

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

Fabrício Teixeira Viana

**MONUMENTOS, ESCULTURAS E ESPAÇO PÚBLICO:
A IMAGINÁRIA URBANA EM JUIZ DE FORA/MG (1906-2016)**

Juiz de Fora

2017

Fabício Teixeira Viana

**MONUMENTOS, ESCULTURAS E ESPAÇO PÚBLICO:
A IMAGINÁRIA URBANA EM JUIZ DE FORA/MG (1906-2016)**

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

Orientador: Prof. Dr. Antonio Ferreira Colchete Filho
Coorientador: Prof. Dr. Klaus Chaves Alberto

Juiz de Fora
2017

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

Viana, Fabrício Teixeira .

Monumentos, esculturas e espaço público : A Imaginária Urbana em Juiz de Fora/MG (1906-2016) / Fabrício Teixeira Viana. – 2017. 193 f.

Orientador: Antonio Ferreira Colchete Filho

Coorientador: Klaus Chaves Alberto

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

1. Monumentos e esculturas. 2. Espaço público. 3. Imaginária urbana. 4. Agentes sociais. 5. Juiz de Fora - MG. I. Colchete Filho, Antonio Ferreira, orient. II. Alberto , Klaus Chaves, coorient. III. Título.

Fabício Teixeira Viana

**Monumentos, esculturas e espaço público:
A Imaginária Urbana em Juiz de Fora/MG (1906-2016)**

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

Aprovado em 25 de Abril de 2016.

BANCA EXAMINADORA

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

Prof. Dr. Klaus Chaves Alberto - Coorientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

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

Prof. Dr.^a Patricia Menezes Maya Monteiro
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dedico este trabalho aos meus pais, com muito amor, por sempre me ensinarem a persistir na realização dos meus sonhos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus, por sempre se fazer presente em minha vida, principalmente nos momentos mais difíceis. E por me conceder saúde para concluir mais esta etapa da minha vida.

Aos meus pais, Fernando dos Santos Viana e Brígida Maria Teixeira Viana, pelo amor e carinho na minha criação, e por me ensinarem a nunca desistir dos meus sonhos. A minha avó, Brígida da Silva Teixeira, por sempre se lembrar de mim em suas orações. E também aos meus tios, madrinhas e primos por acreditarem em mim.

Ao meu orientador e eterno professor, Antonio Ferreira Colchete Filho, pelos ensinamentos transmitidos ao longo de tantos anos de parceria e, principalmente, pelas contribuições valiosas para a realização desta pesquisa. Obrigado por ser incansável na busca por um trabalho sério. Ao meu coorientador e professor Klaus Alberto Chaves, por toda a ajuda a mim dedicada para que este trabalho ficasse completo.

A todos do Programa de Pós Graduação em Ambiente Construído (PROAC), da Universidade Federal de Juiz de Fora, sejam eles mestrandos, professores e funcionários. Hoje são todos amigos. Obrigado por fazerem do meu dia a dia mais feliz e por torcerem para que tudo desse certo.

Também agradeço aos funcionários dos órgãos públicos da Prefeitura Municipal de Juiz de Fora – Divisão de Patrimônio Cultural, Biblioteca Municipal Murilo Mendes e Arquivo Histórico – pela boa vontade e por tantas dicas valiosas durante a fase de coleta de dados da pesquisa. Muito obrigado.

A todos os meus amigos, pelo afeto e torcida, e por sempre animarem meus dias com palavras de entusiasmo. Em especial gostaria de agradecer a Camila Caixeta, companheira de pesquisa e orientação, amiga desde a graduação, que muito me ajudou. E aos amigos que a Arquitetura me deu: Nadia Ribeiro, André Magalhães e Blenda Viana. Muito obrigado por toda a ajuda nesse processo. Além desses, sou muito grato a Leandro Pereira, por trazer leveza e amor nessa fase da minha vida.

Por fim, agradeço a todos que contribuíram, direta ou indiretamente, para a conclusão desta pesquisa - um sonho que agora se torna realidade!

“É a história da arte que monumentaliza a imagem urbana.”

(KNAUSS, 1999, p. 157)

RESUMO

As cidades contemporâneas vêm sofrendo grandes transformações, tanto urbanas quanto sociais, que incentivam o estudo da história urbana desses ambientes construídos. Nesse sentido, parte-se do pressuposto que a arte pública, entendida como representante da imaginária urbana, pode revelar conteúdos simbólicos sobre determinado espaço público. Dessa forma, esse estudo visa entender os desígnios da imaginária urbana de três objetos urbanos em Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil: o monumento ao Cristo Redentor, no Morro do Imperador; o Marco do Centenário de Juiz de Fora, na praça Pantaleone Arcuri; e a escultura contemporânea denominada “Releitura de Abaporu”, na praça Antônio Carlos. Obtêm-se, com isso, três recortes temporais da produção de arte pública na cidade, respectivamente os anos de 1906, 1951 e 2015. A metodologia utilizada busca analisar esses elementos como representantes da imaginária urbana de cada um desses tempos assinalados, além da trajetória de intervenções nesses lugares através das ações dos diversos agentes sociais envolvidos nestes processos de transformações urbanas. Assim, pretende-se demonstrar que esses objetos são sintetizadores da paisagem e revelam conteúdos da memória social e história urbana de Juiz de Fora.

Palavras-chave: Monumentos. Esculturas. Espaço público. Imaginária urbana. Agentes sociais. Juiz de Fora - MG.

ABSTRACT

Contemporary cities have undergone major transformations, both urban and social, that encourage the study of the urban history of these built environments. In this sense, based on the assumption that public art, here understood as a representative of the urban imaginary, can reveal the symbolic contents about a certain public space. Therefore, this study aims to understand the intentions of the urban imaginary in three urban objects of Juiz de Fora, Minas Gerais-Brazil: the monument to Christ the Redeemer, in the Emperor's Hill; The landmark of the Centenary of Juiz de Fora, in the Pantaleone Arcuri square; and the contemporary sculpture called "Releitura de Abaporu", in the Antonio Carlos square. In this way, we obtain three temporal cuts of the public art production in the city, respectively in the years 1906, 1951 and 2015. The methodology used seeks to analyze these elements as representatives of the signed times, as well as the trajectory of interventions in these places through the actions of the various social agents involved in these processes of urban transformation. Thus, the intention is to demonstrate that these objects are synthesizers of the landscape and reveal contents of the social memory and urban history of Juiz de Fora.

Keywords: Monuments. Sculptures. Public place. Urban Imaginary. Social Agents. Juiz de Fora - MG.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Mapa demarcando os objetos urbanos escolhidos para esta pesquisa no contexto urbano de Juiz de Fora.....	27
Figura 2: Esquema gráfico demonstrando o processo metodológico inicial.....	30
Figura 3: Esquema gráfico demonstrando o processo de coleta de dados da pesquisa.....	31
Figura 4: Esquema gráfico demonstrando os produtos das análises de cada estudo de caso. .	32
Figura 5: Jazigo da família Arcuri.....	55
Figura 6: Imagem atual do primeiro monumento de Juiz de Fora, o obelisco, atualmente localizado na praça Mariano Procópio.	56
Figura 7: Compilado de imagens dos monumentos indicados no texto, respectivamente: Henrique Halfeld, João Penido, Getúlio Vargas e Hermenegildo Villaça.	58
Figura 8: Cruzeiro urbano da praça do Cruzeiro.	60
Figura 9: monumento dedicado a Francisco Halfed.....	61
Figura 10: Monumento às Forças Armadas e ao Centenário dos Batistas Mineiros, respectivamente.	62
Figura 11: Marco de conclusão das obras da rede tronco central e Monumento em homenagem a Itamar Franco.	63
Figura 12: Escultura “menino empinando pipa”.	63
Figura 13: Alegoria a Arte e sua réplica e Alegoria a Ciência e sua réplica, respectivamente.	64
Figura 14: Localização dos monumentos em Juiz de Fora.	66
Figura 15: Obra “Seres Espaciais” (exemplar localizado no cruzamento entre avenida Itamar Franco e rua Espírito Santo) e projeto “Pórticos nas Praças” (exemplar localizado na praça Jarbas Lery Ribeiro – bairro São Mateus), respectivamente.	73
Figura 16: Intervenção em fachada de casa noturna, na rua Espírito Santo, e grafite em muro, próximo à ponte Wandenkolk Moreira, respectivamente.....	74
Figura 17: Intervenções urbanas temporárias nos espaços públicos de Juiz de Fora: “JF Foto 15” e “Ex-votos”, respectivamente.....	74
Figura 18: Mapas demarcando o Morro do Cristo no contexto urbano de Juiz de Fora.	77
Figura 19: Obras para construção do monumento ao Cristo Redentor.	82
Figura 20: Monumento em homenagem ao Cristo Redentor.	83
Figura 21: Escavações no Morro do Imperador para a passagem do Elevador.....	87

Figura 22: Vista parcial da cidade contemplada do Morro do Cristo, do final da década de 1940. Nota-se a presença de muros e grades no local.	88
Figura 23: Linha de ônibus Parque Halfeld x Parque do Redentor.	88
Figura 24: Obras para construção da TV-Rádio Industrial, que foi inaugurada em 29 de julho de 1964, pela Organização Sérgio Mendes.	89
Figura 25: Plantas baixas dos três pavimentos da edificação.	89
Figura 26: Imagens da TV Rádio Industrial do início da década de 1970.	90
Figura 27: Cristo Redentor e TV-Rádio Industrial começaram a dividir o espaço do Morro do Cristo, a partir de 1964. Data não informada.	91
Figura 28: Início das obras de construção do Mirante Salles de Oliveira.	92
Figura 29: Fase final de construção do Mirante Salles de Oliveira.	92
Figura 30: Vista parcial do espaço do Morro do Cristo.	94
Figura 31: Foto aérea do Morro do Cristo após a intervenção de 2004.	97
Figura 32: Entrega das intervenções de reforma do Morro do Cristo em comemoração ao aniversário de Juiz de Fora, 28 de maio de 2014.	98
Figura 33: Mapas 1 e 2, referenciados no texto, demonstrando as transformações espaciais sofridas no espaço do Morro do Cristo.	99
Figura 34: Mapas 3 e 4, referenciados no texto, demonstrando as transformações espaciais sofridas no espaço do Morro do Cristo.	100
Figura 35: Imagens atuais do Morro do Cristo.	104
Figura 36: Mapas Temáticos que demonstram o contexto urbano onde está inserido Morro do Cristo.	105
Figura 37: Linha do tempo síntese do Morro do Cristo, em Juiz de Fora.	106
Figura 38: Mapas demarcando a praça Antônio Carlos no contexto urbano de Juiz de Fora.	109
Figura 39: Mapa relacionando a Estrada União Indústria e outras vias existentes.	110
Figura 40: Rua Osório de Almeida e Cemitério Municipal, por volta de 1916.	111
Figura 41: Praça da República, em 1940. Projeto de Dulce Palmer.	113
Figura 42: Vistas aéreas da região da Praça da República, possivelmente do final da década de 1960 ou década de 1970.	114
Figura 43: Vistas da praça Pantaleone Arcuri na atualidade.	115
Figura 44: Vistas do projeto realizado pelo escritório de arquitetura “Arquitetônica”.	116
Figura 45: Mapas 1 e 2, referenciados no texto, demonstrando as transformações espaciais sofridas no espaço da praça da República.	117

Figura 46: Mapas 3 e 4, referenciados no texto, demonstrando as transformações espaciais sofridas no espaço da praça da República.	118
Figura 47: Mapas 5 e 6, referenciados no texto, demonstrando as transformações espaciais sofridas no espaço da praça da República.	119
Figura 48: Planta Baixa e Vistas do Marco do Centenário.	122
Figura 49: Vista do Marco do Centenário, com destaque para o painel feito de pastilhas de vidro, idealizado por Di Cavalcanti.	123
Figura 50: Desenho original do painel, em guache, de Di Cavalcanti.	124
Figura 51: Imagens que revelam o estado de conservação do Marco do Centenário, antes do início das obras de revitalização.	127
Figura 52: Imagens atuais demonstrando o estado de conservação do Marco do Centenário, na praça da República.	133
Figura 53: Imagens atuais demonstrando o estado de conservação do Marco do Centenário e da praça da República.	138
Figura 54: Mapas Temáticos que demonstram o contexto urbano onde está inserida a praça Pantaleone Arcuri.	138
Figura 55: Linha do tempo síntese da Praça Pantaleone Arcuri, em Juiz de Fora.	139
Figura 56: Mapas demarcando a praça Antônio Carlos no contexto urbano de Juiz de Fora.	142
Figura 57: Fábrica Têxtil Bernardo Mascarenhas vista da avenida 15 de novembro, atual avenida Getúlio Vargas.	144
Figura 58: Companhia Mineira de Eletricidade, em 1912, vista da rua Espírito Santo.	145
Figura 59: Companhia Industrial e Construtora Pantaleone Arcuri & Spinelli, em 1923, vista da rua Espírito Santo.	145
Figura 60: Edifício da Escola Normal, visto da rua Espírito Santo, em 1939.	146
Figura 61: Projeto de praça idealizado para o Largo da Alfândega.	147
Figura 62: Obras de construção da praça Antônio Carlos, em 1933.	147
Figura 63: Vista parcial da praça Antônio Carlos, na década de 1930.	148
Figura 64: Busto em homenagem a Bernardo Mascarenhas, em 1956.	149
Figura 65: Vista aérea demonstrando a nova conformação espacial da praça Antônio Carlos. Destacam-se também as obras de abertura da atual avenida Itamar Franco e a demolição de parte do prédio da Escola Normal.	150
Figura 66: Monumento à Mestra Primária, inserido em rotatória da praça Antônio Carlos.	151
Figura 67: Vista da praça Antônio Carlos mostrando as adaptações viárias que geraram novo traçado para esse espaço.	151

Figura 68: Obras de revitalização da praça Antônio Carlos e entorno.....	153
Figura 69: Mapas 1 e 2, referenciados no texto, demonstrando as transformações espaciais sofridas no espaço da praça Antônio Carlos.....	155
Figura 70: Mapas 3 e 4, referenciados no texto, demonstrando as transformações espaciais sofridas no espaço da praça Antônio Carlos.....	156
Figura 71: Mapa demarcando as esculturas da obra “Desnudamento de Ícones”.....	160
Figura 72: Obras que foram referências para as esculturas produzidas por Adatao Venturi, respectivamente: Escultura em relevo baixo “Escravo se libertando dos grilhões da escravidão”, Escultura “Vitória de Samotrácia”, Escultura “Atlas”, Quadro “Abaporu”, Desenho “Homem Vitruviano” e quadro “Tiradentes supliciado”.....	161
Figura 73: Protótipos realizados por Adatao Venturi para a confecção das esculturas.	163
Figura 74: Quadro “Abaporu”, de Tarsila do Amaral.	166
Figura 75: Croqui e protótipo de criação da releitura de Abaporu, feita por Adatao Venturi, disponíveis no Lançamento do catálogo da obra, em dezembro de 2016.	168
Figura 76: Releitura da obra de Tarsila do Amaral, Abaporu, vista do mesmo ângulo, durante o dia e à noite.....	169
Figura 77: Imagens atuais da praça Antônio Carlos.....	173
Figura 78: Mapas Temáticos que demonstram o contexto urbano onde está inserida a praça Antônio Carlos.....	174
Figura 79: Linha do tempo síntese da Praça Antônio Carlos, em Juiz de Fora.....	175

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

COMPPAC	Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Cultural
CPL	Comissão Permanente de Licitação
CPTC	Comissão Permanente Técnico Cultural
CREA-MG	Conselho Regional de Engenharia e Agronomia de Minas Gerais
DICOM	Divisão de Comunicações
EMPAV	Empresa de Pavimentação Urbana
FUNALFA	Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IEPHA	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPPLAN	Instituto de Pesquisa e Planejamento de Juiz de Fora
MP-MG	Ministério Público de Minas Gerais
PJF	Prefeitura Municipal de Juiz de Fora
PERMEAR	Programa de Estudos e Revitalização da Memória Arquitetônica e Artística
PGM	Procuradoria Geral do Município de Juiz de Fora
SARH	Secretaria de Administração e Recursos Humanos
SENGE-MG	Sindicato de Engenharia do estado de Minas Gerais
SINDUSCON	Sindicato da Indústria da Construção Civil de Juiz de Fora
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	19
1.1	JUSTIFICATIVA.....	21
1.2	DELIMITAÇÃO DA PESQUISA.....	23
1.3	OBJETIVO GERAL E OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	28
1.4	METODOLOGIA.....	28
1.5	ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO.....	33
2	ESPAÇO PÚBLICO, AGENTES SOCIAIS, IMAGINÁRIA URBANA E SEUS PRODUTOS.....	36
2.1	ESPAÇO PÚBLICO E SUAS TRANSFORMAÇÕES NA CIDADE CONTEMPORÂNEA.....	37
2.2	OS AGENTES SOCIAIS E A PRODUÇÃO DO ESPAÇO.....	40
2.3	A RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO E SOCIEDADE – O CONCEITO DE IMAGINÁRIA URBANA.....	42
2.4	MONUMENTO.....	45
2.5	ESCULTURAS E SUA INSERÇÃO NA CIDADE CONTEMPORÂNEA.....	48
2.6	ARTE PÚBLICA NA CIDADE CONTEMPORÂNEA.....	50
3	JUIZ DE FORA E SUA PRODUÇÃO DE ARTE PÚBLICA.....	54
3.1	A PRODUÇÃO DE ARTE PÚBLICA EM JUIZ DE FORA NO SÉCULO XX.....	55
3.2	JUIZ DE FORA E ARTE PÚBLICA CONTEMPORÂNEA.....	71
4	MORRO DO CRISTO EM JUIZ E FORA: “DO SAGRADO AO PROFANO”.....	75
4.1	JUIZ DE FORA E A HERANÇA DO CATOLICISMO TRADICIONAL.....	78
4.2	O IDEALIZADOR DO MONUMENTO AO CRISTO REDENTOR: FRANCISCO BATISTA DE OLIVEIRA.....	79
4.3	DA EREÇÃO DE UM CRUZEIRO AO PRIMEIRO CRISTO REDENTOR EM ESPAÇO PÚBLICO DO BRASIL.....	80
4.4	AS INTERVENÇÕES NO ESPAÇO DO MORRO DO CRISTO.....	85
4.5	PROCESSO DE TOMBAMENTO E OS DESAFIOS DA PRESERVAÇÃO DO MORRO DO CRISTO E DO MONUMENTO AO CRISTO REDENTOR.....	94

4.6	A RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO PÚBLICO, AGENTES SOCIAIS E IMAGINÁRIA URBANA NO MORRO DO CRISTO.....	101
4.6.1	O espaço do Morro do Cristo na atualidade.	103
5	O MARCO DO CENTENÁRIO DE JUIZ DE FORA NA PRAÇA PANTALEONE ARCURI: “ASPIRAL DO PROGRESSO NA CIDADE INDUSTRIAL”.....	107
5.1	ÁREA ALTAMENTE “PISCOSA” DE JUIZ DE FORA: FORMAÇÃO DO BAIRRO POÇO RICO.....	110
5.2	O PRINCIPAL ACESSO DA CIDADE: CONSTRUÇÃO DA PRAÇA DA REPÚBLICA.....	112
5.3	O “PROGRESSO” MATERIALIZADO NA ENTRADA DA CIDADE: O MARCO DO CENTENÁRIO DE JUIZ DE FORA.	120
5.3.1	O Progresso da cidade retratado através do mosaico de Di Cavalcanti.....	124
5.4	PROCESSO DE TOMBAMENTO E A LUTA PELA PRESERVAÇÃO DO MARCO DO CENTENÁRIO.....	126
5.4.1	A reincidência do descaso do Marco do Centenário.	131
5.5	A RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO PÚBLICO, AGENTES SOCIAIS E IMAGINÁRIA URBANA NA PRAÇA DA REPÚBLICA.	133
5.5.1	A praça Pantaleone Arcuri na atualidade.....	136
6	REVALORIZAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO JUIZ-FORANO: O “DESNUDAMENTO” DA ARTE PÚBLICA.....	140
6.1	DE ÁREA ALAGADIÇA A POLO CULTURAL DA CIDADE: TRANSFORMAÇÕES DA PRAÇA ANTÔNIO CARLOS.	143
6.1.1	A transformação do entorno da praça Antônio Carlos em patrimônio cultural.....	152
6.1.2	A revitalização da praça Antônio Carlos e sua transformação em polo cultural da área central de Juiz de Fora.	153
6.2	O ARTISTA PLÁSTICO NA JUIZ DE FORA CONTEMPORÂNEA – ADALTO VENTURI.....	157
6.3	A ESCALA URBANA DA PRODUÇÃO DE VENTURI: “DESNUDAMENTO DE ÍCONES”.....	157
6.3.1	A primeira fase do projeto – 2014: a busca pela escala urbana.....	163
6.3.2	A segunda fase do projeto – 2015: novas produções.....	165

6.4	UM NOVO MOMENTO DA ARTE PÚBLICA JUIZ-FORANA: A RELEITURA DE “ABAPORÚ”, DE TARSILA DO AMARAL.	166
6.5	A RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO PÚBLICO, AGENTES SOCIAIS E IMAGINÁRIA URBANA NA PRAÇA ANTÔNIO CARLOS.	169
6.5.1	A praça Antônio Carlos na atualidade.	172
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	176

1

INTRODUÇÃO



Nesse capítulo introdutório são apresentadas algumas informações gerais sobre o tema abordado nesse estudo: descrever a trajetória de intervenções do espaço público sob a ótica dos agentes sociais envolvidos e de seus objetos urbanos. Também será apresentada a delimitação da pesquisa, seus objetivos, a metodologia aplicada, além da estruturação de todo o trabalho. Destacam-se questões gerais que justifiquem a sua escolha, sua pertinência e relevância no contexto dos estudos urbanos sobre o espaço público da cidade de Juiz de Fora, localizada no estado de Minas Gerais, Brasil.

Trata-se de uma cidade de mais de 550 mil habitantes localizada na zona da mata mineira que exerce forte influência sobre as cidades vizinhas. Ao mesmo tempo, revela uma conexão maior com o Rio de Janeiro do que com a capital de seu estado, Belo Horizonte, seja pela distância geográfica (183 km e 265 km, respectivamente), ou pela proximidade cultural. A cidade carrega importantes monumentos na sua área central e, ao destacarmos determinados recortes nessa paisagem urbana, podemos observar também que existem importantes relações entre espaço e sociedade em diferentes épocas. Entender essas relações é de importância nos processos de valorização da cultura e história urbanas de Juiz de Fora.

A ideia de se pesquisar esse tema, inédito na cidade de Juiz de Fora por relacionar espaço público, agentes sociais e imaginária urbana, surgiu ainda durante a realização do trabalho de conclusão do curso de arquitetura, que abordou um espaço público de relevância na área central de Juiz de Fora: a rua Batista de Oliveira, no ano de 2013 (VIANA, 2013). No mesmo viés do trabalho mencionado, esta dissertação se encontra ancorada dentro das grandes áreas de conhecimento das Ciências Sociais, Urbanismo e Paisagismo.

Pesquisar a vida de Batista de Oliveira e descobrir que esta personalidade foi a responsável por idealizar o monumento em homenagem ao Cristo Redentor, pioneiro no Brasil, instalado no Morro do Imperador, e hoje identificado como uma das imagens que representam a cidade foi o insumo para um universo que então se descortinava – o da arte pública. Esta, representada por monumentos e esculturas em sua grande maioria, mas atualmente também por painéis, mosaicos, intervenções de caráter efêmero e grafites, torna-se o foco principal dessa pesquisa. Desse modo, o intuito principal desse trabalho é articular esses objetos urbanos com os espaços públicos onde se encontram, além de ressaltar os agentes sociais envolvidos em seus processos de idealização, construção, execução e apropriação.

1.1 JUSTIFICATIVA

Nas últimas décadas do século XX e início do século XXI, as cidades passaram por diversas transformações, tanto sociais quanto culturais, em consonância com os grandes avanços dos sistemas de comunicação (SIMMEL, 1967). Com tamanhas transformações, que ainda estão em curso, várias definições foram elaboradas para dar conta de explicar as cidades contemporâneas.

Mesmo com essa tentativa em se conceituar as cidades em sua totalidade, na qual muitas teorias apresentam-nas como possuidoras de semelhanças entre si, alguns autores defendem que sempre existirá algo que fará de cada uma diferente das demais. Isso pode ser exemplificado através de uma conhecida bibliografia de ficção, que através dos relatos de Kublai Khan, descrevia as cidades visitadas para Marco Polo e por mais que visse algo de familiar em cada cena descrita, indicava uma infinidade de particularidades que definiam a identidade de cada uma (CALVINO, 1990).

Portanto a história da cidade vem sendo escrita e retratada há muitos séculos, encontrando-se fisicamente representada em muitos sítios, alguns ainda preservados. Assim, “uma paisagem representa diferentes momentos do desenvolvimento de uma sociedade” (SANTOS, 1982).

Em cidades mais recentes na história, como as do continente americano, o que inclui as cidades brasileiras, as substituições no ambiente construído são mais ágeis, sustentadas em grande parte no discurso do progresso que se fundamenta na maioria das vezes no interesse imobiliário (HARVEY, 2013).

A valorização do passado das cidades, comum às sociedades na passagem do século XX para XXI, também vem acontecendo no Brasil e reflete uma mudança significativa nos valores e atitudes sociais. “O cotidiano urbano vê-se invadido por discurso e projetos que pregam a restauração, a preservação e a revalorização dos mais diversos vestígios do passado.” A justificativa para essas ações é a preservação da memória urbana (ABREU, 2011).

Com relação à memória urbana brasileira, não é muito comum encontrar vestígios materiais do passado, mesmo em cidades que já existem há bastante tempo. Porém, as cidades vêm se engajando em um movimento de preservação do que sobrou de seu passado, numa indicação clara de que muitas mudanças ocorreram na forma como a sociedade brasileira se relaciona com suas memórias. Ao contrário das cidades europeias, onde o passado sempre

acompanhou *pari passu* ao processo de desenvolvimento da sociedade, no Brasil o projeto modernizador do século XIX fundamentou-se na esperança de um futuro melhor e na rejeição ao passado e sua superação. Foi nesse contexto que aconteceram as reformas urbanísticas no Brasil, no século XX, transformando a face das diversas cidades brasileiras (ABREU, 2011).

Nesse contexto, a importância que os chamados “bens culturais” adquirem como instrumentos que reforçam a memória coletiva e história urbana nas sociedades atuais (JEUDY, 1990; LE GOFF, 1984; MENESES, 2007). Assim, muitos autores, a exemplo de Sitte (1992), defendem que, para a construção de uma cidade nova, deve-se atentar para o cuidado com as cidades antigas nela existentes, valorizando também os espaços públicos como lugares de convivência e festas populares, e não só como intervalos verdes na escala da cidade.

Além disso, Rykwert (2004, p.185) faz um alerta às cidades contemporâneas que apresentam inevitavelmente poucos espaços públicos e monumentos: “tal cidade será pobre em lugares que possam servir como marcos, guias de orientação e “pontos de interesse”, com características marcantes e facilmente identificáveis para que possam servir de pontos de encontro”.

A cidade deve ser encarada como fruto de um trabalho coletivo e que apresenta profundo significado simbólico (MADERUELO, 1994). Além disso, pode ser entendida como obra de arte, uma vez que representam as intenções, ações e frustrações dos seus habitantes no decorrer do tempo (ARGAN, 1995). Portanto, a cidade é tida como a sobreposição de diversas camadas temporais, contando com variados suportes e tipos de linguagem (MADERUELO, 1994).

Reforçando essa ideia, a produção do espaço “é consequência da ação de agentes sociais concretos, históricos, dotados de interesses, estratégias e práticas sociais próprias, portadores de contradições e geradores de conflitos entre eles mesmos e com outros segmentos da sociedade” (CÔRREA, 2011, p.43). As transformações do espaço urbano são possíveis através da ação dos mais variados agentes sociais, que dedicam seus esforços para a construção desses lugares.

Essas ações muitas das vezes são materializadas em objetos urbanos – aqui entendidos como monumentos, esculturas, mobiliários, arte pública, etc. - que “encarnavam a alma da cidade como fatores da memória coletiva que figuraram suas imagens” (ARANTES, 1988). Dentre estes, os monumentos, tomados como lugares de diferenciação na paisagem urbana,

são típicos produtos onde podemos encontrar o impalpável, o invisível no cotidiano, o resgate da história urbana (AUGÉ, 1992).

Desse modo, Freire (1997, p.41) afirma que é a partir dos objetos urbanos (representados aqui pelos monumentos) que entendemos o lugar sobre vários aspectos. Portanto, pensar na relação dos habitantes de uma cidade e seus monumentos é ir além do entendimento de sua funcionalidade imediata: é conhecer seus componentes históricos e estéticos. Os monumentos relatam além da mentalidade de seus idealizadores em determinada época, mas também sua pertinência na contemporaneidade e sua relação com as memórias individuais e coletivas (FREIRE, 1997, p.55).

Nesse sentido, os monumentos oferecem a possibilidade tanto de localização/demarcação no lugar (no que se refere ao seu sentido espacial), quanto de percepção da memória desse local (no que se refere ao seu sentido temporal). Assim, relaciona-se às categorias da Psicologia que sustentam a existência dos monumentos para além de sua materialidade, já que estes são entendidos como suportes socialmente compartilhados da memória coletiva (FREIRE, 1997).

Ainda no mesmo contexto, Maderuelo (1994) defende que se deve voltar a carregar de significado e simbolismo o espaço urbano no qual vivemos como forma de se melhorar a qualidade de vida urbana. Só assim serão ressaltadas as diferenças qualitativas entre esses espaços e se garantirá o sentimento de pertencimento por parte dos cidadãos da cidade.

Tomando partido de que as coisas estão em constante interação com seu meio, tanto no espaço quanto no tempo, aí são definidas as relações possíveis entre pessoas e seus objetos. Isso faz com que as demandas e intenções criadas por agentes sociais para o espaço público produzem elementos entendidos como imagens urbanas, termo que “se associa à ideia de representação e à noção de símbolo” (KNAUSS, 1998, p. 46). Dessa forma, a imaginária urbana corrobora para a formação da identidade da sociedade.

1.2 DELIMITAÇÃO DA PESQUISA

Partindo da complexidade no entendimento do espaço público contemporâneo e, por extensão, à compreensão das cidades e de sua história urbana, optou-se por abordar essas questões no contexto urbano da cidade de Juiz de Fora, no estado de Minas Gerais, Brasil. Portanto, essa pesquisa buscará o conhecimento da história urbana da cidade, como forma de valorização da sua

memória social e também dos seus objetos urbanos, entendidos como bens culturais da coletividade.

Juiz de Fora se desenvolveu rapidamente, impulsionada pelos caminhos que por aqui passavam ligando o interior de Minas Gerais a capital do império, Rio de Janeiro. Com isso, a instalação da estrada de ferro D. Pedro II e a estrada de rodagem União e Indústria contribuíram enormemente para as transformações econômicas ocorridas na cidade, transformando-a de um mero local de passagem para uma cidade que já apresentava os seus primeiros sinais da industrialização, ainda no final do século XIX (OLIVEIRA, 1966).

Além disso, Juiz de Fora é considerada um caso particular de cidade mineira, uma vez que não foi representativa durante o ciclo do ouro, mas sim de forte identidade industrial, tornando-se a cidade mais importante do Estado no início do século XX, fato que rendeu a cidade a designação de “Manchester Mineira”. Como descreve MUSSE (2008, p.46):

[...] diferenças concretas que marcaram a ocupação da região, diferenciando-a do restante do estado de Minas Gerais e, em especial, revelando como a cidade, por não ter compartilhado o sentimento barroco característico do período colonial mineiro, desta forma, se afastou daquilo que se convencionou chamar de discurso da “mineiridade”, que forja a sua narrativa nos setecentos e oitocentos.

Logo, observa-se que a cidade sempre apresentou uma maior proximidade cultural com a capital da República, o Rio de Janeiro, uma vez que se encontra bem mais próxima dessa cidade do que da capital do estado, Belo Horizonte. Assim, além das fábricas que por aqui surgiam, desenvolveu-se no juiz-forano à vontade por civilizar-se como na capital, que por sua vez seguia o modelo europeu.

Com isso, a cidade passou por um período de urbanização e desenvolvimento com a instalação de diversos serviços urbanos: bondes urbanos, em 1871; uma empresa de telefonia, em 1883; outra de telégrafos, em 1885; a primeira usina hidrelétrica do país, em 1889; entre outros. A cidade se desenvolvia e se expandia, através de novas ruas, projetos de novos espaços públicos, sistemas urbanos de infraestrutura, e também através da construção de escolas, teatros, galerias de comércio, etc. (OLIVEIRA, 1966).

Em paralelo, a cidade começou a passar por um sistemático processo de embelezamento de seu espaço público por meio do calçamento feito de paralelepípedos, novos projetos de praças, e também a inserção de objetos urbanos. A construção desses objetos seguiu

uma lógica específica na cidade: inicialmente de caráter utilitário, com a construção de chafarizes (para garantir o abastecimento de água) e cruzeiros (para assegurar a ocupação e proteção divina de seus espaços urbanos); posteriormente de caráter estético, por meio de monumentos, bustos, estátuas que tinham função básica de rememoração e comemoração (a exemplo de tantos que estão presentes no parque Halfeld, Largo do Riachuelo, etc.); e, atualmente de caráter efêmero, por meio das inúmeras iniciativas de arte pública que podem ser observadas ao se transitar pela cidade (presente em muros, fachadas, canteiros das praças, ruas e avenidas).

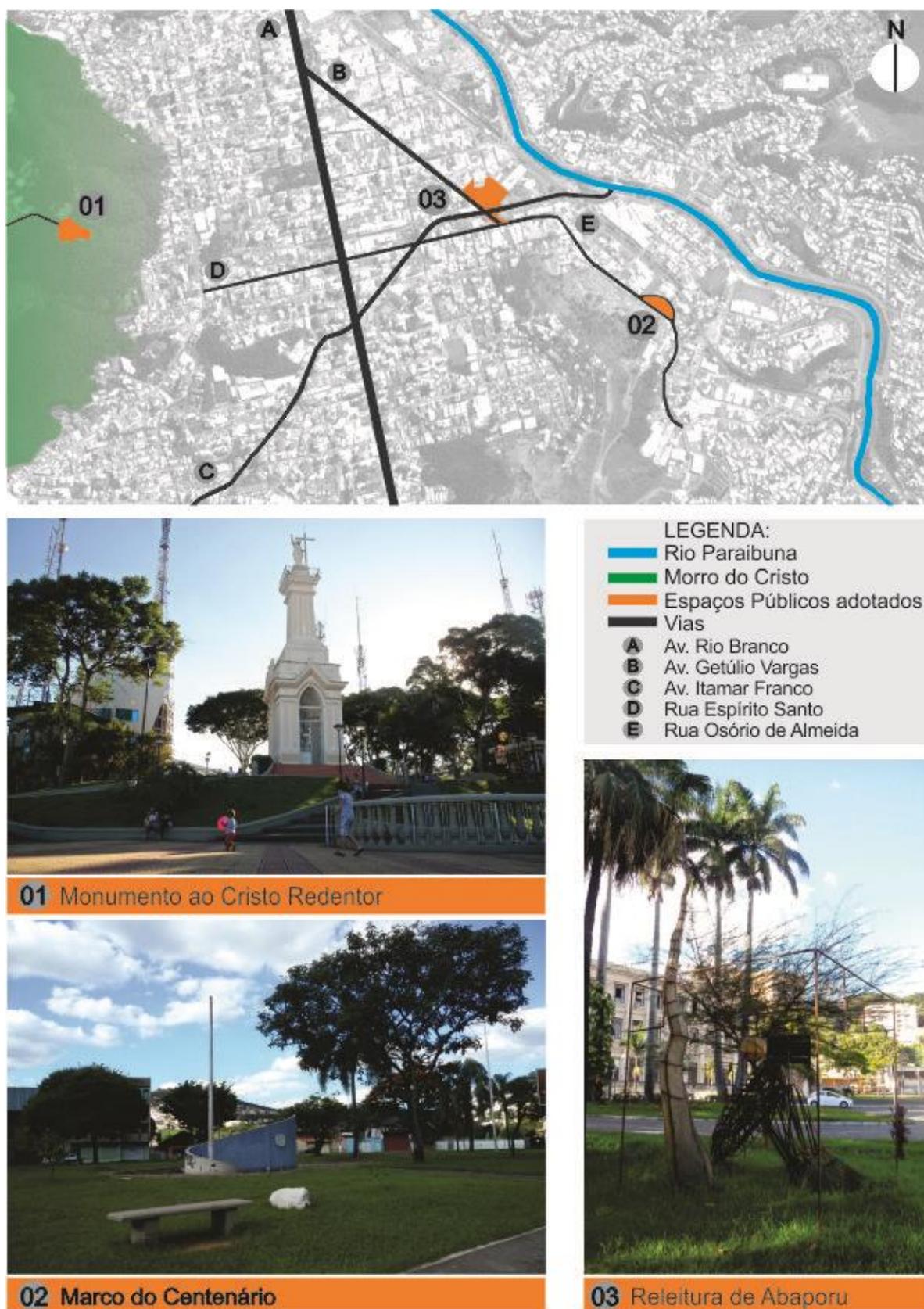
É no contexto da produção de arte pública em Juiz de Fora, que se pesquisaram três objetos urbanos da cidade e a trajetória de intervenções nos três espaços públicos onde esses objetos estão inseridos. Ressalta-se que apresentar a história urbana desses três espaços onde os elementos urbanos foram construídos, além de suas caracterizações e descrições ao longo do tempo, tornam-se importantes contribuições no entendimento da relação espaço-sociedade. Portanto, o estudo da imaginária urbana nesses lugares e da ação dos agentes sociais ao longo do tempo são peças importantes na compreensão da memória e cultura urbanas de Juiz de Fora.

Assim sendo, foram escolhidos três objetos urbanos, entendidos como representantes da “imaginária urbana” (entendida como unidade repleta de significantes sobre o espaço onde se encontra) de três lugares específicos da cidade (e que compõem o recorte espacial dessa pesquisa): Monumento ao Cristo Redentor, no Morro do Cristo; monumento Marco do Centenário de Juiz de Fora, na Praça Pantaleone Arcuri; e escultura contemporânea denominada “Releitura de Abaporu”, que pertence à obra “Desnudamento de Ícones”, localizada na Praça Antônio Carlos. Desse modo, o recorte espacial dessa pesquisa abrangeu três espaços públicos localizados na área central da cidade e no seu entorno imediato.

Já o recorte temporal dessa pesquisa também percorreu 110 anos da produção de arte pública na cidade. Pretendeu-se apresentar um panorama da produção de arte pública na cidade, desde a construção do primeiro monumento construído, o obelisco em comemoração ao início das obras de saneamento da cidade, em 1894, até as produções de arte pública contemporânea. Dentro desse universo, os três recortes temporais adotados foram: o ano de 1906, com a inauguração do Monumento ao Cristo Redentor; o ano de 1951, com a inauguração do Marco do Centenário de Juiz de Fora e, por fim, o ano de 2015, quando ocorreu a inserção da escultura urbana “Releitura de Abaporu”. Optou-se por apresentar no título dessa dissertação o recorte temporal de 1906 a 2016 (e não 2015), uma vez a primeira data refere-se a inauguração do primeiro objeto de estudo apresentado (o monumento ao Cristo Redentor), e o ano de 2016 por se tratar do último ano de levantamento de dados dessa pesquisa.

Para a escolha desses objetos de arte pública, observa-se que os três apresentam algum tipo de pioneirismo no contexto da produção de arte pública local e até mesmo nacional. O monumento ao Cristo Redentor, inserido no Morro do Cristo, entendido como marco na escala da cidade, foi o primeiro monumento dedicado ao Cristo Redentor produzido no país. Já o Marco do Centenário de Juiz de Fora foi o primeiro monumento modernista do país a ser construído em espaço público utilizando de pastilhas de vidro. E a escultura contemporânea “Releitura de Abaporu” apresenta um pioneirismo de caráter local, uma vez que se trata da primeira escultura efêmera da cidade a possuir a inserção de novas técnicas e materiais associados à produção de arte pública (como o uso de iluminação associado à escultura). Além dos objetos em si, os espaços onde estes estão inseridos foi levado em consideração, visto que são lugares significativos no contexto da cidade e que foram muitas vezes idealizados e modificados por diversos agentes sociais em cada tempo.

Figura 1: Mapa demarcando os objetos urbanos escolhidos para esta pesquisa no contexto urbano de Juiz de Fora.



Fonte: Mapa do “Google Maps”, modificado pelo autor. Imagens: Autor, 2016.

1.3 OBJETIVO GERAL E OBJETIVOS ESPECÍFICOS

A pesquisa de dissertação tem por objetivo analisar as transformações urbanas de três lugares significativos na paisagem urbana de Juiz de Fora, por meio do estudo da imaginária urbana presente nesses espaços, revelando conteúdos simbólicos importantes relacionados às intenções dos diversos agentes sociais envolvidos em seus processos de transformação.

Ademais, a pesquisa apresenta também os seguintes objetivos específicos:

- Elencar os fatos históricos que descreveram as transformações espaços públicos, facilitando a compreensão da história urbana da cidade;
- Articular os elementos da imaginária urbana através do tempo, da sua construção até os dias de hoje, como forma de entender os usos e destinos dados hoje a esses lugares;
- Traçar um panorama atual desses espaços, no que se refere à sua utilização, apropriação, estado de conservação, explicitando a relação que se dá entre esses lugares e seus usuários;
- Descrever como a produção de arte pública foi sendo realizada na cidade até a atualidade, auxiliando na compreensão das transformações que estão em curso na contemporaneidade.

1.4 METODOLOGIA

A pesquisa pode ser definida como sendo de natureza básica, uma vez que pretende proporcionar novos conhecimentos na área de arquitetura e urbanismo. Além de tentar atingir os objetivos citados anteriormente, pode ser classificada como exploratória e descritiva. É considerada como exploratória, pois tem finalidade de aprofundar os conhecimentos sobre o tema pesquisado (PRODANOV; DE FREITAS, 2013). No caso, esta pesquisa se pauta em espaços da cidade e seus objetos urbanos, com o intuito de esgotar as informações sobre três estudos de caso. E também é descritiva, já que apresenta como “objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno ou o estabelecimento de relações entre variáveis” (GIL, 2008, p.28). Verifica-se que a pesquisa buscou entender as relações existentes entre os três conceitos principais abordados em cada um dos lugares escolhidos, trazendo análises e conclusões para o entendimento do tema e estudo da história urbana de Juiz de Fora.

Quanto aos procedimentos, esta pesquisa é basicamente bibliográfica e documental, pois pretende utilizar tanto de materiais já publicados sobre os temas abordados quanto buscar

materiais que ainda não receberam tratamento analítico, mas que são comuns a esses temas. Nessa lógica, a bibliografia referente ao entendimento dos conceitos-chave da pesquisa, além das produções bibliográficas que tratam dos estudos de caso escolhidos (entendidos como fontes secundárias) foram considerados. E ainda, a pesquisa de documentos históricos, processos de tombamento, jornais e revistas diversos, além da iconografia de época (entendidos como fontes primárias), foi de extrema importância para a complementação desse estudo.

Além das definições básicas da pesquisa, destaca-se que a metodologia visa criar mecanismo de análise para entender a relação entre espaço público, agentes sociais e imaginária urbana, em três espaços de Juiz de Fora, assim como foi desenvolvido por Colchete Filho (2003) em sua tese de doutorado, que analisava os desígnios da imaginária urbana na praça XV, no Rio de Janeiro.

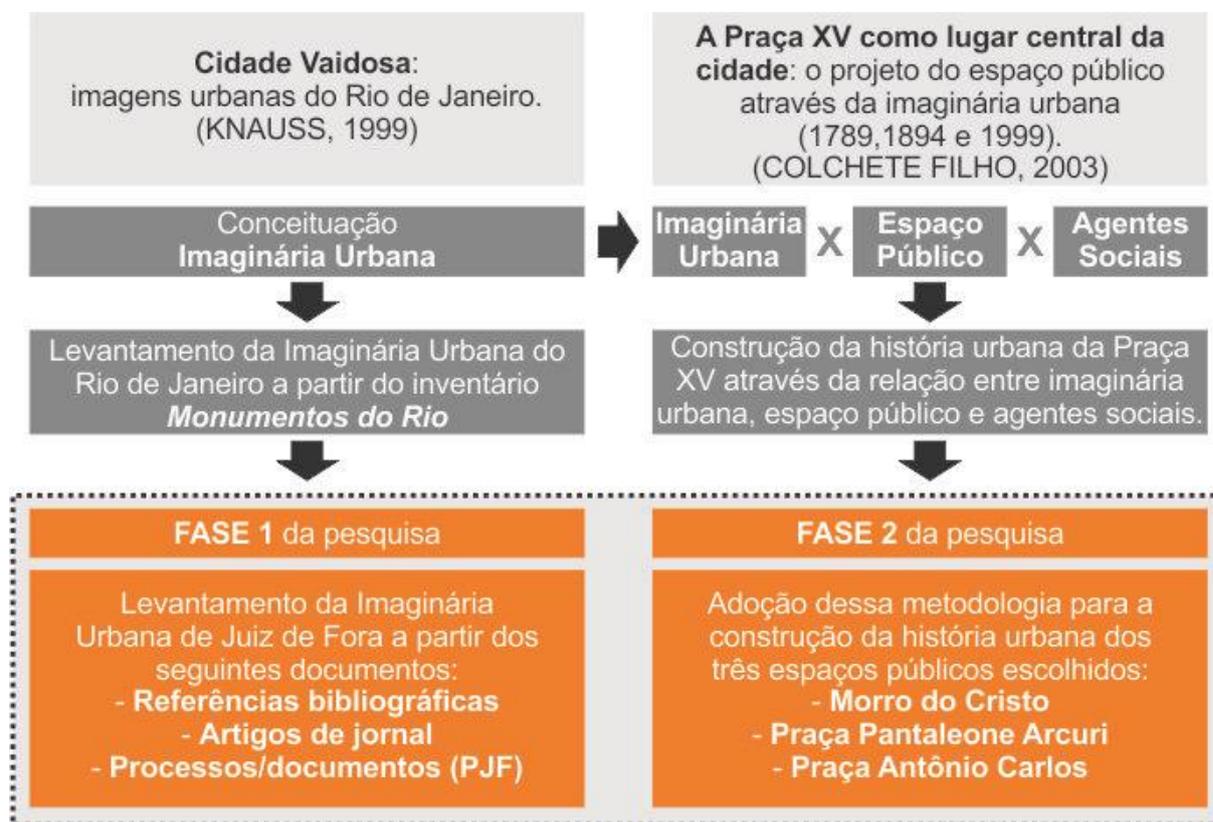
Ao trazer esse trabalho como principal referência metodológica para a pesquisa, optou-se por buscar a definição do termo “imaginária urbana” criado por Knauss (1999). Assim, essa bibliografia também é considerada como norteadora para o processo de pesquisa uma vez que, através da conceituação do termo criado por esse autor, é elaborado um levantamento da produção da arte pública no Rio de Janeiro, ressaltando alguns dos objetos estudados como representantes de forte conteúdo simbólico para essa cidade, tanto do ponto de vista natural como edificado, a exemplo do Cristo Redentor, Pão de Açúcar, Monumento aos Pracinhas, Estátua Equestre de D. Pedro I, entre outros.

Esses dois autores foram primordiais na realização da pesquisa. A contribuição de Knauss (1999) foi importante, visto que se optou por fazer um levantamento que criasse um panorama da arte pública na área central de Juiz de Fora, desde a construção do primeiro monumento até os dias atuais. Ressalta-se que não se objetivou narrar a história de todos os monumentos da cidade, uma vez que não é o objetivo da pesquisa, pois demandaria tempo e esforço que comprometeriam a realização dos três estudos de caso. Ao mesmo tempo, a descrição desse panorama foi fundamental para se entender a produção da arte pública na cidade e o contexto que esses três objetos foram concebidos. Aliás, a atualização desse conceito, realizada principalmente através da busca de produções mais recentes à publicação da sua tese (1998) e livro (1999), foi fundamental nessa pesquisa.

Já a contribuição de Colchete Filho (2003) foi fundamental à medida que a pesquisa utilizou a mesma base metodológica desse autor, apresentando a relação entre os três conceitos citados – espaço público, agentes sociais e imaginária urbana – aplicados aos estudos de caso

escolhidos. A seguir pode-se observar um esquema gráfico que sintetiza as ideias apresentadas até aqui:

Figura 2: Esquema gráfico demonstrando o processo metodológico inicial.



Fonte: Autor.

Nesse sentido, a revisão de literatura da pesquisa foi norteada, inicialmente, pela busca por referências que tratassem desses três conceitos principais que formam o tripé da pesquisa, além dos conceitos relacionados aos três estudos de caso escolhidos: monumento, escultura e arte pública. Houve aqui a tentativa de se atualizar esses conceitos, uma vez que as duas referências metodológicas principais apresentam uma defasagem temporal de mais de dez anos com relação a essa pesquisa. Mesmo com esses esforços, é notório que as produções direcionadas ao entendimento do termo “imaginária urbana” continuaram sendo produzidas por Knauss (2003).

A partir daí, para cada estudo de caso, a coleta de dados foi dividida, basicamente, em duas etapas. A primeira tirou partido de pesquisas bibliográficas, documentais e iconográficas que dessem conta de narrar transformações as quais os três espaços passaram, da sua idealização aos dias atuais, com resultado da ação dos agentes sociais envolvidos. A consulta à bibliografia que

trata da história de Juiz de Fora, a investigação documental junto a alguns órgãos da Prefeitura Municipal de Juiz de Fora e o levantamento realizado por meio de sites, blogs, jornais e revistas, criaram insumos importantes para o entendimento da história urbana desses espaços públicos. Ressalta-se que a comparação constante entre o que era exposto nas pesquisas bibliográficas e documentais e o que se observava nas pesquisas iconográficas foram fundamentais para a compreensão dos fatos relacionados a cada espaço. Além disso, possíveis entrevistas que poderiam ser feitas a alguns agentes sociais ligados a esses estudos de caso foram descartadas uma vez que o objetivo principal era se realizar levantamentos de caráter bibliográfico e documental.

Já a segunda etapa da coleta de dados consistiu em uma pesquisa empírica, sendo realizadas, em média, cinco visitas de campo em cada espaço público escolhido. As primeiras visitas serviram para criar intimidade e entender de forma livre como o espaço se conforma na atualidade. Consequentemente, essas visitas foram adquirindo forma sistemática, sendo realizadas anotações de percepção do espaço e registros fotográficos de cada espaço público, seus objetos urbanos escolhidos e demais objetos urbanos do espaço (bancos, postes de iluminação, lixeiras), e também o entorno imediato desses lugares.

Também foram coletadas informações sobre características gerais desses espaços que dessem conta de realizar mapas temáticos, como: os usos dados às edificações do entorno, suas áreas edificadas, tipologia das vias, localização de objetos urbanos diversos no contexto desses espaços, demarcação das áreas permeáveis, situação atual da vegetação, etc. Todas essas informações foram fundamentais para a elaboração de um panorama desses espaços na contemporaneidade.

Figura 3: Esquema gráfico demonstrando o processo de coleta de dados da pesquisa.



Fonte: Autor.

Após a realização da coleta de dados, foram estabelecidas categorias de análise para cada um dos conceitos adotados. Nesse sentido, as coletas de dados referentes a esses espaços públicos e seus entornos imediatos – que tratassem das transformações, reformas, modificações e adaptações desses lugares – foram agrupadas com o objetivo de se realizar mapas urbanos que demonstrassem a trajetória de intervenções desses espaços.

Já a coleta de dados referente a cada um dos três objetos de arte pública escolhidos serviu de arcabouço para a realização de um apanhado de cada um, por meio do entendimento da sua intenção de construção, descrição do seu idealizador, caracterização, possíveis modificações do objeto e seu estado de conservação atual. Ao se atingir essas categorias de análise, tornou-se possível entender um pouco da relevância que esses objetos adquiriram no contexto de seus espaços. Nota-se que os agentes sociais e suas intenções são apresentados no decorrer dessa dissertação, seja colaborando para se apresentar a trajetória de intervenções desses espaços, seja para contribuir na descrição dos objetos urbanos escolhidos.

Figura 4: Esquema gráfico demonstrando os produtos das análises de cada estudo de caso.



Fonte: Autor.

Vale destacar ainda que, durante o processo de coleta de dados relacionados aos espaços escolhidos, alguns autores foram entendidos como referências-chave para o processo de pesquisa. Assim, os livros “100 anos do 1º Cristo Redentor do Brasil”, de Mabel Salgado Pereira, e “Francisco Baptista de Oliveira: um pioneiro”, de Wilson de Lima Bastos, foram fundamentais para o processo de busca por referências primárias além de outras referências secundárias relacionadas ao espaço do Morro do Cristo. Para o espaço da praça Pantaleone Arcuri, os livros “O problema da forma na arte do monumento”, de Arthur Arcuri e o trabalho de conclusão de curso (TCC) intitulado “Praça Pantaleone Arcuri”, desenvolvido anteriormente (SACRAMENTO, 2013), foram essenciais na busca por referências primárias e outras secundárias com relação a esse espaço. Já o espaço da praça Antônio Carlos, por se tratar do estudo de caso mais recente, teve no catálogo de lançamento da obra completa denominada

“Desnudamento de Ícones” (VENTURI, 2016), além de notícias vinculadas ao artista e sua obra, seus principais referenciais.

A consulta aos processos de tombamento referentes aos dois primeiros monumentos e também a outros relacionados às edificações do entorno do terceiro espaço público (praça Antônio Carlos) foi crucial para o aprofundamento da caracterização dessas obras e entendimento das trajetória de intervenções dos seus espaços. Os processos de tombamento do monumento ao Cristo Redentor e Marco do Centenário foram fundamentais para a caracterização desses objetos, além do conhecimento da evolução dos seus estados de conservação, bem como descrevem o processo de participação dos agentes sociais envolvidos em seus processos de preservação.

O levantamento do que era exposto pelos veículos de comunicação referentes a cada objeto, desde a sua idealização até os dias atuais, também foi fundamental para a busca de informações a respeito desses três espaços, com destaque para o objeto “Releitura de Abaporu”, visto que este não se encontra tombado e nem apresenta referências bibliográficas que narrem sua história.

Desse modo, foram obtidos conteúdos suficientes para a realização das análises de cada espaço, através do entendimento das suas intervenções e da compreensão da imaginária urbana desses lugares, tida como reveladora de conteúdos simbólicos que sintetizam as ações realizadas nesses espaços e sua relevância na paisagem urbana da cidade.

1.5 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

A presente dissertação é composta por sete capítulos. Inicialmente são apresentados os conteúdos acerca do tema escolhido e as estratégias metodológicas para a elaboração da pesquisa, seguido da revisão de literatura que servirá de suporte à compreensão e desenvolvimento do estudo. Posteriormente será realizada a descrição dos três estudos de caso escolhidos e as análises obtidas por meio desses. As considerações finais recapitularão alguns conteúdos apresentados e ressaltarão os objetivos alcançados e as possibilidades de desdobramentos da pesquisa.

O capítulo de **Introdução** traz as questões iniciais sobre o tema e a delimitação da pesquisa, e deixam expostos os procedimentos metodológicos realizados, os objetivos almejados com a realização da pesquisa e a estrutura pela qual a dissertação se organiza.

O segundo capítulo, denominado **Espaço público, agentes sociais e imaginária urbana** apresenta um panorama teórico, baseado em uma revisão de literatura, que esclarece

melhor esses três conceitos que são a chave para o entendimento da pesquisa. Também serão apresentados conceitos e definições sobre os produtos artísticos desenvolvidos para os espaços públicos da cidade, e que ganharão estudos de caso nos capítulos posteriores: monumentos, esculturas e arte pública.

O terceiro capítulo, **Juiz de Fora e sua produção de arte pública**, fará um panorama sobre a produção de arte pública na cidade de Juiz de Fora, desde a construção do obelisco em homenagem ao início das obras de saneamento, em 1894, até a atualidade, por meio de inúmeras iniciativas de intervenções urbanas efêmeras. Assim, será apresentado um panorama do que foi produzido para o espaço público da cidade durante esse recorte temporal, contextualizando os três estudos de caso.

O quarto capítulo, **O monumento ao Cristo Redentor no Morro do Imperador: “do sagrado ao profano”**, apresenta o primeiro estudo de caso: o Morro do Cristo e o monumento em homenagem ao Cristo Redentor. Nesse capítulo será realizada a descrição desse monumento, suas iniciativas de construção, agentes sociais envolvidos, processo de tombamento e estado de conservação atual referente ao monumento ao Cristo Redentor. Em paralelo serão apresentados os fatos históricos que remontam a trajetória de intervenções desse espaço, desde a construção do monumento até os dias atuais, acompanhados de mapas síntese que explicitam tais modificações. Em seguida será feita uma abordagem sobre o estado atual desse espaço, por meio de mapas temáticos e levantamento iconográfico. Por fim, realizar-se-á uma breve análise sobre os tópicos apresentados, articulando os três conceitos-chave dessa pesquisa: espaço público, agentes sociais e imaginária urbana.

Já o quinto capítulo, **O Marco do Centenário de Juiz de Fora na praça Pantaleone Arcuri: “a aspiral do progresso na cidade industrial”**, com estrutura semelhante ao quarto, apresenta o segundo estudo de caso: a praça Pantaleone Arcuri e o monumento Marco do Centenário de Juiz de Fora. Inicialmente, será apresentada a trajetória desse espaço, desde sua construção até os dias de hoje, também apoiada na realização de mapas síntese. Em paralelo será exposto informações sobre o monumento, por meio da sua descrição, iniciativas de construção, agentes sociais envolvidos, processo de tombamento e estado de conservação atual. Também será realizada uma descrição atual da praça, por meio de mapas temáticos e levantamento iconográfico. Para finalizar, será realizada uma análise articulando espaço público, agentes sociais envolvidos e a imaginária urbana do lugar. O sexto capítulo, **Revalorização do espaço público da praça Antônio Carlos: o “desnudamento” da arte pública**, apresenta o terceiro estudo de caso: a praça Antônio Carlos e a obra “Releitura de Abaporu”. É realizado um apanhado sobre as

intervenções nesse espaço público, acompanhado de mapas que sintetizarão essa descrição. Em seguida, é apresentada a obra que essa escultura faz parte, “Desnudamento de Ícones”, e a descrição da vida e obra do idealizador dessa produção. A partir daí é apresentada a obra Releitura de Abaporu, por meio da sua descrição, iniciativas de construção, agentes sociais e seu estado de conservação atual. Também é realizada uma descrição atual da praça, por meio de mapas temáticos e levantamento iconográfico. Por fim, como no capítulo anterior, é feita uma análise articulando o espaço público, agentes sociais envolvidos e a imaginária urbana do lugar.

Nas **Considerações Finais**, são recapituladas as principais questões apresentadas nesse estudo, desde os conceitos teóricos até os estudos de caso escolhidos. Aqui também são descritas as contribuições da pesquisa e seus possíveis desdobramentos, que poderão enriquecer ainda mais o conhecimento dos espaços públicos e da produção de arte pública em Juiz de Fora.

As formas espaciais criadas pelos homens expressam muito das relações sociais vigentes na época em que foram produzidas (MORAES, 2002, p. 35)



É fundamental a compreensão de alguns conceitos-chave como espaço público, agentes sociais, imaginária urbana, para o entendimento da pesquisa. Estudar o sentido do espaço público e de suas transformações atuais é de grande relevância já que são nesses lugares que se localizam os objetos urbanos (monumentos, esculturas, mobiliários, artes públicas, etc.), entendidos aqui como representantes da imaginária urbana desses locais. Além disso, os agentes sociais são de extrema importância no entendimento desses espaços, pois são criadores e transformadores destes e, no decorrer do tempo, atribuem valor e significado a estes lugares.

Portanto, esse capítulo apresentará, inicialmente, a conceituação dessas três palavras-chave que se apresentam como um tripé teórico da pesquisa. Em seguida, serão definidos alguns tipos de objetos urbanos os quais os estudos de caso escolhidos são enquadrados. Assim, serão caracterizados “monumento” e “escultura”, representados pelo Monumento ao Cristo Redentor e Marco do Centenário de Juiz de Fora, e “escultura”, representada pela escultura contemporânea “Releitura de Abaporu”, ambos pertencentes ao grande domínio da arte pública.

2.1 ESPAÇO PÚBLICO E SUAS TRANSFORMAÇÕES NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

O espaço público, em linhas gerais, é entendido como um espaço não privado e de acesso público na cidade. É o “espaço que se constrói pela diferença entre os membros de uma sociedade, projetando a partir de então relações que envolvam a igualdade de direitos, através de leis e normas de conduta” (GOMES, 2002, p.14).

No que se refere à origem do espaço público, Borja (2006) assinala que

a origem do espaço público é uma resposta classista ao processo de apropriação privada da cidade. Depois, como ocorreu em outros aspectos da vida social, por sorte, há um processo de democratização urbana que é de progressiva apropriação social.

Os espaços públicos devem ser encarados como espaços físicos apropriados pelo homem, sendo frutos de uma construção social, política e cultural. Estes assumem diversas tipologias de acordo com suas funções, como vias, praças, parques e reservas, todos estes equipamentos de uso coletivo. Em suma, o espaço público é o espaço de todos, que serve de conexão, circulação e apropriação pela cidade entre espaços privados, de convivência e lazer, entre outras atividades inerentes à cultura urbana (VAZ, s.d.).

Entende-se também como espaço público não apenas os lugares que foram pensados para tal finalidade, mas também outros espaços, que por vezes não receberam atenção, entendidos como “espaços de transição” que podem surgir ao redor de uma edificação, de um equipamento cultural, de uma zona hospitalar ou uma zona universitária (BORJA, 2006).

Em paralelo a isso, a modernização do ambiente urbano ocorreu a partir do século XIX e contribuiu para modificar hábitos sociais em importantes cidades europeias, repercutindo em seguida para o âmbito internacional (BRESCIANI, 1991). Além de melhorias na infraestrutura em geral, as intervenções nos espaços públicos, buscaram reverter, ou menos minimizar o impacto que o processo de industrialização vinha impingindo sobre as cidades. Essas melhorias, caracterizadas também como melhoramentos e embelezamentos urbanos, qualificavam o ambiente urbano com a inserção de praças, parques e a abertura de *boulevares*, favorecendo apropriações até então inéditas (PRADO, 2002).

Associadas à redução da jornada de trabalho, estas mesmas intervenções passaram a dar vazão aos anseios relacionados ao tempo livre do trabalhador, permitindo uma popularização das apropriações dos espaços públicos ao longo do século XX. Como consequência, a demanda por construção de espaços públicos vem sendo então, uma das reivindicações da população às administrações públicas, sobretudo às municipais (MENDONÇA, 2007).

A partir da década de 1960, surgiu uma maior informalização e elaboração generalizada de códigos de comportamento anteriormente restritos. Associado a esses fenômenos, a evolução do capitalismo desencadeou o surgimento de uma sociedade de consumo, no qual possuir tornou-se a palavra de ordem. Atualmente isso vai além, o “possuir” não é apenas de elementos físicos, mas de imagens. Diante de uma sociedade cada vez mais acelerada, modernizada, descontrolada, a palavra de ordem passa a ser o consumo de imagens (FEATHERSTONE, 2007).

Nesse momento, o Pós-Moderno sinaliza que as transformações urbanas geraram mudanças profundas na sociedade. Dentre as principais características desse movimento, destacam-se: atitude fundacional, privilégio do local e do vernáculo, mudança de formas culturais discursivas para figuradas, noção de desenvolvimento histórico ordenado em substituição à percepção do passado como um conglomerado de imagens, fragmentos e espetáculos infinitamente replicados e simulados (FEATHERSTONE, 2007).

Essas características do pós-modernismo revelam o modo como a cultura veio a tona como uma questão, algo a ser teorizada e explorada. O mundo ocidental ingressou em uma fase

entendida como de “desclassificação cultural” (DIMAGGIO, 1987). Acrescido a essa ideia, o acúmulo de signos, imagens e simulações por meio do consumismo e da televisão resultaram em uma alucinação desestabilizada e estetizada da realidade. Transportadas para o contexto urbano, essas percepções dão lugar a cidade pós-moderna, que marca uma volta à cultura, ao estilo e à decoração, dentro dos limites de um ‘não lugar’, no qual as noções tradicionais de cultura são descontextualizadas, simuladas, reduplicadas e continuamente revistas (BAUDRILLARD, 2007).

Desse modo, a cultura popular contemporânea (moda, música, televisão, vídeos, bebidas) está dominada pelo mundo do ‘faz-de-conta’ da publicidade. Observa-se que a nova figura metropolitana se reaproxima dos seus espaços públicos, baseados em uma cultura de massa, de maneira que o jogo de produção artística é redirecionado para os espaços da coletividade, as “ruas de moda” (DEL SAPIO, 1988). Assim,

se as cidades pós-modernas se transformaram em centros de consumo, jogo e entretenimento, saturadas de signos e imagens a ponto de qualquer coisa poder ser representada, tematizada e transformada em um objeto de interesse, espera-se que as atividades de lazer, como visitar parques temáticos, shoppings centers, museus e galerias de arte, devam mostrar alguma convergência nesse aspecto. (FEATHERSTONE, 2007, p.143).

Durante o fim do século XX, o espaço público perdeu a primazia na difusão da esfera pública, notadamente para os meios de comunicações virtuais que se expandiram e intensificaram o contato entre as pessoas, indicando que novas formas para a vida pública exigem novos espaços (MAYA MONTEIRO, 2008).

Com o tempo, o caráter político do espaço público foi sendo substituído pelo caráter social e a relação entre cidadania e espaço público, tornou-se cada vez mais direta e indissociável entre as práticas que nele se dão. Pode-se notar, atualmente, uma transformação da vida pública resultando em novos arranjos espaciais (GOMES, 2002).

Santos (1985) alerta para uma abordagem do espaço que considere além dos fixos nele situados, também os fluxos que o percorrem. No último século do capitalismo, entendido como técnico-científico houve uma brutal “aceleração da circulação de bens e de pessoas”.

Com a chegada do século XXI, as cidades se transformaram profundamente. E isso fez com que os espaços urbanos e até mesmo os modos de vida das pessoas acompanhassem essas mudanças. Desse modo, a disseminação do meio de comunicação eletrônica incide também sobre o âmbito das diversões, além do referente ao trabalho, minimizando, de certo modo, a importância

com relação ao deslocamento físico e a circulação sobre o espaço da cidade (MENDONÇA, 2007).

Para Caldeira (2000), observar “a privatização da segurança e transformação das concepções do público”, indica “a emergência de um novo padrão de organização das diferenças sociais no espaço urbano”. Partindo dessa premissa, surgem os chamados “enclaves fortificados”, entendidos como espaços privatizados, fechados e monitorados, destinados à residência, lazer, trabalho e consumo. Assim, shopping centers, conjuntos comerciais e empresariais, ou condomínios residenciais são tidos como áreas de segregação.

A cidade contemporânea, na qual os meios de comunicação estão cada vez mais acelerados, assim como o dia a dias das pessoas e sua experiência na urbe, geram dificuldades nos mecanismos de percepção e memória. Assim, a aceleração do passo na cidade contemporânea é encarada como sinônimo de destruição (FREIRE, 1997). E os espaços públicos, antes tidos como pontos de permanência na cidade, agora são caracterizados como zonas de passagem que caracterizam o urbano (FREIRE, 1997, p.56).

2.2 OS AGENTES SOCIAIS E A PRODUÇÃO DO ESPAÇO

O entendimento do espaço e sua relação com a sociedade vêm sendo objeto de estudo desde o século XX. Vieille apud Santos (2009, p. 30) já afirmava que o espaço “é pois o lugar das relações de produção, no entanto ele não é apenas um efeito das relações (...). Ele contribuiu para produzir, reproduzir, transformar os modos de produção. Ele é pois uma dimensão ativa do devenir das sociedades”.

Partindo do pressuposto que o espaço público é entendido como reflexo da produção social e que as análises espaciais sobre determinado lugar devem considerar a implicação social sobre esse, revelando aspectos da vida social (LEFEBVRE, 2013). Dessa forma, compreende-se que a produção do espaço

é consequência da ação de agentes sociais concretos, históricos, dotados de interesses, estratégias e práticas sociais próprias, portadores de contradições e geradores de conflitos entre eles mesmos e com outros segmentos da sociedade (CORRÊA, 2011, p.43).

O mesmo autor (1986) enfatiza que o espaço urbano é tido como o “conjunto de objetos criados pelo homem e dispostos sobre a superfície da terra, sendo uma materialidade

social”. Assim, as intervenções físicas, por meio desses objetos urbanos, em um determinado espaço público, podem revelar (ou já ter revelado) muitos conteúdos sobre esse lugar.

Para que possamos compreender melhor os espaços que nos circundam, em tempos de capitalismo exacerbado e expansão do consumismo, devemos fabricar novos instrumentos teóricos que fortaleçam nossa relação com o espaço que nos circunda:

Devemos nos preparar para estabelecer os alicerces de um espaço verdadeiramente humano, de um espaço que possa unir os homens para e por seu trabalho, mas não para em seguida dividi-los em classes, em exploradores e explorado; um espaço matéria-inerte que seja trabalhada pelo homem mas não se volte contra ele; um espaço Natureza social aberta à contemplação direta dos seres humanos, e não um fetiche; um espaço instrumento de reprodução da vida, e não uma mercadoria trabalhada por outra mercadoria, o homem feitichizado (SANTOS, 2009, p. 27).

A cada nova transformação da cidade, seja política, econômica ou socialmente, o espaço também se modifica para adequar-se às novas necessidades das pessoas. Mas, tais mudanças nem sempre são observadas fisicamente, já que muitos objetos não se alteram mesmo com as mudanças na sociedade (SANTOS, 2009).

Nesse sentido, a organização espacial da cidade capitalista entendida como produto social é fruto da ação de variados agentes que de maneira complexa e distinta vão provocando constantemente um processo de reorganização espacial.

O espaço urbano capitalista - é fragmentado, articulado, reflexo, condicionante social, cheio de símbolos e campo de lutas – é um produto social, resultado de ações acumuladas no tempo, e engendradas por agentes que produzem e consomem espaço. São agentes sociais concretos, e não um mercado invisível ou processos aleatórios atuando sobre um espaço abstrato (CORRÊA, 2002, p.11).

No que se refere aos tipos de agentes sociais, Corrêa (2011) destaca alguns agentes sociais da produção do espaço, e que quase sempre os proprietários dos meios de produção, sejam esses fundiários, promotores imobiliários, o Estado e até mesmo grupos sociais excluídos. É a partir da ação desses agentes que o espaço é produzido e, impregnado de materialidade, onde o mesmo agente social pode investir na produção de diversos espaços. Inversamente, diferentes agentes podem desempenhar estratégias e práticas em comum para a produção de um dado espaço.

O Estado mostra-se como importante agente social da produção do espaço, desempenhando múltiplas funções, como: estabelecer o marco jurídico, taxar a propriedade fundiária, controlar o mercado fundiário, tornar-se promotor imobiliário e industrial, etc. Essa multiplicidade de papéis, muitas vezes, pode extrapolar os limites da rede urbana, estabelecendo relações entre agentes. Na atualidade, emergiram novos produtores do espaço, que agora é entendido como “espaço vernacular”, ligados à criminalidade e ao setor informal de produção de imóveis (CORRÊA, 2011).

A relação entre as ações e conflitos desses produtores do espaço (aqui denominados agentes sociais) e os seus produtos tornam o espaço revelador de significados ligados a sua temporalidade e espacialidade. Portanto, “espaço é o resultado de um matrimônio ou um encontro, sagrado enquanto dura, entre a configuração territorial, a paisagem e a sociedade” (SANTOS, 2009, p.77).

2.3 A RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO E SOCIEDADE – O CONCEITO DE IMAGINÁRIA URBANA

A história dos territórios de uma cidade muito tem em comum com a própria história da arte, uma vez que o espaço urbano pode ser entendido como lugar dotado de objetos que contribuem para a leitura que se faz da cidade (ARGAN, 1995). Tal afirmação pode ser mais bem entendida a partir da percepção da cidade como palco de valorização da obra de arte, que confere atributos estéticos a determinado espaço, ou seja, “constrói-se a identidade da cidade enquanto lugar das obras de arte” (KNAUSS, 1999, p.156).

A relação entre monumentos e as pessoas sugere a reflexão sobre a cidade e seu imaginário: “as cidades não podem ser diferenciadas por suas pontes, viadutos, praças ou museus, mas sim, pela maneira como essas construções se reapresentam no imaginário de seus habitantes” (FREIRE, 1997, p. 112).

O imaginário social apresenta variação dentro de cada coletividade e nos diferentes períodos de tempo. De acordo com Baczko (1984), tal imaginário deve ser considerado no plural:

Os sistemas simbólicos sobre o qual e através do qual trabalha a imaginação social se constroem pela experiência dos agentes sociais, sobre seus desejos, aspirações e interesses. Todo o campo das experiências sociais é rodeado de um horizonte de lembranças, crenças e esperanças. O dispositivo imaginário assegura a um grupo social um esquema coletivo de interpretação das experiências individuais (BACZKO, 1984, p.34).

O mesmo autor defende que “toda a cidade é uma projeção do imaginário social sobre o espaço” (BACZKO, 1984, p.36).

As percepções do mundo sensível são sempre mutantes com relação ao tempo e espaço. Assim, ao longo da história de uma cidade, diversos grupos sociais – ou melhor, agentes sociais - puderam intervir em seus espaços e atribuir a estes sentidos históricos e/ou artísticos através da inserção de variadas peças urbanas (FREIRE, 1997).

É a partir dessas ações que os cidadãos constroem sua identidade com a cidade, formando-se um verdadeiro “território simbólico”. Portanto, “uma cidade tem muitos sentidos”, e seus objetos urbanos são entendidos como imagens da cidade e que dão sentido à urbanidade. É através da atribuição de significado e demarcação simbólica desses objetos - sejam eles monumentos, marcos, esculturas, estátuas, ou seja, artes públicas em geral – que se realiza a construção social dos sentidos da cidade (KNAUSS, 1999). Assim, “é preciso acrescentar, ainda, que a estrutura narrativa da imagem urbana se completa ao estabelecer relações com os elementos urbanos do logradouro em que está situada” (KNAUSS, 2003, p. 2).

Entendendo a imagem urbana como resultado da interação entre seus elementos urbanos, o mesmo autor faz a conceituação do termo:

A categoria de imaginária, como coletivo de imagens, permite extrapolar a dimensão técnica e material da escultura e ao mesmo tempo abarcar o significado das noções de marco e monumento, que se relacionam, respectivamente, à ordem espacial e temporal (KNAUSS, 1999, p. 7).

As imagens urbanas são, portanto, elementos de organização do espaço e da história da cidade. Demarcam simbolicamente a urbanidade, na medida em que assumem conteúdos significativos que são socialmente construídos. Tornam-se representações espaciais e históricas, relacionadas com o processo de construção social da identidade da sociedade. (KNAUSS, 2003, p. 11).

O espaço da cidade é entendido como produto social, fruto disputa em torno da significação do território. E são esses sentidos atribuídos que revelam as maneiras de sentir e pensar da sociedade em variados momentos da história.

Não basta apenas a investigação das peças produzidas para um determinado espaço, mas faz-se necessário realizar pesquisas de outra natureza, como a análise descritiva dos emblemas de composição da peça, a caracterização das iniciativas de construção desse objeto

através da documentação da sua concepção, pesquisas de propostas alternativas recusadas, além da apreensão dos modos pelos quais esse objeto foi percebido, seja através da imprensa ou de documentação oral (KNAUSS, 1999).

Esses objetos podem ser caracterizados, ora por sua função utilitária ou qualidade artística, ora pelo seu caráter histórico, revelando a grande diversidade de situações do universo dos objetos urbanos. E, em determinados momentos, podem se tornar símbolo da comunidade, como no caso do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro, da estátua da Liberdade, em Nova Iorque, e da Torre Eiffel, em Paris (ABREU; BELLUCCO; KNAUSS, 1999).

A imaginária urbana torna-se um produto de toda a sociedade civil. Mesmo com tantas mudanças, as praças e parques ainda constituem-se nos lugares mais privilegiados para a localização desses objetos. Mas, ao serem inseridos nesses lugares, geralmente demandam intervenções de caráter urbanístico (ABREU; BELLUCCO; KNAUSS, 1999).

Observa-se, também, que a atribuição de caráter histórico aos objetos urbanos confere o seu sentido monumental e garante a percepção e compreensão da imaginária urbana. Tal sentido, além de promovido em decorrência da promoção do civismo, também ganha importância através da promoção dos atributos artísticos dessas peças, de modo que o acervo da imaginária e o mundo contemporâneo sugerem uma redefinição da noção de patrimônio.

Portanto, a imaginária urbana, composta de monumentos, esculturas e/ou mobiliário urbano, sintetizam as demandas e intenções criadas por agentes sociais para o espaço público, remontam sua trajetória de intervenções. E,

pode ser considerada uma unidade de significantes, um suporte de mensagem no contexto da sintaxe urbana. Como inscrição na paisagem edificada, ela participa de uma estrutura de significados do território da cidade, operando uma articulação entre a ordem espacial e a ordem temporal, revelando conteúdos históricos acerca da sociedade (Knauss, 1998, p.36).

Com isso, “verifica-se que o habitante da cidade passa por alguns objetos sem identifica-los, enquanto outros despertam alguma história para contar, sem falar daqueles que servem para marcar os espaços da vida urbana” (ABREU; BELLUCCO; KNAUSS, 1999, p. 137).

2.4 MONUMENTO

A palavra monumento que vem do verbo *monere*, significa fazer lembrar. (FREIRE, 1997) Já, de acordo com Le Goff (1994), *monumentum* significa uma obra comemorativa de arquitetura e escultura, podendo ser um arco do triunfo, coluna, troféu, pórtico e até mesmo monumento funerário.

Read (1956), para conceituar a palavra “monumento”, opta pela exclusão de termos, ou seja, monumento seria tudo que se diferencia de arquitetura e de escultura. Desse modo, a autora reforça que monumentos são construções ambíguas, ora se apresentam como arquitetura, ora como escultura. Já Argan (1995, p.96) afirma que “a palavra ‘monumento’ vale tanto para certas arquiteturas como para certas estátuas ou esculturas sem relevo pleno, contando que tenham um certo conteúdo histórico-metodológico”.

As cidades vêm sendo, desde data longínqua, lugar propício para a exposição de obras de arte, para a implantação de monumentos, voltados para a singularização do espaço coletivo, quase sempre relacionados à religiosidade e ao culto. Contudo, foi só a partir do século V a.C. que os espaços públicos da cidade passaram a contar com maior aparato visual e simbólico, e as ruas adquiriram ainda um valor decorativo, principalmente nos eixos principais (LAMAS, 2000).

Os monumentos, representados basicamente pelas esculturas, na Grécia Antiga, representavam basicamente as figuras de filósofos da época e tinham a função de evocar ideias através de seus personagens. E tal função permaneceu por um longo período de tempo: representação do passado, o qual representa, e do futuro, para onde se voltam (FREIRE, 1997, p.92).

A partir daí, as intenções e funções desempenhadas pelos monumentos foram se transformando e se adaptando ao contexto histórico pelo qual havia sido inserido. Na Idade Média, por exemplo, a introdução de elementos urbanos em seu espaço livre era representada por equipamentos de uso coletivo e de caráter funcional, como as fontes, oratórios, placas de localização e, mais tarde, a iluminação pública (CARMONA, 1985).

A partir dos avanços artísticos trazidos pela Renascença, os monumentos passaram a ser evidenciados como quadros criados na escala urbana e eram representados tanto por prédios significativos como por obeliscos e estátuas, criados como referências urbanas marcantes (WINES, 1987). Com o período barroco, surgiram projetos de embelezamento do espaço através

da incorporação de vegetação e mobiliários urbanos diversos (LAMAS, 2000). Já na Revolução Industrial, com o crescimento das cidades e da sua população urbana, surgiram inúmeras propostas de modernização e higienização dos espaços da cidade, onde muitos projetos tentaram preservar e reinserir os monumentos existentes na nova malha urbana.

Com a chegada do século XX e a evolução dos meios de comunicação e mídia, os monumentos perderam essa função pedagógica e tornaram-se menos compreensíveis pelos espectadores (FREIRE, 1997, p.92). Nessa época, a própria palavra “monumento” foi adquirindo significados variados no decorrer do tempo.

Choay (2002) afirma que a palavra “monumento” vem da palavra latina *monumentum*, que deriva de *monere*, e significa “advertir”, “lembrar”. Sendo assim o sentido primeiro dessa palavra seria de informar uma memória viva, que se faz importante no contexto de cada cidade; e tudo que fosse edificado com o intuito de rememorar acontecimentos, sacrifícios, ritos, crenças, além de preservar a identidade e memória de uma sociedade. Essa função antropológica seria a essência contida no monumento.

No entanto, o sentido de ereção de monumentos apresentado anteriormente foi perdendo progressivamente sua importância nas sociedades ocidentais atuais, em função da perda de seus valores memoriais e detrimento dos estéticos. Hoje, o sentido da palavra e sua aplicação evoluíram um pouco mais, que passa a atuar no instante, substituindo a função de signo de um ato/acontecimento memorável pelo de sinal. O fim progressivo da função memorial atual do monumento pode ser justificado por dois acontecimentos básicos e que se firmaram no passar do tempo: a importância do conceito de arte nas sociedades ocidentais (que abriu caminho à valorização do ideal de beleza), e o surgimento das ditas “memórias artificiais” (que encontram na escrita um veículo importante de transmissão da memória) (CHOAY, 2002).

A invenção da imprensa nesse período veio para ameaçar ainda mais a existência dos monumentos, já que surgem novas formas de conservação do passado, como técnicas de gravação da imagem e do som, que retratam o passado e o rememoram de forma mais concreta. Nesse contexto, a fotografia ganha grande destaque por retratar um objeto de forma que nenhuma descrição escrita consegue retratar. É a fotografia, que na sociedade atual, alimenta a proliferação da imagem do monumento enquanto “monumento-sinal”. Essa nova técnica de comunicação, utilizada por diversos veículos, como televisão e cinema, que propagam o valor simbólico dos monumentos, agora dissociado do seu valor utilitário. Aqui, entende-se como monumento qualquer construção, seja qual for seu destino. Verifica-se, portanto, que o monumento simbólico

erigido para fins de rememoração, está praticamente fora de uso, à medida que as sociedades atuais dispõem de novos veículos de transmissão da memória. Assim, o interesse que despertavam é transferido aos monumentos históricos, invenção do Ocidente que se difundiu a partir do século XIX (CHOAY, 2002).

Vale salientar que os monumentos evocam melhor a época de sua execução do que o período ao qual querem evocar. De maneira que materiais, técnicas utilizadas, métodos construtivos, entre outras características pertinentes à construção de um monumento são tidos como “espírito do tempo” (FREIRE, 1997, p. 95).

Associado a esse conceito, os monumentos também possuem papel importante nos mecanismos de memória social, visto que:

Valor e monumentalidade estão, portanto ligados, e o patrimônio continua sendo o meio essencial de uma teatralização social dos valores, uma vez que consagra as próprias imagens das memórias coletivas para além da temporalidade da vida cotidiana (JEUDY, 1990, p.10).

A partir da década de 1960, com as grandes transformações sofridas na cidade como reflexo da sociedade, e o surgimento do Pós-Moderno, que essas mudanças atingiram o âmbito das artes, na forma de vê-la e fazê-la. Assim,

os objetos artísticos deveriam se desinvestir da aura de eternidade, da durabilidade e, muitas vezes, de qualquer possibilidade de venda, de ser consumido. Criam-se antimonumentos. A transitoriedade da arte contemporânea contrapõe-se à pretensa eternidade dos monumentos. Essa modificação aparece claramente nos materiais e suportes que os artistas escolhem para suas obras. O bronze e o mármore deixam de ser os materiais mais importantes (FREIRE, 1997, p. 65).

Juntamente com uma nova forma de fazer arte, surge uma nova forma de mostrá-la e, conseqüentemente, de vê-la. Assim, os espaços de exposição precisariam ser reinventados para privilegiar os espaços abertos, como um esforço de resgate das percepções individuais. Desse modo, “a disposição estética torna-se um atributo secundário, pois o encontro com a arte é absolutamente casual” (FREIRE, 1997, p.66).

Tal ideia reforça ainda mais as transformações da sociedade contemporânea, tida como de consumo, onde tudo é criado para ser visto rapidamente, reforçando a ideia de um consumismo imagético. Argan (1992) também assume que a cidade é também encarada como um

bem de consumo. O autor critica a sociedade de consumo que nos dias atuais consome a arte imediatamente ou que já é dada como algo consumido e já entrou com circulação em nosso organismo.

Conforme observa Munford (1998), a partir desse momento, as cidades não produzem mais tantos monumentos, no sentido tradicional do termo, já que na contemporaneidade, o velho símbolo do herói está morto e os meios de comunicação de massa passam a ser a mais significativa referência de espaço e tempo.

Os monumentos na contemporaneidade, muitas vezes, se utilizam dos mesmos materiais de suas inspirações, sendo cartazes e *outdoors* estrategicamente colocados e introduzidos na rua, despertam a curiosidade e atenção dos transeuntes habituados com mensagens unívocas. Seguindo essa tendência e apoiando-se na constatação que os monumentos não são mais facilmente vistos em função da efusão dos objetos de arte pública, afirma-se que só serão notados através da ausência, pela constatação de sua falta. “Em outras palavras os monumentos só podem ser notados quando não ocupam mais o mesmo lugar, quando criam espaços vazios” (FREIRE, 1997, p.101). Como solução para esse problema apresentado às atuais cidades, revigorar a função social destes monumentos e seus espaços públicos é tido como uma condição de manutenção/resgate da visibilidade dos monumentos.

Dessa forma, monumentos são compreendidos como representações de certo tempo sobre o espaço. E esse é um dos motivos que para as mudanças decorrentes nas formas de representação dos monumentos contemporâneos, já que a história acelera-se impondo novas formas de consumo e modos de vida urbanos.

2.5 ESCULTURAS E SUA INSERÇÃO NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

Por muitos séculos, o monumento escultórico tradicional demarcou os espaços da cidade. Essas figuras (geralmente feitas de pedra ou bronze) eram inseridas na paisagem principalmente como forma de eternizar atos e acontecimentos da vida urbana. E, em sua maioria, suas propostas de construção e financiamento eram relacionadas à ação do Estado (NOVAIS, 2010).

Mas, a partir da virada do século XIX para o século XX, o entendimento desse objeto urbano passou por uma grande transformação de conceito e significado. Dessa forma,

a categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser

aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa. Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento (KRAUSS, 1985, p. 298).

A autora apresenta certa dificuldade em conceituar “escultura”, pois esse termo sofreu uma grande transformação a partir do Movimento Moderno, quando passou a ser entendida como a combinação de duas exclusões: “não-paisagem” e “não-arquitetura”. Observa-se que “isto ocorre em função desses termos expressarem uma oposição rigorosa entre o construído e o não construído, o cultural e o natural, entre os quais a produção escultórica parecia estar suspensa” (KRAUSS, 1985, p.300).

As esculturas também apresentam em si próprias uma linguagem simbólica que diz respeito ao significado e uso dado ao lugar onde estão inseridas. Elas

funcionam portanto em relação com a lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais, e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam (KRAUSS, 1985, p. 298).

Mas, esse caráter de permanência no espaço representado pelo pedestal já se modificou profundamente em função do surgimento do caráter efêmero vinculado à escultura. A “perda do pedestal”, como ato que resume a escultura contemporânea, é entendido como um sintoma da renúncia às qualidades formais da escultura (MADERUELO, 1994). Nesse momento, mais especificamente final do século XIX, quando Roudin criou o Monumento Balzac (uma escultura sem pedestal), que foram rompidas as convenções formais e os cânones estilísticos do monumento tradicional (NOVAIS, 2010).

A partir daí, a produção escultórica no início do século XX, já no contexto do Movimento Moderno,

começa a ser reconhecida por um certo caráter simbólico, expressivo, derivado do uso de novas técnicas e novos materiais (ferro, aço inoxidável, isopor, fibra de vidro) e, a través da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, a escultura representa sua própria autonomia. Este novo poder de representação gerou a possibilidade de estruturar os elementos simbolizadores da cidade (NOVAIS, 2010).

Assim, a escultura é indicada como possuidora de elementos simbólicos sobre o lugar onde está inserida. Como defende Knauss (2003, p. 1),

a escultura se afirma, assim, através da operação espacial, que a caracteriza propriamente, como uma arte narrativa. A composição pode ser pensada a partir de sua estrutura narrativa que é elaborada a partir da referência alegórica ao espaço e ao tempo da ação histórica tematizada pela escultura.

Atualmente, observa-se que as esculturas criadas para os espaços públicos da cidade, são assim construídas com base em diversas necessidades, atendendo às demandas dos cidadãos, ao respeito à paisagem já edificada, ao entorno e aos possíveis marcos históricos do lugar, para que a escultura não seja entendida apenas como uma criação de arte, mas como um produto social e cultural (NOVAIS, 2010).

Associado a isso, Knauss (2003, p. 8),

o que se produz na escultura contemporânea é uma experiência da sociedade urbana profundamente diferente da tradicional escultura de lógica monumental. Talvez, por isso, a escultura não sirva mais às grandes celebrações. Mas, por isso mesmo, podemos perceber que os sentidos da cidade e história possuem historicidade própria, sendo eles mesmos históricos. A imaginária urbana se afirma como produto do seu tempo, realizando a construção de diferentes olhares sobre a cidade.

2.6 ARTE PÚBLICA NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

O termo “arte pública” tem estado associado por muito tempo à escultura monumental e as grandes pinturas murais produto das ideias e das ilustrações. Na contemporaneidade se denomina arte pública as criações artísticas de âmbito público que nos narram sobre a história do lugar ou sugerem algum elemento destacado pertencente à experiência coletiva dos cidadãos que convivem nele (NOVAIS, 2010).

O conceito de arte pública foi atualizado e expandido no contexto das cidades contemporâneas onde essa está inserida. Com isso, os objetos de arte encontram-se acumulados e repetidos pela cidade, dificultando o aparecimento de um marco da paisagem. Atualmente, as obras de arte pública se confundem com elementos de propaganda e comunicação, os quais são tidos como referências e inspirações (VENTURI; BROWN; IZENOUR, 2003).

Uma das características da nova arte pública é sua capacidade de adaptação aos ambientes nos quais está inserida, ou seja, sua área de abrangência, longe dos museus e galerias, ampliou-se por todos os tipos de espaço público – ruas, praças, parques – e também se modificou profundamente quanto às suas intenções de criação. Assim, a arte pública produzida na Europa

ocidental e América do Norte é, basicamente, ativista. Ofertam uma crítica ao sistema mercadológico, através da rejeição da noção de objeto (que alimenta o sistema capitalista) dando atenção para si mesmo e fetichizando obra e artista (BRENSON, 1998).

Mendes da Rocha (1998) aponta a produção de arte pública na América do Norte como influenciadora da arte pública no Brasil por refletir questões ligadas à apropriação e vivência de um espaço urbano que ainda é considerado novo no contexto mundial. Cada vez mais a arte pública possui um caráter reflexivo sobre a existência urbana, os modos de vida citadinos e as angústias do homem moderno.

A arte pública torna-se cada vez mais empolgante diante dos artistas e agentes sociais. E, agora entendida como produto de um trabalho colaborativo, integrado, coordenado entre esses agentes, substitui a produção de objetos feitos pelas elites por motivos comemorativos ou de relevância histórica (ABRAMO, 1998). Torna-se, portanto, uma produção voltada para a multidão, que

(...) fica em um espaço aberto, sendo vista com um olhar diferente. É sinalizadora. O transeunte, o pedestre, não contempla uma obra de arte pública: ele vai absorvendo a peça aos poucos e ela vai se formando aos pedaços em sua memória. (ABRAMO, 1998, p.57).

Além dessa mudança de função da arte, observada nas últimas décadas, modifica-se também sua escala, que agora pede mais espaço para sua existência. E também gera um problema no que se refere a sua ocupação em espaços privados, reforça ainda mais a sua predestinação como arte pública, que ocupe o espaço de todos (ABRAMO, 1998). Portanto, “no Brasil, assim como em outros países, é fundamental que as elites dirigentes tenham consciência da importância da construção de elementos de identidade coletiva, assim como da valorização dos espaços públicos” (FADDEN, 1998, p.96).

Observa-se que no nosso país, o financiamento de obras de arte pública acontece essencialmente pelo Estado, tido como o proprietário dos espaços públicos. A população não se apropria de tais lugares e não os preserva. Reforçando esse pensamento, Bergamin (1998) afirma que a participação da comunidade na definição de locais para a manifestação de arte pública é quase inexistente. O governo muitas vezes toma decisões isoladas, autoritárias e espera a reação da população que habita ou circula no lugar em questão. Com isso, a arte pública, muitas das vezes, nem é notada na paisagem urbana e, quando é, não vai além da apropriação por crianças que brincam sobre as mesmas.

Brissac-Peixoto (1998) afirma que o grande desafio é ampliar o conceito de cultura. Em um país onde muitas das suas esculturas e monumentos precisam ser cercadas por grades como no Brasil, deve-se primeiro entender melhor o atual espaço público em crise e seus reflexos na sociedade contemporânea. As intervenções de arte pública nesses espaços deveriam refletir a busca por sua readequação e redefinição, para não serem apenas meras exposições coletivas.

Apoiada nas mudanças ocorridas nas cidades, as quais se apresentam cada vez maiores, mais confusas e complexas, a arte pública deve deixar de lado as utopias de organização modernista (a exemplo de Brasília), e buscar redefinir as ações de experiência na cidade. Tais experiências de arte devem revelar o caráter transitório e complexo dos seus espaços, e não apenas se aterem as suas adequações às características históricas ou tradicionais desse lugar (BRISSAC-PEIXOTO, 1998). Assim,

a arte pública descontextualiza fatos, situações, relações, objetos, para melhor poder recontextualizá-los e deixar deles emergir uma outra amplitude, na qual o ser humano, fração de uma coletividade, pode encontrar abrigo em estado de exuberância (MONTES, 1998, p.284).

A arte pública adquire diversos significados e funções nos espaços onde é implantada, seja divulgando uma cultura diferente, inserindo novos significados para esse lugar ou até mesmo criando espaços para sua exibição. São intervenções desse gênero que ganham visibilidade e proporção no cenário nacional, a exemplo da criação do Sambódromo da Marquês de Sapucaí, a inserção do Olodum no Pelourinho, a criação da Casa da Paz no Vigário Geral, entre outras ações (MONTES, 1998).

Em paralelo a essa produção, a arte pública, na contemporaneidade, vem apresentando cada vez mais um caráter transitório, mesmo gerando impactos e intensidades variados. Dessa forma, “as marcas do temporário são construídas no movimento e no tempo, são sutis e se ancoram firmemente no lugar”. Essas intervenções de arte pública, muitas vezes, criam conexões entre espaço-pessoas e também entre essas últimas, qualificando espaços muitas vezes inutilizados e contribuindo para a construção de cidades mais amáveis (FONTES, 2013).

Mesmo diante dessas percepções, a produção nacional é tida como silenciosa quando comparada a efervescência internacional, já que a maioria das manifestações já desenvolvidas reforça a inexistência de um lugar e conceito próprios para a arte pública brasileira. Deve-se resgatar o sentido de contemplação, o faz-de-conta artístico e o gosto lúdico da invenção, já utilizados em outros momentos. E conclui a autora:

Quando a festa ocupa a rua, o crime se recolhe ou vai para casa guardar a arma e vem juntar-se à comemoração comum. É nesse diálogo de tradição e tradução que se poderá, à luz do debate internacional sobre a arte pública, começar enfim a empreender a reavaliação do patrimônio cultural brasileiro. Uma custosa e imensa tarefa de uma viagem de redescoberta do Brasil (MONTES, 1998, p.289).

A arte é do rico, do pobre, do preto, do branco, é do povo. Ela deve ficar nas ruas, nos muros, perto das pessoas (BARCELLOS, ACESSA, 11 set. 2012).



Os monumentos, ao longo da história, foram criados e apropriados, com intuitos bem específicos e, a cada tempo, transmitiram significados específicos através de suas inserções nas cidades. No Brasil, o pioneirismo na construção de monumentos coube ao Rio de Janeiro, então capital do império, que em 1864, instalou no Largo do Rocio, hoje denominado praça Tiradentes, uma estátua equestre em homenagem ao primeiro imperador do Brasil, D. Pedro I. A partir daí, durante o século XX, houve uma profusão de estátuas sendo instaladas em seu espaço público (KNAUSS, 1999).

A seguir será realizado um mapeamento, a cerca da existência desse grupo de objetos urbanos presente na área central da cidade de Juiz de Fora, desde a construção do seu primeiro monumento, o obelisco, em 1894, até a atualidade.

3.1 A PRODUÇÃO DE ARTE PÚBLICA EM JUIZ DE FORA

Em Juiz de Fora, a bibliografia referente à história da conformação da cidade, já aponta a construção de monumentos desde o final do século XIX. De acordo com Guimarães (2008), antes mesmo da construção de monumentos tradicionais na cidade, construções fúnebres eram tidas como verdadeiros monumentos, a exemplo do Jazigo da família Arcuri, edificado no Cemitério Municipal de Juiz de Fora, que apresenta elementos do estilo neogótico e contem pinturas internas de Ângelo Biggi.

Figura 5: Jazigo da família Arcuri.



Fonte: Autor, 2016.

Para Oliveira (1966), o primeiro monumento da cidade foi erguido em 1894, durante a administração municipal de Francisco Bernardino. Tratava-se de um obelisco, instalado no Largo da Alfândega (atual praça Antônio Carlos) para marcar o início das obras de saneamento na cidade. De acordo com esse autor, a instalação desse monumento gerou insatisfação e crítica por parte da administração municipal posterior, de João Penido Filho.

Por volta de 1916 ou 1917 esse monumento foi transferido para a região de encontro das avenidas Rio Branco e dos Andradas, próximo ao Largo do Riachuelo. Em 1943, foi retirado dali e guardado no Almojarifado da Prefeitura para depois, em virtude das críticas da imprensa, ser devolvido à cidade (OLIVEIRA, 1966). Sabe-se que o mesmo foi concluído para ser devolvido ao espaço público da cidade, em 8 de novembro de 1947, na praça Mariano Procópio, entre as ruas Mariano Procópio, Ewbank da Câmara e Agassiz, lugar onde permanece até hoje (MATTOS, 1950).

Figura 6: Imagem atual do primeiro monumento de Juiz de Fora, o obelisco, atualmente localizado na praça Mariano Procópio.



Fonte: Autor, 2017.

Mesmo com as críticas à construção do primeiro monumento da cidade, apontado como uma exaltação aos trabalhos da administração de Francisco Bernardino, em sessão da Câmara de 28 de abril de 1920, após o seu falecimento, foi aprovado um projeto de lei autorizando a construção de um monumento em sua homenagem em uma das praças da cidade. Tal homenagem ao primeiro prefeito de Juiz de Fora depois da República foi indicada pelo vereador Pena Filho. Mas este projeto recebeu a oposição da Comissão da Fazenda da época, que alegava como justificativa as dificuldades financeiras enfrentadas pelo município e por ainda não terem sido construídos monumentos em homenagem a outras personalidades importantes na formação da cidade, como Paula Lima, barão de Santa Helena, Bernardo Mascarenhas, Feliciano

Pena, barão de Bertioga, Oscar Vidal, Francisco Mariano Halfeld e Morais e Castro (OLIVEIRA, 1966).

Em contrapartida, a Comissão apontava que apenas Henrique Halfeld, um dos fundadores de Juiz de Fora, e Mariano Procópio, responsável pelo desenvolvimento inicial dessa cidade, já haviam ganhado homenagem através de monumento público: o primeiro no parque Halfeld e o segundo no Largo do Riachuelo. Mesmo assim, tais fatos ocorreram mais de trinta anos após o falecimento desses homens, por iniciativa popular e auxílio financeiro privado (OLIVEIRA, 1966).

As intenções em se criar um monumento em homenagem a Henrique Halfeld surgiram em 1886, 12 anos após seu falecimento, através de subscrição pública com intenção de confeccionar um busto em bronze do homenageado (LESSA, 1985). Mas esta homenagem só ocorreu de fato no dia 25 de dezembro de 1907, quando o monumento foi instalado na praça Doutor João Penido (MATTOS, 1950), por meio da resolução nº 471, de 31 de julho de 1901 (OLIVEIRA, 1966).

Posteriormente, através da Resolução nº 882, de 8 de agosto de 1922, este monumento foi transferido para o parque Halfeld, em função da construção, na praça Doutor João Penido, do monumento em homenagem ao doutor João Nogueira Penido, apontado por esta resolução como “médico humanitário, cidadão benemérito e um dos fundadores de Juiz de Fora” (OLIVEIRA, 1966, p.230). Este monumento foi inaugurado em 25 de abril de 1924 (MATTOS, 1950).

Anos mais tarde, em 1945, durante o governo presidencial de Getúlio Vargas, os cidadãos da cidade prestaram-lhe diversas manifestações populares como forma de agradecimento por suas contribuições em favor do desenvolvimento de Juiz de Fora. Surge então a ideia de construir um monumento em sua homenagem. A pedra fundamental do monumento foi lançada no parque Halfeld, nesse mesmo ano, contando com a presença do homenageado. Mas o mesmo só foi inaugurado em 25 de janeiro de 1959, já no Largo do Riachuelo (OLIVEIRA, 1966).

Além desses monumentos indicados por Paulino Oliveira, Jair Lessa (1985) também descreve alguns monumentos da cidade e destaca o ano de 1887 com a colocação de 14 chafarizes na área central. De acordo com o autor, esses objetos urbanos contribuíram para auxiliar a infraestrutura de águas do município promovida por Thomaz Wood. Foram instalados seis na atual rua Batista de Oliveira, quatro na avenida Getúlio Vargas, um em frente à Estação Ferroviária, um na rua Halfeld, um na rua Marechal e um na rua Espírito Santo. Trata-se de

elementos que foram pensados, em primeira instância, para o abastecimento de água na cidade da época, e também contribuíram para o seu embelezamento.

Além disso, descreve sobre a homenagem a figura de Hermenegildo Rodrigues Villaça - primeiro médico-cirurgião de Minas Gerais e fundador da Faculdade de Medicina local - por meio da construção de dois bustos: um localizado nos jardins da Santa Casa, sendo inaugurado no dia 18 de abril de 1937 (MATTOS, 1950); e outro nos jardins da Igreja São Sebastião, em frente a casa onde ele morou em Juiz de Fora (LESSA, 1985).

Figura 7: Compilado de imagens dos monumentos de Juiz de Fora: (1) João Penido, (2) Henrique Halfeld, (3) Getúlio Vargas e (4) Hermenegildo Villaça.



Fonte: Autor, 2016.

Além dessas referências bibliográficas, existe uma publicação importante notificando todos os monumentos em Juiz de Fora até o ano de 1950. Este artigo foi realizada pelo Coronel João Batista de Matos em comemoração ao dia do soldado, e publicado pela Gazeta Comercial. Ele, inicialmente, traz um breve histórico da conformação da cidade, apresentando os principais fatos que ocorreram desde a abertura do Caminho Novo, por Garcia Rodrigues Pais.

O primeiro monumento retratado por esta publicação (mas não o primeiro a ser efetivamente construído na cidade) é o Monumento ao Cristo Redentor. Trata-se de “uma imagem de bronze tamanho maior que o natural colocada sobre um edifício de alvenaria em forma de capela”, o qual apresenta a seguinte inscrição: “*Venite Adoremus Redemptorem Seculorum*” (MATTOS, 1950, p. 2).

Em seguida, Mattos (1950) enumera os demais monumentos construídos em Juiz de Fora, até o ano de 1950, ressaltando suas características físicas, localização, data de inauguração, além de um breve histórico da personalidade homenageada por cada um.

A lista conta com 22 monumentos, sendo que 12 encontravam-se instalados no espaço público e 10 no espaço privado (dois localizados no parque do Museu Mariano Procópio). Com relação a sua forma, observa-se que a grande maioria é formada por bustos sobre pedestal (15 dos 22 monumentos). Os demais monumentos são: dois obeliscos (obelisco em comemoração a inauguração da rede de Águas Negras e monumento em homenagem às vítimas de Benfica), dois mistos (formado por efígie associada a outros elementos: princesa Isabel e D. Lasagna), duas estátuas (Caio Martins e Monumento ao Expedicionário) e um painel com esculturas (Monumento ao Cristo Rei, localizado no bosque do Colégio Academia de Comércio).

Faz referência, também, a algumas placas existentes em espaços privados: placa de bronze na entrada do parque do Museu Mariano Procópio em decorrência da sua inauguração; placa de bronze em homenagem a João Pessoa localizado no saguão do antigo prédio da Prefeitura; placa de bronze com a efígie de batista de oliveira localizada na entrada do Colégio Academia de Comércio; placa de bronze em comemoração ao 50º aniversário do Instituto Granbery, localizado nesse colégio; placa de bronze do bispo J. W. *Tarboux*, “criador do espírito granberyense”, também localizado no Instituto Granbery (MATTOS, 1950, p. 39).

Tal publicação cita a existência na cidade de três cruzeiros: o primeiro localizado na praça do Cruzeiro, construído em 13 de junho de 1928, com cruz e pedestal feitos de alvenaria, circundado por um gradil de ferro e pequeno canteiro; o segundo localizado atrás da Igreja de São José, em Costa Carvalho, feito de madeira; e o terceiro localizado no morro São Bernardo, feito de madeira.

Pereira (2006) também elencou alguns cruzeiros da cidade e os classificou em três grupos, dividindo-os de acordo com sua localização no contexto urbano:

- os cruzeiros das vias de acesso (Cruzeiro da Rua São Mateus, que dava acesso à fazenda São Mateus, já inexistente / Cruzeiro da Estrada da Companhia União e Indústria, que apresentava a imagem do Cristo crucificado, também já extinto / Cruzeiro da estrada Dr. Joaquim Vicente Guedes, situados nas proximidades da antiga estrada da Graminha e que existe no local até hoje);

- os cruzeiros urbanos (Cruzeiro situado no Largo do Cruzeiro, próximo a atual Catedral Metropolitana, no bairro Paineiras / Cruzeiro no Bairro Francisco Bernardino, no local onde funcionava a antiga usina de tratamento de dormentes, chamada Creosoto / Cruzeiro do Bairro Granbery, vinculado à Igreja do Rosário, erguido ao final da rua Princesa Izabel), todos existentes até os dias de hoje;

Figura 8: Cruzeiro urbano da praça do Cruzeiro.



Fonte: Autor, 2015.

- os cruzeiros domésticos (ou particulares) que eram trazidos para o interior das residências, onde figurava ao lado dos santos padroeiros da casa.

Outra publicação, uma monografia desenvolvida por Wilson de Lima Bastos para a Prefeitura de Juiz de Fora, em 1955, apresenta um tópico referente à contribuição da Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico para a preservação dos monumentos da cidade. Este documento descreve apenas os monumentos que estavam localizados em espaços públicos e já tinham sido apresentados no artigo publicado no jornal Gazeta do Povo, fazendo exceção aos inseridos em logradouros privados (princesa Isabel, Mariano Procópio, Monumento às vítimas de Benfca, Barão do Rio Branco, Duque de Caxias, Arnaldo Jansen, Batista de Oliveira, Hermenegildo Villaça, Braz Bernardino, Cristo Rei) e ao obelisco.

Um monumento do início do século XX, que não foi citado por essas duas referências e que foge a tradição de ereção de bustos na cidade é o monumento dedicado a Francisco Halfed. Trata-se de um painel com dois anjos segurando uma faixa que apresente esta mensagem: “O Cel. Francisco M. Halfed ao povo de Juiz de Fora”. Este painel foi erguido em 1902 como forma de agradecimento por este ter custeado a primeira reforma no largo que veio a se tornar o parque Halfed nos dias de hoje (KLING, 31 maio 2008).

Figura 9: monumento dedicado a Francisco Halfed.



Fonte: Autor, 2017.

Além dos monumentos apresentados até aqui, existem outros, já tombados pela municipalidade e que foram construídos depois de 1950. De acordo com o livro intitulado “Memória da urbe: bens tombados”, de autoria da FUNALFA, existem 14 monumentos já tombados após essa data, dentre estes nove bustos, duas estátuas, uma efigie, um painel, e um monumento formado por elementos diversos (monumento à Mestra Primária).

Esta lista de monumentos tombados também contempla os monumentos apresentados no artigo publicado pelo jornal Gazeta Comercial, em 1950, com exceção dos monumentos localizados em espaços privados (somente o monumento em homenagem à princesa Isabel, localizado no parque do Museu Mariano Procópio, é tombado pela municipalidade).

Além dessas referências, em pesquisas aos processos arquivados na Divisão de Comunicações (DICOM), encontraram-se registros de outros monumentos, alguns deles executados após a publicação dos trabalhos já citados e que não se encontram tombados pela

município. Nesse caso estão o Monumento às Forças Armadas (atualmente conhecido como “Chapelão”), construído em 1976 no Largo do Riachuelo (PJF, PROCESSO Nº 3187/1976) e o monumento ao Centenário dos Batistas Mineiros, instalado em espaço público da avenida dos Andradas (próximo ao Largo do Riachuelo), em 1989 (PJF, PROCESSO Nº 3805/1989).

Figura 10: Monumento às Forças Armadas e ao Centenário dos Batistas Mineiros, respectivamente.



Fonte: Autor, 2017.

Já outros monumentos não saíram do papel, como o que iria homenagear Alberto Gerken Saggiore e seria implantando no cruzamento entre a avenida Itamar Franco e as ruas Batista de Oliveira e Espírito Santo, mas não foi executado (PJF, PROCESSO Nº 5046/1978). Em vez desse monumento, o lugar recebeu o “marco de conclusão de obras da rede tronco central e das adutoras de Retiro, Grama e Filgueiras”, que foi inaugurado no dia 31 de maio de 2002 (CESAMA, 29 maio 2002), que, desde sua construção, foi alvo de crítica da mídia, ficando popularmente conhecido como “Chuveirão da CESAMA”. A reprovação da sua construção recai no seguinte argumento, encontrado em um artigo de jornal:

Sem comemorar nenhum fato histórico ou heroico, o dito marco desponta como uma esquisita geringonça que contribui apenas para aumentar a poluição visual da cidade. Os estranhamentos que envolvem esse esdrúxulo objeto são muitos e de naturezas diversas: social, política, estética e moral (CRISTÓFARO; FARIA, 16 jun. 2002).

Atualmente, a escultura foi retirada em função da instalação do monumento em homenagem ao ex-presidente da República, Itamar Franco, que também foi prefeito da cidade durante dois períodos (1967-1970 e 1973-1974). É formado por busto sobre pedestal em granito e foi inaugurado no dia 6 de setembro de 2013 (HOMENAGEM, 5 set. 2013).

Figura 11: Marco de conclusão das obras da rede tronco central e Monumento em homenagem a Itamar Franco.



Fonte: Autor, respectivamente 2013 e 2016.

Em 28 de agosto de 2003, foi instalada a escultura intitulada “menino empinando pipa” em canteiro da avenida presidente Itamar Franco, confeccionado por Serafim e Daniel Gonzalez para homenagear os cem anos de nascimento do pintor Cândido Portinari. De acordo com o que foi divulgado pela imprensa, os traços do rosto do menino retratado na escultura foram inspirados nos próprios traços do artista quando criança (CEREZO, 28 ago. 2003).

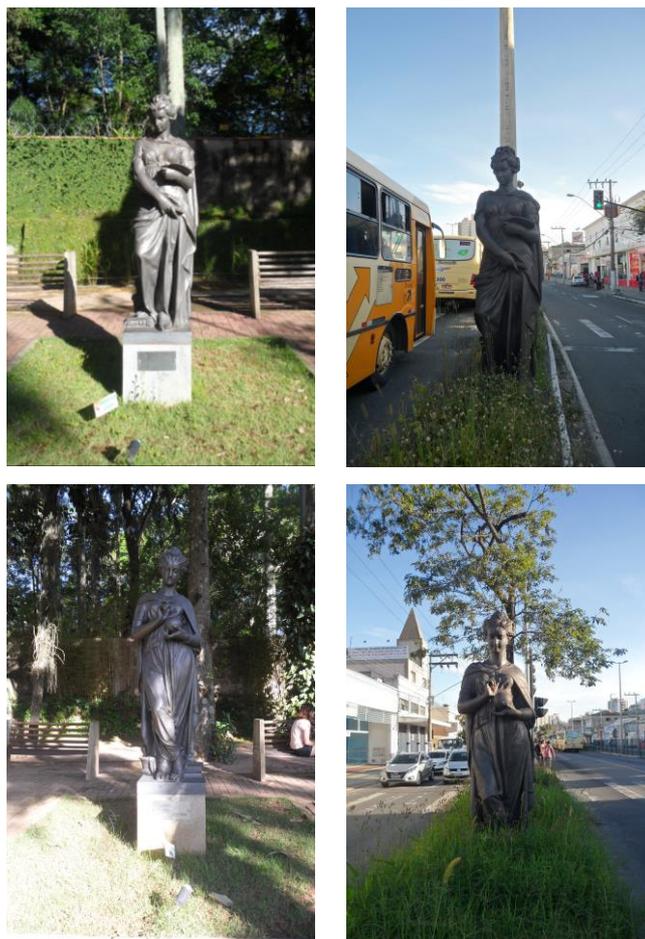
Figura 12: Escultura “menino empinando pipa”.



Fonte: Autor, 2016.

No mesmo ano, no dia 13 de dezembro, foram instaladas duas estátuas réplicas de outras existentes no Museu Mariano Procópio e que representam as alegorias a arte e ciência. Estas estátuas foram instaladas na avenida Barão do Rio Branco, próximo a ponte que dá acesso ao bairro Manoel Honório. O intuito, de acordo com esse jornal, seria reforçar ao cidadão juiz-forano o rico acervo que o Museu Mariano Procópio (MMP) possui e facilitar a visibilidade do acesso a esse equipamento (VIARD, 13 dez. 2003).

Figura 13: Alegoria a Arte e sua réplica e Alegoria a Ciência e sua réplica, respectivamente.



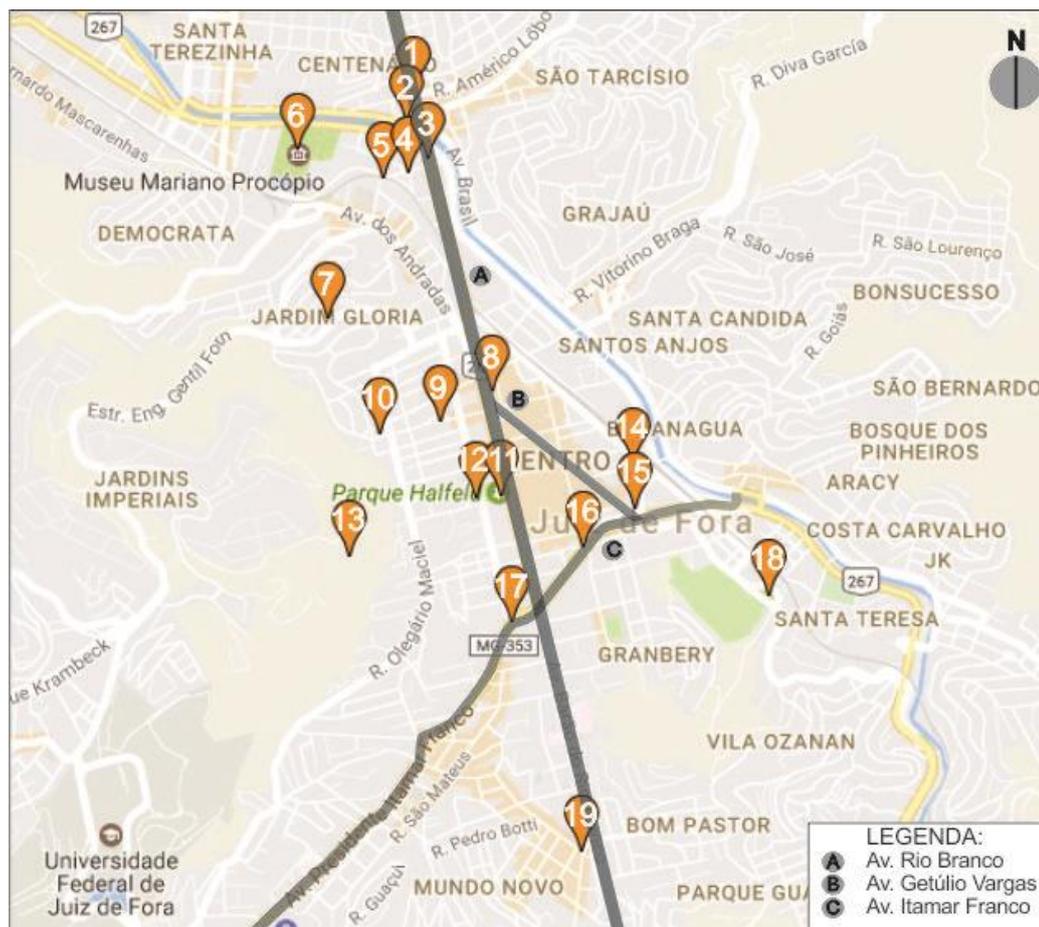
Fonte: Autor, 2017.

Outro monumento retratado na mídia foi a obra intitulada “Portais do Progresso”, do artista Álvaro Lobo, que se inspirou na história industrial da cidade. Trata-se de uma estrutura feita em concreto armado de 8,5m x 7m, apresentando quatro painéis de vitral em fibra de vidro, nas cores da bandeira da cidade (verde, azul, vermelha e branca), e forma circular. Foi inaugurado no dia 1º de maio de 2005 e localiza-se na esquina entre as avenidas presidente Juscelino Kubitschek e Antônio Simão Firjan, na rotatória de acesso ao Distrito Industrial (MOREIRA, 1º maio 2005).

Nessa época, surgiram críticas por parte da mídia com relação à função que os monumentos deveriam exercer no contexto urbano. Algumas publicações ressaltavam a importância da participação da população na escolha desses elementos na escala da cidade para que garantam maior humanização do espaço público e maior apropriação e preservação por parte da população (MOREIRA, 17 abr. 2005).

A seguir foram indicados os monumentos descritos nessas referências bibliográficas (e localizados na área central de Juiz de Fora) para se criar dois produtos “síntese” desse levantamento de dados: um mapa da região central da cidade relacionando os espaços públicos e seus respectivos monumentos; e uma tabela que aponta algumas informações importantes de cada um (data de inauguração, localização, categoria, acesso e se é protegido por políticas de preservação patrimonial ou não).

Figura 14: Localização dos monumentos em Juiz de Fora.



- LEGENDA:**
- | | | |
|---|---|---|
| <p>A Av. Rio Branco</p> <p>B Av. Getúlio Vargas</p> <p>C Av. Itamar Franco</p> | <p>1 - Av. Rio Branco (Garg. do Dilermano)
Monumento ao Trabalhador</p> <p>2 - Praça Alfredo Lage
Alfredo Ferreira Lage</p> <p>3 - Av. Rio Branco (Ponte Manoel Honório)
Estátuas 'Arte e Ciência'</p> <p>4 - Praça Mariano Procópio
Obelisco</p> <p>5 - Passagem de nível - Pça Mar. Procópio
Monumento D. Luiz Lasagna</p> <p>6 - Museu Mariano Procópio
Mariano Procópio / Princesa Isabel</p> <p>7 - Praça Armando Toshi
Zamenhoff</p> <p>8 - Largo do Riachuelo
Mariano Procópio / Getúlio Vargas
Anita Garibaldi / Mon. ao Expedicionário
Eduardo de Menezes</p> <p>9 - Praça Menelick de Carvalho
Menelick de Carvalho</p> <p>10 - Praça Pedro Marques
Antônio Simão Firjan / Dilermano Cruz</p> | <p>11 - Parque Halfeld
Francisco Halfeld / Henrique Halfeld
Oscar da Gama / Belmiro Braga
Caio Viana Martins / Camões
Procópio Teixeira / Machado de Assis</p> <p>12 - Praça Hermenegildo Villaça
Hermenegildo Villaça</p> <p>13 - Morro do Cristo
Monumento ao Cristo Redentor</p> <p>14 - Praça Dr. João Penido
Dr. João Penido</p> <p>15 - Praça Antônio Carlos
Bernardo Mascarenhas
Monumento à Mestra Primária</p> <p>16 - Av. Itamar Franco (Batista de Oliveira)
Presidente Itamar Franco</p> <p>17 - Av. Itamar Franco (Santo Antônio)
Menino empinando pipa</p> <p>18 - Praça Pantaleone Arcuri
Marco do Centenário de Juiz de Fora</p> <p>19 - Praça Assis Chateaubriand
Rubem Dário</p> |
|---|---|---|

Fonte: Mapa do Google alterado pelo autor.

MONUMENTOS EM JUIZ DE FORA

DATA DE INAUGURAÇÃO	LOCALIZAÇÃO	CATEGORIA	NOME	ACESSO	PROTEGIDO
08/03/1894	Praça Mariano Procópio	Obelisco	Obelisco	Público	NÃO
08/07/1906	Morro do Imperador	Estátua	Monumento ao Cristo Redentor	Público	SIM
25/12/1907	Parque Halfeld	Busto	Homenagem a Henrique Halfeld	Público	SIM
12/06/1909	Parque Halfeld	Busto	Homenagem a Oscar da Gama	Público	SIM
12/05/1912	Largo do Riachuelo	Busto	Homenagem a Mariano Procópio	Público	NÃO
06/11/1915	Passagem de nível - Praça Mariano Procópio	Marco	Homenagem a Dom Luiz Lasagna	Público	NÃO
25/04/1924	Praça Dr. João Penido	Busto	Homenagem ao Dr. João Nogueira Penido	Público	SIM
1928	Academia de Comércio	Painel	Monumento ao Cristo Rei	Privado	NÃO
23/06/1933	Parque do Museu Mariano Procópio	Busto	Homenagem a Mariano Procópio	Privado	NÃO
13/05/1934	Parque do Museu Mariano Procópio	Estátua + Busto	Homenagem à Princesa Isabel	Público	SIM
18/04/1937	Santa Casa de Misericórdia	Busto	Homenagem a Braz Bernardino	Público	SIM
18/04/1937	Santa Casa de Misericórdia	Busto	Homenagem ao Dr. Hermenegildo Villaça	Público	NÃO
31/05/1938	Praça Antônio Carlos	Estátua + Busto	Homenagem a Bernardo Mascarenhas	Público	SIM
25/08/1938	Quartel General - 10º Batalhão de Infantaria Leve	Busto	Homenagem a Duque de Caxias	Público	SIM

MONUMENTOS EM JUIZ DE FORA

DATA DE INAUGURAÇÃO	LOCALIZAÇÃO	CATEGORIA	NOME	ACESSO	PROTEGIDO
13/07/1939	Academia de Comércio	Busto	Homenagem a Batista de Oliveira	Público	NÃO
13/07/1939	Academia de Comércio	Busto	Homenagem ao Padre Arnaldo Jansen	Público	SIM
19/09/1940	Parque Halfeld	Estátua + Busto	Homenagem a Belmiro Braga	Público	NÃO
25/09/1944	Parque Halfeld	Estátua	Homenagem a Caio Viana Martins	Público	SIM
01/10/1945	Pátio Interno - Estabelecimento de Subsistência Militar	Busto	Homenagem a Machado Bittencourt	Público	SIM
21/08/1949	Largo do Riachuelo	Busto	Homenagem à Anita Garibaldi	Público	NÃO
08/03/1950	Largo do Riachuelo	Estátua	Monumento ao Expedicionário	Público	SIM
10/06/1950	Parque Halfeld	Busto	Homenagem a Camões	Privado	SIM
02/01/1951	Largo do Riachuelo	Busto	Homenagem a Eduardo Menezes	Privado	SIM
31/05/1951	Praça Pantaleone Arcuri	Escultura	Marco do Centenário de Juiz de Fora	Público	SIM
24/01/1959	Parque Halfeld	Estátua	Homenagem a Procópio Teixeira	Público	NÃO
25/01/1959	Largo do Riachuelo	Busto	Homenagem a Getúlio Vargas	Público	SIM
1959	Catedral Metropolitana de Juiz de Fora	Estátua	Homenagem a Dom Justino	Público	NÃO
18/09/1962	"Mergulhão"	Busto	Homenagem ao Monsenhor Elias Maria Gorayeb	Público	NÃO

MONUMENTOS EM JUIZ DE FORA

DATA DE INAUGURAÇÃO	LOCALIZAÇÃO	CATEGORIA	NOME	ACESSO	PROTEGIDO
11/01/1965	Praça Alfredo Lage	Busto	Homenagem a Alfredo Ferreira Lage	Público	SIM
1966	Praça Hermenegildo Villaça	Busto	Homenagem ao Dr. Hermenegildo Villaça	Público	SIM
07/01/1967	Praça Menelick de Carvalho	Busto	Homenagem a Menelik de Carvalho	Público	SIM
07/01/1971	Praça Assis Chateaubriand	Escultura	Homenagem a Ruben Dario	Público	SIM
17/01/1971	Praça Antônio Carlos	Escultura	Monumento à Mestra Primária	Público	SIM
17/06/1972	Parque Halfeld	Busto	Homenagem a Machado de Assis	Público	SIM
01/05/1976	Avenida Barão do Rio Branco	Painel	Monumento ao Trabalhador	Público	NÃO
29/05/1982	Praça Pedro Marques	Busto	Homenagem a Dilermando Cruz	Público	SIM
1982	Praça Pedro Marques	Busto	Homenagem a Antônio Simão Firjan	Público	NÃO
31/05/2002	Avenida Presidente Itamar Franco	Escultura	"Marco de conclusão de obras da rede tronco central e das adutoras de Retiro, Grama e Filgueiras"	Público	SIM
28/08/2003	Avenida Presidente Itamar Franco	Estátua	"Menino Empinando Pipa"	Público	SIM
13/12/2003	Avenida Barão do Rio Branco	Estátua	"Arte e Ciência"	Público	SIM
01/01/2005	Avenida Presidente Juscelino Kubitschek	Escultura	"Portais do Progresso"	Público	SIM

MONUMENTOS EM JUIZ DE FORA

DATA DE INAUGURAÇÃO	LOCALIZAÇÃO	CATEGORIA	NOME	ACESSO	PROTEGIDO
06/09/2013	Avenida Presidente Itamar Franco	Busto	Homenagem ao ex-Presidente Itamar Franco	Público	NÃO
s/d (*)	Fábrica de Juiz de Fora	Busto	Homenagem ao Barão de Rio Branco	Público	NÃO
s/d (*)	Praça Armando Toshi	Busto	Homenagem a Zamenhoff	Público	NÃO

(*) OBS: Os monumentos assinalados s/d não apresentavam datas de inauguração nas fontes pesquisadas.

3.2 JUIZ DE FORA E ARTE PÚBLICA CONTEMPORÂNEA

Nos últimos anos intensificaram-se a ação sobre variados espaços da cidade realizando intervenções que tentam minimizar o distanciamento atual entre as pessoas e os espaços públicos. Diversas intervenções foram realizadas em variadas partes da cidade, como em muros, fachadas de edifícios da área central, painéis, esculturas efêmeras, entre outras. Com o dinamismo da cidade contemporânea, a arte pública ganhou uma proporção nunca antes imaginada e que reflete o grande pluralismo da sociedade contemporânea.

Nesse contexto, muitos artistas vêm criando intervenções pela cidade. Este é o caso do artista plástico Ricardo Barcellos, que se especializou em arte moderna e contemporânea e sempre teve Cândido Portinari como inspiração. Além disso, o artista busca com sua produção uma relação mais próxima entre arte e todas as camadas da sociedade. Em entrevista, ele declarou:

Defendo a ideia de que as artes plásticas existem para serem contempladas por todas as pessoas e não ficarem monopolizadas dentro de galerias, onde apenas uma pequena parcela da população tem acesso. A arte é do rico, do pobre, do preto, do branco, é do povo. Ela deve ficar nas ruas, nos muros, perto das pessoas (CARVALHO, 11 set. 2012).

Barcellos se tornou referência na arte contemporânea de Juiz de Fora, produzindo esculturas, quadros e obras espalhadas pelas paredes de locais públicos e particulares. Dentre suas principais obras dedicadas aos espaços públicos, destacam-se: revitalização do monumento de alvenaria que existe na Praça da Baleia, no bairro Bairu, em 2000 (SUJEIRA, 14 jul. 2012); projeto “Pórticos nas Praças” (2012); pintura de muro interno da Penitenciária José Edson Cavalieri; arte contemporânea feita nos muros e todo espaço do colégio Militar de Juiz de Fora; pintura do muro do Clube Bom Pastor; e projeto “Seres Espaciais” (CARVALHO, 11 set. 2012).

Dentre estas obras, destacam-se duas que são projetos vinculados a Prefeitura de Juiz de Fora e que tem uma relação mais próxima com o espaço público: “Pórtico nas Praças”, de 2012, e “Seres Espaciais”, de 2015.

O primeiro projeto é um conjunto de cinco obras baseado na técnica de mosaico. Todas trazem a bandeira de Juiz de Fora de um lado e uma releitura de um quadro de um artista do outro, na sua maioria os que participaram da Semana de 22. Este trabalho foi realizado em

parceria com a Empresa Municipal de Pavimentação e Urbanização (EMPAV), da Secretaria de Obras da Prefeitura (CARVALHO, 11 set. 2012).

Já os pórticos foram construídos em concreto e possuem dois metros e 30 centímetros de altura por dois metros de largura. O primeiro trabalho foi realizado no bairro Industrial, onde Barcellos pintou um quadro de Cândido Portinari. Depois ele realizou a réplica do painel do Marco do Centenário, do artista Di Cavalcanti, em Benfica. Logo após, o artista pintou a obra “O Apaboru”, de Tarsila do Amaral. Em seguida ele reproduziu a obra do pintor e escultor francês Henri Matisse, chamada “Blue Nude IV”, na praça Jarbas de Lery, no bairro São Mateus. E, por fim, elaborou uma releitura da obra do artista catalão Joan Miró, na praça do Bom Pastor. (CARVALHO, 11 set. 2012) As obras foram bem aceitas e elogiadas pela população, mas em 18 de setembro de 2014, a obra situada na praça Jarbas de Lery (praça do bairro São Mateus) foi danificada com pichações. Os frequentadores do logradouro criticaram a ação de vandalismo e pediram a limpeza da estrutura à Prefeitura de Juiz de Fora (MONUMENTO, 20 set. 2014).

Já seu segundo trabalho, denominado “Seres Espaciais” (2015), possui três obras que se encontram expostas na cidade: na Praça Jarbas de Lery Junior, no bairro São Mateus; na esquina da avenida Rio Branco com a Itamar Franco; e no cruzamento entre a avenida Itamar Franco e rua Espírito Santo. Além dessas, outras cinco obras seriam inauguradas até o fim de 2015, o que não aconteceu. Em reportagem ao jornal Tribuna de Minas, o artista explicou um pouco sobre sua inspiração para a construção das obras desse trabalho:

Quando se faz uma tela, você imagina ela pronta primeiro. Mas essas esculturas são diferenciadas, todo o material é comprado em ferros velhos, e eu transformo. Desenho na própria bancada, colocando um elemento característico. Desenho na hora. Nada é passado para o papel (ARTISTA, 25 ago. 2015).

Figura 15: Obra “Seres Espaciais” (exemplar localizado no cruzamento entre avenida Itamar Franco e rua Espírito Santo) e projeto “Pórticos nas Praças” (exemplar localizado na praça Jarbas Lery Ribeiro – bairro São Mateus), respectivamente.



Fonte: Autor, 2016.

Além dessas obras, outras intervenções foram realizadas na atualidade. Dentre as principais, as mais numerosas são as ações de grafiteiros variados que vão colorindo a área central da cidade com suas cores vibrantes, desenhos livres e traços fortes. Uma dessas intervenções foi realizada por cinco grafiteiros que integram a “Crews Setor 276” (grupo em atividade desde os anos 90) e “Underground Crew”, e aconteceu no muro de um prédio residencial, na avenida presidente Itamar Franco. A obra, denominada “Floresta”, por apresentar animais e espécies vegetais, foi executada em agosto de 2015, e surgiu a partir da exigência do proprietário que pediu algo bem colorido e que se destacasse na paisagem (GRAFITEIROS, 25 ago. 2015).

Outro trabalho desse gênero ocorreu na fachada de uma casa noturna, localizada na rua Espírito Santo, na área central de Juiz de Fora. Para a realização desse trabalho, foram convidados os artistas chilenos Stylo Sucio, Jungla e Bongo (RGM) e a peruana Pandora B (4 Sangres Crew), que criaram na fachada frontal diversos detalhes coloridos e geométricos inspirados em desenhos pré-colombianos. O trabalho foi realizado em dezembro de 2015 (FACHADA, 18 dez. 2015).

Também foi realizada uma intervenção no muro de contenção da rua de acesso ao bairro Ladeira. Com a inauguração da ponte Wandenkolk Moreira, na avenida Brasil, foi elaborado um painel de grafites que retratassem importantes bens culturais de Juiz de Fora, com o objetivo de valorizá-los junto à população (PONTE, 2 fev. 2016).

Figura 16: Intervenção em fachada de casa noturna, na rua Espírito Santo, e grafite em muro, próximo à ponte Wandenkolk Moreira, respectivamente.



Fonte: Autor, 2016.

Além das intervenções de caráter permanente que vem acontecendo em Juiz de Fora, atualmente surgiram também intervenções temporárias. Essas interações com o espaço público da cidade podem ser exemplificadas com a intervenção "JF Foto 15", que levou exposições fotográficas variadas para espaços públicos de Juiz de Fora e ocorreu em dois finais de semana de agosto de 2015 (INTERVENÇÕES, 7 ago. 2015), além da intervenção denominada "Ex-votos", do artista Francisco Brandão, que ocupou o calçadão da rua Halfeld com um tapete de 20 mil penas de gesso, e aconteceu durante todo o dia 9 de junho de 2016 (INTERVENÇÃO, 9 jun. 2016).

Figura 17: Intervenções urbanas temporárias nos espaços públicos de Juiz de Fora: "JF Foto 15" e "Ex-votos", respectivamente.



Fonte: Imagens disponíveis em: <<http://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2015/08/intervencoes-levam-arte-fotografica-para-ruas-de-juiz-de-fora.html>>. Acesso em: 27 dez. 2016.
<<http://www.tribunademinas.com.br/intervencao-coloca-20-mil-penas-de-gesso-no-calçada/>>. Acesso em: 10 jun. 2016.



O Morro do Cristo apresenta inúmeras características em que a arte, a cultura, as experiências de intervenção urbanas e a instalação de alguns elementos urbanos significativos estão claramente presentes como testemunhos da passagem do tempo (PEREIRA, 2006, p.68)

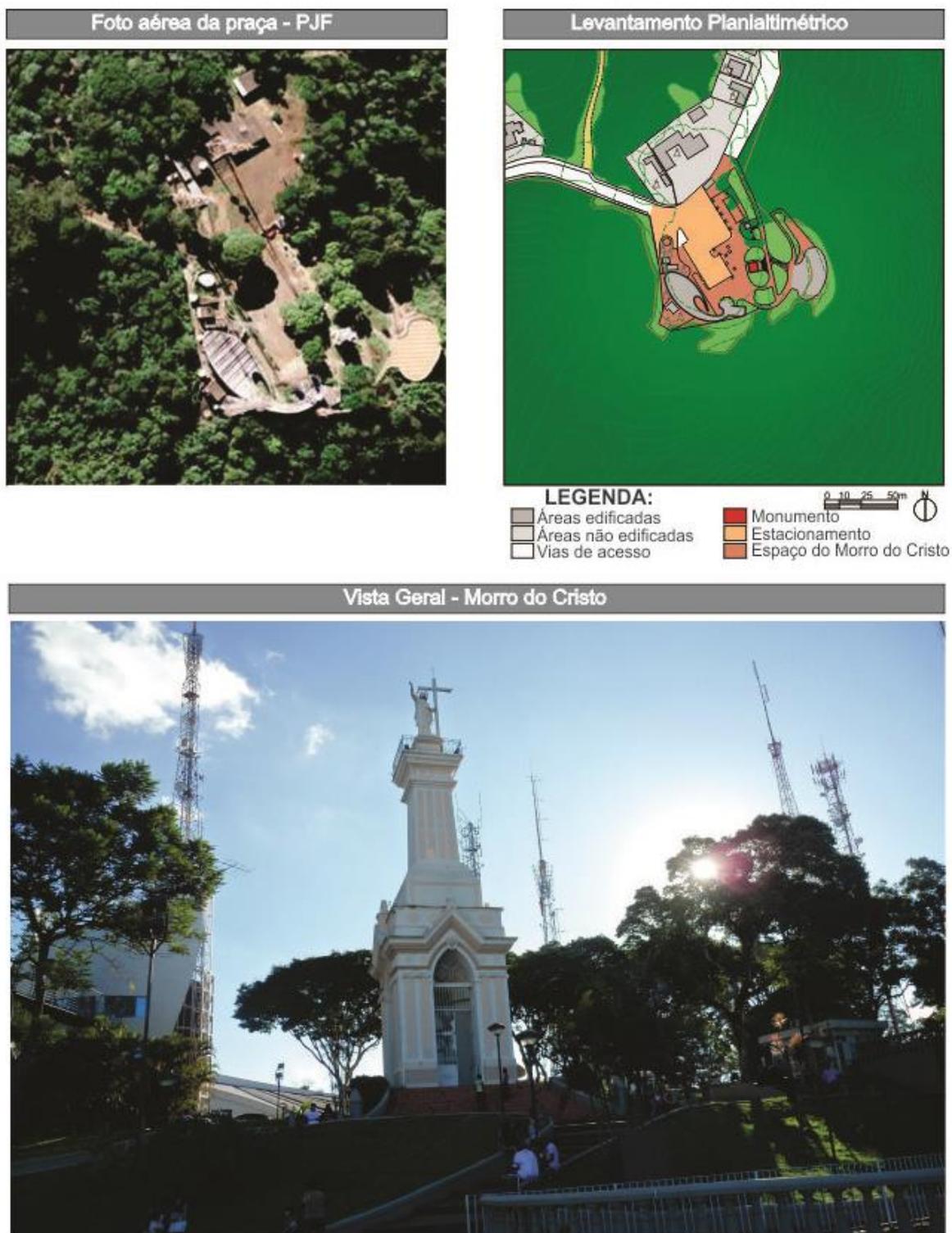
O Morro do Cristo é o marco natural de maior relevância no contexto da área central de Juiz de Fora. Situado em uma região privilegiada da cidade - divisa natural entre a área central e a cidade alta - pode ser contemplado por diversas regiões da cidade. Está a aproximadamente 930 m de altitude, sendo um dos pontos mais altos da cidade, o que garante, desde o início da ocupação da cidade, uma das mais belas vistas panorâmicas do centro de Juiz de Fora.

Trata-se, portanto, de um ponto importante da paisagem que os juiz-foranos se habituaram a olhar no seu dia a dia. Este lugar, no decorrer dos últimos 100 anos, tornou-se importante em função da sua diversidade de apropriações socioculturais e por ter se tornado um importante cartão postal. E, como será relatado nas páginas seguintes, esse espaço público sempre foi idealizado por diversos agentes sociais envolvidos em seu processo de transformação. Alguns desses projetos foram realizados e outros nunca saíram do papel, mas todos revelam, de alguma forma, a vontade, ao longo dos anos, de transformar esse local em um espaço de lazer e de entretenimento para os juiz-foranos.

Para Pereira (2006), o espaço do Morro do Cristo está presente no imaginário de muitos juiz-foranos. Este foi batizado oficialmente como Morro do Redentor, mas já foi chamado também de Morro da Liberdade e hoje é conhecido como Morro do Cristo. Também recebeu o nome Morro do Imperador, em homenagem ao Imperador Dom Pedro II que, em visita a Juiz de Fora, em 1861, escalou juntamente com Mariano Procópio Ferreira Lage o morro a fim de vislumbrar a cidade que então se formava (OLIVEIRA, 1966).

Atualmente, o nome mais popular pelo qual esse espaço é conhecido – Morro do Cristo – já revela a importância que o monumento ao Cristo Redentor – representante da imaginária urbana e escolhido como um dos estudos de caso dessa pesquisa – foi adquirindo ao longo do tempo no contexto urbano. Outra medida que comprova a importância desse espaço para a memória e cultura da cidade foi o tombamento realizado pela administração municipal, a fim de garantir suas características ambientais e a manutenção dessa paisagem natural que já se consolidou no olhar dos habitantes locais.

Figura 18: Mapas demarcando o Morro do Cristo no contexto urbano de Juiz de Fora.



Fonte: Foto aérea e levantamento planialtimétrico, alterado pelo autor. Vista geral: Autor, 2015.

4.1 JUIZ DE FORA E A HERANÇA DO CATOLICISMO TRADICIONAL

De acordo com Pereira (2006), o catolicismo que encontramos na região da Zona da Mata tem suas raízes nas práticas religiosas medievais trazidas para o Brasil através dos colonizadores portugueses. Para tanto, em Juiz de Fora, encontramos desde o início de seu povoamento, as manifestações devocionais desse catolicismo, através da devoção aos santos, da presença das Irmandades, das romarias, da ereção de cruzeiros, das benzedeadas, entre outras práticas costumeiras da época.

O catolicismo tradicional mineiro pode ser caracterizado, através de cinco pressupostos básicos: é luso-brasileiro, laico, medieval, social e familiar (PEREIRA, 2006). Associado a isso, pode-se afirmar que a religiosidade presente nas origens do povoado baseava-se na Teoria da Proteção. Portanto, diante do sentimento de insegurança em se instalar em território desconhecido, os homens necessitavam contar com a proteção de um santo de devoção. Em Juiz de Fora, o primeiro santo escolhido como protetor foi Santo Antônio, hoje padroeiro da cidade (FERREIRA, 2008).

Outro elemento de destaque no catolicismo tradicional presente em Juiz de Fora são as Irmandades que, desde o período colonial, tiveram papel importante na organização social das comunidades. Dentre as principais Irmandades criadas em Juiz de Fora, destacam-se: a Irmandade do Santíssimo Sacramento, a Irmandade de Nosso Senhor dos Passos, a Irmandade de Santo Antônio e a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. A presença dessas Irmandades foi essencial no que se refere à organização devocional dos grupos sociais além da própria organização urbana, já que estiveram à frente da construção e manutenção de muitas igrejas na cidade, da construção da Santa Casa de Misericórdia, além dos festejos em louvor aos seus santos de devoção (PEREIRA, 2006).

Outra prática pertinente desde os primórdios da colonização era a preocupação dos portugueses em erguer cruzeiros ao longo do território brasileiro. A conquista territorial era difundida através da expressão da religião oficial como devoção popular por meio dos cruzeiros. Prática que, de acordo com Pereira (2006), pode ter diversos significados: a expressão da fé cristã, indicação de local de devoção às almas, entre outros. Juiz de Fora também construiu seus próprios cruzeiros como foi exposto no capítulo anterior.

Compreender o início da vivência religiosa em Juiz de Fora é fundamental para se entender o sentido religioso que existia na sociedade juiz-forana no momento da ereção do monumento ao Cristo Redentor.

4.2 O IDEALIZADOR DO MONUMENTO AO CRISTO REDENTOR: FRANCISCO BATISTA DE OLIVEIRA

A ideia de se construir uma imagem do Cristo Redentor no alto do morro foi obra de Francisco Batista de Oliveira. Mineiro, nascido em 11 de julho de 1857, na cidade de Brumado (atualmente chamada Entre Rios de Minas), chegou a Juiz de Fora em 1882 (BASTOS, 1967).

Coube a Francisco Batista de Oliveira a idealização do monumento, mas o espaço em que o mesmo está inserido é resultado da contribuição de muitos homens. De acordo com Pereira (2006, p.39),

o projeto que desencadeou a transformação de Juiz de Fora em uma cidade moderna para os padrões do final do século XIX, envolveu um grupo de homens ilustrados que atuaram sobre ela com um olhar instruído pela ciência e a técnica, comprometidos com o ideal de transformar a cidade em um espaço urbano ideal.

Nesse contexto de transformações, o nome de Batista de Oliveira estava presente em importantes empreendimentos do final do século XIX na cidade. Reconhecido como um espírito ilustrado e comprometido com as reformas da cidade, ele foi proprietário da “Casa da Barateza”, onde inovou ao introduzir o preço fixo sobre as mercadorias (LESSA, 1985). Ele também é tido também como o primeiro grande comerciante de Juiz de Fora, e de todo o estado de Minas Gerais (BASTOS, 1967).

Além de seus feitos comerciais, seu nome também aparece nas iniciativas dos dois primeiros estabelecimentos bancários do estado: o Banco Territorial e Mercantil de Minas e o Banco de Crédito Real de Minas Gerias S. A. (OLIVEIRA, 1975). Também participou do empreendimento da Cia. Mineira de Eletricidade, fundada por Bernardo Mascarenhas, que inaugurou a primeira usina hidrelétrica para uso público da América do Sul (BOTTEI, 1994), e criou a Academia de Comércio, que “foi o primeiro estabelecimento do gênero no Brasil, tinha como finalidade formar negociantes, banqueiros, diretores e empregados de estabelecimentos industriais e de comércio” (CHRISTO, 1994, p. 81).

Batista de Oliveira sempre esteve preocupado com os pobres. No campo assistencial, Batista de Oliveira destacou-se por suas atividades na Sociedade São Vicente de Paula, fundada em 1894 na Igreja Matriz pelo primeiro padre diocesano de tendência reformista a chegar à cidade: o padre Doutor Venâncio Ribeiro de Aguiar Café, mais conhecido como Padre Café. Nesse sentido, ele fundou no dia de Natal de 1889, em sua própria residência, a Associação

Católica Pão de Santo Antônio, cuja finalidade era socorrer os mais necessitados (BASTOS, 1967).

Sua experiência religiosa tem suas raízes na vivência do catolicismo tradicional, do qual recebeu os primeiros ensinamentos cristãos, e no catolicismo de modelo reformado, que se implantou em Juiz de Fora a partir de 1890. Portanto, ele não encontrou dificuldades em se adaptar aos novos padrões do catolicismo, em vez disso, foi um dos maiores líderes católicos (PEREIRA, 2006).

4.3 DA EREÇÃO DE UM CRUZEIRO AO PRIMEIRO CRISTO REDENTOR EM ESPAÇO PÚBLICO DO BRASIL

O' Christo Redentor! Porque esse plinto
Em que homens puseram-Te em pé
Se eu, animado de sincera fé,
No fundo de minh'alma é que Te sinto? (BELMIRO BRAGA apud
OLIVEIRA, 1953, p.212)

Para celebrar as comemorações da passagem do século XIX para o XX, Batista de Oliveira mandou erguer no alto do morro uma cruz no qual seria realizada uma missa campal. O pedido para esta celebração pode ser comprovado através do documento encaminhado ao bispo de Mariana pelo pároco verbita Frederico Hellenbrock:

O padre (...) vem humildemente rogar à V. Ex^o Revmo se digne a conceder-lhe a licença de celebrar uma missa campal no alto do Morro do Imperador no dia 1^o de janeiro de 1901. Nesse morro será levantado um cruzeiro em homenagem a Jesus Cristo Redentor na passagem do século. Já foi adquirido pela Associação Católica Pão de Santo Antônio um terreno no qual nossa sorte se pode construir uma capela (Livro de Tombo da Igreja Matriz, p.8 apud PEREIRA, 2006, p. 50).

Pereira (2006) analisa esse pedido como reflexo de uma vontade de determinada parcela da sociedade em ocupar o espaço do Morro do Imperador.

Presente no imaginário religioso de Batista de Oliveira e de seus companheiros da Associação Católica Pão de Santo Antônio, revela-nos o desejo deste grupo em dar testemunho do espírito católico do povo juiz-forano e, ao mesmo tempo, confirma a permanência de práticas devocionais do catolicismo tradicional. (PEREIRA, 2006, p.52)

O entusiasmo de Batista de Oliveira não se limitou apenas aos movimentos de caridade. Com o apoio de padres reformadores, ele se envolveu também em atividades culturais de cunho religioso, como organizar uma romaria ao Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas do Campo-MG. Foi a partir dessa romaria, e no contato com o monumento a Jesus de Matosinhos, que o desejo de construir, no Morro do Imperador, um monumento ao Cristo Redentor (BASTOS, 1967). Essa ideia, exposta aos amigos, foi rapidamente aceita por todos, incluindo nomes de importância na cidade, como Francisco Mariano Halfeld que de pronto animou-se com a ideia (O PHAROL, 7 jul. 1906 apud BASTOS, 1967).

De acordo com Pereira (2006), a intenção de se construir um monumento em homenagem ao Cristo Redentor, no alto do Morro do Cristo, em substituição à cruz, deve ser entendida sob três aspectos importantes da época:

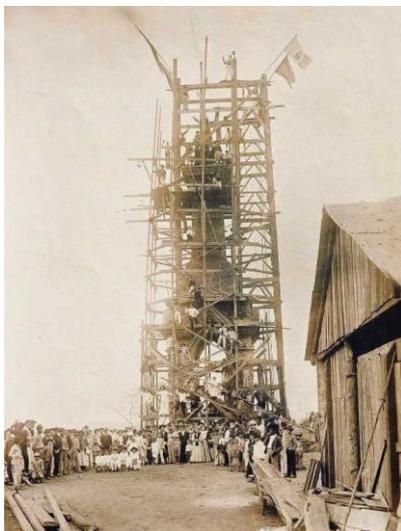
- o ano da passagem do século XIX para o XX era considerado, por Roma, como o “Ano da Redenção”, no qual as comemorações giravam em torno da representação de Jesus crucificado, representado de braços abertos, como salvador da humanidade;
- a presença, na época, de muitos padres redentoristas em Juiz de Fora, que eram “grandes divulgadores dessa nova intenção de Jesus Cristo”;
- a associação da imagem do Cristo Redentor com os ideais das elites envolvidas no processo, com uma representação que se aproximava dos ideais de progresso, de confiança e vitória, vivenciados então.

Batista de Oliveira, entretanto, não conseguiu realizar o sonho de construir o monumento ao Cristo Redentor. Faleceu em 17 de setembro de 1902, aos 45 anos de idade, deixando viúva e nove filhos. A continuidade da obra, portanto, ficou a cargo da Associação Católica Pão de Santo Antônio, em nome de seu cunhado Dr. João Nunes Lima. Na época, diversos jornais, não só de Juiz de Fora, mas do Rio de Janeiro e São Paulo, publicaram reportagens em homenagem a sua vida e obra, exaltando seus feitos (BASTOS, 1967).

A partir de então, João Nunes Lima ficou à frente da Associação e começou a angariar fundos para a concretização da obra do monumento. O terreno, conforme retratado no documento de pedido para a missa campal no morro, já tinha sido adquirido pela Associação Católica Pão de Santo Antônio. Quando se atingiu o fundo necessário para sua realização, estabeleceu-se contrato com a Cia. Pantaleone Arcuri & Spinelli. As obras foram iniciadas em 25

de maio de 1905 e no dia 29 de junho deste ano, dia de São Pedro, foi realizada a bênção da pedra angular, momento de solenidade com a presença dos membros da Associação Católica Pão de Santo Antônio e demais figuras de destaque da sociedade (BASTOS, 1967).

Figura 19: Obras para construção do monumento ao Cristo Redentor.



Fonte: Disponível em: <www.mariadoresguardo.com.br>. Acesso em: 15 set. 2015.

De acordo com Bastos (1967, p.73),

a imagem, vinda por encomenda da “Maison Raffé”, de Paris, foi posta em Juiz de Fora ao preço de 8:636\$970. O monumento propriamente dito ficou ao preço de 35:488\$628, havendo, ainda, outras despesas, desaterros, aterros, instalação elétrica, carros, etc., no montante de 4:000\$000.

Com relação às suas características métricas e demais informações sobre a construção do monumento, o Jornal do Comércio, na data de inauguração do monumento, apresentou as seguintes informações:

A iluminação elétrica é feita gratuitamente, e o será sempre, pela Companhia Mineira de Eletricidade. (...) As obras ficaram concluídas em novembro do ano passado. A altura do monumento é de 25 metros, e a da estátua 3 metros e 75 centímetros. A altura do Morro do Imperado, sobre o nível do mar, é de 700 metros, mais ou menos (CRISTO REDENTOR, 8 jul 1906, p. 1).

A conclusão das obras do monumento ao Cristo Redentor deu-se em novembro de 1905, mas as festividades de sua inauguração só ocorreram em julho do ano seguinte. Pereira (2006) aponta dois motivos para o atraso na sua inauguração: era preciso esperar que se

passassem os meses de chuva que não garantiriam o sucesso da festa de inauguração, pois esta seria ao ar livre e, na época, o acesso a esta região da cidade era bem difícil. Já o segundo motivo seria o respeito ao calendário litúrgico, uma vez que após o período de chuvas, muitas celebrações ganhavam destaque: a Páscoa em abril, as comemorações do mês de Maria em maio, e as festas de junho em comemoração ao dia do padroeiro, Santo Antônio, além de São João e São Pedro, sem falar na festa do Corpo de Deus (*Corpus Christi*). Nesse sentido, estabeleceu-se 8 de julho como a melhor data para a inauguração do monumento já que as atenções poderiam se direcionar a este evento, sem falar que o risco da festa não acontecer por conta da chuva era mínimo (ver mapa 1, ao final do subcapítulo 4.5).

Figura 20: Monumento em homenagem ao Cristo Redentor.



Fonte: Blog Maurício resgatando o passado.

Disponível em: <<https://2.bp.blogspot.com/-kRLZhdIXsnE/VwAcNBVo0qI/AAAAAAAAAV7g/0IXTeIgVETgEiu1ldAdnj48cofbq4kmZQ/s1600/945.jpg>>.

Acesso em: 15 set. 2015.

Na data de inauguração, a festividade reuniu milhares de pessoas (entre cinco mil e sete mil), de acordo com o Livro de Crônicas dos Redentoristas, desde as camadas populares até as elites, além de representantes do poder administrativo e religioso.

O programa das solenidades de inauguração foi publicado pela mídia da época:

Às 6 horas da manhã, alvorada pela banda do 1º batalhão do Estado;

Às 7, partida do Parque Halfeld para o Morro do Imperador;

Às 9, bênção solene do monumento, pelo Exmo. Arcebispo de Minas d. Silvério Gomes Pimenta, seguindo-se a missa na capela: durante a celebração desse ato tocará a banda do 1º batalhão, sendo também por essa ocasião entoados cânticos e hinos, por um côro de vinte senhoras e

senhoritas. Haverá depois a bênção da imagem de Cristo Redentor, falando por essa ocasião o Revdmo. redentorista Dr. Júlio Maria.

- A comissão encarregada dos festejos oferecerá aos convidados café e biscoitos.

- Hoje durante o dia e à noite tocará uma banda de música, havendo fogos junto ao monumento.

- Às 6 ½ da tarde realizar-se-á, na rua Direita, 135, o jantar que os senhores Dr. João Nunes Lima e coronel Francisco Eugênio de Rezende oferecem a S. Excia. Revdma. o arcebispo D. Silvério. (O PHAROL, 8 jul. 1906 apud BASTOS, 1967, p. 76)

Após a missa, o padre Júlio Maria discursou algumas palavras de entusiasmo ressaltando a importância do acontecimento, conforme registrado pelo Jornal do Comércio:

É Juiz de Fora que aponta ao Brasil o Cristo Redentor, é Minas, a vanguarda da liberdade, que ergue esta estátua. Não é de um general, a de um estadista, a de um herói humano, é a estátua do grande e verdadeiro amigo dos povos. (...) Esta é, pois, não só um testemunho de piedade de Francisco de Oliveira, o católico insigne; é também o símbolo de uma grande e verdade política e social. Esta verdade minas proclama hoje ao país inteiro. Não é de capital da república; não é de nenhuma das capitais do Brasil que parte o brado libertador. Pouco importa isso, porque Deus, que na ordem natural serve-se das pequenas coisas para produzir as grandes, e na ordem social serve-se dos pequenos para confundir os grandes e poderosos, também na história em regra, não é das maiores cidades que se serve para dar exemplo às nações (CRISTO REDENTOR, 10 jul. 1906, p. 1)

A comemoração prosseguiu inspirada nas festividades típicas do catolicismo tradicional. A imprensa relatou a presença de bandeirinhas e galhardetes enfeitando o monumento, houve oferta de café e biscoitos aos convidados, realização de salvas de tiros, vivas e presença de uma banda de música vinda de Belo Horizonte (O PHAROL, 8 jul. 1906 apud PEREIRA, 2006, p.57) (LIVRO DE CRÔNICAS DOS REDENTORISTAS, p.112 apud PEREIRA, 2006, p.57).

De acordo com Pereira (2006), baseada em uma imagem da época da finalização das obras do monumento ao Cristo Redentor, e nos relatos do biógrafo de Batista de Oliveira, Wilson de Lima Bastos, o antigo cruzeiro anteriormente instalado no local continuou presente. Isso significa, entre os fiéis, que os sentimentos religiosos não se modificaram, mesmo que novas experiências e acontecimentos tenham surgido.

Destaca-se, também, apoiado nas palavras do padre Júlio Maria, que a cidade de Juiz de Fora é vanguarda, no Brasil, na representação do Cristo Redentor em monumentos públicos, já que a imagem do Cristo Redentor do Rio de Janeiro, tido como cartão postal do Brasil, e

recentemente eleito uma das sete novas maravilhas do mundo, teve sua inauguração somente em 12 de outubro de 1931 (GRINBERG, 1999).

4.4 AS INTERVENÇÕES NO ESPAÇO DO MORRO DO CRISTO

Nos primeiros anos da inauguração do monumento, os diretores da Associação Católica Pão de Santo Antônio tentaram elaborar projetos para aquele espaço. Nesse sentido, para comemorar o 4º aniversário do monumento ao Cristo Redentor, Saint-Clair de Miranda Carvalho tentou organizar um jardim ao redor do monumento. Segundo a imprensa da época,

é um grande benefício que vem ser prestado a Juiz de Fora, graças à iniciativa valiosíssima do Sr. Saint-Clair de Miranda carvalho que, cumprindo o desejo de sua saudosa e malograda filha Ilva, tomou a si o nobre encargo de transforar em jardim a formosa colina de onde o Cristo Redentor lança sua benção perene e confortadora. (JORNAL O PHAROL, 22 maio 1910 apud PEREIRA, 2006, p.61)

Além disso, Saint-Clair de Miranda Carvalho, em nome da Associação Católica Pão de Santo Antônio, encaminhou um documento à Câmara Municipal em maio de 1910, relatando as intenções de mudanças, expansões e novas apropriações idealizadas para o Morro do Imperador. Tal documento teve apoio de outros homens importantes da sociedade juiz-forana, como José Procópio Teixeira, Cândido Teixeira Tostes, Edgard Quinet de Andrade Santos e Constantino Paletta. Nele, estava explícita a intenção da União Católica Pão de Santo Antônio de criar um parque ao redor do monumento, conforme pode ser verificado em trecho encontrado em Oliveira (1966, p. 204):

O mesmo Dr. Saint-Clair de Miranda Carvalho, entretanto, em um movimento de alta generosidade, acaba de executar naquele local, por suas expensas exclusivas e em benefício da Associação, um plano primoroso de parque do sistema europeu, destinado a se tornar com o desenvolvimento e gramados, o mais aprazível, majestoso e higiênico dos logradouros da população local. Todas essas qualidades únicas, porém, de que é o parque dotado, bem como o esforço aí representado, é claro que ficarão inaproveitadas, senão lhe facilitar o acesso ao povo, comum a viação que lhe vença a altura da situação.

Nesse ponto, as intenções de se qualificar o espaço do Morro do Cristo vão além do sentido religioso e ganham um caráter urbano, já que buscam uma conexão física entre o Centro da cidade e o Morro do Cristo. Assim,

uma via férrea construída em demanda daquele local, irá, V. Excia. bem o vê, ligar por transporte barato e em meia dúzia de minutos de viagem, o próprio centro da cidade a uma zona até hoje sem edificações e que deve tornar-se, por essa razão, um local grandemente vantajoso, tanto do ponto de vista higiênico, como do econômico e estético para ser aproveitado convenientemente em construções de várias espécies (OLIVEIRA, 1966, p. 205).

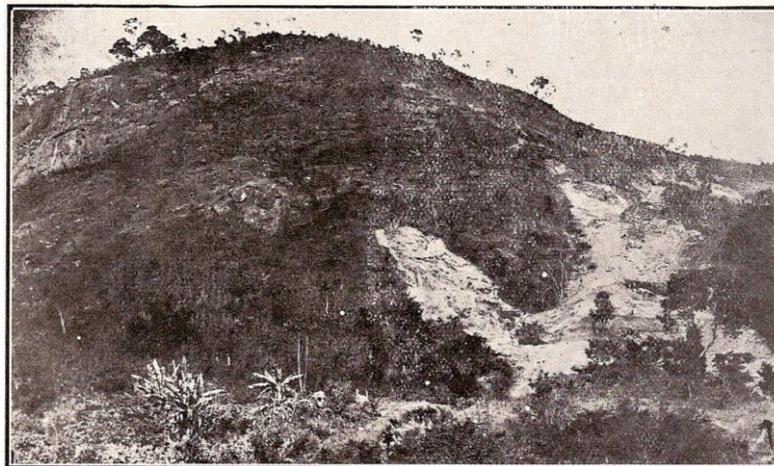
Mais a frente, o mesmo documento explicita formas de se construir esse transporte vertical por via férrea:

chegou-se á conclusão de que o sistema de viação que reúne presentemente grandes condições de exequibilidade é o de um plano inclinado, partindo da rua Dr. Paletta, em rumo da face direita do cabeço de pedra que lhe fica em frente. Ora, esse plano que propomos, não alvejando exclusivamente o alto do belo parque, vai encaminhar-se diretamente para a região a desenvolver (OLIVEIRA, 1966, p. 205).

Em trecho final desse documento, Saint-Clair de Miranda Carvalho reforça a importância do auxílio da Câmara Municipal na realização dessas atividades e na administração da concessão da linha férrea vertical. Mesmo assim, o projeto não foi realizado já que não recebeu apoio do poder público.

O início das obras ocorreu por meio da escavação de rocha que abriu parte do caminho do Centro até o Morro do Imperador, mas essas atividades não tiveram continuidade. Quanto à ideia de se construir uma ermida (capela normalmente localizada fora das povoações ou em lugares isolados), também descrita nesse documento, nenhum projeto e/ou documento foi encontrado.

Figura 21: Escavações no Morro do Imperador para a passagem do Elevador.



Fonte: Álbum do Município de Juiz de Fora. Disponível em: <http://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com.br/2016/02/pontos-turisticos-0-fotos.html>. Acesso em: 25 out. 2015.

A partir desse momento, o Morro do Cristo começou a ter uma série de usos e a sofrer transformações em seu espaço. O primeiro uso enquadrado fora da abrangência religiosa foi o movimento musical da década de 1940, que utilizou o lugar para abrigar seus concursos musicais ligados aos principais compositores das Escolas de Samba da cidade (PEREIRA, 2006). Porém, conforme publicado na Revista O Lince, de julho de 1942, essas manifestações não excluíram por completo a presença de um momento religioso em seus eventos:

Às 8:30 horas daquela manhã luminosa e perfumada, foi celebrada uma missa campal, dando início aos festejos, que assinalavam uma verdadeira apoteose de alegrias e ritmos. Às 10:30 horas, pouco mais ou menos, teve início o interessante concurso de sambas de compositores juiz-foranos, no qual concorreram várias escolas de samba da nossa querida cidade; tendo as mesmas apresentado apreciáveis números dos seus repertórios (APOTEOSE, jul. 1942, p. 10).

Pereira (2006) afirma que inexistem dados e/ou documentos que expliquem os motivos que levaram as Escolas de Samba a se apropriarem do lugar para a realização dos Concursos Musicais, nem quando chegaram ao fim. Entretanto, a autora afirma que, no período da ditadura, esses Concursos Musicais ainda faziam parte das comemorações do Dia do Trabalhador, conforme relato do Jornal Diário Mercantil:

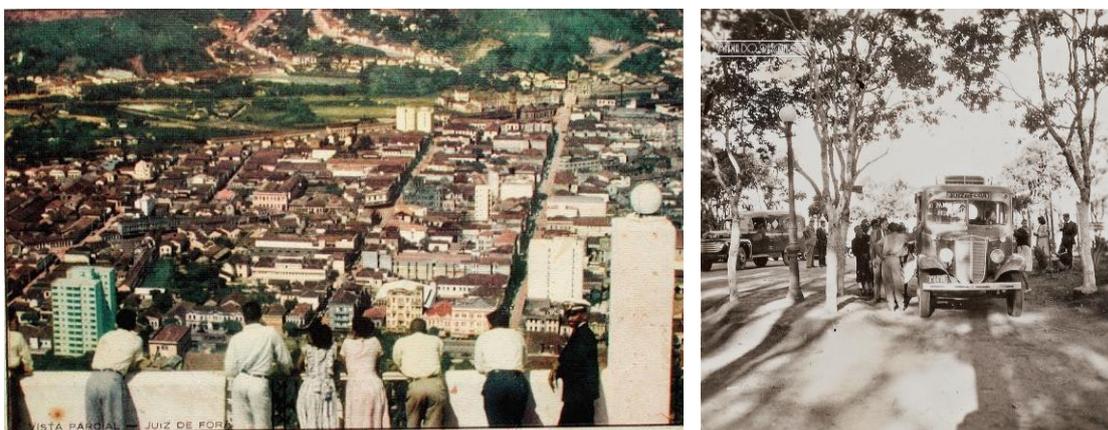
Essas festividades, por outro lado, trazem um pouco de saudade e nostalgia pela lembrança das comemorações vibrantes, que, antigamente, marcavam o 1º de maio em Juiz de Fora.
A concentração maior se fazia no Morro do Imperador, onde as escolas de Samba da cidade faziam autêntico carnaval naquele elevado ponto turístico

da cidade. Desde as primeiras horas da manhã deslocava-se grande número de pessoas para o Morro, onde era característica a presença de inúmeras famílias fazendo piquenique (JORNAL DIÁRIO MERCANTIL, 2 maio 1971 apud PEREIRA, 2006, p.64).

Com a administração municipal de Dilermando Martins da Costa Cruz Filho (1947-1951), o espaço do Morro do Cristo passou a ser visto como um forte potencial turístico. Foi então construído o Parque do Redentor e um mirante, com muros e grades, o que garantiu mais segurança aos visitantes. Nesse período também foi criada uma linha de ônibus para o local (AQUINO, 2014).

Figura 22: Vista parcial da cidade contemplada do Morro do Cristo, do final da década de 1940. Nota-se a presença de muros e grades no local.

Figura 23: Linha de ônibus Parque Halfeld x Parque do Redentor.



Fonte: Blog Maurício resgatando o passado.

Disponível em: <<http://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com.br/2016/02/pontos-turisticos-0-fotos.html>>. Acesso em: 20 out. 2015.

Blog Maria do Resguardo. Disponível em: <<http://www.mariadoresguardo.com.br/2014/12/onibus-linha-juiz-de-fora-parque.html>>. Acesso em: 20 out. 2015.

Na década de 1960, mais especificamente no dia 14 de janeiro de 1964, a Associação Pão de Santo Antônio transmite à Prefeitura Municipal de Juiz de Fora uma área de 1224,80 m², no Morro do Imperador (PJF, PROCESSO N° 1814/1990). Nessa área, agora de posse da prefeitura, que foi construída a torre da primeira estação de televisão da cidade, a TV-Rádio Industrial, que transformou significativamente a paisagem do Morro do Cristo até então ocupada apenas com o monumento ao Cristo Redentor (PEREIRA, 2006).

Belcavello (2010), em algumas entrevistas realizadas para elaboração de sua pesquisa, expõe algumas questões que permitiram a criação da TV Rádio Industrial em Juiz de Fora e sua instalação no Morro do Cristo. Em entrevista realizada a Geraldo Mendes, o mesmo

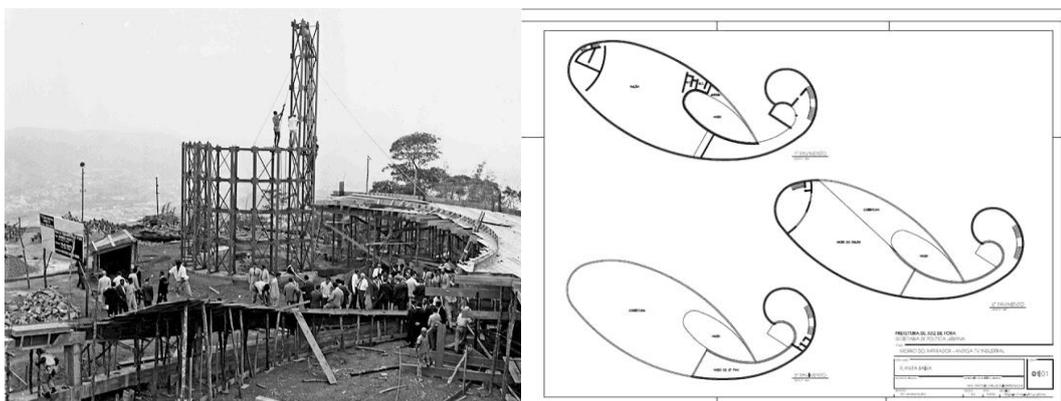
afirma que, com o início da Revolução de 1964, as obras da TV Rádio Industrial, que já se encontravam em andamento, foram aceleradas e concluídas em seis meses. A escolha do Morro do Cristo para abrigar esse empreendimento foi justificada pela proximidade da antena transmissora, que também seria instalada nesse espaço, diminuindo os gastos com cabos ligando o edifício à antena. Para a exploração do local foi feito um acordo com a Prefeitura de Juiz de Fora que arcaria com as obras de infraestrutura necessárias para o funcionamento da emissora, que teria a concessão do espaço enquanto existisse.

Esta edificação apresenta traços modernistas que se desenvolvem em forma helicoidal que vai do solo até a ponta da torre, inspirada na frase conceitual “do zero ao infinito”. O projeto foi idealizado pelo engenheiro Armando Favato (BELCAVELLO, 2010). De acordo com a revista O Lince,

(...) em alguns detalhes da obra, o espírito pioneiro que lhe caracteriza a gênese e que é, afinal, a marca do gênio juiz-forano: a emissora, instalada nos altos do cristo Redentor, terá uma torre helicoidal, que será a primeira torre do mundo, e se abrigará numa construção especialmente planejada para ela, o que a faz, junto com a TV-Jornal do Comércio, de Recife, a única no Brasil a dispor de tal privilégio, já que todas as demais, mesmo as do Rio e São Paulo, foram instaladas em prédios adaptados. (TV-Rádio, dez. 1963, p.22).

Figura 24: Obras para construção da TV-Rádio Industrial, que foi inaugurada em 29 de julho de 1964, pela Organização Sérgio Mendes.

Figura 25: Plantas baixas dos três pavimentos da edificação.

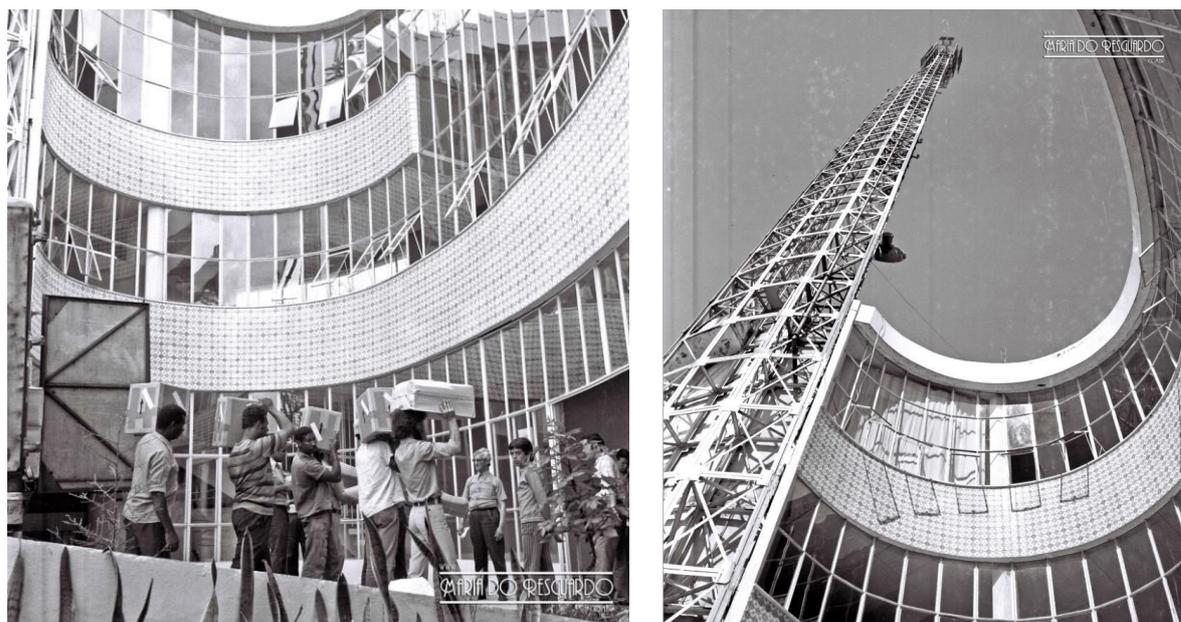


Fonte: Blog Maurício resgatando o passado.

Disponível em: <<http://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com.br/2016/02/pontos-turisticos-0-fotos.html>>. Acesso em: 01 nov. 2015.

<<http://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com.br/2016/02/acervo-proprio-0-fotos.html>>. Acesso em: 01 nov. 2015.

Figura 26: Imagens da TV Rádio Industrial do início da década de 1970.



Fonte: Blog Maria do Resguardo.

Disponíveis em: <<http://www.mariadoresguardo.com.br/2013/06/tv-industrial-novos-equipamentos-cores.html>>. Acesso em: 01 nov. 2015.

<<http://www.mariadoresguardo.com.br/2013/11/tv-industrial-morro-do-imperador-decada.html>>. Acesso em: 01 nov. 2015.

O prédio foi inaugurado, na noite do dia 29 de julho de 1964, pela Organização Sérgio Mendes, através da primeira transmissão feita por essa emissora (ver mapa 2, ao final do subcapítulo 4.5). A mídia da época descreveu esse acontecimento da seguinte forma:

Com a presença de autoridades e grande massa popular, realizou-se no dia 29 de julho a inauguração da TV Industrial de Juiz de Fora, da Organização Sérgio Mendes. [...] O ato inaugural contou com a celebração pela primeira vez da missa em português, pelo Ver.º Arcebispo D. Geraldo M. M. Penido, tendo a seguir as autoridades presentes usado da palavra para externarem a satisfação do acontecimento, após falar pela TV Industrial o Dr. Maurício de Campos Bastos. Todos foram unânimes em ressaltar o trabalho e a dedicação do Dr. Sérgio Mendes e de seus filhos Geraldo e Gudesteu Mendes, que dotaram JF de uma estação de televisão geradora de programas, cobrindo uma lacuna de há muito reclamada, principalmente porque foi JF a pioneira da América do Sul em transmissão de televisão e por coincidência a cargo da Rádio Industrial, uma das emissoras da Organização Sérgio Mendes, graças ao técnico Olavo Bastos Freire, hoje não mais residindo em JF (TV-INDUSTRIAL, ago. 1964, p.20).

Com a inauguração da TV Rádio Industrial, em 1964, o asfaltamento da estrada de acesso à emissora foi indicado pelo DNER como forma de facilitar o acesso ao local (TV-RÁDIO, dez. 1963). Mesmo assim, de acordo com entrevista feita por Belcavello (2010) a

Geraldo Magela Tavares, tal acesso continuou dificultado pela falta de calçamento, como pode ser verificado nas lembranças dos comunicadores da emissora na época:

Quantas vezes eu me recordei das subidas pro Morro do Cristo, que o carro não conseguia subir. Tivemos, algumas vezes, que subir à pé, porque atolou no barro...chegar lá em cima, lavar o pé e não foi executado de imediato pois sentar pra fazer o programa descalço, às vezes não dava nem tempo de lavar o pé cheio de barro, porque não era calçado [o caminho] (BELCAVELLO, 2010, p. 99).

A TV-Rádio Industrial funcionou, oficialmente, até o dia 29 de novembro de 1979, quando foi adquirida pela Rede Globo que já vinha comprando diversas emissoras locais do sul de Minas, e passou a se chamar TV Globo Juiz de Fora, iniciando sua transmissão em 14 de abril de 1980 (BELCAVELLO, 2010).

A construção da TV-Rádio Industrial no Morro do Cristo pode ser analisada como sinônimo de progresso para a cidade, que a partir daquele momento passou a operar seus próprios programas de televisão, não só recebendo programas de fontes alheias, e fazendo com que o progresso fosse entendido através da inserção de novos elementos da modernidade que agora se faziam presentes (PEREIRA, 2006).

Figura 27: Cristo Redentor e TV-Rádio Industrial começaram a dividir o espaço do Morro do Cristo, a partir de 1964. Data não informada.



Fonte: Blog Maria do Resguardo.

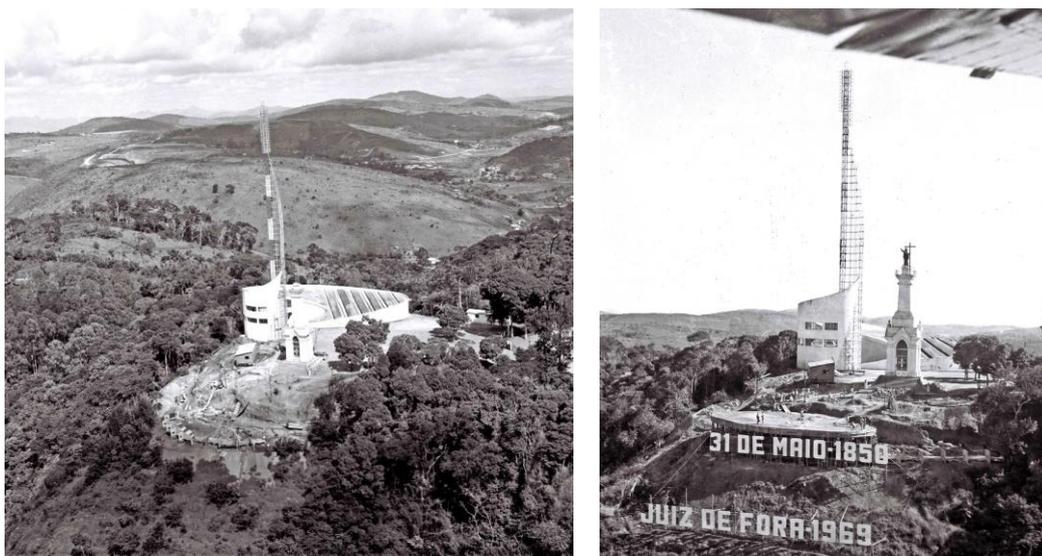
Disponível em: <<http://www.mariadoresguardo.com.br/2011/12/tv-industrial-construcao-19631964.html>>. Acesso em: 05 nov. 2015.

Em 1969, sob a administração municipal de Itamar Franco, o Morro do Cristo recebeu um novo empreendimento: a construção do Mirante Salles de Oliveira, de autoria do arquiteto Jean Kamil (ver mapa 3, ao final do subcapítulo 4.5). A sua inauguração ocorreu em 31 de março de 1970, data que o município comemorava 120 anos de emancipação política (PEREIRA, 2006). Ao se elaborar o projeto, Jean Jamil pretendia “executar uma obra que não compromettesse as construções já existentes, como o marco do Cristo Redentor e o prédio da TV Industrial” (CARNEIRO, 19/20 fev. 2006).

Depois da construção do Mirante Salles de Oliveira, o espaço se tornou um local de vocação turística, em sua parte externa, e apropriado pelo público em geral que passou a ter um espaço para contemplar a cidade. Já o seu espaço interno foi apropriado pelas elites da cidade, que durante os primeiros anos de funcionamento, foi utilizado por restaurantes renomados, sempre embalados pelo ritmo da época: a Bossa Nova (PEREIRA, 2006).

Figura 28: Início das obras de construção do Mirante Salles de Oliveira.

Figura 29: Fase final de construção do Mirante Salles de Oliveira.



Fonte: Blog Maria do Resguardo

Disponível em: <<http://www.mariadoresguardo.com.br/2012/06/construcao-do-mirante-do-cristo-em-1969.html>>. Acesso em: 28 nov. 2015.

<http://3.bp.blogspot.com/-EVc_m4MpSmE/T-8h4a4xYiI/AAAAAAAAAF_k/Um8Sr3T8xhs/s1600/cristo+redentor+1969+rest.jpg>. Acesso em: 28 nov. 2015.

Em 1973, também sob a administração municipal do Prefeito Itamar Franco, associado a importantes homens da sociedade juiz-forana, houve a elaboração de um projeto para se construir um Complexo Turístico no Morro do Cristo. Segundo a imprensa da época, este projeto seria inserido em uma área de 32 mil metros quadrados, onde se construiria uma Estação Teleférica, um Planetário e um Hotel, mais bosques e playgrounds. Ocorreram também diversas

iniciativas em favor desse empreendimento, como a desapropriação de 82 mil m² de área no local, o que gerou um custo para o município de aproximadamente Cr\$ 110,278,00, em cifras da época (PROJETO, abr./maio 1973).

A partir desse momento, foram elaborados projetos e estudos para criação de um Complexo Turístico que retomou o antigo sonho de se construir uma ligação entre o centro da cidade e o Morro do Cristo. Essa ideia, no entanto, se expandiu através da proposta de se criar tal ligação em dois trechos: um ligando o Parque Halfeld ao Morro do Imperador, e outro ligando o campus da Universidade Federal de Juiz de Fora ao Morro do Imperador. Os dois trechos contariam com a utilização de cabines para 35 passageiros, na qual uma empresa alemã e outra ítalo-brasileira, especializadas na área, executariam estudos de viabilidade. Porém o projeto não saiu do papel (PROJETO, abr./maio 1973).

Já o projeto do Planetário foi elaborado por Antônio Rezende Guedes, que era o diretor presidente do Observatório Astronômico Galileu Galilei da cidade, com colaboração de pesquisadores do Observatório *Flammarion*, de Santos Dumont. E o anteprojeto para o Hotel foi idealizado pelo arquiteto Paulo Costa Almeida Barbosa, da Assessoria de Planejamento da Prefeitura. Este último projeto propunha um espaço para atividades diversas:

O Hotel será dotado de 19 apartamentos e uma suíte, salas de leitura, de televisão e jogos, que poderão ser transformados em Salão de Convenções, porque possuirão paredes divisórias móveis. Todos os apartamentos serão de frente para a cidade e, além disso, o hotel terá a sauna e piscina. Os processos de arquitetura da obra serão os mesmo que foram utilizados na construção do Mirante (PROJETO, abr./maio 1973).

Posteriormente, ocorreu o calçamento da estrada de acesso ao Morro do Cristo como forma de facilitar o acesso às instalações da TV-Rádio Industrial (PEREIRA, 2006) e foi criado o Decreto de Lei N° 5124, de 28 de outubro de 1976, que criou a praça Gudesteu Mendes, nos arredores do monumento ao Cristo Redentor e TV Rádio Industrial (PJF, PROCESSO N° 2342/2001).

Figura 30: Vista parcial do espaço do Morro do Cristo.



Fonte: Blog Maria do Resguardo.

Disponível em: <<http://www.mariadoresguardo.com.br/2010/11/juiz-de-fora-vista-do-mirante-do-cristo.html>>. Acesso em: 28 nov. 2015.

A partir da década de 1980, com a utilização do Mirante Salles de Oliveira como danceteria, o seu espaço interno atingiu a decadência. Diversos fatores contribuíram para a desativação do espaço (fato que ocorre até a atualidade), como a falta de segurança no local, apropriação inadequada e a ocorrência de dois incêndios: um em 1975 e outro em 1982 (PEREIRA, 2006).

4.5 PROCESSO DE TOMBAMENTO E OS DESAFIOS DA PRESERVAÇÃO DO MORRO DO CRISTO E DO MONUMENTO AO CRISTO REDENTOR

O último grande projeto realizado no Morro do Cristo foi o seu tombamento como patrimônio cultural e paisagístico de Juiz de Fora, realizado em 1990, durante a administração municipal do prefeito Carlos Alberto Bejani. A área tombada compreendeu o Morro do Cristo (também denominado “Morro do Imperador”, “Morro da Liberdade” e “Morro do Redentor”), e suas vertentes setentrional e oriental. A delimitação de tombamento totalizou 778.622 m², dos quais 22,38% eram de propriedade da Prefeitura Municipal de Juiz de Fora, 64,28% eram áreas particulares de mata e 14,34% eram áreas particulares não ocupadas por mata. Com essa ação, no dia 5 de abril de 1990, as edificações vizinhas foram notificadas quanto ao seu tombamento (PJM, PROCESSO Nº 1814/1990).

O processo de tombamento foi aprovado e o Decreto nº 4312, de 24 de maio de 1990, foi publicado pelo governo municipal. Quanto às justificativas para o tombamento do Morro do Cristo, encontram-se:

- seu valor paisagístico, histórico, cultural, ambiental, científico e natural,
- pelo seu caráter de lazer e turismo,
- pela sua característica como direcionador natural que orienta a ocupação urbana da cidade,
- o “Morro do Imperador” é um “Monumento Nato” da cidade, usando-se a expressão do urbanista Lúcio Costa,
- por considerar que a integração morro/cidade não pode ser desassociada em termos paisagísticos,
- a interação do “Morro do Imperador” como paisagem urbana é reforçada pela Lei Orgânica do Município de Juiz de Fora, que prevê também a sua preservação (PJF, PROCESSO Nº 1814/1990, p.45).

Nesse decreto, também foi estabelecido o tombamento do monumento ao Cristo Redentor. Com isso, todos os projetos relacionados a telecomunicações e/ou estruturas de apoio correlacionado na área onde se encontra o monumento ao Cristo Redentor, além de possíveis projetos realizados na vizinhança da área tombada ficam sujeitos ao prévio exame da Comissão Permanente Técnica Cultural, a fim de proteger a visibilidade e ambiência do espaço e do monumento em questão (PROCESSO Nº 1814/1990).

Com a ação de tombamento concluída, criou-se uma lacuna com relação ao entendimento da “área de vizinhança” indicada pelo referido Decreto nº 4312/1990, o que gerou uma alteração no que se refere à caracterização dessa área, através de uma planta de delimitação, indicada por meio do Decreto nº 4355, de 17 de agosto de 1990 (PROCESSO Nº 1814/1990).

Com o tombamento do Morro do Cristo, do Parque Halfeld, da visibilidade entre ambos (indicada no processo de tombamento do Parque Halfeld), além do processo de franca expansão urbana que a cidade vivia, fez-se necessário “o ordenamento da utilização e ocupação das áreas visando tutelar o dito patrimônio, um dos mais relevantes de nossa cidade” (PROCESSO Nº 1814/1990, p.187). Como resultado, a área do entorno ao Morro do Cristo deveria ser transformada em Zona Especial, acrescida da área compreendida pelo quadrilátero entre o Morro do Cristo e o Parque Halfeld. Essa proposta gerou alguns embates entre o IPPLAN e a Câmara Municipal, que discordavam sobre quais setores dessa zona apresentaria área *non aedificandi*, e quais poderiam ser edificadas. As diferenças também existiam com relação ao número de pavimentos permitidos, altura máxima para construção, faixa de terreno permeável mínima, etc. (PROCESSO Nº 2451/1996).

Finalmente em 15 de janeiro de 1998, foi aprovado Decreto de Lei nº 9204, que criou uma Zona Especial, periférica à área de tombamento, como fruto de um acordo entre as partes, estipulando que essa área fosse dividida em 5 setores (sendo o 4º e o 5º dividido em dois

subsetores: A e B). Os setores 1 e 4A se tornaram áreas *non aedificandis* e os demais apresentaram limitações construtivas específicas (PROCESSO Nº 2451/1996).

O intuito básico desse decreto era proteger os aspectos e valores paisagísticos do Morro do Cristo, e também garantir sua visibilidade de qualquer ponto do parque Halfeld. Com essa ação, qualquer transformação na área deveria ser analisada previamente pela Comissão Técnica Permanente e Cultural (IPPLAN), e estar em acordo com a Lei nº 6910, de 31 de maio de 1986, além dos Decretos nº 4312 (24/05/1990) e nº 4355 (17/08/1990), que tratam do tombamento do Morro do Cristo, e o Decreto nº 4223 (10/11/1989), que se refere ao tombamento do Parque Halfeld (PROCESSO Nº 2451/1996).

O que deixa claro a importância defendida pelo processo de tombamento em se preservar um dos últimos remanescentes florestais urbanos do Estado de Minas Gerais, e ressalta a contribuição ambiental que a área representa para a população do centro de Juiz de Fora e demais bairros limítrofes. Sem contar a necessidade em se preservar uma das principais áreas de lazer e entretenimento da cidade e de edificações que ajudam a contar a sua história urbana (PROCESSO Nº 2451/1996).

Dentre os principais objetivos dessa ação de tombamento, estavam: transformar o Morro do Cristo em um parque municipal; potencializar o local como uma área de lazer e turismo ecológico para a cidade; preservar esse remanescente ambiental de mata atlântica da cidade; resgatar os valores históricos, culturais, turísticos e ambientais da área; e criar um Centro Regional de Vivência Ecológica - CERVE (PROCESSO Nº 2451/1996).

Mesmo com a ação de tombamento do espaço do Morro do Imperador, a sua preservação e requalificação do espaço não aconteceram, intensificando o processo de descaso e deterioração da área, como foi apontado pela mídia da época, fazendo com que o Morro do Cristo chegasse ao século XXI sem o estado de conservação e apropriação almejado no ato de tombamento desse espaço.

O prédio da TV Rádio Industrial encontrava-se abandonado e com a presença de muitos entulhos em suas imediações; os vidros do Mirante Salles de Oliveira quebrados; o monumento ao Cristo Redentor rodeado de mato; e o parquinho infantil e o espaço da praça Gudesteu Mendes totalmente descuidados. Associado a esse descaso, nessa época não existia transporte público que levasse os visitantes ao local (ALVES, 13 maio 2001). Outra reportagem também denunciava as marcas do vandalismo em todo o interior do mirante Salles de Oliveira e a

destruição dos banheiros, o que limitava o uso e apropriação por parte dos visitantes (ANIBAL, 6 jan. 2002).

Essa realidade só se modificou durante a administração do prefeito Tarcísio Delgado (2000-2004), pois, no dia 18 de setembro de 2003, foi aprovada a contratação da EMPAV para realizar a reurbanização do Morro do Cristo. A obra, iniciada em outubro do mesmo ano, contemplou os espaços externos do Morro do Cristo - jardins, parque infantil e o monumento (PJF, PROCESSO nº 3842/2003).

Além das atividades descritas acima, em virtude de alguns assaltos ocorridos anteriormente a essa reforma, a obra de reurbanização do espaço contou com a melhoria do sistema de iluminação no local e a inserção de iluminação especial para o monumento. As obras foram finalizadas em dezembro de 2003, mas não contemplaram o espaço interno do Mirante Salles de Oliveira e o prédio da antiga TV Rádio Industrial (ver mapa 4, no final desse subcapítulo) (CAPPELLANO, 18 fev. 2004).

Figura 31: Foto aérea do Morro do Cristo após a intervenção de 2004.



Fonte: Disponível em: <<http://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2014/05/historiador-comenta-importancia-do-morro-do-imperador-para-juiz-de-fora.html>>. Acesso em: 05 dez. 2015.

No segundo mandato do prefeito Alberto Bejani, para celebrar os 100 anos da construção do monumento ao Cristo Redentor, celebrados no dia 8 de julho de 2006, foram utilizados os espaços internos e externos do Mirante Salles de Oliveira, apesar do espaço interno ainda não ter sido reformado (PEREIRA, 2006). A programação contou com um dia de atividades, começando por uma caminhada ecológica pelo Caminho do Tostão, missa, leitura de poemas com Leila Barbosa e Marisa Timponi, apresentação de Down Hill, com a Equipe Miguel

Giovannini e a abertura da exposição “Cristo Redentor”, de Gerson Guedes. Esta exposição foi a primeira a ser realizada no Morro do Cristo e ficou em cartaz até o dia 16 de julho de 2006 (CRISTO REDENTOR, jul. 2006).

Depois disso, o Morro do Cristo não recebeu nenhuma intervenção até a administração municipal do prefeito Bruno Siqueira (2013-2016). Durante seu mandato foi realizada uma reforma do seu espaço externo, entregue à população no dia 28 de maio de 2014, que incluiu iluminação, pintura, poda, capina e limpeza de todo o espaço. Associada a essa reforma, houve o resgate da linha de ônibus ligando o Centro ao Morro do Cristo durante domingos e feriados. Com relação à iluminação:

O local, que antes apresentava cinco refletores, agora tem 15 lâmpadas de vapor metálico de 400 watts. As 23 luminárias no entorno do Morro do Imperador e da Praça Gudesteu Mendes, que antes eram de vapor de sódio de 150 watts, passaram a ser de vapor metálico de 250 watts. E a torre de TV, que antes não era iluminada, agora também tem refletores de vapor metálico de 400 watts (AQUINO, 29 maio 2014).

Essa mudança garantiu maior segurança do local e melhor visualização do Morro do Cristo à noite. Além disso, a capela do monumento, que se encontrava nas cores branca e azul desde outras reformas, ganhou de volta as cores branca (com detalhes em camurça), bege e cinza. Também foram pintados os bancos, o mirante, o parquinho e os canteiros. Essa reforma foi realizada pela Empresa de Pavimentação Urbana (EMPAV), e teve gastos em torno de R\$ 75 mil (AQUINO, 29 maio 2014).

Figura 32: Entrega das intervenções de reforma do Morro do Cristo em comemoração ao aniversário de Juiz de Fora, 28 de maio de 2014.



Fonte: Disponível em: <<http://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2014/05/historiador-comenta-importancia-do-morro-do-imperador-para-juiz-de-fora.html>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

Figura 33: Mapas 1 e 2, referenciados no texto, demonstrando as transformações espaciais sofridas no espaço do Morro do Cristo.



Fonte: do autor.

Figura 34: Mapas 3 e 4, referenciados no texto, demonstrando as transformações espaciais sofridas no espaço do Morro do Cristo.



Fonte: do autor.

4.6 A RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO PÚBLICO, AGENTES SOCIAIS E IMAGINÁRIA URBANA NO MORRO DO CRISTO.

O Morro do Cristo (inicialmente denominado Morro do Imperador), assim como o leito do rio Paraibuna, teve papel fundamental na conformação e orientação do núcleo central da cidade, mesmo que de forma coadjuvante, funcionando como pano de fundo e barreira natural que limitava a expansão dessa área. Porém, apenas na virada do século XIX para o XX que a área passou a ser idealizada e efetivamente ocupada.

A primeira intervenção realizada foi a construção de uma cruz, que marca a ocupação do espaço, e que logo foi substituída pelo monumento ao Cristo Redentor, inaugurado 25 anos antes da inauguração do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro, ação que demonstra o pioneirismo desse monumento no país e o empenho que diversos nomes da elite juiz-forana tiveram em construir algo novo na cidade (PEREIRA, 2006).

A construção desse monumento, em um espaço aberto elevado, que apresenta escala adequada à paisagem da cidade, justifica o objetivo do empreendimento em se atingir um público muito maior: todos os juiz-foranos. Assim, o monumento “inaugura” o espaço do Morro do Cristo, que a partir de então vai se transformando e se adaptando as necessidades e planejamentos de outros agentes sociais (sejam eles a Associação Pão de Santo Antônio, prefeitos municipais, empresários, historiadores, engenheiros, etc.), que vão surgindo no decorrer do tempo.

O embelezamento do espaço foi tratado, desde o início, como importante fator de aproveitamento e movimentação pela população local. Desse modo, duas questões são importantes: em primeiro lugar, as diversas faces de um mesmo projeto, que pode ser analisado do ponto de vista religioso e/ou recreativo que, em comum, tinham o objetivo de desenvolver a cidade. Em segundo lugar, o projeto utópico destes homens, o sonho de uma cidade ideal, a vontade de construir algo totalmente novo (PEREIRA, 2006).

Mas, a partir dos dois incêndios que ocorreram no espaço interno do Mirante Salles de Oliveira, somados ao fechamento da TV-Rádio Industrial, o seu ambiente construído deixou de receber investimentos e começou a ser esquecido. Essa realidade só se alterou parcialmente a partir das duas reformas dos seus espaços externos que contemplaram jardins, parque infantil, entorno do monumento e iluminação.

Contudo, essas intervenções não deram conta de todos os problemas enfrentados nesse espaço já que seus ambientes internos não receberam nenhum tipo de intervenção e permanecem fechados e em mau estado de conservação. Mesmo com a revitalização ocorrida em

seu espaço público, que apresenta grande potencial para receber eventos culturais e já conta com alguns equipamentos que garantem uma melhor infraestrutura para o local (como o parquinho infantil, lanchonete e uma loja de souvenirs), o espaço ainda não é utilizado e apropriado em potencial por visitantes e moradores da cidade.

A construção do monumento ao Cristo Redentor foi típica dos monumentos antigos: comemorar. Surge como forma de se agradecer a Deus pelo desenvolvimento pelo qual a cidade vinha passando e comemorar a chegada do século XX. E comemorou a sua chegada de forma pioneira, conforme descrito anteriormente. Com o tempo, o monumento ao Cristo Redentor em Juiz de Fora se firmou como representante da imaginária urbana na escala da cidade, seja através das inúmeras produções acadêmicas e artigos jornalísticos sobre o local, seja através da memória coletiva dos juiz-foranos, os quais se acostumaram a olhar a imagem de Cristo Redentor no alto do Morro do Imperador.

Atualmente, o Monumento ao Cristo Redentor, de grande relevância no contexto histórico, urbano e paisagístico da cidade, apesar de ter recebido uma reforma recente em seu exterior, não foi contemplado com uma possível restauração de sua capela, fato que pode ser comprovado em uma simples visita ao local. Outros espaços internos também não foram considerados durante a última revitalização. Ambos permanecem sem qualquer tipo de uso, apesar da mídia apontar a construção de um museu da imprensa, para o prédio helicoidal, e a reativação de um restaurante, para o interior do mirante, como possíveis soluções que garantiriam maior visitação e apropriação do lugar. Outra ação que ainda é pensada por entusiastas desse espaço e também pelo poder público seria resgate da proposta de se criar o teleférico unindo Centro ao Morro do Cristo (AQUINO, 29 maio 2014).

As intervenções realizadas no espaço do Morro do Cristo sempre foram impulsionadas através da ação de algum agente social (ou até mesmo um grupo desses), que não pouparam esforços para transformar e qualificar esse espaço da cidade. Inicialmente, o principal agente a incentivar a ocupação do lugar foi a Associação Pão de Santo Antônio, que apresentava Batista de Oliveira como seu principal idealizador. Posteriormente, com o surgimento de novos usos destinados ao lugar, outros agentes sociais foram surgindo, como a Organização Sérgio Mendes e administração pública municipal durante o mandato de alguns prefeitos, principalmente Itamar Franco (construção do Mirante Salles de Oliveira), Carlos Alberto Bejani e Bruno Siqueira (responsáveis pelas duas principais reformas realizadas no local).

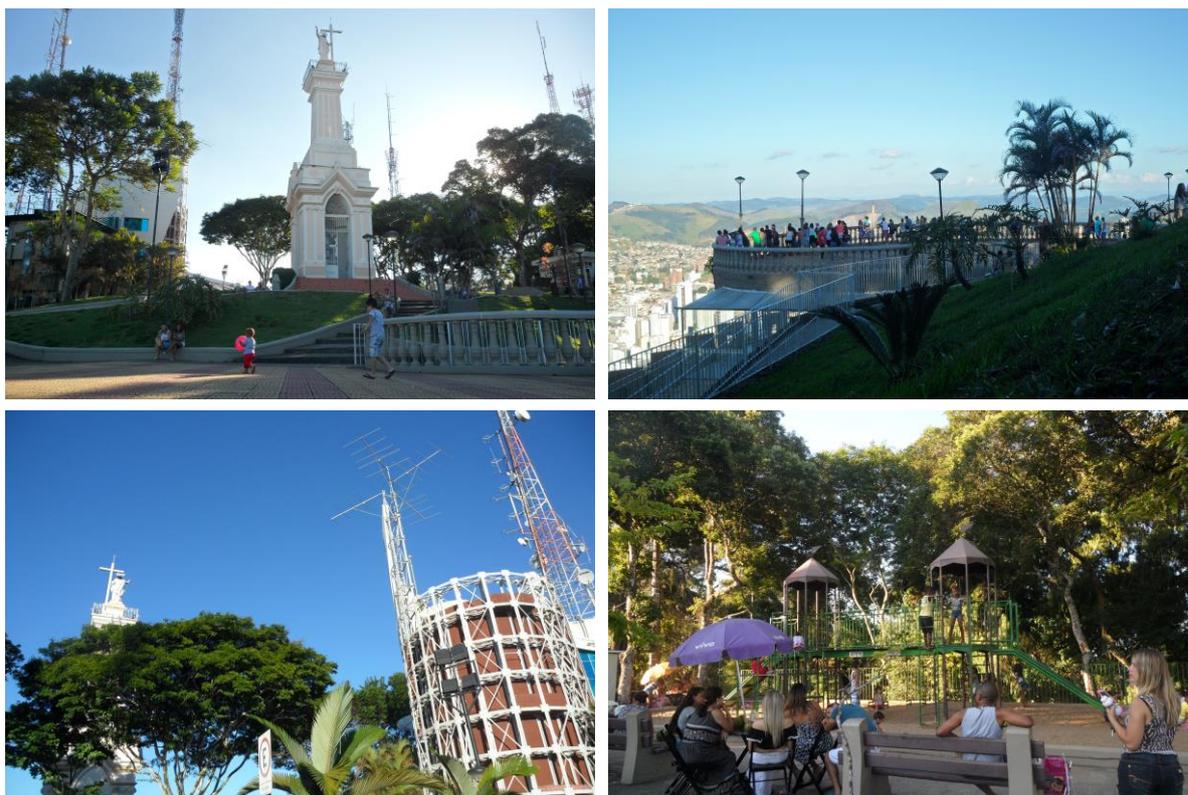
4.6.1 O espaço do Morro do Cristo na atualidade

Imerso em uma região de florestas, importantes para qualidade urbana e ambiental de toda a área central de Juiz de Fora, e no alto do de um morro, o espaço do Morro do Cristo possui uma localização privilegiada no contexto urbano da cidade. Mas, ao mesmo tempo, de difícil acesso quando comparado aos espaços públicos da área central da cidade. Tal fato possivelmente conteve um pouco da depredação do lugar que, mesmo assim, de acordo com a mídia, sofreu com as ações sistemáticas de vandalismo, ocorridas no local após a inutilização de suas duas edificações: o prédio da extinta TV-Rádio Industrial e o Mirante Salles de Oliveira.

Mesmo depois de passar por duas obras de reforma, as intervenções no Morro do Cristo foram, basicamente, pontuais e superficiais, uma vez que contemplaram apenas os espaços externos, não dando novo uso e, com isso, atratividade para suas edificações não utilizadas. Atualmente o espaço conta com infraestrutura básica para sua visitação, dispondo de uma pequena lanchonete, loja de *souvenirs*, além dos banheiros estarem em funcionamento.

Com relação ao estado de conservação do espaço, tanto o Mirante quanto o parquinho encontram-se em boas condições de uso, dispondo de bancos para descanso e contemplação, brinquedos, lixeiras, etc. Com relação à iluminação, postes variados garantem um bom atendimento do espaço, melhoria que aconteceu a partir da última intervenção, em 2014. Além desses elementos urbanos, um grande número de torres metálicas se fazem presentes, além de pequenas edificações que servem de apoio técnico. O lugar passou a receber mais visitantes, principalmente nos domingos e feriados, impulsionado pelo resgate da linha de ônibus que liga o Centro da cidade ao Morro do Cristo. Ainda assim, o espaço conta com poucos usos culturais e ambientais que despertariam nos juiz-foranos e turistas uma maior consciência e valorização do monumento ao Cristo Redentor e demais edificações, importantes para a cidade.

Figura 35: Imagens atuais do Morro do Cristo.



Fonte: Autor, 2015.

Deve-se lançar luz sobre um espaço tão pioneiro na cidade, que abriga o primeiro monumento ao Cristo Redentor do Brasil, e que reflete, ao longo de toda sua trajetória, a intenção de diversos agentes que usaram de seus esforços para que este espaço fosse cada vez mais valorizado e apropriado através de usos variados.

Para os mais de 100 anos da imagem do Morro do Cristo em Juiz de Fora, PEREIRA (2006) destaca três importantes relações visuais entre Centro e Morro, que valem a pena serem mencionadas:

- a visão do morro através da cidade, onde a imagem do Cristo quase desaparece em meio à profusão de novos elementos que foram incorporados ao longo do tempo nesse local.
- a visão da cidade através do mirante Salles de Oliveira, que revela Juiz de Fora através do tempo, em seus vários momentos, e guardando as linhas retas de conformação do centro, eternizando-as em uma cidade sempre em expansão.
- a visão da prática religiosa, que se desenvolveu no interior da capela, aos pés do monumento ao Cristo Redentor, mantendo registrado o culto aos santos e a prática de ex-votos, existentes na cidade, práticas religiosas existentes desde a conformação da cidade.

O espaço do Morro do Cristo, entendido como monumento natural e que apresenta elementos urbanos importantes para a história urbana da cidade, a exemplo do seu monumento além do prédio da extinta TV-Rádio Industrial e do Mirante Salles de Oliveira, confirma-se como um lugar privilegiado da cidade que, ao mesmo tempo, reflete a história de Juiz de Fora e das suas intenções em se firmar como pioneira e representante do progresso na Zona da Mata mineira. E é essa identidade do lugar com a cidade que garante sua inserção na imaginária urbana, entendida como produto da sociedade no mundo contemporâneo.

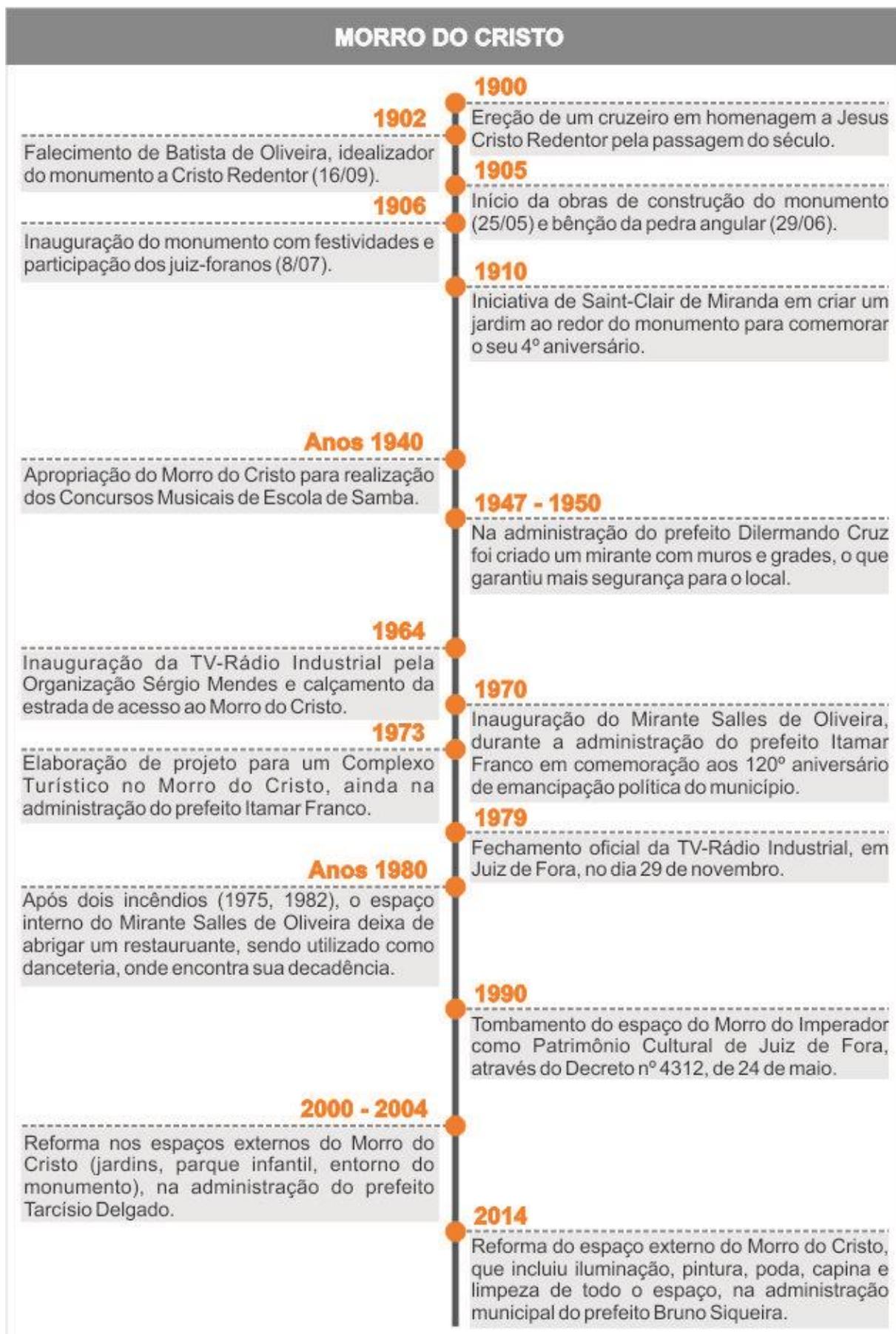
Figura 36: Mapas Temáticos que demonstram o contexto urbano onde está inserido Morro do Cristo.



Fonte: Autor.

Ao se analisar a linha do tempo do espaço do Morro do Cristo, observa-se que a trajetória de intervenções desse espaço foi marcada por dois momentos principais: Início do século XX, através da construção do monumento ao Cristo Redentor e embelezamento do seu entorno, e final da década de 1960/início da década de 1970, com a construção das demais edificações que compõe o espaço. Já a virada do século XX para o XXI foi marcada por ações de preservação e revalorização do seu espaço.

Figura 37: Linha do tempo síntese do Morro do Cristo, em Juiz de Fora.



5

O MARCO DO CENTENÁRIO DE JUIZ DE FORA NA PRAÇA PANTALEONE ARCURI:
“ASPIRAL DO PROGRESSO NA CIDADE INDUSTRIAL”.



O Marco Comemorativo representa um testemunho da Modernidade no Brasil [...] e um sinal da notoriedade obtida pelo movimento modernista, na época em que adquire uma dimensão pública, transformando-se definitivamente em cultura urbana (TRIBUNA DE MINAS, 2001)

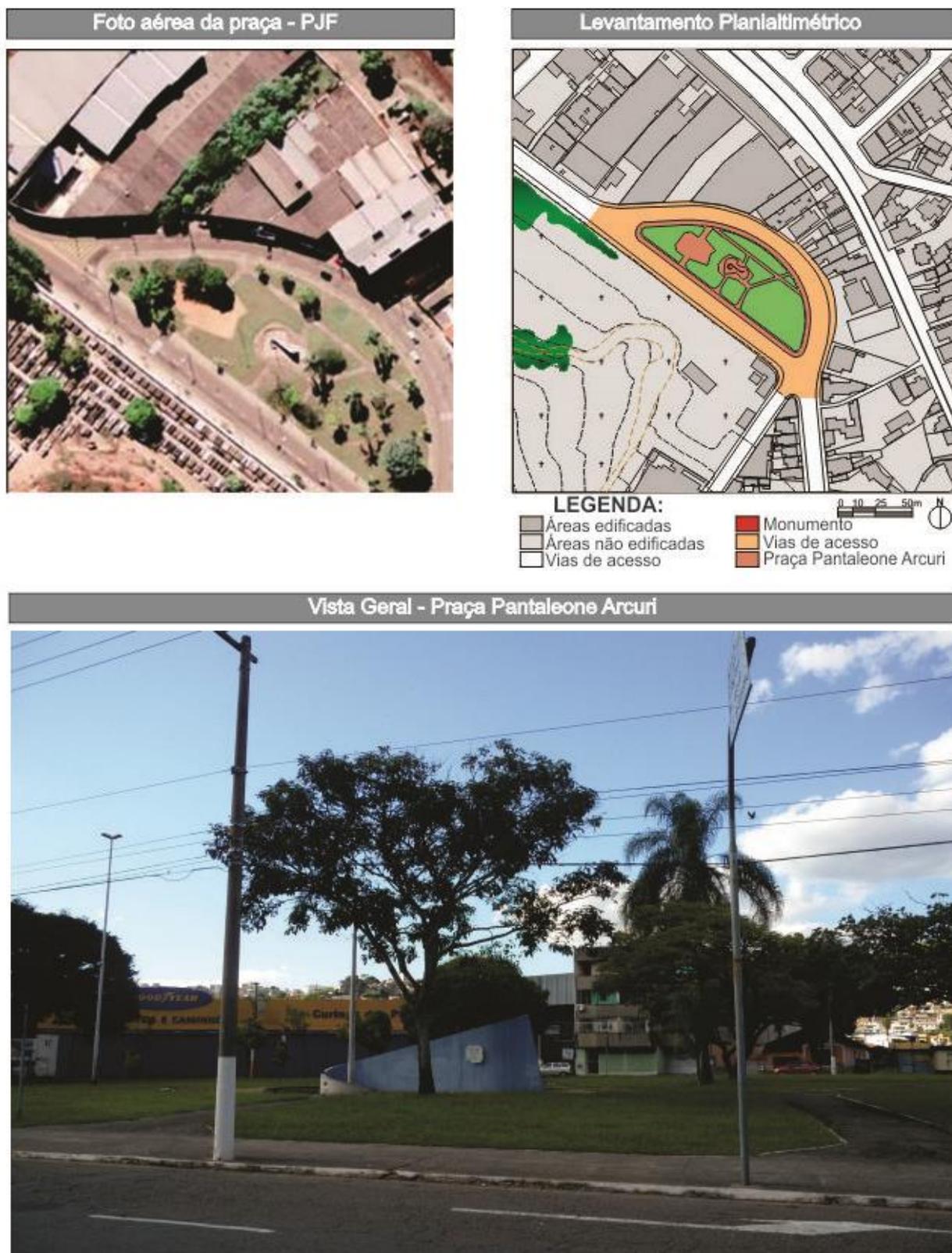
O Marco do Centenário de Juiz de Fora se localiza na praça Pantaleone Arcuri, denominada durante muitos anos como praça da República, no bairro Poço Rico, situado nas margens da linha férrea e do rio Paraibuna, na região centro-leste da cidade. Atualmente apresenta-se, predominantemente, como um bairro residencial, contando com algumas empresas, pequeno comércio e instituições, e abrange uma área de 45 hectares (IBGE). Faz limite com os bairros Centro, Granbery, Costa Carvalho e Vila Ozanan. E seu principal acesso acontece pela rua Espírito Santo.

A praça Pantaleone Arcuri se insere, portanto, próxima a área central do município de Juiz de Fora e se consolida como o único espaço público livre ao longo de toda a rua Osório de Almeida. Mesmo assim, caracteriza-se como lugar de passagem, não sendo utilizada e/ou apropriada pela população. Dentre os motivos para isso acontecer, estão: a existência de poucas residências em seu entorno imediato e a presença do Cemitério Municipal logo a frente da praça. Em função da existência desse equipamento urbano, a praça é conhecida popularmente como “Praça das Caveiras”, o que contribui para a formação de uma imagem negativa do local e que reforçam a ideia de não permanência adquirida por esse espaço.

O monumento, conforme descrito no título desse capítulo – “a aspiral do progresso na cidade industrial” – foi tirada de uma descrição do monumento encontrada na revista *Lar Católico*, de 27 de maio de 1956. Tal publicação já demonstrava com essas palavras a forma inovadora como o Marco do Centenário foi construído com relação à produção de arte pública juiz-forana, marcada principalmente por bustos. Trata-se do primeiro monumento sob os preceitos do modernismo na cidade. Essa descrição também já traz consigo a intenção para sua construção – a comemoração dos cem anos de progresso da cidade – e o contexto ao qual o monumento foi inserido – na sua fase de desenvolvimento industrial.

Mesmo com tamanha representatividade, tanto esse monumento quanto o seu espaço público sofreram sucessivas ações de negligência e abandono no decorrer do tempo, fatos que poderão ser observados nas páginas subsequentes.

Figura 38: Mapas demarcando a praça Pantaleone Arcuri no contexto urbano de Juiz de Fora.

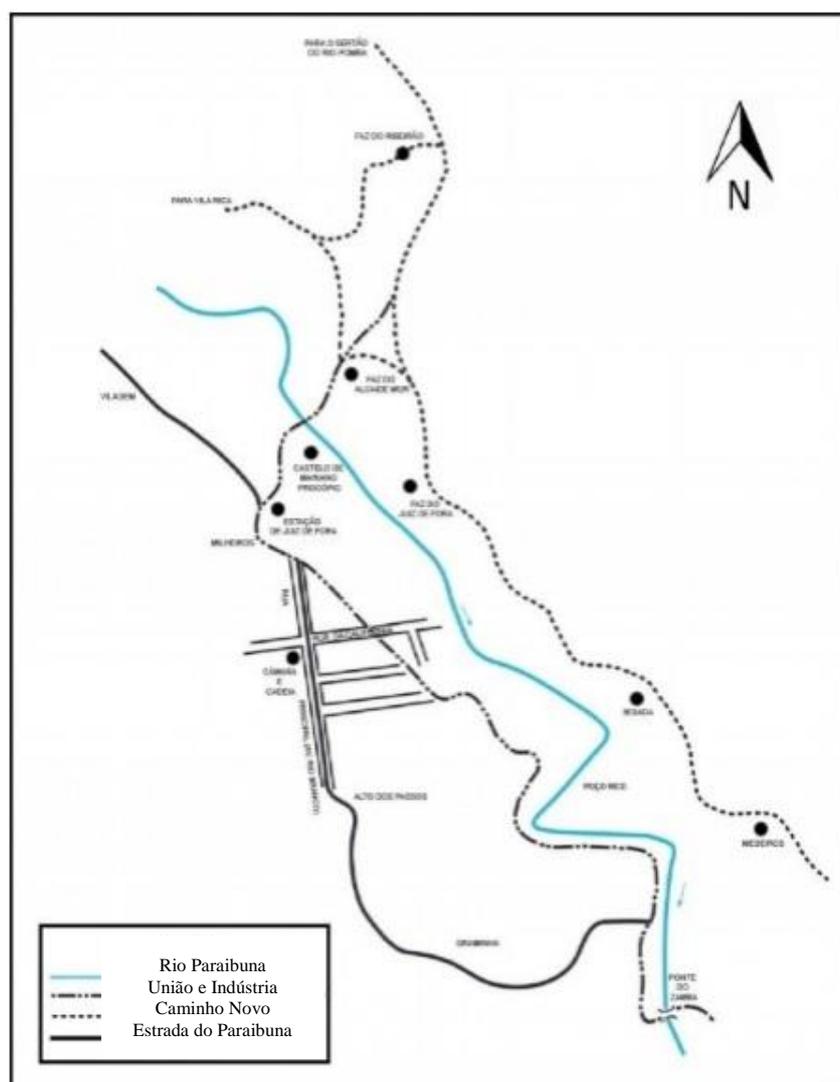


Fonte: Foto aérea e levantamento planialtimétrico alterado pelo autor. Vista Geral: Autor, 2016.

5.1 ÁREA ALTAMENTE “PISCOSA” DE JUIZ DE FORA: FORMAÇÃO DO BAIRRO POÇO RICO

A região do bairro Poço Rico foi assim chamado por estar inserido em uma região altamente piscosa: repleta de peixes por ser uma área alagadiça (PROCÓPIO FILHO, 1979). Esse bairro faz parte da região conhecida como Três Pontes, já que desde 1875, com a chegada da Estrada de Ferro D. Pedro II, era cortado pela linha férrea em três trechos do Rio Paraíba. Além disso, observa-se que o bairro se desenvolveu em paralelo à construção da estrada União e Indústria, que passava pela região desde 1861, hoje denominada rua Osório de Almeida, e ao desvio da antiga estrada da Graminha que foi solicitado pelo comendador Mariano Procópio Ferreira Lage (OLIVEIRA, 1966).

Figura 39: Mapa relacionando a Estrada União Indústria e outras vias existentes.



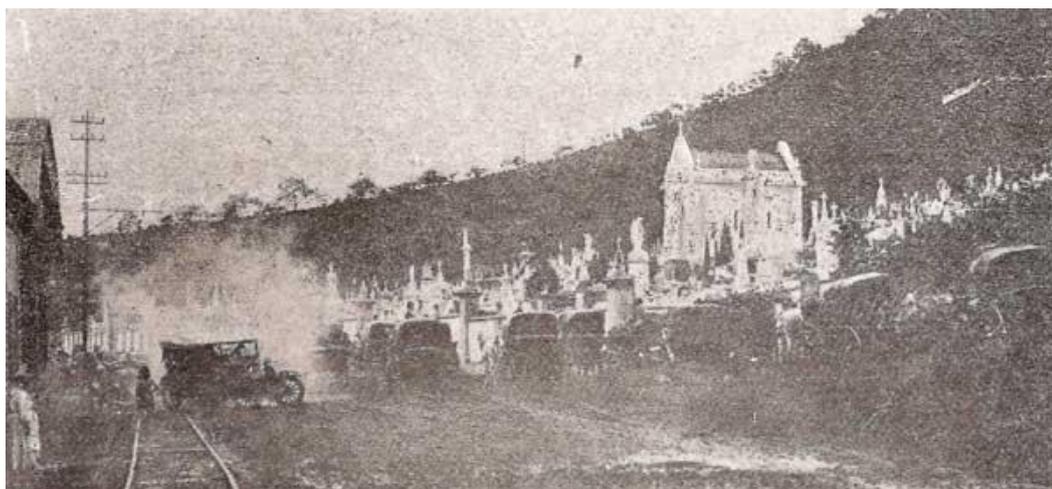
Fonte: OLIVEIRA, 1966, p.55. Adaptado pelo autor.

Em 1916, toda a vasta área compreendida entre o rio Paraibuna, a linha férrea (Central do Brasil) e a rua Osório de Almeida, desde a rua Espírito Santo até a primeira das três pontes da região era uma grande várzea, apresentava poucos moradores, que ali viviam em barracões esparsos sustentados por madeira ou pedra, ficando insulados em ocasiões do transbordamento do rio Paraibuna, e se estendia até a atual rua Pernambuco, onde iniciava a Chácara das Tramóias (OLIVEIRA, 2001).

O bairro era uma região pantanosa, cortado pelo Rio Paraibuna na direção leste, mas devido aos problemas de transbordamento, principalmente as graves inundações de 1906 e 1940, que trouxeram grandes prejuízos para comércio e indústria e que ameaçaram a salubridade da cidade, houve a necessidade de retificação do rio. Em 1943, através de recursos do governo de Getúlio Vargas, o trecho do rio que atravessava o bairro teve o seu trajeto modificado através do plano de tratamento das águas e esgotos, retificação e drenagem, aproveitando de um projeto de 1893, apresentado pelo engenheiro francês Gregório Howyan (BRASIL, 2003).

Com relação à construção do Cemitério Municipal, este equipamento foi instalado no terreno situado nesse bairro e inaugurado em novembro de 1864. Até a metade do século XIX, os sepultamentos na cidade eram realizados no adro da Igreja Matriz de Santo Antônio (atual Catedral Metropolitana). No entanto com o crescimento da urbe e o surgimento de uma epidemia de cólera, viu-se a necessidade da criação do cemitério, que foi construído às margens da União e Indústria (OLIVEIRA, 1966).

Figura 40: Rua Osório de Almeida e Cemitério Municipal, por volta de 1916.



Fonte: Disponível em: <<http://www.ricardoarcuri.com.br/jfora/cemiterio/cemiterio1915.jpg>>. Acesso em: 12 maio 2016.

Mesmo sendo uma das primeiras áreas da cidade que foram ocupadas, seus terrenos eram os menos valorizados, já que ali se concentrava o depósito de lixo, o matadouro municipal, dois ou três curtumes, um asilo de mendigos (atual abrigo Santa Helena) e uma fábrica de banha. Apesar de ser a principal entrada da cidade, a região não era vista com bons olhos pela população. Fato que mudou quando esta área foi adquirida, em grande parte, pela Companhia Pantaleone Arcuri, dando início a urbanização entre a linha férrea e a rua Osório de Almeida. As terras, antes pertencentes à família Tostes, foram adquiridas a preço baixo. As obras de aterro e saneamento do terreno duraram alguns anos e tiveram alto custo (OLIVEIRA, 1966).

Depois da construção do novo matadouro municipal em 1938, pelo prefeito Raphael Cirigliano, o local passou por modificações e melhorias. O Matadouro foi o primeiro projeto arquitetônico realizado por Arthur Arcuri na cidade. A construção aconteceu em 1938, pela firma Pantaleone Arcuri, através de parceria com uma firma alemã que importou material do Japão para a construção do edifício (SANTANA; PUGLIESI, 2002).

5.2 O PRINCIPAL ACESSO DA CIDADE: CONSTRUÇÃO DA PRAÇA DA REPÚBLICA

O terreno em que hoje se encontra a Praça Pantaleone Arcuri, em Juiz de Fora, até 6 julho de 1938 era de propriedade privada, como comprova a escritura de compra e venda de imóveis anexada ao Processo de Tombamento do Marco do Centenário, disponível na DIPAC, órgão pertencente a FUNALFA, da Prefeitura de Juiz de Fora. Como vendedores estavam Oscar da Costa Carneiro, Antônio Carneiro da Costa e D. Alice Carneiro da Costa. O terreno, descrito por este documento, apresentava área de 4.621 metros quadrados, localizado no bairro Poço Rico, Juiz de Fora, no prolongamento da rua Osório de Almeida.

Como descrição do formato do terreno, que deu origem ao atual espaço da praça, a mesma escritura diz que um dos seus lados era em linha reta, em continuação com o muro do Cemitério Municipal, até o ponto de cruzamento desta rua com a Francisco Valadares (antiga rua da Independência). Já em sua delimitação curva, este documento descreve que o terreno acompanhava a linha dos bondes que, nessa época, ainda existia nesse trecho da cidade (ver mapa 1 ao final do subcapítulo). A venda foi acertada no valor de sessenta contos de réis, em cifras da época.

Segundo relatório da Prefeitura, de Raphael Cirigliano, de 1940, encontrado no Arquivo Histórico da Prefeitura de Juiz de Fora, os trabalhos de terraplanagem e plantio de árvores no local foram iniciados ainda no final da década de 1930. Mas a praça só foi

devidamente iluminada e ajardinada em 1940. Já em 15 de julho de 1940, técnicos da prefeitura solicitaram a Administração da E. F. Central do Brasil, o assentamento de manilhas para escoamento das águas servidas no novo trecho da rua Osório de Almeida (PJF, PROCESSO Nº 126/1944). A partir de então, a área foi remodelada para que os sentidos do trânsito ficassem divididos por uma área residual que viria a se tornar a praça da República. Com reajustes de área para a praça, essa passa a ter aproximadamente 1.105m² (PJF, PROCESSO Nº 1906/1996).

O projeto original da praça é de autoria de Dulce Palmer, engenheira da Prefeitura Municipal nesse período (e primeira mulher a se formar pela Antiga Escola de Engenharia de Juiz de Fora, como engenheira civil e eletrotécnica, em 1938). Tal projeto apresenta desenho de referência eclética clássica, bastante difundido nesse período e que dialogava com o ecletismo arquitetônico presente na cidade durante o período (ver mapa 2 ao final do subcapítulo) (PJF, PROCESSO Nº 126/1944).

Figura 41: Praça da República, em 1940. Projeto de Dulce Palmer.



Fonte: Blog Maria do Resguardo

Disponível em: <<http://www.mariadoresguardo.com.br/2010/01/praca-da-republica-1940-em-frente-ao.html>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

Depois de construída, a praça atravessou uma década sem que houvesse mudanças em seu traçado, nem introdução de novos elementos. Essa realidade só se modificou com a construção do Marco do Centenário de Juiz de Fora. Nesse sentido, a praça foi remodelada em sua

área central para receber o monumento (ver mapa 3 no final desse subcapítulo). Existem registros datados provavelmente do final da década de 1960 ou início década de 1970, os quais apresentavam a rua Osório de Almeida sem os bondes (retirados em 1958) e com a presença do asfalto (colocado em 1965), que comprovam que a intervenção ocorreu apenas no centro da praça (PJM, PROCESSO Nº 4005/1957).

Figura 42: Vistas aéreas da região da Praça da República, possivelmente do final da década de 1960 ou década de 1970.



Fonte: Blog Maria do Resguardo

Disponível em: <<http://www.mariadoresguardo.com.br/2012/11/rua-ozorio-de-almeida-bairro-pocorico.html>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

Durante a década de 1960, aconteceram apenas mudanças pontuais na praça, como a indicação, feita pela Câmara Municipal, em 9 de agosto de 1961, para que fosse realizada a iluminação fluorescente na praça da República (PJM, PROCESSO Nº 126/1944). Em julho de 1968, através da Lei Municipal nº 2966/68, esse logradouro teve o nome modificado para praça Pantaleone Arcuri. No entanto, a praça permanece até hoje sendo conhecida como Praça da República ou popularmente conhecida como “Praça das Caveiras”. O local seguiu sem modificações até o final dos anos 1980, quando foram realizadas mudanças nos jardins localizados nas extremidades leste/oeste, que podem ser comprovadas por fotografias da década de 1990, anexadas ao processo de tombamento (PJM, PROCESSO Nº 1906/1996).

Essa mudança pode ser comprovada através do levantamento planialtimétrico da praça, realizado em 1997, motivado pelo processo de restauração do Marco do Centenário. Com o início das obras, além da restauração do monumento, foram realizadas algumas modificações na praça: reestruturação dos canteiros, replantio de vegetação, pintura, reforma dos bancos e meio-fio

(ver mapa 4). A reforma foi custeada pela Prefeitura Municipal, sendo realizada pela EMPAV - Empresa Municipal de Pavimentação e Urbanização (PJF, PROCESSO Nº 1906/1996).

Na época de restauração do monumento, não houve um projeto de requalificação para a praça, complementar ao restauro do monumento (PROCESSO Nº 1906/1996). De acordo com o engenheiro civil, José Natalino, que foi um dos responsáveis pela reforma realizada na praça em 1999, a obra foi realizada no improviso, objetivando principalmente destacar o monumento. Os caminhos foram determinados durante a obra, definidos pelas trilhas que se formaram no chão pela passagem de pessoas na praça (SACRAMENTO, 2013). A reforma não atendeu ao que havia sido sugerido pelo IPHAN na época: uso de referências modernistas no traçado da praça, garantindo uma melhor linguagem com o monumento (PROCESSO Nº 1906/1996).

Atualmente, quase 20 anos depois da primeira obra de restauração do Marco do Centenário, tanto esse monumento quanto a praça voltaram a ser alvos do descaso e abandono, uma vez que não trouxe uso e apropriação que garantissem sua preservação. Com isso, a praça simplificou ainda mais seu traçado, onde praticamente não existem mais canteiros definidos, assemelhando-se a um campo de futebol mal cuidado (ver mapa 5 ao final do subcapítulo).

Figura 43: Vistas da praça Pantaleone Arcuri na atualidade.



Fonte: Autor, 2016.

Mesmo diante dessa realidade atual, em consulta ao processo de tombamento do Marco do Centenário, já existe um novo projeto de requalificação da praça associado a uma nova restauração do monumento, realizado pelo escritório de arquitetura “Arquitetônica”. Esse projeto se encontra em trâmite legal, dependendo da aprovação final do IEPHA, já que o monumento também é tombado na esfera estadual (ver mapa 6 ao final desse subcapítulo).

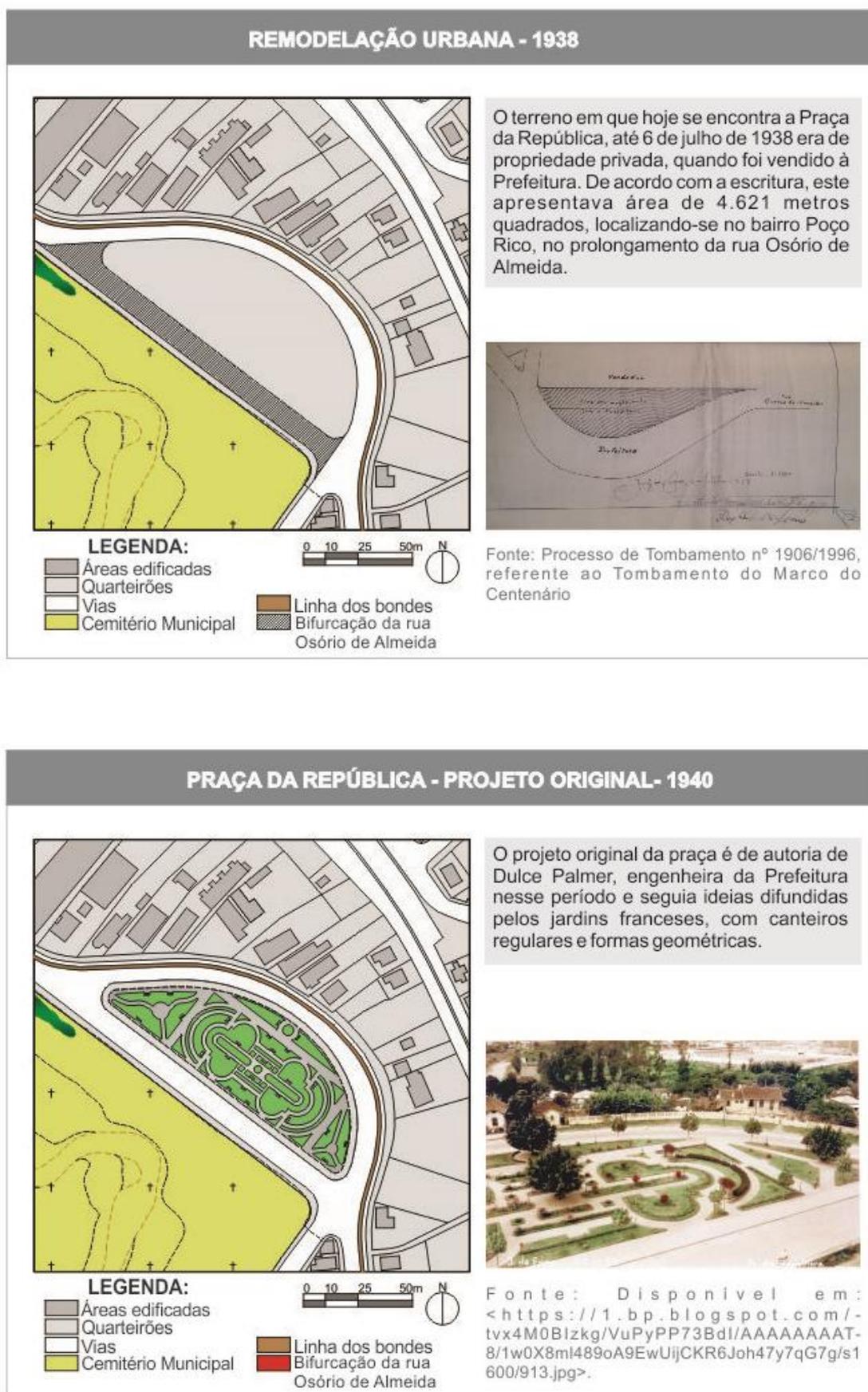
Figura 44: Vistas do projeto realizado pelo escritório de arquitetura “Arquitetônica”.



Fonte: Disponível em: <<http://www.arquitetonica.arq.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

Esse tópico visou percorrer, de forma objetiva, a trajetória de transformações ocorridas no espaço da praça Pantaleone Arcuri. A praça Pantaleone Arcuri, no decorrer do tempo, foi sendo cada vez menos utilizada e, por consequência, valorizada pelos usuários em geral. Isso resultou em uma simplificação do seu traçado em função de diversos fatores de ordem urbana, política e social, como a abertura da avenida Independência (atualmente denominada de Itamar Franco), em 1970, e a paulatina transformação da área de bairro predominantemente residencial para um lugar de passagem.

Figura 45: Mapas 1 e 2, demonstrando as transformações espaciais sofridas no espaço da praça da República.



Fonte: Autor.

Figura 46: Mapas 3 e 4, demonstrando as transformações espaciais sofridas no espaço da praça da República.



Fonte: Autor.

Figura 47: Mapas 5 e 6, demonstrando as transformações espaciais sofridas no espaço da praça da República.



Fonte: Autor.

5.3 O “PROGRESSO” MATERIALIZADO NA ENTRADA DA CIDADE: O MARCO DO CENTENÁRIO DE JUIZ DE FORA

Ao elaborarmos o projeto para o Marco Comemorativo do Centenário de Juiz de Fora foi nosso propósito – e dizemos isso com consciência – responder aos postulados já em nós enraizados da nova estética construtiva (ARCURI, 1952, p.59).

O Marco do Centenário foi o primeiro monumento modernista construído em praça pública com utilização de pastilha Vidrotil. Tal fato pode ser comprovado por uma publicação, datada de novembro de 1950, do Jornal de Letras, do Rio de Janeiro, que afirma que “o marco com o mosaico modernista de Di Cavalcanti será, na praça ingênua em que se levanta, mais do que uma simples comemoração, um ponto de partida para novos empreendimentos na linha inovadora da estética moderna”.

De acordo com alguns historiadores, uma das intenções em se levar a arte para um espaço público importante para o município, nasceu da vontade de se colocar Juiz de Fora no mesmo patamar de Belo Horizonte, que havia construído o Complexo da Pampulha alguns anos antes (PJF, PROCESSO Nº 1906/1996).

A Câmara Municipal sancionou a construção do Marco em 31 de março de 1950, a ser edificado na praça da República, época da atual administração de Dilermando Cruz (MARCO, 4 maio 1950). O Marco do Centenário foi projetado por Arthur Arcuri, no ano anterior, em comemoração ao primeiro centenário de Juiz de Fora. O mesmo jornal, datado de 18 de março de 1951, relatou que tal projeto foi apresentado à Câmara no dia 17 de março de 1951. Em publicação de 25 de março de 1950, o Diário Mercantil descrevia a visita de Oscar Niemeyer em uma das reuniões da Câmara, defendendo a construção do monumento idealizado por Arthur Arcuri. Assim, em segunda discussão desta casa, foi autorizada a sua construção (PROJETOS, 29 mar. 1950). Já a autorização dada a Arthur Arcuri para a construção do monumento ocorreu em terceira discussão da Câmara (A ORDEM, 30 mar. 1950). O Monumento ao Expedicionário, que estava previsto de ser construído no local, deveria, a critério da Comissão do Centenário, ser erigido em outro lugar.

Optou-se, por fim, em executar o projeto abstrato de Arthur Arcuri com mosaico de Di Cavalcanti, decisão que provocou indignações por parte de alguns veículos de comunicação da época, conforme a reportagem do Correio da Mata, de 17 de maio de 1950, que tratava o monumento de “monstrengo”, e apontava a construção do Marco do Centenário no local como resultante de interesses privados, já que facilmente a construção do Monumento aos Pracinhas

Brasileiros que combateram na Segunda Guerra deixou de ser cogitado, e o citado Monumento ao Expedicionário, que já tinha a construção autorizada para a praça da República, através da Lei nº 197, de 5 de novembro de 1949, ficou sem lugar definitivo (MARCO, 4 maio 1950).

Outra nota da mídia da época relatou que o monumento não foi muito bem aceito pela população juiz-forana:

Esperava-se algo mais concreto. Nos moldes das decorações tradicionais de praças e parques, com direito a bustos, estátuas e coisas do gênero. Quando os operários terminaram o trabalho, muitos não compreenderam a dimensão abstrata da obra, sem as paredes monumentais de costume (DISPLISCÊNCIA, 17 maio 1950).

A inauguração ocorreu em 31 de maio de 1951, fato que só foi possível de ser comprovado depois que o jornalista Jorge Sanglard localizou o desenho original do painel e a carta de Di Cavalcanti para Arthur Arcuri, datado de 24 de março de 1951, confirmando o recebimento do cheque de pagamento e execução da obra naquele mesmo ano (PJF, PROCESSO Nº 1906/1996).

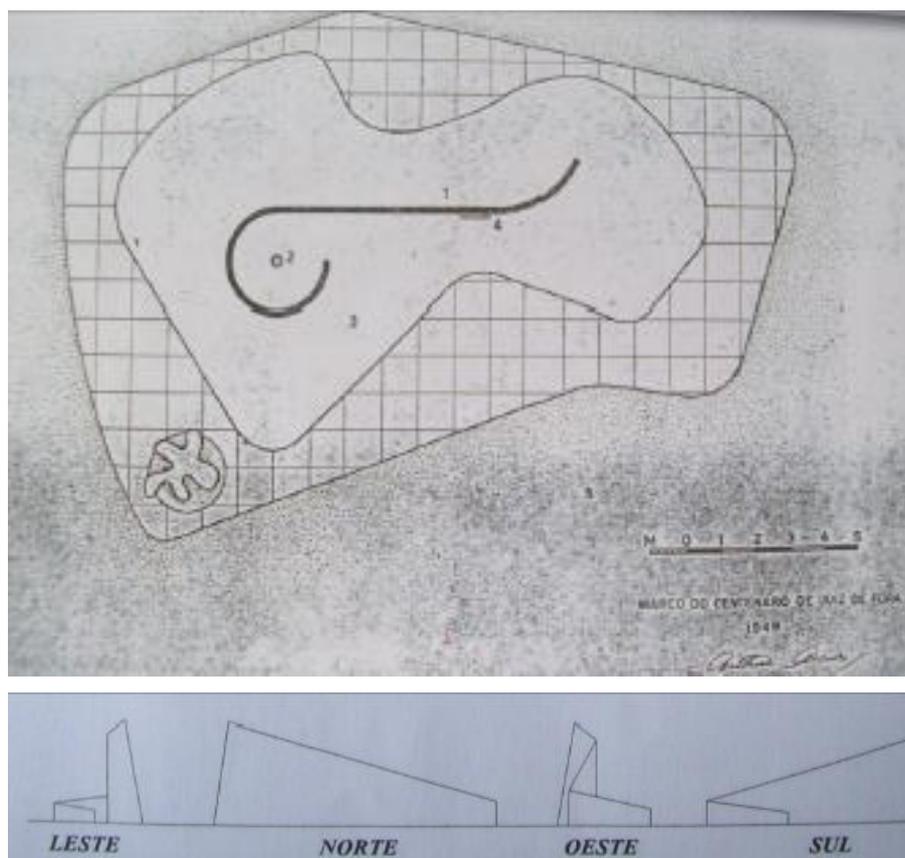
Somado a isso, as publicações do Diário Mercantil e da Gazeta Comercial, ambos do dia 3 de junho de 1951, traziam amplas reportagens sobre a inauguração deste monumento. O Diário Mercantil relatava que a “belíssima obra de arte projetada pelo engenheiro Arthur Arcuri agradou pela originalidade com que tem sido recebida por todos e é o primeiro a ser construído no Brasil dentro das novas tendências da arte moderna”. Mas, em oposição às publicações de louvor com a inauguração do marco, o Diário da Tarde, de 2 junho de 1951, relatava que muitos dos cidadãos comuns presentes na inauguração não entenderam sequer o discurso de inauguração, proferido por Infante Vieira, quanto mais a obra em si.

Em sua concepção, buscavam-se ideias inovadoras, ousadas e futuristas de uma cidade em franco crescimento e que via no monumento um cartão postal a seus visitantes, já que apresentava localização estratégica, as margens da estrada União e Indústria, na época a principal entrada da cidade (NINA, 18 e 19 jul. 1993). A obra estabelecia um elo entre a industrialização da “Manchester Mineira” e a estrada União Indústria (DESCASO, 11 fev. 1996).

O monumento foi construído através da materialização de uma parede simples, em alvenaria de tijolos sobre baldrame de concreto armado triangular em ascensão (PJF, PROCESSO Nº 1906/1996). A curvatura no final da parede ascendente foi sugerida por Lúcio Costa. Tal parede, com 0,20m de espessura, em curva sinuosa, sentido leste-oeste, é revestida de pastilhas. A

lateral direita apresenta-se em curva, formando um semicírculo. No centro dessa curva encontra-se uma haste de cimento em contraposição - em forma de poste (DAHER, 15 jul.1995) - com altura aproximada de 12 metros. Já a lateral esquerda se volta para frente, em curva pouco acentuada. Esta parede apresenta 3,95m como maior altura, possuindo inclinação regular, para a direita, até a altura de 0,50m, no final do semicírculo. Tal monumento foi concebido para ficar dentro de um espelho d'água de formato irregular revestido de cimento e com altura de 0,40m (PJF, PROCESSO n° 1906/1996).

Figura 48: Planta Baixa e Vistas do Marco do Centenário.



Fonte: PJF. DIPAC. PROCESSO N° 1906, 1996.

No lado direito do monumento, no ponto onde a parede tem aproximadamente 1,00m de altura, existe uma placa em mármore branco, com dimensão de 0,45 x 0,18m, com a seguinte inscrição gravada: “Projeto Arthur Arcuri – C.I.C. Pantaleone Arcuri Construtora”. Já do outro lado da parede (lado esquerdo), encontra-se um suporte em ferro para a placa que não existe mais (PJF, PROCESSO N° 1906/1996).

Já na parede frontal do monumento, voltada para norte, está o painel feito de pastilhas de vidro em vários tons de verde, azul, branco, vermelho terra, marrom e amarelo, cujo desenho é

de autoria de Di Cavalcanti. O restante do monumento também é revestido por pastilhas: na frente (fundo do painel) na cor bege, e na parte de trás na cor azul (PJF, PROCESSO Nº 1906/1996).

Figura 49: Vista do Marco do Centenário, com destaque para o painel feito de pastilhas de vidro, idealizado por Di Cavalcanti.



Fonte: Diário Mercantil, 3 jun. 1951.

O próprio Arcuri, idealizador do Marco do Centenário, descreveu de forma poética a função e intenção da sua obra:

Como uma pirâmide, um avião ou ponte pênsil, a forma própria e vital dessa parede constitui em si um elemento plástico de valor estético e emocional e, atende assim, à sua função: perpetuar a memória dum acontecimento significativo para nossa cidade – o seu primeiro centenário. Nada, porém, desejamos dizer com o Marco. Pretendemos, sim, através dele permanecer coerentes com as nossas ideias e com o espírito de nossa época. Esforçamo-nos por dar aos pósteros o nosso testemunho da melhor forma possível para mostrar-lhes que, com aquele amor à tradição de nossos antepassados, procuramos, também, fazer algo novo, algo que ultrapasse à reprodução comum e à rotina (ARCURI, 1952, p.59).

O projeto de Arcuri procurou também manter a harmonia entre monumento e natureza, já que utilizava de materiais como cerâmica, concreto e pedra que exploravam sua textura natural. Na sua descrição,

após procuras, encontramos para o Marco uma forma simples – uma parede que se curva, se desenvolve e se eleva – e a valorização com materiais construtivos de nossa época – concreto, cerâmica, pedra – explorando sua cor natural. Foi, também, nossa preocupação uni-lo à natureza, de tal forma que este fique constituindo parte integrante do conjunto. O Marco nasce nas águas dum lago que, por sua vez, é circundado por um amplo jardim, ambos planificados dentro de uma concepção harmônica (ARCURI, 1952, p.59).

Alguns relatos da mídia apontam que o próprio Burle Marx chegou a tomar conhecimento do projeto e a recomendar a sua execução aos moldes do que havia sido proposto por Arcuri (DESCASO, 11 fev. 1996).

5.3.1 O Progresso da cidade retratado através do mosaico de Di Cavalcanti

Figura 50: Desenho original do painel, em guache, de Di Cavalcanti.



Fonte: PROCESSO nº 1906, 1996. DIPAC. FUNALFA.

Com relação ao mosaico “simbólico-figurativo” (PJF, DECRETO Nº 5812/1996), de Di Cavalcante, este é composto por três homens, que representam os fundadores da cidade (BARROS, 19 fev. 1997), ou também as três raças, de acordo com o Memorial elaborado pela PERMEAR (Programa de Estudos e Revitalização da Memória Arquitetônica e Artística) na época da elaboração do projeto de restauração do monumento (PJF, PROCESSO Nº 1906/1996), puxando uma voluta, como símbolo de trabalho e revolução (NINA, 18 e 19 jul. 1993). Representa, por fim, o “Progresso”, de acordo com o processo de tombamento.

A proposta para o mosaico reflete diretamente o momento criativo vivido pelo seu idealizador. Di Cavalcanti fez parte da primeira geração modernista, ao lado de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, participando da Semana de 1922. Antes disso, ele era conhecido como excelente caricaturista e desenhista. Em 1924 ele viajou para Paris, onde se encontrou com

artistas de peso do movimento cubista, como Pablo Picasso e Georges Braque (BARROS, 19 fev.1997).

A pesquisadora da USP, Maria Cecília Lourenço, autora do livro “Operários da Modernidade”, de 1995, reconhece o mural como sendo a primeira obra abstrata em pastilha vitrificada criada para um monumento em praça pública no Brasil. Segundo essa autora, Di Cavalcanti participou de um concurso para implantar murais no Teatro Cultura Artística, em São Paulo, de 1949 e, a partir daquele momento, começou a se dedicar a criação de mosaicos em pastilha vítrea. Tal mural, denominado “Alegoria d(às) Artes”, do citado teatro, foi projeto por Rino Levi, e tinha forte inspiração do artista Pablo Picasso (MANIFESTO, 26 maio 1996).

Ainda, segundo a autora,

Di Cavalcanti utilizou a alegoria para o mosaico do Teatro Cultura Artística com identificação picassiana, ritmos marcados, composição fracionada em planos, sinalização do tema através de instrumentos anatômicos claramente formulados, ondulações horizontais, lineares e planas, como a envolver o tema e a articular os nexos a serem comunicados, além da utilização de formas geométricas regulares e contrastantes com grafismos (DI CAVALCANTI, 2 mar. 1997).

Nota-se o pioneirismo da obra frente ao mural realizado por Clóvis Graciano, em 1951, para uma residência projetada por Osvaldo Correa Gonçalves, no bairro paulista do Sumaré (DI CAVALCANTI, 2 mar 1997).

Em outra publicação da mídia que apresenta uma entrevista com Maria Cecília Lourenço, a autora afirma que a obra de Di Cavalcanti em Juiz de Fora inaugura uma nova fase do seu trabalho, que começa a utilizar “formas ziguezagueantes e angulares, circundadas por outras geométricas irregulares, interessando-se pelo predomínio monocromático, com atenção para os tons azuláceos em contraste com cores quentes”. Além disso, o trabalho do artista apresentava um compromisso com a figura do homem brasileiro, jogando luz sobre a realidade de então. Foi por isso que Mário de Andrade descrevia Di Cavalcanti como o artista modernista que “melhor soube retratar as coisas do Brasil” (SANGLARD, 26 out. 1996).

O monumento não foi oneroso, já que não havia muitos recursos para este fim. A obra ficou em Cr\$ 52 mil (em cifras da época). Quanto aos serviços de Di Cavalcanti, estes não eram cogitados desde o princípio. Foi Oscar Niemeyer, em uma visita de Arthur Arcuri em seu escritório, no Rio de Janeiro, que sugeriu a contratação de Di Cavalcanti, já que o artista estava precisando trabalhar, tendo em vista um mercado que pouco valorizava e/ou se interessava pela

pintura moderna (NINA, 18 e 19 jul. 1993). Vale destacar que o monumento, antes do convite a Di Cavalcanti, seria desenhado por Paulo Werneck (DESCASO, 11 fev. 1996).

O projeto de Di Cavalcanti custou Cr\$7 mil e apresentava traços sintéticos, enquadrado por formas geométricas coloridas. O desenho foi enviado em guache para Juiz de Fora, o qual para se adequar ao formato triangular ascendente do monumento, foi espelhado para que as figuras idealizadas pelo pintor puxassem a voluta em sentido ascendente (NINA, 18 e 19 jul. 1993).

Arcuri em seu livro “O problema da forma na arte do Monumento”, descreve um pouco de sua expectativa com relação à aceitação do monumento no imaginário popular:

É natural que a sociedade de nosso propósito, ao abolir toda e qualquer representação, mesmo simbólica, não provoque entusiasmo entre aqueles que, não entendendo familiarizados com os problemas estéticos, ainda estejam dominados pelo conceito anacrônico de só é belo aquilo que é ornamentado e possui qualidades verossímeis, descritivas ou simbólicas. Mas, agindo desta forma, não teríamos cumprido sincera e lealmente a nossa missão (ARCURI, 1952, p. 59).

Observa-se que, por ser o primeiro marco abstrato construído em praça pública no Brasil, a resistência ao monumento era prevista. Mesmo assim, a importância do marco foi reconhecida por diversas revistas nacionais e internacionais, como “Nuestra Arquitectura”, de Buenos Aires, “Domos”, da Itália, “Habitat”, de São Paulo, e “Caiaca”, de Belo Horizonte (PJF, PROCESSO Nº 190/1996).

5.4 PROCESSO DE TOMBAMENTO E A LUTA PELA PRESERVAÇÃO DO MARCO DO CENTENÁRIO

Com a construção da então avenida Independência (atual avenida Itamar Franco), que se torna o principal acesso da cidade no sentido do Rio de Janeiro, a construção do Marco do Centenário na praça da República, criado para ser o “cartão de visitas” da cidade, perdeu o sentido e o local acabou em completo abandono (MOSAICO, 14 e 15 nov. 1993).

Com isso, houve um paulatino descaso na manutenção desse espaço público e de seu monumento, idealizado para serem orgulhos da cidade. Data de 27 de novembro de 1989 a primeira publicação da mídia a respeito do descaso com o Marco do Centenário. Foi o jornal “JF Hoje” que publicou uma nota a esse respeito acusando o péssimo estado de conservação do monumento que tinha seu lago esvaziado e suscetível ao vandalismo. E em 1991, a revista Atos e

Fatos, nº 1, em seu caderno “Click de Gênio” também relatava o descaso com esses bens e o quanto estavam esquecidos da memória coletiva urbana.

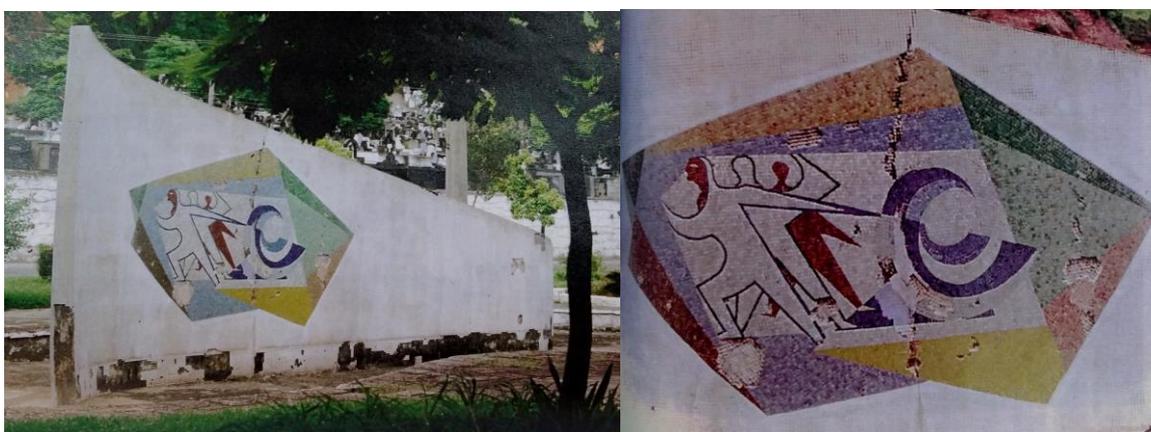
No início dos anos 1990, o monumento já se encontrava desprotegido de seu espelho d’água com muitas pastilhas desprendidas e substituídas por uma massa grosseria de cimento, e com as paredes brancas do monumento apresentavam sujidades variadas e a presença, em alguns pontos, de lodo (NINA, 18 e 19 jul. 1993).

Em entrevista ao jornal Tribuna de Minas, de novembro de 1993, o vice coordenador da FUNALFA, Rodrigo Barbosa, afirmava que:

não é apenas o marco que está abandonado, mas também a praça. O mais importante agora é que se desenvolvam recursos para superar as falhas e dar uma outra dimensão para estes locais. A reforma do Di Cavalcanti não pode ser uma ação isolada (TRIBUNA DE MINAS, 14 e 15 nov. 1993).

Diversas matérias apontavam para o descaso com que o poder público juiz-forano tratava o Marco do Centenário que, na década de 1990, já refletia a “estagnação econômica e o descompromisso cultural” na cidade (PAINEL, 14 jan. 1995). E muitas dessas reportagens traziam entrevistas com vários representantes do segmento cultural da cidade como forma de valorizar a luta pela sua preservação. Essas reportagens já descreviam a presença de problemas de ordem física, como a existência de uma grande rachadura, em sentido vertical, que dividia o monumento em duas partes (MENDES, 4 abr. 1996).

Figura 51: Imagens que revelam o estado de conservação do Marco do Centenário, antes do início das obras de revitalização.



Fonte: PROCESSO nº 1906, 1996. DIPAC. FUNALFA.

Em consequência disso, no dia 28 de março de 1994, o Ministério Público de Minas Gerais (MP-MG) já havia pedido maiores esclarecimentos ao IPPLAN quanto à reparação e

conservação do mosaico, tomando como base para esse pedido todas as matérias que denunciavam o estado de conservação do monumento e que foram publicadas pela mídia impressa (PAINEL, 14 jan. 1995). Em nova reportagem, datada de 15 de julho de 1995, o mesmo jornal ainda apontava o descaso das autoridades com relação a sua conservação e valorização, relatando que o presidente do IPPLAN, Luiz Ernesto Alves Filho, nada havia declarado sobre o assunto “alegando que precisava pesquisar o tema”. Essa mesma publicação afirmava que as raízes para as manifestações populares e cobranças junto ao governo municipal deu-se a partir da campanha “Conheça Juiz de Fora”, que mobilizou o vereador João Carlos Arantes na luta a favor da preservação do monumento. Sendo assim, em 16 de junho de 1995, o referido vereador enviou duas indicações à Câmara Municipal para a restauração do Marco e recuperação da praça da República, as quais foram aprovadas por unanimidade e encaminhadas aos trâmites burocráticos da administração (PJF, PROCESSO Nº 1906/1996).

Em manifesto publicado pelo jornal Tribuna de Minas, de 26 de maio de 1996, organizado por artistas e arquitetos juiz-foranos, com adesão da Coordenação do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFJF e da Sociedade de Arquitetura e Urbanismo de Juiz de Fora foram emitidos pareceres exigindo a restauração de duas importantes obras da cidade: o Marco do Centenário e o Painele “Quatro Estações”. Este último, localizado no Edifício Clube de Juiz de Fora, foi projetado por Francisco Bolonha em 1949, e trata-se do primeiro marco do modernismo na cidade (MATA, 5 jun. 1996). Muitos nomes importantes no contexto cultural da época encabeçaram esse manifesto, como Carlos, Fani, Décio e Nívea Bracher, César Brandão, Fernando Pitta, Jorge Arbach, Gerson Guedes, Eliardo França, Marcos Olender, entre outros.

A pedido de Jorge Sanglard, jornalista do Tribuna de Minas, foi elaborado um relatório sobre o estado de conservação do Marco do Centenário, pelo IEPHA, que foi posteriormente encaminhado ao IPPLAN determinando que o trabalho a ser realizado no Marco do Centenário fosse de restauração, e não de demolição ou reconstrução, como muitos acreditavam (PJF, PROCESSO Nº 1906/1996).

Com relação ao diagnóstico referente ao estado de conservação do bem elaborado, o monumento possuía diversos problemas: presença da trinca vertical central; perda de diversas pastilhas de revestimento; presença de sujidades, manchas de umidade e micro-organismos em diversos pontos; marcas diversas da ação de vandalismo; pintura inadequada sobre as pastilhas de cor bege; presença de massa de cimento colocada inadequadamente em alguns trechos do painele; e a utilização inadequada da área do semicírculo como banheiro público (PJF, PROCESSO Nº 1906/1996).

Com o diagnóstico elaborado, a CPTC, em reunião realizada em 6 de maio de 1996, aprovou a proposta de tombamento do Mural de Di Cavalcanti, tendo Maria das Graças Almeida como relatora do processo, supervisionada por Luiz Alberto do Prado Passaglia. Assim, em virtude das manifestações populares em prol da preservação, das inúmeras denúncias da imprensa com relação ao seu péssimo estado de conservação e do relatório técnico apresentado pelo IEPHA, o referido documento apresentou como justificativas para o tombamento do Monumento:

- O seu valor histórico, artístico, arquitetônico e cultural;
- Por se tratar do marco comemorativo do centenário da cidade,
- Apresentar uma concepção que rompe com os padrões construtivos e estéticos da época para monumentos públicos;
- Por ser uma obra realizada pela tradicional Companhia Industrial e construtora Pantaleone Arcuri, apresentando como idealizador e construtor o engenheiro Arthur Arcuri, pioneiro da arquitetura moderna em Juiz de Fora;
- Por apresentar um mosaico cujo desenho é de Di Cavalcanti, refletindo o gosto estético e um momento da arte brasileira;
- Por ser o primeiro monumento de concepção abstrata construído em praça pública brasileira;
- Por ser único no contexto da praça da república;
- Pela grande mobilização popular a favor de sua preservação, já que trata-se de um referencial da memória local (PJF, PROCESSO Nº 1906/1996).

Desse modo, a EMPAV elaborou uma proposta de restauração, determinando alguns procedimentos técnicos a serem adotados: retirada de todo o revestimento em pastilha para revisão criteriosa da estrutura de concreto; construção da junta de dilatação no local da existência da trinca; e posterior recolocação do revestimento em pastilha, respeitando o desenho original (em posição rebatida), além das cores do mosaico e do monumento, em conformidade com técnicas mais modernas e com a ajuda de recursos computacionais.

Em 25 de novembro de 1996, em reunião da CPTC, foi apresentado o relatório sobre o Marco do Centenário juntamente com sua proposta de tombamento feita pela museóloga Maria das Graças, nos termos da Lei Municipal nº 7282, de 25 de fevereiro de 1988. Tal proposta foi aprovada por unanimidade por seus membros, encaminhando ao prefeito da época, Custódio Antônio de Mattos, um relatório sobre os procedimentos iniciais a serem tomados em favor da recuperação do Marco, resultando na publicação do Decreto nº 5812, de 23 de dezembro de 1996, sobre o Tombamento do Marco do Centenário de Juiz de Fora, que determinava a realização de atividades de consolidação estrutural, restauração e manutenção de todo o monumento, seguindo técnicas que respeitassem sua originalidade.

Na prática, as obras iniciaram-se em 17 de fevereiro de 1997 e apresentava uma comissão técnica para sua realização, formada pelo Secretário de Obras, José Natalino, pelo diretor do IPPLAN, Jean Kamil, e pelo diretor da EMPAV, Miguel de Vito, juntamente com o arquiteto especialista em restauração, Massimiliano Fontana (ÍCONE, 16 fev. 1997). A praça também recebeu atenção juntamente às obras de restauração do Marco (JUIZ DE FORA, 19 fev. 1997). No processo de restauração, algumas pastilhas foram retiradas do mosaico e encaminhadas à Indústria Vidrotil, que na época ainda estava em funcionamento, como forma de se recuperar no estoque de pastilhas as cores originais do mosaico. Já as pastilhas cerâmicas do restante do monumento foram pesquisadas junto à empresa Jatobá (PJF, PROCESSO Nº 1906/1996).

A inauguração da obra de restauração estava prevista para acontecer em 30 maio de 1997, um dia antes do aniversário da cidade e no mesmo ano do centenário de nascimento do idealizador de seu mosaico, Di Cavalcanti. Mas ocorreu somente em 1º de julho de 1999 (PJF, PROCESSO Nº 1906/1996).

Com o início das obras para restauração e recuperação do Marco do Centenário, a partir de março de 1997, diversos órgãos, conselhos e entidades enviaram ofícios ao IPHAN, na pessoa de seu presidente, Glauco Campello, com o intuito de pedirem o tombamento do referido bem na esfera nacional. Dentre estes órgãos, estão: a Prefeitura de Juiz de Fora, sob a administração de Tarcísio Delgado; o Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFJF, tendo como representante Raquel Braga; o Sindicato de Engenharia do estado de Minas Gerais (SENGE-MG), através da diretora regional da Zona da Mata, Ilza Conceição Maurício; o Clube de Engenharia de Juiz de Fora; Sindicato da Indústria de Construção Civil de Juiz de Fora (SINDUSCON-JF); o então Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura (CREA-MG); e a Sociedade de Arquitetura e Urbanismo de Juiz de Fora. Como resposta a tamanha mobilização, o IPHAN enviou um ofício a Prefeitura de Juiz de Fora, de 23 de maio de 1997, informando que todos os pedidos foram acolhidos e que o processo de tombamento referente ao Marco do Centenário tinha sido aberto, e seria acompanhado pela 13ª Coordenação Regional do IPHAN, de Belo Horizonte (PJF, PROCESSO Nº 1906/1996).

Com a abertura do processo, tudo corre tranquilamente até a notificação da aprovação para o seu tombamento *ex vi*, em 26 de outubro de 2000, de acordo com o disposto no Decreto-Lei nº 25 de 1937. Sendo assim, o Marco foi tombado pelo IPHAN em 12 de novembro de 2001, através do processo nº 1391-T-97, inscrição nº 619, constando no livro de Belas Artes. Com esta declaração, ficam tombados não só a área que compreende a praça da república, mas também os

imóveis voltados para esta praça. A partir desse momento, as atividades de construção e demolição deveriam ser aprovadas pela citada 13ª Superintendência Regional do IPHAN.

5.4.1 A reincidência do descaso do Marco do Centenário

Mesmo com sua restauração entregue à cidade de Juiz de Fora em 1999, em 26 de abril de 2005, o Marco do Centenário já apresentava novos sinais de deterioração através do descolamento de algumas pastilhas. Sendo assim, a Prefeitura solicitou junto à 13ª Superintendência Regional do IPHAN a orientação técnica para uma nova restauração do Marco do Centenário e, em 20 de maio de 2006 foi realizada uma vistoria que considerou o estado de conservação do monumento precário novamente (PJM, PROCESSO Nº 1906/1996).

Já em 6 de março de 2008, foi firmado um acordo de cooperação técnica entre a FUNALFA e a PERMEAR (Programa de Estudos e Revitalização da Memória Arquitetônica e Artística), com vistas à restauração do Marco do Centenário. A intenção, de acordo com ofício enviado em 5 de janeiro de 2010, do arquiteto Paulo Gaeryszewski (então diretor da DIPAC) à FUNALFA, era que o Marco fosse restaurado a tempo da comemoração dos 160º aniversário do município (PJM, PROCESSO Nº 1906/1996).

Em paralelo a isso, a mídia voltou a cobrar ações necessárias à preservação desse monumento. O jornal Estado de Minas, de 28 de outubro de 2011, apontava a nova destruição de parte das pastilhas de vidro do monumento, marcas de fogo na parede, pichação, quinas quebradas, inutilização do espelho d'água, além de muita sujeira e lixo espalhados no local. Junto a isso, o marco passou a ser utilizado como abrigo e banheiro improvisado por moradores de rua, além de ser apropriado inadequadamente por crianças da área, já que inexistia no bairro um local próprio para recreação. Com isso, o promotor de justiça Daniel Ângelo de Oliveira Rangel instaurou um inquérito para averiguação do estado de conservação do bem com objetivo de se criar um termo de ajustamento de conduta para os órgãos envolvidos em sua preservação (PJM, PROCESSO Nº 1906/1996).

No dia 23 de maio de 2011, em reunião da COMPPAC, o projeto de restauração do monumento, proposto pelo Programa de Estudos e Revitalização da Memória Arquitetônica e Artística (PERMEAR), foi avaliado e aprovado por unanimidade pelos seus membros. Mas, a Comissão Permanente de Licitação (CPL) não aceitou tal proposta por não contemplar apenas a intervenção no monumento, mas também uma requalificação da praça, o que poderia causar dúvidas no objeto a ser licitado e comprometer a formulação da proposta pelos interessados. Somado a isso, o IPHAN, em ofício de 8 de junho de 2011, pede a Secretaria de Administração e

Recursos Humanos (SARH) a complementação do projeto de intervenção do Marco do Centenário, com a adição de outros projetos (paisagismo, luminotécnica, instalações hidráulicas, dentre outros). Não recebendo esses projetos complementares, o IPHAN determina como indeferido o seu projeto de restauração em 22 de dezembro 2011, já que não atendia a determinação anteriormente citada (PJF, PROCESSO Nº 1906/1996).

O que se seguiu foi um processo de indefinição com relação à abrangência das ações de preservação e restauração que deveriam ser tomadas e por quais órgãos responsáveis. Até o ano de 2014, inúmeras cobranças foram feitas pelo Ministério Público para que fossem tomadas medidas, ao menos emergenciais, que garantissem no mínimo que o monumento não fosse mais depredado. Mesmo assim, esse processo caracterizou-se por atraso nos prazos, pelo não comprometimento com as funções de salvaguardar o bem e omissões dos setores envolvidos.

Como críticas ao descaso em que o monumento se encontrava, o Ministério Público apontava “notórias a omissão e a ineficiência do Município de Juiz de Fora e Funalfa, em seu dever constitucional e legal de promover a preservação do patrimônio histórico-cultural local”. E afirmou que o município recebeu um repasse superior a 1,5 milhão de reais, provenientes da Lei Hobin Hood (Lei Estadual 13.803/2000), referente ao ICMS Cultural, entre os anos de 2008 e 2013, para a proteção ao seu patrimônio cultural, mas que nenhuma parte desse dinheiro foi destinada à restauração do Marco do Centenário (PJF, PROCESSO Nº 1906/1996).

Como resposta ao MP-MG, tanto a Funalfa quanto a Prefeitura de Juiz de Fora, abstiveram-se de alguns deveres que não competem a suas finalidades. A FUNALFA apresentou como justificativa possuir apenas funções fiscalizadoras, e não executórias e/ou de elaboração de projetos. A Prefeitura, porém, em sua defesa, garantiu que o imóvel não estava abandonado, considerando que o projeto de restauração encontrava-se em andamento, fato que gerou diversas dúvidas, que foram encaminhadas a Procuradoria Geral do Município, sobre quais seriam as reais obrigações e providências desses órgãos com relação ao que foi exposto pelo MP-MG. Em resposta, a Procuradoria Geral do Município afirmou que é dever desses órgãos zelar pela conservação do monumento, que deveriam responder em uníssono às cobranças feitas pelo MP-MG e que o compromisso financeiro para realização do projeto deve ser respondido pela SARH (PJF, PROCESSO Nº 1906/1996).

Em ofício de 30 de junho de 2015, a prefeitura de Juiz de Fora informou ao MP-MG que os projetos complementares já haviam sido enviados ao IPHAN. O problema é que alguns desses projetos encaminhados foram os mesmos apresentados em 26 de junho de 2010. Com isso,

o escritório do IPHAN, em Tiradentes, solicitou que tanto o projeto do monumento quanto o mapa de danos fossem atualizados para que a intervenção enfim fosse aprovada, já que existia um lapso de memória de mais de 5 anos nos desenhos entregues. Assim, a FUNALFA elaborou novo diagnóstico em julho de 2015. A atualização do projeto de restauração e complementação do Marco do Centenário ficou a cargo da empresa de arquitetura “Arquitetônica”, já que esta foi a responsável por elaborar os projetos complementares estipulados anteriormente (PJP, PROCESSO Nº 1906/1996).

Figura 52: Imagens atuais demonstrando o estado de conservação do Marco do Centenário, na praça da República.



Fonte: Autor, 2016.

5.5 A RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO PÚBLICO, AGENTES SOCIAIS E IMAGINÁRIA URBANA NA PRAÇA DA REPÚBLICA

A atual praça Pantaleone Arcuri – já denominada praça da República e popularmente conhecida como praça das Caveiras – insere-se em uma das primeiras áreas apropriadas no núcleo urbano de Juiz de Fora. Tal ocupação foi possível a partir da criação de alguns caminhos que atravessaram essa região, como a Estrada União e Indústria (traçado que atualmente é denominado de rua Osório de Almeida) e, posteriormente, a estrada de ferro D. Pedro II.

Mesmo com a criação de caminhos ligando Juiz de Fora a Petrópolis, a região não era valorizada, pois se tratava de uma área alagadiça em virtude das constantes cheias do rio Paraibuna. Para contribuir com isso, alguns equipamentos da cidade, tidos como “insalubres”, situavam-se nesse bairro. Foi somente com a aquisição da faixa de terras entre a rua Osório de Almeida e a linha férrea, feita pela Companhia Pantaleone Arcuri, que a área foi loteada e urbanizada. Nesse contexto, em 1938, a prefeitura criou a praça da República através da aquisição de um terreno privado que fazia divisa com o Cemitério Municipal.

O desenho inicial da praça Pantaleone Arcuri, de autoria de Dulce Palmer, apresentava traçado simétrico, repleto de canteiros circulares que davam forma aos seus caminhos internos e que convergiam para uma pequena área livre central. Muitas praças criadas nesse período possuíam essas características:

via de regra, seu desenho baseia-se na estética francesa, explorando a composição cênica de jardins distribuídos geometricamente com grandes perspectivas visuais. Esses conjuntos, por sua funcionalidade, foram espaços que permaneceram preservando, na maior parte, suas características principais (CALDEIRA, 2007, p.172).

Portanto, seguia um modelo reproduzido na época. A diferença está no fato de que o espaço público em questão passou por diversas modificações de traçado durante sua trajetória. Além disso, a sua construção reflete uma intenção de embelezamento da cidade, ideal que se perpetuou em outras cidades brasileiras durante todo o século XX:

“[...] é na segunda metade do século passado em diante que as áreas ajardinadas se multiplicaram, crescem e passam a constituir um elemento ponderável no conjunto das edificações e dos espaços vazios da cidade brasileira. Surge um novo tempo urbano para a prática e o gozo da jardinagem (MARX, 1980, p. 58).

Mas essa conformação inicial durou apenas uma década. Movidos pelo ideal de progresso que sempre permeou a mente dos juiz-foranos, foi decidido pela criação de um monumento de concepção totalmente inovadora para os padrões da época, uma vez que o espaço público da cidade só era contemplado com monumentos tradicionais, em sua grande maioria bustos. Assim, criar um objeto que seguisse os preceitos modernistas difundidos na época foi algo, de fato, arrojado. E ninguém melhor que Arthur Arcuri, precursor do movimento moderno em Juiz de Fora e responsável por uma obra tida como “persistente e valiosa” (SANTANA; PUGLIESI, 2002), para idealizar um monumento como este na cidade.

A construção do Marco do Centenário modificou a paisagem da praça, antes simétrica e repleta de canteiros. Foi acompanhada por um painel concebido por Di Cavalcanti, que em seu nome já transmitia o ideal para a cidade na época - o “Progresso”. Observa-se aqui a intenção de se narrar a história da fundação da cidade através de um monumento público de forma abstrata, em função do seu primeiro centenário. Mas a abstração das formas e representações, em contraste aos bustos e estátuas que existiam na cidade, naquela época, gerou um distanciamento da população em apropriar-se do monumento e valorizá-lo / preservá-lo.

Somado a esse fato, a proximidade com o Cemitério Municipal, a ocupação da área por galpões e pequenas indústrias e, posteriormente, a abertura da então avenida Independência (atualmente denominada de Itamar Franco), contribuíram para a transformação da praça basicamente em uma “rotatória” que divide os dois sentidos de tráfego da rua Osório de Almeida. O monumento passou a ser observado de longe, de dentro dos carros, na maioria das vezes apenas por pessoas que moravam naquela região, pois a praça deixou de ser um dos principais acessos da cidade.

Outro fator que contribuiu para a pouca apropriação da praça e sua não preservação foi a ausência de equipamentos de permanência para o público infante-juvenil no local (como parque infantil, playground, pista de skate, etc.). Além disso, não foram encontrados durante a pesquisa eventos públicos que acontecessem na área (exceção feita ao dia de finados, no qual a praça funciona como lugar de espera, concentração, devido a proximidade com o Cemitério Municipal). Por fim, em paralelo a simplificação do seu traçado, a praça foi reduzindo seu mobiliário urbano. Através de fotografias históricas, nota-se que, inicialmente, o lugar apresentava muitos bancos e postes de iluminação pública. Mas, atualmente, existem poucos bancos, todos inseridos dentro dos canteiros, e apenas dois postes, que não garantem uma boa iluminação noturna e favorecem problemas com a segurança.

Todos esses fatores contribuíram para que o Marco do Centenário entrasse em um rápido processo de degradação e no início da década de 1990 estivesse em péssimo estado de conservação. Como consequência, foi restaurado e entregue de volta aos juiz-foranos em 1999. O inconveniente nesse processo foi que a restauração contemplou apenas o monumento e não houve preocupação com intervenções na praça que aproximassem a população desse espaço. Desse modo, monumento e praça encontram-se novamente em estado de conservação precário, necessitando de novas obras de restauração e requalificação. O próprio processo de tombamento do monumento indica a existência de um projeto de restauração e requalificação do lugar, mas que ainda aguarda a finalização dos trâmites legais para ser executado.

A partir dessa breve recapitulação, é válido dizer que o marco não cumpriu sua real vocação, pois não conseguiu ser apreendido como referência e marco histórico pelo usuário da cidade. De formato inovador no contexto da sua época, e edificado para ser orgulho dos juiz-foranos que então celebravam um século de progresso e desenvolvimento da cidade, foi deixado à própria sorte durante seus quase 70 anos de existência. O seu resgate como componente da paisagem e história urbanas de Juiz de Fora está ligado à capacidade de sua imagem ser distinguida e assimilada pelo observador através de suas características próprias. Isso geraria uma

relação de identidade e pertencimento entre usuários e espaço público através da imaginária urbana, o que garantiria a sua valorização e preservação. É justamente esta dificuldade de apropriação da praça por parte dos seus diversos usuários que levou tanto monumento quanto a praça à situação atual, uma vez que a realização de um processo de restauração ocorrido a menos de 20 anos não justifica o seu atual estado de abandono e depredação.

Durante a trajetória de intervenções na praça Pantaleone Arcuri, muitos agentes sociais contribuíram, direta ou indiretamente, para as transformações que ocorreram, sendo o maior deles a prefeitura municipal, representada por alguns prefeitos, a câmara de vereadores e determinados órgãos públicos. A administração municipal teve papel importante desde a compra do lote, construção da praça, modificações no traçado, inserção do monumento e obras de restauração. Associado a esses agentes, muitos representantes da sociedade civil, como artistas, arquitetos, jornalistas, estudantes e professores tiveram papel fundamental no processo de restauração do monumento, pois lutaram e exigiram do poder público que fossem tomadas as medidas necessárias em prol da sua preservação.

5.5.1 A praça Pantaleone Arcuri na atualidade

Em visita de campo à área, atualmente a praça é caracterizada como um simples lugar de passagem e, mesmo com tantos motivos que justifiquem sua não utilização, ainda possui grande potencial de recreação para todo o bairro e áreas vizinhas. Somado a isso, o lugar encontra-se em estado de descaso e abandono, sendo utilizada apenas por algumas mães que levam seus filhos para brincar na área (mesmo com a ausência de equipamentos recreativos que atendam a essa finalidade), moradores próximos que levam seus animais de estimação para passear e moradores de rua que se aproveitam do espaço. Com pouca circulação de pessoas e ausência de maior vigilância, a praça representa um lugar de insegurança para os transeuntes e moradores.

Em paralelo a isso, há uma desvalorização imobiliária crescente no bairro. Isso pode ser constatado pela falta de investimentos de construtoras e pela falta de verticalização no local. Dentre os motivos que possam explicar o fato do Poço Rico (bairro entendido como de posição central na cidade) ainda ser predominantemente horizontal, estão: a presença do Cemitério Municipal, a proximidade de bairros vizinhos considerados perigosos e a falta de investimentos públicos no local. Não há nenhuma ação de valorização do bairro, e muito menos de incentivo a novos usos e interesses para a área.

A rua Osório de Almeida, via de acesso à praça, também é a via principal de acesso aos bairros da Zona Sudeste da cidade. Por esse motivo esta rua se caracteriza por um fluxo rápido e constante de veículos. Junto às residências e aos equipamentos de comércio/serviço vizinhos à praça, verifica-se a permanência de veículos estacionados e um ponto de ônibus. Com relação ao uso do entorno imediato da praça, há a predominância do uso residencial, possuindo pouco uso comercial, de serviços e institucional (representado pelo Cemitério Municipal).

Quanto ao mobiliário da praça, existem oito bancos feitos em concreto, com desenho simples, e localizados nas extremidades desse espaço, porém dentro dos canteiros, o que dificulta seu uso. Estes bancos são utilizados, na maioria das vezes, por trabalhadores das proximidades em horário de descanso e por moradores de rua. Além disso, a praça é marcada por grandes áreas permeáveis de canteiros forrados por grama. Dentro destes canteiros, existem algumas árvores (pequeno, médio e grande porte) distribuídas, principalmente, nas extremidades leste/oeste.

Com relação aos elementos que “competem” com o monumento na paisagem, podemos observar a presença de uma árvore de grande porte próxima a esse. Esta árvore causa um “efeito bucólico”, mas também gera inconveniente quando suas folhas se desprendem, acumulando-se sobre a grama e o interior do espelho d’água do monumento. A iluminação no interior da praça, formada por dois postes de iluminação, concorrem com a haste de concreto pertencente à composição do monumento. Além disso, estes postes não apresentam nenhum direcionamento específico ao marco.

O bairro Poço Rico pode ser entendido através de características comuns como: o gabarito máximo de quatro pavimentos; a predominância de tipologias residenciais; e pouco fluxo de transeuntes. Nesse sentido, o bairro apresenta um rompimento visual quando comparado com a região central. Os limites existentes no local são, basicamente, o cemitério municipal e a linha ferroviária. A praça é identificada como um ponto nodal, mesmo sendo utilizada como referência e sendo a única área de respiro na via Osório de Almeida, geralmente pouco apropriada.

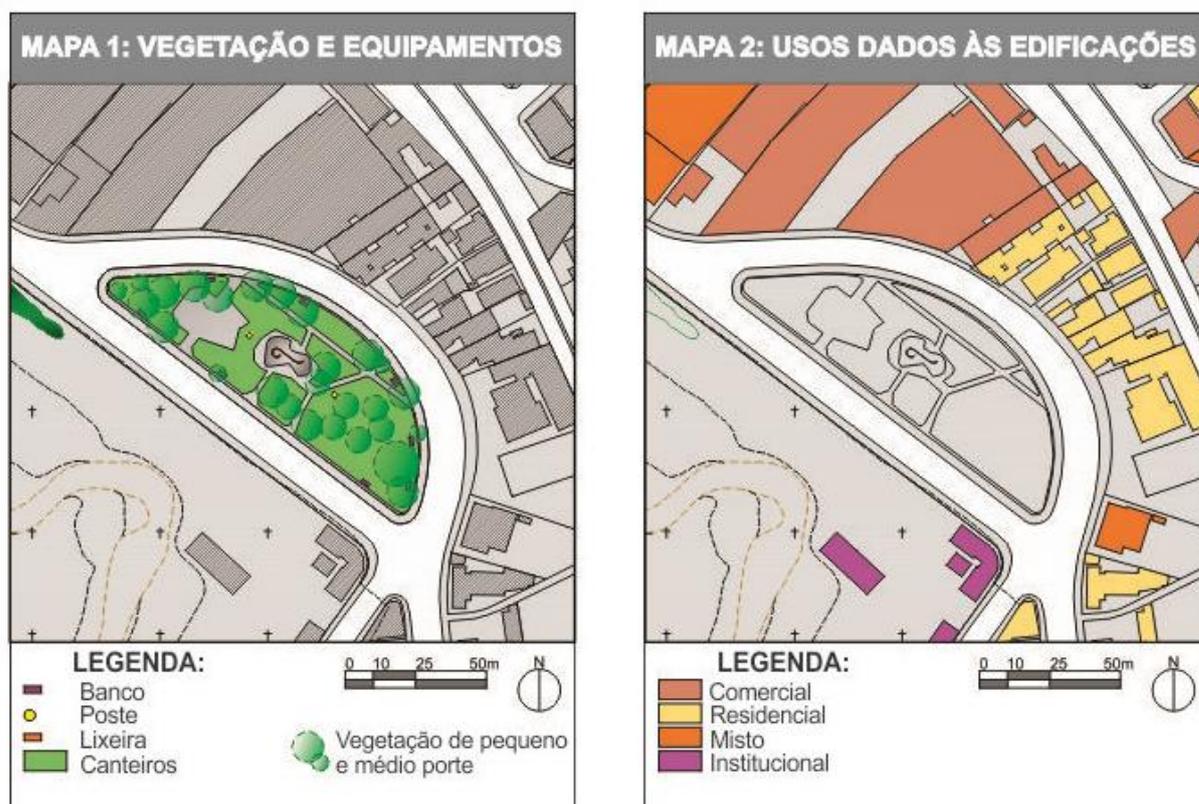
Ao se analisar a linha do tempo do espaço da praça Pantaleone Arcuri, observa-se que o espaço apresentou três momentos fundamentais para se compreender sua trajetória de intervenções: a construção da praça, em 1938; a inserção do Marco do Centenário, em 1951; e as obras de restauração desse monumento, que foram iniciadas em 1997 e inauguradas em 1999. Todos os outros acontecimentos descritos podem ser entendidos como secundários e diretamente relacionados a esses três.

Figura 53: Imagens atuais demonstrando o estado de conservação do Marco do Centenário e da praça Pantaleone Arcuri.



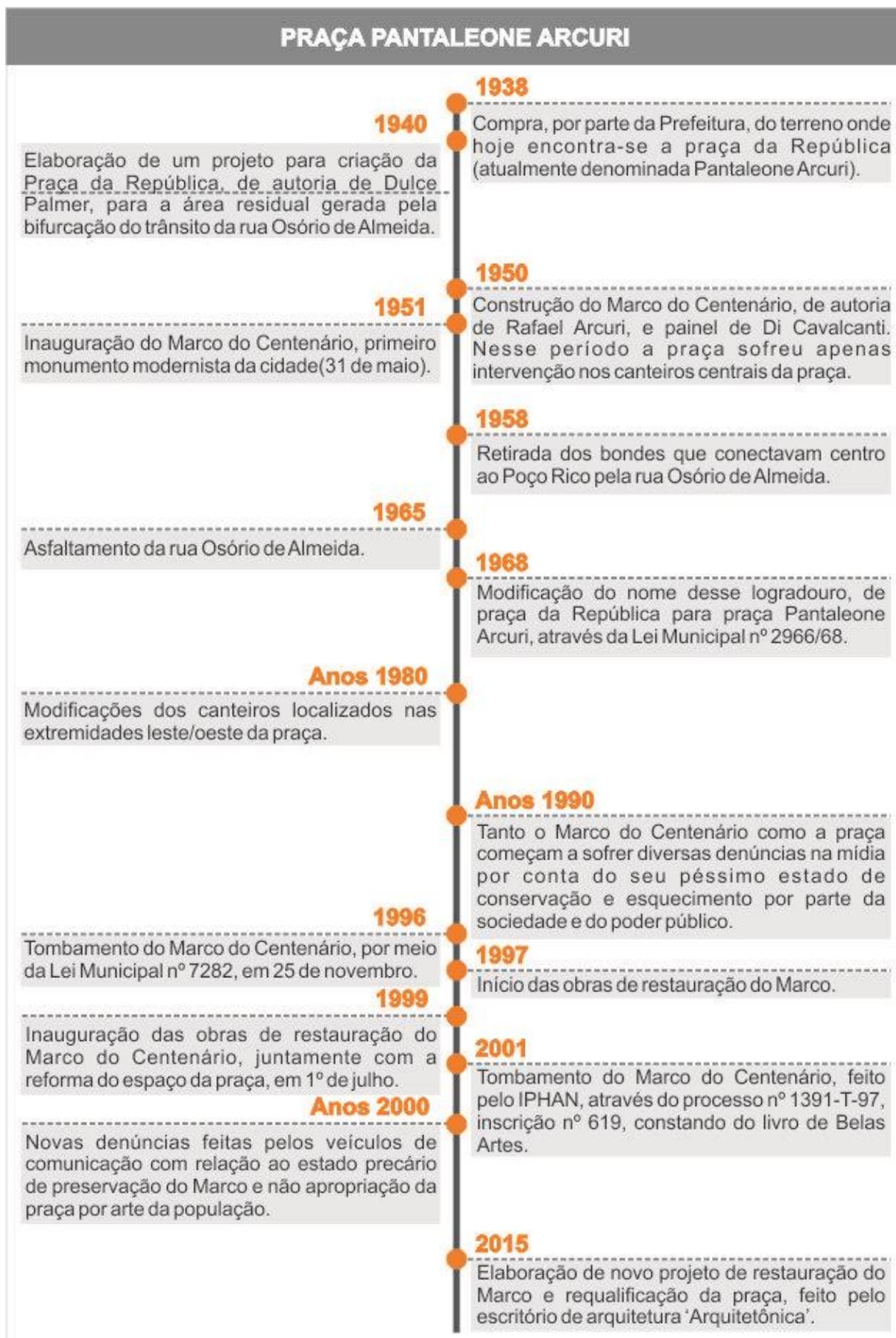
Fonte: Autor, 2016.

Figura 54: Mapas Temáticos que demonstram o contexto urbano onde está inserida a praça Pantaleone Arcuri.



Fonte: Autor.

Figura 55: Linha do tempo síntese da Praça Pantaleone Arcuri, em Juiz de Fora.





Com minha arte, procuro expressar minha curiosidade intelectual, reinterpretando o mundo de uma forma que o ilumine e enriqueça. Como artista, sinto que tenho essa obrigação, pois vemos o mundo de uma forma diferente. Se o mundo que apresentamos provoca, estimula e desafia os outros, fizemos a nossa parte; e se for poético então... Essa é minha missão: criar imagens que transformem o particular de uma vida no universal de todos (VENTURI, 2016).

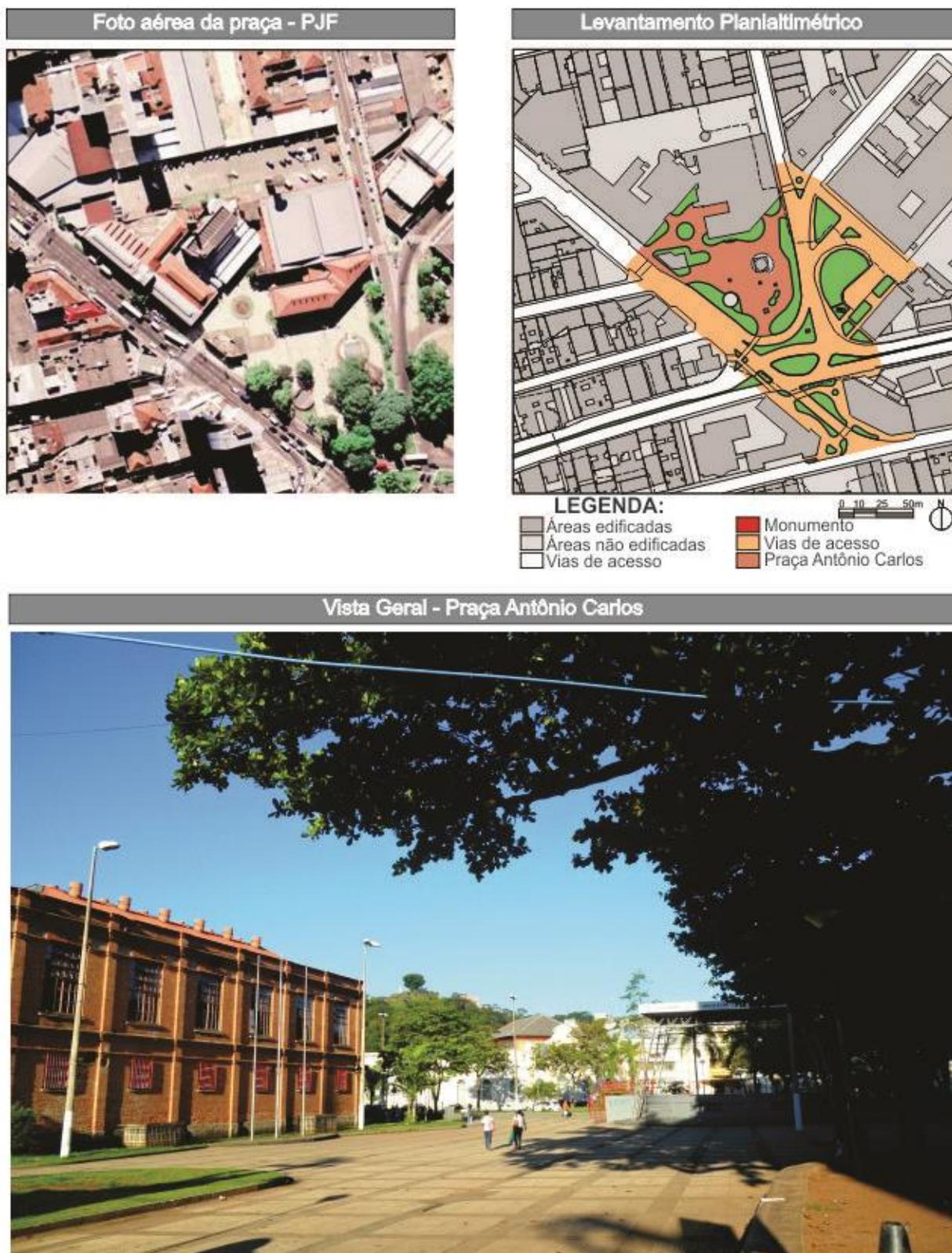
A partir das grandes mudanças da cidade contemporânea, que se refletem diretamente na sociedade, a cidade de Juiz de Fora tem promovido através da iniciativa pública e até mesmo privada, algumas intervenções nos seus espaços públicos. Assim, ações de arte pública vêm sendo desenvolvidas como forma de reaproximar os diversos setores da sociedade com lugares que são comuns a todos, sejam nas ruas, avenidas, praças, parques e até mesmo nas fachadas e muros das edificações.

Nesse contexto, encontra-se a releitura da obra “Abaporu”, de Tarsila do Amaral, realizada pelo artista juiz-forano Aduino Venturi. Esta escultura, sob o título “Que movimento você faria em torno deste nome?”, compõe junto com outras cinco peças, a obra denominada “Desnudamento de Ícones”. Esse trabalho ocupa seis espaços públicos da cidade desde o ano de 2014.

A Releitura de Abaporu é o terceiro objeto escolhido para o desenvolvimento da pesquisa, e está localizada na praça Antônio Carlos, uma das quatro praças que estão no limite do triângulo central da cidade (formado pelo cruzamento das avenidas Rio Branco, Getúlio Vargas e Itamar Franco), que também conta com o largo do Riachuelo, parque Halfeld e praça Dom Justino (espaço público em frente à catedral metropolitana de Juiz de Fora).

Intitulada “Que movimento você faria em torno deste nome?”, essa escultura insere-se no Centro da cidade, caracterizando-se por ser uma área extremamente movimentada e desenvolvida. Trata-se de um lugar onde a pluralidade e diversidade marcam o espaço, seja com relação aos usos das edificações (que vai do residencial ao institucional, passando pelo comercial que é dominante), pelo intenso fluxo de veículos e de pessoas (que circulam 24 horas por dia no local), e até mesmo de várias apropriações que acontecem na praça Antônio Carlos, espaço que se configura nos últimos anos como polo cultural da cidade e lugar dotado de estrutura para realização de eventos públicos variados.

Figura 56: Mapas demarcando a praça Antônio Carlos no contexto urbano de Juiz de Fora.



Fonte: Foto aérea e levantamento planialtimétrico, alterado pelo autor. Vista Geral: Autor, 2017.

6.1 DE ÁREA ALAGADIÇA A POLO CULTURAL DA CIDADE: TRANSFORMAÇÕES DA PRAÇA ANTÔNIO CARLOS

Foi a partir da instalação de alguns caminhos que ligavam Juiz de Fora a então capital do império, o Rio de Janeiro, que surgiram alguns dos primeiros espaços públicos da cidade, como o Largo do Riachuelo (que na época era denominado Largo da União e Indústria) em função da construção da União e Indústria, e o Largo da Estação (atualmente denominado praça João Penido) que surgiu em função da construção da estação de Juiz de Fora. O Largo da Matriz (área ocupada pela Catedral) e o Largo do Conselho (Parque Halfed) foram criados antes da construção da União e Indústria (PASSAGLIA, 1983).

A Companhia União e Indústria, representada pela estrada de rodagem das tropas de muares como posteriormente pela estrada de ferro, de acordo com Passaglia (1983), constituíram-se nos elementos direcionadores e organizadores do espaço urbano que então se formava e onde hoje se encontra a praça Antônio Carlos.

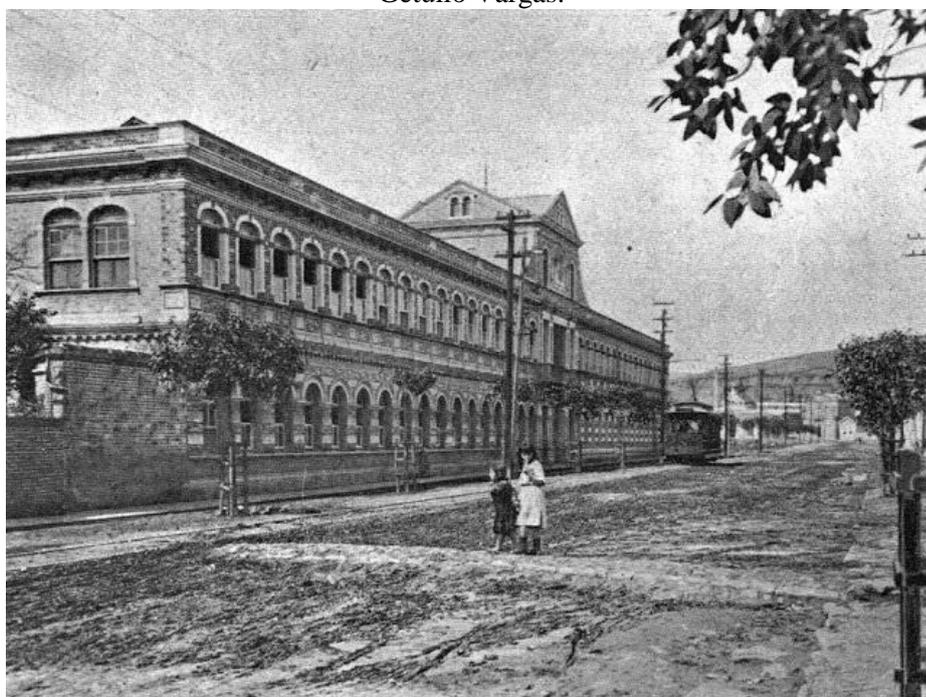
Todos esses espaços públicos fazem parte do atual núcleo histórico da cidade, o qual é formado, além desses, pela atual praça Antônio Carlos, que foi o último a se formar na região central da cidade. Denominado inicialmente de Largo da Alfândega, lugar definido a partir do pátio fronteiro do prédio da Alfândega Ferroviária do Estado, teve sua construção iniciada por volta de 1893. Foi nessa região que se instalou um dos primeiros prédios públicos da cidade, a Cadeia, na esquina da rua Espírito Santo, onde hoje encontra-se o prédio da escola Normal (LESSA, 1985).

Identificada como “porta da cidade”, a região logo recebeu outras construções que então formaram um parque industrial embrionário na cidade: a fábrica de ladrilhos da Companhia Pantaleone e a de tecidos de Bernardo Mascarenhas, além da Companhia Mineira de Eletricidade. Mas, observa-se que essa área da cidade só pode ser efetivamente ocupada depois que um dos meandros do Rio Paraibuna, onde o córrego Independência desembocava, foi aterrado em função do assentamento dos trilhos da Estrada de Ferro Central do Brasil (PASSAGLIA, 1983).

Assim, os edifícios que conformaram o espaço atual da praça Antônio Carlos surgiram no final do século XIX. A construção das primeiras instalações da fábrica de Bernardo Mascarenhas (a ala esquerda do atual edifício ocupado pelo Centro Cultural Bernardo Mascarenhas), finalizadas em maio de 1888, dão início a ocupação da área (PASSAGLIA, 1983).

A construção da fábrica de Bernardo Mascarenhas nessa região da cidade, assim como de outras fábricas, foi facilitada por alguns fatores, como: baixo custo dos terrenos da área, pois ficavam próximos aos meandros do rio Paraibuna; proximidade com a estação ferroviária da cidade; por estar localizada na área urbana da cidade e, portanto, próxima a mão-de-obra local; e relativa proximidade com a usina transformadora de energia, na cachoeira de Marmelos. Desse modo, outras fábricas foram instaladas nesse espaço, como a fábrica de cimento amianto e materiais de construção diversos da Construtora Pantaleone Arcuri, Timponi e Cia, e a Fábrica de Meias de Antônio Meurer (PASSAGLIA, 1983).

Figura 57: Fábrica Têxtil Bernardo Mascarenhas vista da avenida 15 de novembro, atual avenida Getúlio Vargas.



Fonte: Blog “Maurício Resgatando o passado”.

Disponível em: <<http://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com.br/2016/02/predios-historicos-0-fotos.html>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

Os edifícios da Companhia Mineira de Eletricidade, existentes até os dias atuais e pertencentes à CEMIG, foram construídos em épocas diversas. O primeiro foi edificado durante a década de 1890 e o segundo na década de 1920, mas ambos apresentam elementos arquitetônicos de influência inglesa, ligados ao romantismo e uso de materiais que remetessem ao período medieval (PJF, PROCESSO Nº 3937, 1982).

Figura 58: Companhia Mineira de Eletricidade, em 1912, vista da rua Espírito Santo.

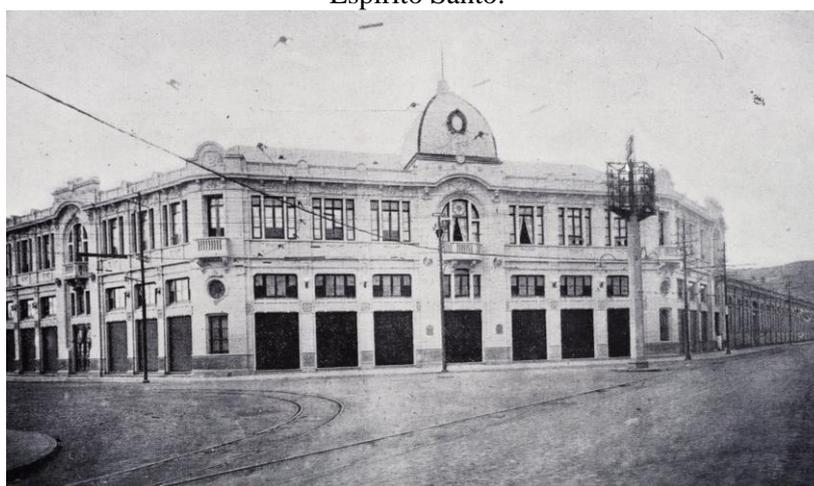


Fonte: Blog “Maurício Resgatando o passado”.

Disponível em: <<http://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com.br/2016/02/predios-historicos-0-fotos.html>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

Já o prédio da Construtora Pantaleone Arcuri & Spinelli (assim denominada depois de firmada a parceria entre Pantaleon Arcuri e José Spinelli) (OLENDER, 2009) foi construído em 1923 na esquina da rua Espírito Santo com a então avenida 15 de Novembro (hoje denominada Getúlio Vargas) para ser a sede da Companhia (OLENDER, 2011). Esta obra foi idealizada por Raphael Arcuri, filho primogênito de Pantaleone Arcuri e que apresentou vasta atuação na cidade, a exemplo da construção do Marco do Centenário, um dos objetos de estudo dessa pesquisa.

Figura 59: Companhia Industrial e Construtora Pantaleone Arcuri & Spinelli, em 1923, vista da rua Espírito Santo.



Fonte: Blog “Maurício Resgatando o passado”.

Disponível em: <<http://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com.br/2016/02/predios-historicos-0-fotos.html>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

Por fim, a construção da Escola Normal encerrou a delimitação do espaço hoje ocupado pela praça Antônio Carlos. Sua construção iniciou-se em 23 de julho de 1929, em terreno anteriormente ocupado pelo prédio da Cadeia. O projeto, de autoria do engenheiro Lourenço Baeta Neves, foi inaugurado em 14 de agosto de 1930 (LESSA, 1985).

Figura 60: Edifício da Escola Normal, visto da rua Espírito Santo, em 1939.



Fonte: Blog “Maurício Resgatando o passado”.

Disponível em: <<http://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com.br/2016/07/praca-antonio-carlos-1-foto.html>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

Assim foi conformado o espaço da praça Antônio Carlos. Mas, “a urbanização do Largo da Alfândega teve início com a construção da Ponte Artística sobre o Córrego da Independência, projetada e construída pelo engenheiro Severiano Meirelles, inaugurada em 26 de fevereiro de 1933” (PASSAGLIA, 1983, p.57).

Já no governo do prefeito Menelick de Carvalho, foi realizada uma grande obra de canalização e capeamento do córrego Independência, o que possibilitou a criação de uma praça ajardinada no então largo da Alfândega. Assim, foi aberta a concorrência de editais, no qual foram apresentadas cinco propostas sendo a vencedora a Construtora Pantaleone Arcuri por oferecer as maiores vantagens com relação a custos, prazos e condições gerais de construção, material e empregados. O contrato firmado com a Construtora para a realização das obras foi de 65:266\$207 (em cifras da época) (PJF, 1934).

De acordo com o relatório da administração deste prefeito, durante o ano de 1933, foi realizado o calçamento por paralelepípedos desse espaço e a elaboração do primeiro projeto, o que pode ser verificado no seguinte trecho: “projetou-se magnífica transformação com a colocação de artísticos pedestais, diversos bancos de pedra plástica, com ajardinamento de uma grande área, o que equivale a se adiantar: querer-se metamorfosear por completo o aspecto daquele local” (PJF, 1934, p. 37).

Tal obra foi realizada pela Prefeitura até a rua Paulo de Frontin e a partir desse ponto pela Companhia Pantaleone Arcuri. Com a finalização desse serviço, realizou-se um grande aterro para encher as erosões do terreno e elevar o nível do espaço que se tornou a praça. Com isso, o seu espaço estava formalizado (ver mapa 1 ao final desse subcapítulo).

Figura 63: Vista parcial da praça Antônio Carlos, na década de 1930.



Fonte: Blog “Maurício Resgatando o passado”.

Disponível em: <<http://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com.br/2016/07/praca-antonio-carlos-1-foto.html>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

Depois de inaugurada, a praça Antônio Carlos recebeu, em sua área central, o monumento em homenagem a Bernardo Mascarenhas. Foi construído por iniciativa do vereador Antônio Ribeiro de Sá, então presidente da Câmara, Francisco Salles de Oliveira e o prefeito Eduardo de Menezes Filho. Foi inaugurado em 31 de maio de 1938, durante a administração do prefeito municipal Raphael Cirigliano (MATTOS, 1950).

Formado por um busto feito de bronze sobre um pedestal artístico de granito, o qual apresenta duas figuras também de bronze: uma figura feminina, representando uma alegoria à indústria, e uma figura masculina, tratando-se de uma alegoria ao trabalho. O escultor desse monumento foi Corrêa Lima e a fundição ficou a cargo de Cavina, do Rio de Janeiro. O monumento apresenta as seguintes inscrições:

Bernardo Mascarenhas – a cidade de Juiz de Fora.

Passou pela vida semeando exemplos de honradez, perseverança e trabalho; morreu recebendo a benção do povo. (1846 – 1899)

Fundador da moderna indústria têxtil brasileira – Fundador em Minas da Fábrica de tecidos do Cedro(1874) – Organizador da S.A. Cedro e Cachoeira (1883) e da Tecelagem Mascarenhas (1887) – Fundador em Juiz de Fora da

Companhia Mineira de Eletricidade e da primeira usina Hidroelétrica da América do Sul (1888) (MATTOS, 1950, p. 4).

Figura 64: Busto em homenagem a Bernardo Mascarenhas, em 1956.



Fonte: Blog Maurício Resgatando o passado.

Disponível em: <<http://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com.br/2016/03/monumentos-1-fotos.html>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

Após a instalação desse monumento, a praça atravessou um período de aproximadamente trinta anos sem que houvesse obras que modificassem o seu traçado. Foram encontrados apenas registros que documentavam a realização de reforma dos jardins, dentre outros cuidados de manutenção durante a administração do prefeito Adhemar Rezende de Andrade (1955-1959) (A NOVA JF, maio 1968).

Depois desse período, em 1968, a região passou por obras de grande proporção que modificariam todo seu traçado. A mídia da época retratou esse momento de transformação:

Nunca se viu em Juiz de Fora tamanha concentração de máquina e homens numa só obra, como temos visto na praça Antônio Carlos. A transformação que ali se verifica, vai significar para a cidade a revigoração do plano de remoçar Juiz de Fora, que assim entra na era desenvolvista ao longo das grandes metrópoles. Espíritos jovens, tanto do Prefeito Itamar Franco como dos dirigentes do DNOS, DNER, DER e outros organismos governamentais, implantaram na “Princesa de Minas” aquilo com que sempre sonharam os juiz-foranos: progresso (A NOVA JF, maio 1968, p.39).

As obras de canalização do córrego independência encontravam-se a todo vapor, seguidas da construção da avenida Independência, na época denominada de avenida Pantaleone Arcuri. Era fundamental a realização de uma obra que transformasse também o espaço da praça

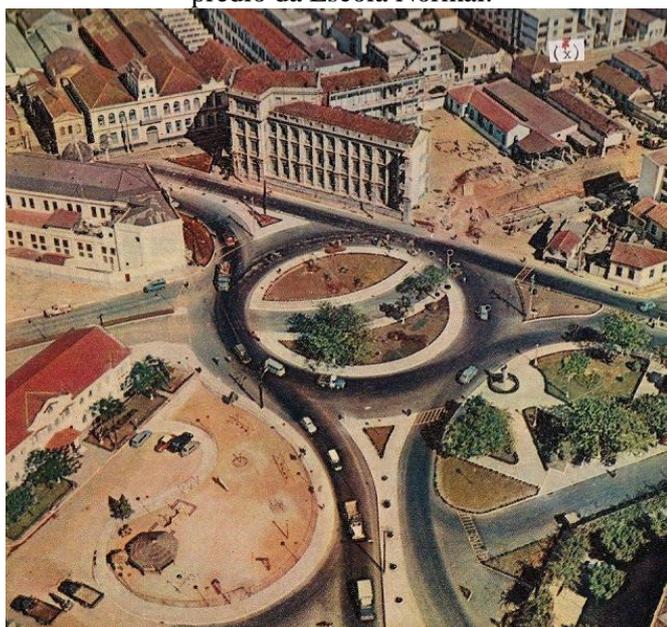
Antônio Carlos, adaptando-a as novas necessidades de fluxo da área, como pode ser observado a seguir:

Em vista da necessidade de descongestionamento da área da praça Antônio Carlos, projetou-se a construção de um trevo no local [...].Mas a obra não ficará só no papel: ela vai ser entregue ao público dia 31 de maio, entre 18 e 20 horas. Quem não viu o início, quem não passou por ali nesses últimos dias, vai “cair de queixo” após a inauguração, porque não acreditará no que verá. Experimente! (A NOVA JF, maio 1968, p.39).

Nessa mesma reportagem, a crítica feita à iluminação na praça dizia que era profusa em seu espaço central e totalmente escura nas proximidades as repartições militares.

Para que fosse realizada a abertura do trecho final da avenida que hoje é denominada Itamar Franco, houve a demolição de uma parte do prédio da Escola Normal. Fato este que, de acordo com o processo de tombamento do bem, não descaracterizou o imóvel, nem impossibilitou as funções ali realizadas (PROCESSO N° 0505, 1986). Além desse prédio, um pedaço do edifício da Cia Pantaleone Arcuri e o posto de gasolina, situado na praça, na confluência entre as ruas Paulo de Frontin, Espírito Santo e av. Getúlio Vargas, foram destruídos para dar passagem à canalização do córrego Independência, em 1967, e posterior construção da avenida (PJF, PROCESSO N° 7021/1987).

Figura 65: Vista aérea demonstrando a nova conformação espacial da praça Antônio Carlos. Destacam-se também as obras de abertura da atual avenida Itamar Franco e a demolição de parte do prédio da Escola Normal.



Fonte: Blog Maurício Resgatando o passado.

Disponível em: <<http://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com.br/2016/07/praca-antonio-carlos-1-foto.html>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

As mudanças viárias de grande proporção em função da abertura da avenida, hoje denominada Itamar Franco, e inauguradas no ano de 1970, alteraram sensivelmente a conformação da praça Antônio Carlos (YAZBECK, 2011). (Ver mapa 2, ao final desse subcapítulo). Com isso, houve a construção, em um canteiro desse espaço, próximo à Escola Normal, do monumento à mestra primária. Esse foi inaugurado em 17 de janeiro de 1971, e trata-se de um triângulo estilizado com livro ao centro, simbolizando os méritos da mestra, assentado por bases circulares de granito (FUNALFA, 2004).

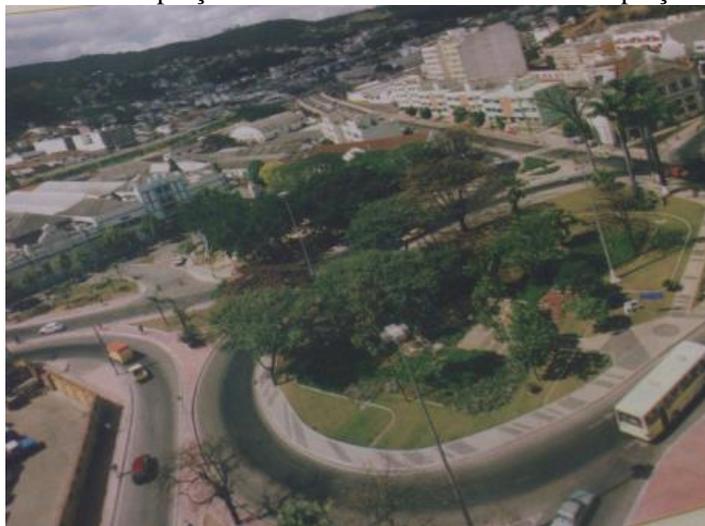
Figura 66: Monumento à Mestra Primária, inserido em rotatória da praça Antônio Carlos.



Fonte: Autor, 2017.

Após a inserção desse monumento à Mestra Primária, a praça passou por mais uma mudança de traçado, transformando-se em uma grande rotária para atender as demandas do trânsito na área central da cidade. Essa mudança pode ser comprovada por fotografia dos anos 1980 (COUTO; ROCHA, 1997) e levantamento planialtimétrico da região, incorporado ao processo de tombamento da Escola Normal, que se iniciou no final dessa mesma década. (Ver mapa 3 ao final desse subcapítulo).

Figura 67: Vista da praça Antônio Carlos mostrando as adaptações viárias .



Fonte: COUTO e ROCHA (1997, p. 41).

6.1.1 A transformação do entorno da praça Antônio Carlos em patrimônio cultural

A partir da década de 1980, o movimento de preservação do patrimônio cultural passa a ter “uma dimensão humana, balizada por um cotidiano onde a cidade é sentida na sua real dimensão social e cultural” (PASSAGLIA, 1983). Inicia-se um momento de maior estabilidade das políticas patrimoniais na cidade, a partir da finalização do Pré-Inventário de Juiz de Fora e a criação da Lei Municipal nº 6.108, de 13 de janeiro de 1982, primeira norma a reger a proteção do patrimônio cultural na cidade (AZEVEDO; JABOUR JÚNIOR, 2012).

Nessa época houve a criação do núcleo histórico da Praça Antônio Carlos (PASSAGLIA, 1983), 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.

As instalações da fábrica Bernardo Mascarenhas funcionaram como fábrica têxtil até o ano de 1979. Em virtude do seu fechamento, seu conjunto arquitetônico foi tombado pela municipalidade em 19 de janeiro de 1983, através do Decreto nº 2866. Em 1985, a Prefeitura iniciou as obras de restauração transformando a antiga fábrica em um complexo de cultura, lazer e comércio para a cidade. Em 1987 foi inaugurado o Espaço Cultural Bernardo Mascarenhas. Já em 1997, passou por obras de reforma para adequação do espaço ao novo uso, sendo entregue a população no dia 19 de janeiro de 2000 (PJF, PROCESSO Nº 3649/1982).

A Escola Normal teve seu processo de tombamento aberto em 1986. A partir daí os trâmites correram até que no dia 7 de dezembro de 1990, através do Decreto Nº 4406, a prefeitura de Juiz de Fora realizou o tombamento dessa edificação que, depois de tombado, passou por um processo de restauração no ano de 2002 (PJF, PROCESSO Nº 0505/1986).

Com relação ao prédio da Companhia Pantaleone Arcuri, esse foi vendido à PAVAN Material de Construções, em 1982, como forma de se liquidar as dívidas principais da empresa, que vinha sofrendo um processo de declínio desde a década de 1950. Já de propriedade do Estado de Minas Gerais (comprado no ano de 1982), o edifício teve seu processo de tombamento aberto em 1987, sendo concluído em 28 de dezembro de 1988, através do Decreto Nº 4095 (PJF, PROCESSO Nº 7021/1987). Uma vez tombado, o prédio passou por uma obra de restauração, realizadas em 2002, que só contemplaram sua cobertura e fachadas (ROCHA, 2 abr. 2002).

Os edifícios da Companhia Mineira de Eletricidade e o prédio da antiga Alfândega Seca, que agora pertence ao exército, foram tombados anos mais tarde, em 2000 e 2002, respectivamente (PJF, PROCESSO Nº 3937/1982).

6.1.2 A revitalização da praça Antônio Carlos e sua transformação em polo cultural da área central de Juiz de Fora

Após a conclusão de todos os processos de tombamento do seu entorno e com a conformação espacial (transformada em uma grande rotatória) não atendendo mais às demandas do trânsito nessa área do centro da cidade, novamente decide-se por uma reforma urbana de grande proporção para a área e que modificaria de forma brusca o traçado da praça.

O início das obras de revitalização da praça e seu entorno se deu em outubro 2001 (PRAÇA, 7 fev. 2002). Tal empreendimento fez parte de um plano de revitalização da área central, durante a administração do prefeito municipal Tarcísio Delgado, que contemplou outras obras, como a criação do calçadão da rua Mister Moore (REVITALIZAÇÃO, 16 jan. 2002).

Dentre os principais objetivos dessa intervenção, estava a eliminação da rotatória e do acesso a rua Paulo de Frontin, que era feito ao lado do Centro Cultural Bernardo Mascarenhas. Optou-se por interligar o espaço da praça com o conjunto arquitetônico da antiga fábrica Bernardo Mascarenhas (REVITALIZAÇÃO, 16 jan. 2002) e, para isso, demoliu-se do muro da antiga fábrica Bernardo Mascarenhas. (PRAÇA, 18 abr. 2002).

Outro objetivo almejado pela revitalização desse espaço era a sua transformação em um espaço de lazer destinado a realização de eventos culturais. Dessa forma, construiu-se no local um palco de 10 metros de diâmetro, banheiros públicos, pista de skate e posto policial. Com isso, o Parque Halfeld deixou de abrigar esses eventos na cidade (REVITALIZAÇÃO, 20 out. 2001).

Figura 68: Obras de revitalização da praça Antônio Carlos e entorno.



Fonte: Blog “Maurício resgatando o passado.

Disponível em: <<http://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com.br/2016/07/praca-antonio-carlos-1-foto.html>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

Com as obras da praça Antônio Carlos, parte da delimitação dos seus canteiros transformou-se em bancos e todo o seu piso foi refeito em vibro prensado de cimento com superfícies de pequenos pedregulhos e cimento liso. Apenas as árvores existentes e o monumento em homenagem a Bernardo Mascarenhas foram mantidos. (REVITALIZAÇÃO, 20 out. 2001). Em paralelo a realização das obras da praça, houve uma valorização dos imóveis tombados em seu entorno, feita através de iluminação especial. Além disso, houve a conclusão das obras de restauração do prédio da antiga Companhia Pantaleone Arcuri (TARCÍSIO, 17 jul. 2002).

A praça foi inaugurada no dia 17 de julho de 2002. O custo total dessa obra, de acordo com o que foi exposto pela mídia, foi de mais de R\$ 700 mil reais (GRANDE, 12 a 18 jul. 2002). (Ver mapa 4 ao final desse subcapítulo).

Mesmo com as obras de revitalização do espaço e entorno da praça Antônio Carlos tendo sido entregues em julho de 2002, a mídia já retratava, em abril de 2005, sinais de vandalismo com relação aos novos equipamentos instalados e aos edifícios tombados de seu entorno. Na época, as pichações já se encontravam em diversos pontos da praça, nos bancos, palco, no posto policial, no monumento a Bernardo Mascarenhas e no Bar do Mamão (que atualmente não existe mais). Além disso, a Escola Normal e a fábrica de Bernardo Mascarenhas já apresentavam sinais semelhantes de vandalismo (MOREIRA, 24 e 25 abr. 2005).

Figura 69: Mapas 1 e 2, referenciados no texto, demonstrando as transformações espaciais sofridas no espaço da praça Antônio Carlos.



Fonte: Autor.

Figura 70: Mapas 3 e 4, referenciados no texto, demonstrando as transformações espaciais sofridas no espaço da praça Antônio Carlos.



Fonte: Autor.

6.2 O ARTISTA PLÁSTICO NA JUÍZ DE FORA CONTEMPORÂNEA – ADALTO VENTURI.

Adalto Venturi é um artista plástico juiz-forano que se formou em 1982, no curso de Desenho e Plástica, na Universidade Federal de Juiz de Fora. Além desse, realizou outros cursos de desenho e pintura. Dentre as suas produções, destacam-se a criação de objetos de iluminação, painéis, pinturas e esculturas. Além disso, montou um estúdio próprio em Juiz de Fora, no bairro Fábrica (VENTURI, 2017).

Dentre a diversidade de técnicas e materiais empregados em suas obras, destaca-se a *frottage* (método que o artista utiliza uma ferramenta de desenho e faz uma "fricção" sobre uma superfície texturizada), na qual o artista registra memórias de imagens de relevos da arquitetura urbana, trazendo estas imagens para outro contexto, sob um novo plano de visão. Atualmente sua produção se direciona principalmente para a escultura da figura humana, seja na junção de elementos (*assemblages*) com os quais cria seres híbridos, na releitura de ícones da história da arte ou ainda na reprodução do sujeito refletindo sobre as questões da vida e do cotidiano (VENTURI, 2017).

6.3 A ESCALA URBANA DA PRODUÇÃO DE VENTURI: “DESNUDAMENTO DE ÍCONES”

Foi através do artista Adauto Venturi e sua produção, em um primeiro momento destinada ao espaço privado, que surgiu a obra “Desnudamento de Ícones”. Trata-se de um conjunto de seis esculturas de escala urbana inseridas em espaços públicos variados da cidade de Juiz de Fora. Estas esculturas apresentam características, inspirações e materiais empregados bem característicos do processo de criação pelo qual o artista passou durante a realização da obra.

Inicialmente, a sua obra “Desnudamento de Ícones” fazia parte de um projeto intitulado “Arte no jardim”, que teve a casa noturna Privilège como local de divulgação do seu trabalho. Na época, as obras retratadas faziam referência a importantes figuras humanas representadas na história da arte. Algumas serviram como inspiração para a produção urbana desse trabalho, como Vitória de Samotrácia, Homem Vitruviano e Atlas, e as outras não foram contempladas pelo projeto de intervenção urbana, como Narciso e O Pensador (RELEITURAS, 24 out. 2012).

A obra “Desnudamento de Ícones” teve curadoria de Ricardo Cristófarro e foi realizada através de financiamento da Lei Murilo Mendes de incentivo à Cultura, mantida pela

Prefeitura de Juiz de Fora e gerenciada pela FUNALFA (PJF, 2 dez. 2016). A criação dessa obra teve como principal objetivo promover a exposição, em logradouros públicos, de seis esculturas, que fazem releituras de grandes obras da história da arte ocidental. O projeto foi orçado em R\$ 22.400 reais, de acordo com o que foi divulgado pela mídia, e “joga luzes sobre a carência de esculturas públicas em Juiz de Fora, que soma diversos bustos de diferentes personalidades, mas poucas criações artísticas de fôlego a adornar as ruas” (MORAIS, 28 abr. 2014).

O conceito principal era de levar a arte para perto do público em geral. Conforme Aduino afirma,

levar as obras para lugares públicos é fazer com que o público/transeunte se depare com a arte quando menos espera, em um momento de trabalho, relaxamento ou lazer. É criar condição para que este tipo de interferência seja assimilada, mesmo que inconscientemente. O público pode educar o olhar e acostumar-se a um ambiente com artes (PJF, 7 maio 2014).

As esculturas criadas por Adatao para esse projeto possuem referências às artes nacionais e internacionais, compreendendo seis releituras:

Título da escultura	Inspiração para a releitura	Local de instalação	Data de instalação
“Existe em você a motivação para vencer?”	Escultura que representa a deusa grega Nice, criada aproximadamente em 200 a. C. para comemorar a vitória da batalha naval de Rhodes, na ilha de Chipre.	Trevo do Alto dos Passos.	Maio/2014.
“Vitruviano por Venturi”	Desenho que representa o corpo humano em duas posições sobrepostas e inscritas, simultaneamente, em um quadrado e um círculo; do artista italiano de Leonardo da Vinci.	Largo do Riachuelo.	Maio/2014.
“Como pode o homem sustentar o firmamento?”	Escultura grega “Atlas”, figura mitológica descrita como líder dos Titãs que, em função de uma competição com Zeus, foi condenado a sustentar os céus em sua cabeça e seus braços.	Praça Jarbas Lery Ribeiro Júnior.	Setembro/2014.
“Que movimento você faria em torno deste nome?”	Obra “Abaporu”, da artista modernista Tarsila do Amaral.	Praça Antônio Carlos.	Fevereiro/2015.
“Desconstruindo Pedro Américo”	Obra “Tiradentes supliciado”, de 1893, de Pedro Américo, localizada no Museu Mariano Procópio.	Rotatória no bairro Jardim Glória.	Abril/2015.
“Redenção”	Obra em relevo “Escravo se libertando dos grilhões da escravidão”, localizado abaixo do busto de princesa Isabel, no parque do Museu Mariano Procópio.	Trevo próximo ao parque da Lajinha.	Junho/2015.

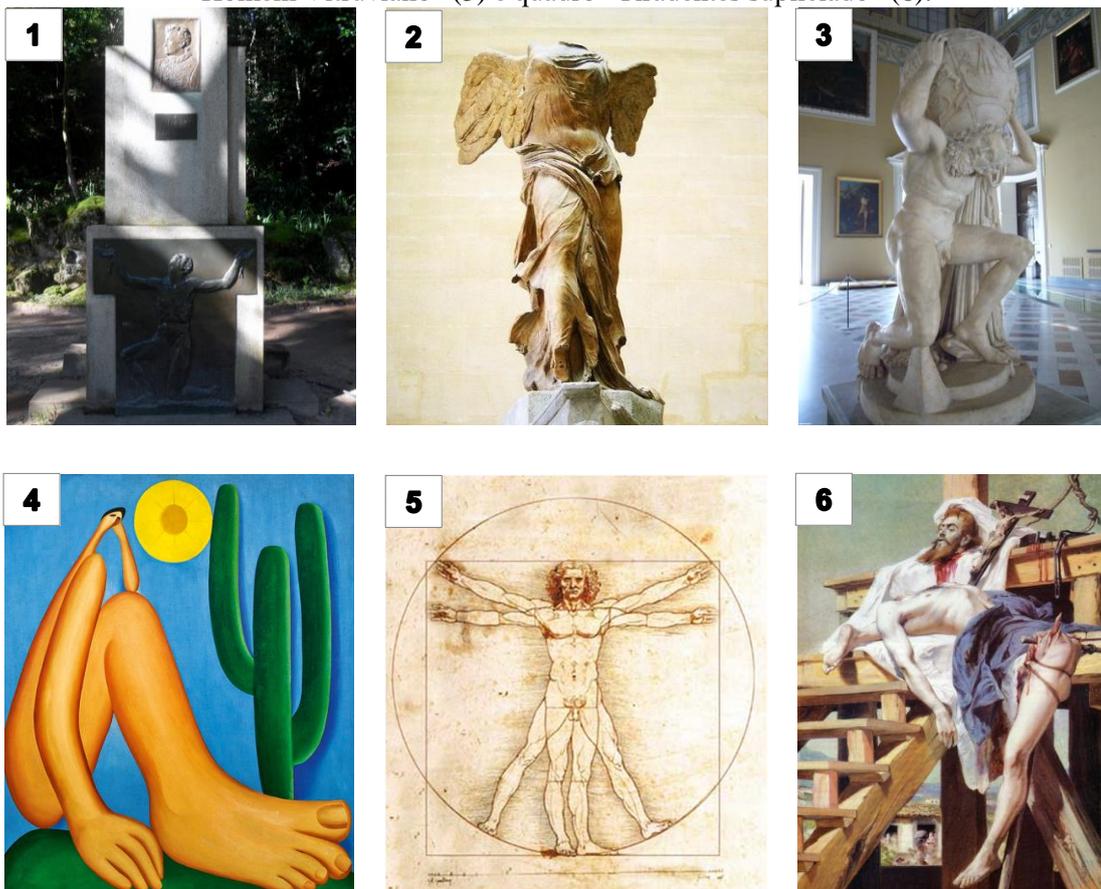
Figura 71: Mapa demarcando as esculturas da obra “Desnudamento de Ícones”.



Fonte: Mapa do Google Maps alterado pelo autor. Fotos: Autor, 2015.

Portanto, as seis esculturas produzidas para esse projeto foram concebidos como base em obras de arte criadas no Brasil e no exterior: três produzidas no exterior e três no Brasil, sendo todas tidas como ícones da história da arte ocidental. Observa-se também que duas referências encontra-se em Juiz de Fora, mais especificamente no Museu Mariano Procópio: “Escravo se libertando dos grilhões da escravidão” e “Tiradentes supliciado”.

Figura 72: Obras que foram referências para as esculturas produzidas por Adauto Venturi, respectivamente: Escultura em relevo baixo “Escravo se libertando dos grilhões da escravidão” (1), Escultura “Vitória de Samotrácia” (2), Escultura “Atlas” (3), Quadro “Abaporu” (4), Desenho “Homem Vitruviano” (5) e quadro “Tiradentes supliciado” (6).



Fonte: Imagem 1: Autor, 2017;

Imagem 2: <http://4.bp.blogspot.com/-bnXBFiYbyf0/UEX3NDm-1II/AAAAAAAAFP4/A_kBDKz2bCY/s1600/vitoria_samotracia01.jpg>;

Imagem 3: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/7e/ef/5b/7eef5bd75c5785212b61685ef46e5507.jpg>>;

Imagem 4: <http://istoe.com.br/wp-content/uploads/sites/14/istoeimagens/imagens/mi_16663203143650364.jpg>;

Imagem 5: <<http://www.vocesabia.net/wp-content/uploads/2012/02/Homem-Vitruviano.jpg>>;

Imagem 6: <<http://ensinarhistoriajoelza.com.br/wp-content/uploads/2015/04/Tiradentes-Pedro-Americo.jpg>>.

Todos os acessos em: 05 mar. 2017.

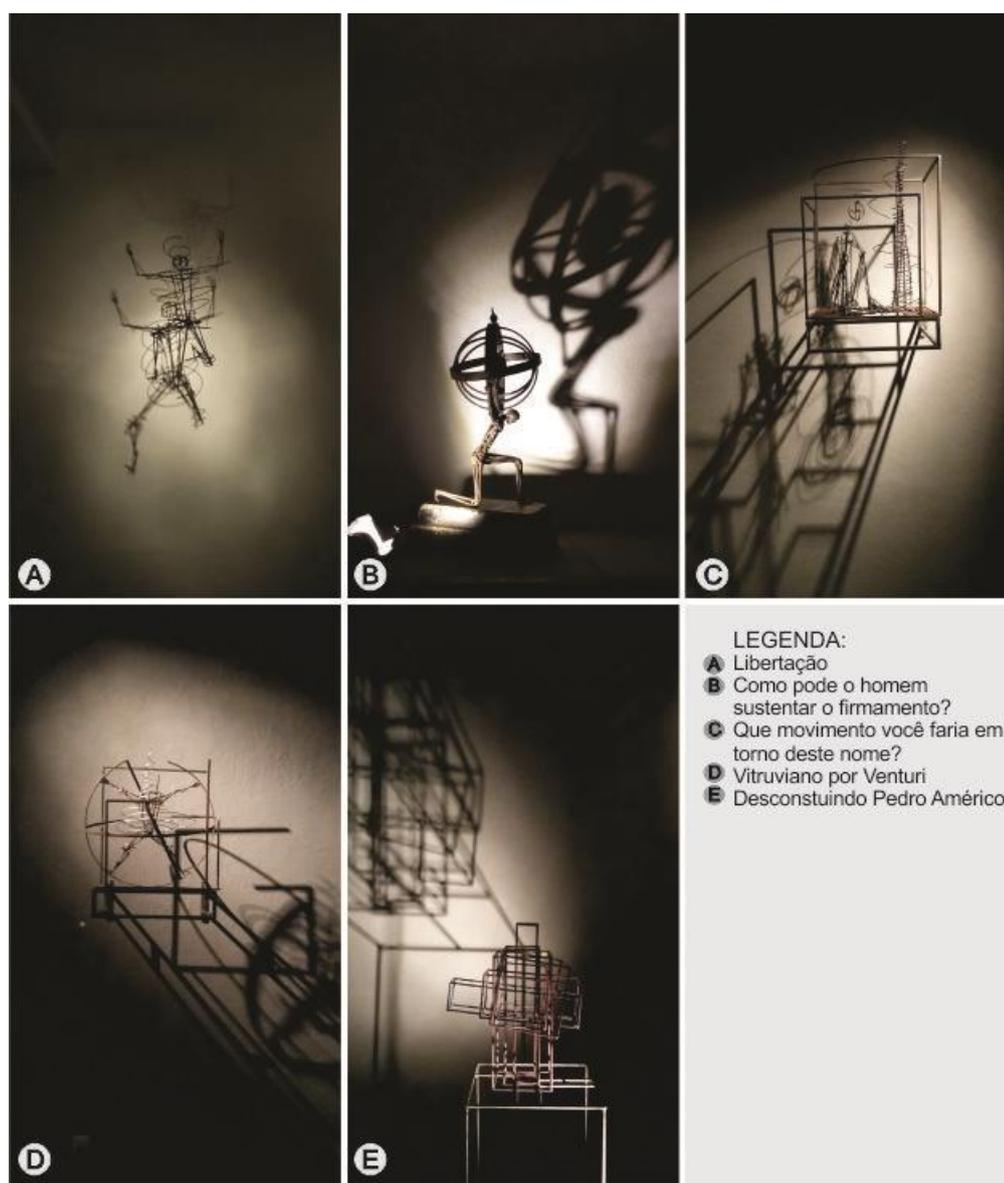
As peças foram produzidas em aço carbono e aço cortén SAC 300, sendo que algumas têm interferências de resina cristal e fibra de vidro, materiais apropriados para exposições externas, em decorrência da durabilidade e resistência a intempéries. O tamanho das esculturas varia de 2,50m a 3,50m de altura, e o peso, de 150 a 200 quilos (PJF, 7 maio 2014). Adauto admitiu certa dificuldade em adequar suas obras à escala da rua, pois apresentava larga experiência em produções de arte para a escala arquitetônica (residências e quintais) (ÚLTIMO, 23 jun. 2015).

Além disso, a própria iniciativa pública se voltou para o trabalho de zelar e incrementar as obras. Em um primeiro momento, a iluminação noturna não estava incluída na instalação das obras, mas com o início do projeto, a Pró-Energia (equipe da Secretaria de Obras) ofereceu ajuda para iluminá-las e, assim, proporcionar maior visibilidade à noite (MORAIS, 28 abr. 2014).

Segundo matéria do Portal da Prefeitura de Juiz de Fora, o artista informou que doaria duas das esculturas da obra “Desnudamento de Ícones” à Prefeitura para que se tornassem objetos fixos da sua paisagem urbana. Mas estas duas obras ainda não foram escolhidas e todas permanecem em seus respectivos lugares de implantação.

Para o encerramento do projeto, o artista programou o lançamento de um catálogo e uma exposição com os protótipos das esculturas. Tal exposição ocorreu no dia 2 de dezembro de 2016 e tinha o objetivo de divulgar o trabalho e elucidar dúvidas com relação ao processo de criação das suas obras, adaptação à escala da cidade e lançamento de um catálogo da exposição. Conforme apresentado pelo artista, “com as miniaturas do trabalho fica mais fácil explicar o processo de produção. Também vou mostrar meus cadernos de desenho, maquetes, materiais utilizados e passar noções de escalas e medidas” (PJF, 2 dez. 2016).

Figura 73: Protótipos para a confecção das esculturas apresentados na comemoração do lançamento do catálogo da obra.



Fonte: Autor, 2016.

6.3.1 A primeira fase do projeto – 2014: a busca pela escala urbana

A primeira fase do projeto “Desnudamento de Ícones”, de Adauto Venturi, corresponde à produção de suas três primeiras esculturas, todas instaladas nos espaços públicos da cidade no ano de 2014. Trata-se de uma fase na qual o artista tenta adaptar seu processo conceutivo à escala urbana, que extrapola a sua produção anterior, criada para a escala arquitetônica, na maioria das vezes para residências e jardins.

As duas primeiras esculturas que foram fixadas na cidade (“Vitruviano por Venturi” e “Há em você a motivação para vencer?”), apresentaram uma escala urbana mais tímida na paisagem urbana de Juiz de Fora. Mesmo assim, trouxeram novidades para cidade que até então

não possuía intervenções de escultura contemporânea em seus espaços públicos (MORAIS, 28 abr. 2015).

Para conceber a obra “Vitruviano por Venturi”, o artista afirma que,

interessado por formas orgânicas e móveis, e percebendo que a forma global do corpo humano é redonda e harmoniosa, fiz nessa releitura as representações geométricas do corpo humano como medida do universo, envolvendo-a numa esfera que representa sua energia vital que emana do sétimo chacra (VENTURI, 2016).

Posteriormente a sua instalação, em abril de 2015, em função do vandalismo, ocorreu a destruição de parte dessa obra, no trevo de acesso ao Independência Shopping. Com isso, a obra foi retirada do local e levada para o atelier do artista para ser recuperada. Posteriormente foi inserida em novo local da cidade: um canteiro da avenida dos Andradas, na área central de Juiz de Fora (ÚLTIMO, 23 jun. 2015).

Já a obra “Há em você motivação para vencer?”, ao exaltar o heroísmo da liberdade, traz uma mensagem política bem contemporânea a favor da democracia: “a liberdade guiando o povo”. Apesar do peso da estrutura, a escultura passa a imagem como uma figura que “deslizasse suavemente, cortando o vento, movida pelo ímpeto de vencer” (VENTURI, 2016).

Como consequência das suas primeiras produções, e dos primeiros resultados e percepções, o artista optou em ampliar a escala das próximas obras. Partindo dessa premissa, Venturi criou sua terceira obra, “Como pode o homem sustentar o firmamento?”, na praça do bairro São Mateus, em escala ampliada, possuindo altura superior a 5 metros (PRAÇA, 11 set. 2014).

Este foi o principal motivo do atraso para que a terceira obra fosse instalada. Venturi escolheu, no contexto da praça, um canteiro antes utilizado como parque infantil. De acordo com a mídia, a escolha por esta praça foi acertada já que a mesma sempre serviu à arte, seja em função das feiras de artesanato, ou pelos saraus de poesia da década de 1980. Além disso, Venturi reitera a importância de se localizar as obras contemporâneas em lugares centrais:

Esse é um lugar por onde todo mundo passa, tem um movimento que é quase o mesmo do centro da cidade. É uma praça com grande movimento de jovens, tem uma quadra na qual eles jogam bola, além de fazerem música. É um espaço de integração dos moradores (PRAÇA, 11 set. 2014).

Quanto à concepção adotada para esta obra, o artista utilizou um dos ícones da mitologia: “O atlas era um dos titãs e disputava o poder com Zeus, que por ser mais forte acabou dando-lhe essa responsabilidade de sustentar o firmamento. Isso é muito representativo”. Ele esclarece um pouco mais sobre a sua obra: “Penso no microcosmo também, o que está no interior da cabeça das pessoas. Na minha releitura, fiz a metamorfose da cabeça dele com o cosmo, para sugerir isso”. Nesse sentido, a escultura traz um questionamento subjetivo, sensível aos dias atuais: o fato do ser humano tentar carregar tudo nas costas, em uma vida repleta de cobranças e responsabilidades (PRAÇA, 11 set. 2014).

6.3.2 A segunda fase do projeto – 2015: novas produções

A previsão para concretização do projeto, inicialmente, estipulada para o final de 2014, foi expandida para o segundo semestre de 2015. Venturi tentou elaborar obras em novos formatos, com utilização de outros materiais e inovação na representação das suas criações.

A quarta obra foi instalada em fevereiro de 2015, retratando uma releitura do consagrado “Abaporu”, de Tarsila do Amaral. Nesse trabalho, o artista considerou outros elementos, como a utilização de lâmpadas de LED e de planos tridimensionais ligados à escultura, com a utilização de um cubo que faz a representação da moldura do quadro de Tarsila (MORAIS, 28 abr. 2014).

Sua quinta obra, inspirada no clássico “Tiradentes supliciado”, de Pedro Américo, foi produzida em três dimensões. Apresenta de um lado, o rosto de Joaquim José da Silva Xavier, e do outro, sua perna. O artista utilizou também de recortes da imagem pertencente ao Museu Mariano Procópio, aproximando a obra de uma alegoria e criando um cenário em diferentes níveis (MORAIS, 28 abr. 2014).

A escultura representa um Tiradentes heroico, mas insultado e ainda mais dilacerado através da desconstrução de um quadro conhecido. Entretanto, de acordo com a descrição contida em seu catálogo, o artista propõe criar “um novo olhar para a obra, sem, no entanto, sair da estruturação original do quadro” (VENTURI, 2016).

A última obra produzida por Venturi para esse projeto, “Ex-escravo louvando aos céus pela sua libertação”, foi instalada em uma rotatória em frente ao Parque da Lajinha, no Bairro Teixeira. Tratou-se de uma releitura do escravo se libertando dos grilhões da escravidão, em relevo, localizada logo abaixo do busto em homenagem à Princesa Isabel, no parque do Museu Mariano Procópio (ÚLTIMO, 23 jun. 2015).

Para realizar a concepção desta obra, 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”.

Em todas as obras, buscou-se um paralelo com obras de arte de renome, seja nacional e internacionalmente. De acordo com o artista, suas produções apresentam um quê de subjetividade, mas também de questionamento aos atuais padrões e modelos adotados pela sociedade de hoje (VENTURI, 2016).

6.4 UM NOVO MOMENTO DA ARTE PÚBLICA JUIZ-FORANA: A RELEITURA DE “ABAPORÚ”, DE TARSILA DO AMARAL

A terceira obra que ganhou destaque na pesquisa trata-se da escultura urbana que faz uma releitura do quadro “Abaporu”, de Tarsila do Amaral, que faz parte da primeira produção de arte pública efêmera contemporânea da cidade de Juiz de Fora.

Figura 74: Quadro “Abaporu”, de Tarsila do Amaral.



Fonte: Disponível em: <http://istoe.com.br/wp-content/uploads/sites/14/istoeimagens/imagens/mi_16663203143650364.jpg>. Acesso em: 20 mar. 2017.

A inspiração para a realização dessa escultura foi o quadro apresentado acima, “Abaporu”, de Tarsila do Amaral, uma das artistas que inaugurou o movimento moderno no Brasil, durante a década de 1920. Tarsila foi uma artista que, inquieta com o surgimento de uma nova linguagem tipicamente brasileira, procurava uma arte de ruptura aos padrões europeus (BIOGRAFIA, 2017).

O quadro em questão, feito de pintura a óleo sobre tela, foi pintado para ser um presente de aniversário para seu marido, Oswald de Andrade. Ao recebê-lo, mesmo com dimensões modestas, medindo 0,85 x 0,73 m, Oswald ficou encantado pela obra, e disse que este era o melhor quadro que Tarsila já havia feito. Posteriormente, a obra foi batizada de “Abaporu”, palavra de origem tupi-guarani, que significa “o homem que come carne humana, o antropófago” (GOTLIB, 2003).

Como explica a própria Tarsila:

[...] eu quis dar um nome selvagem ao quadro, porque eu tinha um dicionário do Montoia, um padre jesuíta. Para dizer homem, por exemplo, na língua dos índios, era Aba. Eu queria dizer homem antropófago. Folhiei o dicionário todo e não encontrei. Só nas últimas páginas tinha uma porção de nomes, e vi Poru e quando eu li dizia: 'Homem que come carne humana'. Então achei (AMARAL, 2004, p. 128).

Nesse momento, surgiu o Movimento Antropofágico que, através desse quadro e de um texto escrito por Oswald e Raul, de mesmo nome, inauguram o movimento no país. O principal objetivo do movimento era deglutir a cultura estrangeira e posteriormente adotá-la no Brasil (VENTURI, 2016).

O quadro, tido como símbolo da contracultura do período no Brasil, apresentava um homem com feições desproporcionais, representando seus membros inferiores e superiores grandes e a cabeça pequena. Portanto, fazia-se uma crítica à produção intelectual e cultural do Brasil, realizada por uma minoria (representada pela cabeça pequena), em contradição a uma grande maioria da população, que exercia trabalhos braçais e servis (representada pelo braço e perna desproporcionais) (GOTLIB, 2003).

Praticamente 90 anos depois da criação do ícone do Movimento Antropofágico Brasileiro, criou-se em Juiz de Fora uma releitura do famoso quadro Abaporu, idealizado, através de croquis e protótipo, por Adauto Venturi. No lançamento do seu catálogo, realizado em seu ateliê, o artista expos um pouco do seu trabalho de criação, que pode ser verificado a seguir:

Figura 75: Croqui e protótipo de criação da releitura de Abaporu, feita por Aduino Venturi, disponíveis no lançamento do catálogo da obra, em dezembro de 2016.



Fonte: Autor, 2016.

A releitura de Abaporu foi a primeira escultura da obra “Desnudamento de Ícones” que o artista considerou outros elementos para a sua criação, como a utilização de lâmpadas de LED e de planos tridimensionais ligados à escultura, com a utilização de um cubo que faz a representação da moldura (MORAIS, 28 abr. 2014).

Essa iluminação em LED contemplou a representação do cacto e do sol, presentes na obra original, além de algumas interferências de resina cristal e fibra de vidro. Já a representação do homem, do cubo vazado (que faz alusão à moldura do quadro), e parte da estrutura que representa o cacto e o sol, foram produzidas em aço carbono e aço cortén SAC 300. Atualmente, baseado em pesquisas de campo, o monumento encontra-se em meio a um gramado mais alto, mal cuidado, que encobre alguns detalhes da base da escultura, e sua iluminação noturna não está sendo utilizada, desconhecendo-se a causa para tal fato.

Figura 76: Releitura da obra de Tarsila do Amaral, Abaporu, vista do mesmo ângulo, durante o dia e à noite.



Fonte: Primeira imagem: Autor, 2017.

Segunda imagem: Jornal Tribuna de Minas. Disponível em: <<http://www.tribunademinas.com.br/wp-content/uploads/2015/04/escultura-de-adauto-inspirada-em-abaporu-de-tarsila-do-amaral-proximo-a-praca-antonio-carlos.jpg>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

Tanto a obra inspiradora, um quadro ícone do modernismo brasileiro que instaura o Movimento Antropofágico no país, como a sua releitura juiz-forana, primeira escultura da cidade a apresentar em sua estrutura iluminação própria, marcam, salvaguardada suas devidas proporções, a vontade de se criar algo totalmente novo.

6.5 A RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO PÚBLICO, AGENTES SOCIAIS E IMAGINÁRIA URBANA NA PRAÇA ANTÔNIO CARLOS

A praça Antônio Carlos, então denominada de Largo da Alfândega, surgiu a partir de uma área alagadiça ocasionada pelos meandros do córrego Independência que iam de encontro ao rio Paraibuna. Mesmo assim, a região foi adquirindo importância, associada à construção de algumas edificações que garantiram a formação de um “parque industrial embrionário”, conforme denominou Passaglia (1983). O largo da Alfândega continuou inutilizado e sem obras de infraestrutura até a década de 1930, tratando-se de uma das últimas áreas a serem ocupadas na região central, muito em função das características naturais do seu terreno.

A exceção ocorreu em função da construção do obelisco que ficou no local até 1916 ou 1917, quando foi deslocado para o largo do Riachuelo. O largo da Alfândega continuou a se

conformar como um grande “pântano”. Foi somente com a demolição da Cadeia Pública e posterior construção da Escola Normal de Juiz de Fora, que se iniciou um processo de embelezamento da área que era (e é até os dias de hoje) a porta de entrada da cidade, seja anteriormente através da rua Osório de Almeida, ou atualmente através da avenida Itamar Franco.

As obras para construção da praça iniciaram-se em 1933, no governo de Menelick de Carvalho, e foram concluídas no ano seguinte. A praça, de forma simétrica, contava com canteiros e caminhos que direcionavam para uma área central, que logo recebeu o seu primeiro monumento: um busto com alegorias em homenagem a Bernardo Mascarenhas, em 1938. Assim formalizou-se o espaço que, nesse momento, ganhou o nome de praça Antônio Carlos.

A partir daí, o espaço foi adaptando seu formato em virtude das mudanças de traçado urbano. Nesse contexto, a praça Antônio Carlos sofreu sua primeira grande transformação, em 1968, com a finalidade de preparar a área para receber o fluxo da avenida Independência, que nessa época estava sendo construída. Portanto, essa reforma que modificou o tecido urbano da área central da cidade, teve na praça Antônio Carlos um dos seus maiores testemunhos de mudança do traçado em favor do progresso, pensado como prioridade.

O único monumento mantido no mesmo local foi o busto em homenagem a Bernardo Mascarenhas, entendido como um elemento consolidado da paisagem. Além dele, as edificações do entorno, que conformaram praça, também não se modificaram, em virtude de um processo generalizado de tombamento que aconteceu entre 1982 e 2002, que testemunham os esforços pela preservação de uma área de grande relevância para a cidade.

Através de ações de políticas patrimoniais, a transformação da antiga Fábrica Bernardo Mascarenhas em centro cultural, sugeriu um uso que a praça foi adquirindo na contemporaneidade: uma verdadeira “fábrica de cultura”, que vai além do edifício do Centro Cultural Bernardo Mascarenhas. Nesse contexto foi realizada a última transformação urbana do lugar, em 2001, durante o governo de Tarcísio Delgado.

A praça Antônio Carlos, portanto, passa mais uma vez por uma modificação de grandes proporções, associada a mudanças no trânsito. Com essa última reforma, fecha-se o trecho da rua Santa Rita e derruba-se o muro da fábrica Bernardo Mascarenhas: o contato agora é livre e direto entre a praça e as edificações do Centro Cultural, Biblioteca Municipal Murilo Mendes e Mercado Municipal. A praça passa a funcionar como extensão desses espaços e polo cultural a céu aberto para a realização de eventos culturais e sociais.

Associado a isso, esse espaço, na atualidade, é repleto de centralidade e visibilidade, uma vez que por ali passa uma infinidade diária de pessoas e veículos. Talvez tenha sido por essas qualidades urbanas que a área foi escolhida para receber uma das esculturas da obra “Desnudamento de Ícones”, visto que o projeto tinha o objetivo de levar a arte para o grande público, para todos os cidadãos. Mais que embelezar a cidade, a proposta era ocupar o espaço urbano com obras de arte, despertando no cidadão o interesse pelas artes plásticas e pela cultura em geral. Para isso, foram realizadas releituras de obras importantes da cultura ocidental como forma de se ensinar arte através de arte. A importância da obra “Desnudamento de Ícones” consiste também no fato de ser a primeira de caráter escultórico temporário em Juiz de Fora, dando início a um novo momento na produção de arte pública.

A releitura da obra Abaporu foi inserida no espaço da praça Antônio Carlos, em um canteiro que divide os fluxos viários vindos da avenida Getúlio Vargas e Itamar Franco. Essa obra, batizada de “Que movimento você faria em torno deste nome?”, resgata a importância que a obra inspiradora exerceu para o início do Movimento Antropofágico do Modernismo brasileiro, e trás a sua releitura para Juiz de Fora como o marco de um novo momento na produção da arte pública local. Essa releitura foi concebida para o dia a dia corrido, a atenção de segundos dada pelos transeuntes apressados, na rapidez dos sistemas de transporte, dentre outras características inerentes à cidade contemporânea. O respeito pelo espaço público já consolidado também é visível, uma vez que existem outros monumentos já tombados na paisagem.

Mesmo assim, ainda é cedo para tratar a escultura representante do terceiro estudo de caso dessa pesquisa – releitura de Abaporu - como elemento da imaginária urbana da praça Antônio Carlos, pois reflete a ação de agentes sociais contemporâneos que intervêm nesse espaço através do tempo. Por mais recente que essa intervenção possa ser e ainda que apresente caráter temporário (a exemplo de muitas outras intervenções em outras cidades), já deixa marcas permanentes na paisagem, pois remonta, mesmo que minimamente, a trajetória de ações e intervenções do local.

Muitos agentes sociais contribuíram, direta ou indiretamente, para as transformações que aconteceram tanto no seu espaço quanto no entorno. A conformação do lugar foi impulsionada pela ação de diversos agentes do setor industrial que, na virada do século XIX para o XX, instalaram-se na área. A partir daí a construção da praça e suas obras de mudança de traçado aconteceram principalmente em função da ação do poder público municipal, que se fez desde o início. Atualmente, as ações de intervenção no lugar refletem uma associação de agentes, na qual os órgãos municipais fomentam a participação de representantes da sociedade civil, como

artistas plásticos, arquitetos e músicos para transformar e requalificar o espaço, caso dos grafites feitos no palco e pista de skate e da alocação da releitura de Abaporu, de autoria de Aduino Venturi.

6.5.1 A praça Antônio Carlos na atualidade

Atualmente a praça Antônio Carlos exerce a função de polo cultural da cidade, onde são realizadas diversas atividades a céu aberto, como shows, feiras, blocos de pré-carnaval e atividades de recreação diversas. Em função de sua centralidade e apropriação constante, esse espaço encontra-se em um bom estado de conservação e se caracteriza por um lugar não só de passagem, mas de permanência.

A releitura de Abaporu localiza-se em um lugar privilegiado da cidade, na área central de Juiz de Fora, e ponto de encontro entre duas das três principais avenidas do Centro: avenida Itamar Franco e Getúlio Vargas. Com isso, o fluxo constante de veículos e pessoas desempenha importante função de passagem e conexão com o centro.

Com relação aos usos do entorno, observa-se que suas construções apresentam usos diversificados, onde domina o uso misto (comércio no primeiro pavimento e apartamentos nos demais) e comercial (que vai de lojas populares às salas comerciais). Essa ocupação intensa do comércio na área faz com que a praça apresente grande fluxo de pessoas durante o dia, diminuindo um pouco no período da noite, sem deixar de se configurar como um local seguro da cidade.

O mobiliário existente na praça foi feito tirando proveito dos canteiros construídos após a última intervenção da praça, de 2002. Seus canteiros, mais elevados que o piso da praça, apresentam vegetação de médio e grande porte que proporcionam sombra em grande parte da praça, principalmente em sua porção voltada pra avenida Itamar Franco. Além dos bancos, o espaço conta com uma pista de skate que garante parte do uso e apropriação do local e de um palco destinado a realização de eventos na praça.

Sobre o estado atual dos monumentos, o busto de Bernardo Mascarenhas, inicialmente inserido no espaço central da praça construída em 1934, com as mudanças de traçado, agora tangencia o limite da praça voltado para a avenida Itamar Franco. Esse já sofreu a ação de vandalismo na década passada, e atualmente encontra-se em bom estado de conservação, possuindo apenas pequenas marcas de vandalismo na sua base, como pichação e marcas de corretivo escolar. Já o monumento à Mestre Primária, instalado em 1971, se encontra na rotatória de cruzamento entre as avenidas Getúlio Vargas e Itamar Franco, e apresenta estado de

conservação razoável, com alguns detalhes em pedra danificados. A escultura contemporânea que faz releitura à obra “Abaporu”, em virtude de sua instalação recente, estava bem conservada, exceto, como já foi dito, com relação à sua iluminação noturna, que se encontrava inutilizada, além da presença de mato alto no seu canteiro, que contribuía para se tornar camuflada na paisagem. Atualmente, a escultura objeto dessa pesquisa, não se encontra mais nesse espaço.

Com relação aos equipamentos urbanos presentes na praça Antônio Carlos, observa-se que bancos, lixeiras e postes de iluminação encontram-se em bom estado de conservação, assim como o palco e a pista de skate (que receberam intervenção de arte pública recentemente).

Figura 77: Imagens atuais da praça Antônio Carlos.



Fonte: Autor, 2017.

Figura 78: Mapas Temáticos que demonstram o contexto urbano onde está inserida a praça Antônio Carlos.



Fonte: Autor.

Ao se analisar a linha do tempo da praça Pantaleone Arcuri, observa-se que o espaço possui uma longa trajetória, iniciada no final do século XIX com a construção de algumas das edificações do seu entorno. Posteriormente, três momentos principais marcam a história da praça: a sua construção, concluída em 1934; sua primeira grande transformação, em 1968; e sua última grande reforma, já em 2002. A introdução da escultura que é o terceiro elemento da imaginária escolhido só foi inserida no espaço em seu momento de consolidação do espaço, em 2015.

Figura 79: Linha do tempo síntese da Praça Antônio Carlos, em Juiz de Fora.



Desde tempos bem remotos a cidade produz monumentos para ocuparem seus espaços urbanos. Desse modo, os monumentos surgem inicialmente como forma de se homenagear alguma personalidade ou comemorar algum feito. Com o passar do tempo, seus sentidos e intenções foram se transformando e se adaptando em consonância com as mudanças ocorridas na sociedade de cada época. Tal produção diferenciada para cada período histórico tem relação direta com as transformações que estavam acontecendo na cidade. Apoiada nessa ideia, Freire (1997, p. 122) defende que “os monumentos estão no espaço público, não é possível pensá-los em suspensão, num espaço abstrato, descaracterizado”.

Pode-se perceber a importância que monumentos e esculturas foram adquirindo como elementos repletos de significados e simbolismos para os lugares onde eram inseridos. Dessa forma, uma vez que os monumentos (e os demais objetos urbanos) ajudam a construir a identidade de um lugar – e da cidade por extensão – tornam-se imagens urbanas. Com isso surge o conceito de imaginária urbana, aqui entendido como “coletivo de imagens” (KNAUSS, 1999, p. 7) e “unidade de significantes” (KNAUSS, 1998, p. 36).

Para esse efeito, tanto monumentos como esculturas foram escolhidos como principais representantes da imaginária urbana nessa pesquisa. Com isso foram elencados três espaços públicos de Juiz de Fora como estudos de caso: o Morro do Cristo, a praça Pantaleone Arcuri e a praça Antônio Carlos. E em cada um desses espaços foi escolhido um representante da imaginária urbana: o monumento ao Cristo Redentor (no Morro do Cristo), o Marco do Centenário (na praça Pantaleone Arcuri) e a Releitura de Abaporu (na praça Antônio Carlos).

A partir dessas escolhas, podemos identificar semelhanças e diferenças no entendimento da imaginária urbana no contexto de cada lugar, sempre associada às transformações pelas quais esses passaram. Além disso, a possibilidade de se escolher três espaços públicos que apresentam trajetórias urbanas completamente diferentes, além da escolha de um representante da imaginária de cada um desses lugares, concebidos em momentos diferentes da história de Juiz de Fora, foi primordial para se entender como o estudo da imaginária urbana desses lugares pode remontar a história urbana de Juiz de Fora.

Como últimas considerações, observa-se que os três representantes da imaginária urbana elencados para essa pesquisa são produtos sociais, que no decorrer da história da cidade foram dando significados ao território. Assim, esses objetos foram adquirindo caráter de imagens da cidade e que refletem as intenções de diversos agentes sociais em se intervir no espaço à medida que adquirem projeção no imaginário social dos juiz-foranos.

Nesse sentido, o monumento ao Cristo Redentor, em função da sua localização privilegiada, já que pode ser visualizado por várias partes da cidade, além de ser o monumento que inicia a ocupação de um espaço que sempre esteve presente no imaginário dos juiz-foranos, reflete um produto social repleto de conteúdos simbólicos que ajudam a contar a história não só de cada lugar, mas da cidade de Juiz de Fora.

Assim, o Morro do Cristo acolheu intervenções as mais variadas como reflexo de uma sociedade em constante mudança que, através de seus agentes sociais, via – e vê – nesse espaço um enorme potencial de apropriação e manutenção da sua memória urbana. Nesse sentido muitos usos e atividades foram planejados e realizados no local como forma de se enaltecer uma área tão importante e representativa para a região da cidade.

Já o Marco do Centenário, construído para comemorar um século de transformações e desenvolvimento em Juiz de Fora, e cujo painel é intitulado de “Progresso”, não apresenta, através desse objeto urbano, o conteúdo simbólico que garante significação à cidade, em seu sentido amplo, como reflexo da paisagem urbana. Associado a isso, esse espaço não está em uma área de grande visibilidade, uma vez que os acessos principais da cidade foram alterados, o que reforça o seu caráter de passagem. Ao contrário do que aconteceu no Morro do Cristo, onde o espaço sempre foi pensado e idealizado pelos juiz-foranos, a praça Pantaleone Arcuri foi paulatinamente tornando-se camuflada por uma vizinhança de galpões, além do cemitério municipal.

Apesar de existirem produtos de arte pública contemporânea que fazem releituras desses dois monumentos, além de uma considerável bibliografia e produções da mídia que mencionavam esses lugares, observa-se que a estátua ao Cristo Redentor apresenta-se símbolo de um marco natural na escala da cidade.

Atualmente, em um contexto de produção de arte pública diferenciado, onde ganham espaço as produções de caráter efêmero e as releituras de obras de arte em geral, que se encontra o terceiro objeto dessa pesquisa: a releitura de Abaporu. Outras produções, entendidas como releituras, já foram realizadas em Juiz de Fora (até mesmo com relação aos dois monumentos aqui estudados), mas até então nenhuma de caráter temporário e que lançasse mão de novos materiais e técnicas. Assim surge essa escultura, que tenta reaproximar usuários e espaço público por meio de uma arte que desperta atenção, que humaniza o lugar, e é entendido como produto para a coletividade. Em contrapartida, por apresentar inserção recente, de caráter transitório (tendo sido retirada em maio de 2017) e localização periférica no contexto da praça Antônio Carlos, essa escultura não apresenta a mesma força simbólica e cultural dos outros dois monumentos

apresentados. Porém pode ser entendido como um elemento da imaginária urbana por se tratar de um produto da sociedade contemporânea e dar sentido à urbanidade.

Observa-se, como conclusão dessa pesquisa, que esses três objetos urbanos, representantes da imaginária urbana na cidade, apresentam conteúdos simbólicos capazes de revelar fatos históricos relacionados às intenções dos diversos agentes sociais envolvidos. Portanto, a pesquisa de caráter histórico e documental desses três objetos foi fundamental para o entendimento das várias intenções criadas, tenham sido elas realizadas ou não, sobre seus respectivos espaços públicos.

Além disso, a pesquisa da imaginária urbana desses lugares foi fundamental para se compreender os mecanismos de transformação e adaptação que ocorreram nesses espaços, sempre em função das demandas dos agentes sociais. Tal compreensão foi mais direta nos dois primeiros exemplos, uma vez que esses objetos estão diretamente relacionados às mudanças e transformações desses espaços até a atualidade, principalmente em função de seus processos de tombamento. Já a Releitura de Abaporu, por ter sido instalada na contemporaneidade, revelou conteúdos simbólicos e intenções do espaço em sua fase atual, indicando possíveis tendências da arte pública na cidade contemporânea. Nesse sentido, para a compreensão das transformações pelas quais a praça Antônio Carlos passou, desde a consolidação de seu espaço, fez-se necessário realizar o estudo sobre outros elementos da imaginária urbana que também foram idealizados para esse lugar (obelisco, monumento a Bernardo Mascarenhas e monumento à Mestra Primária).

Nesse sentido, a pesquisa tem grande relevância no sentido de se descrever como a relação entre espaço público, agentes sociais e imaginária urbana é relevante para a compreensão das transformações pelas quais essas praças e seu entorno imediato passaram, da sua criação aos dias atuais. E contribui não só por trazer conhecimento sobre esses lugares específicos, mas entender um pouco mais da história urbana de Juiz de Fora sob a ótica desses lugares.

Além disso, essa pesquisa colaborou por levantar e organizar dados, por meio de pesquisas bibliográficas, documentais, fotográficas e de artigos de jornais, que, em conjunto, remontam a trajetória de intervenções desses espaços da cidade e como esses foram se adaptando aos interesses de seus agentes. Além disso, possibilitou a formulação de análises com base em mapas que demonstrassem as transformações urbanas desses lugares e nas linhas do tempo que recapitulassem fatos principais que aconteceram nesses lugares.

A escolha da escultura que faz a releitura da obra “Abaporu”, de Tarsila do Amaral, como representante contemporâneo da imaginária urbana que vem se formando na cidade foi

fundamental para se compreender a sua atual produção de arte pública, que representa um novo momento, no qual surge uma arte efêmera, de questionamento, e que utiliza novos métodos e materiais para sua elaboração. Nota-se, portanto, que as transformações dos espaços públicos e de seus produtos de arte pública concebidos, no decorrer do tempo, em muito se ampara nas transformações urbanas e sociais que vão se dando no decorrer de todo o século XX até os dias atuais.

Além disso, o levantamento da situação atual na qual se encontra cada um desses espaços públicos, através da realização dos mapas temáticos, de visitas a esses locais e da realização de levantamento fotográfico, tornou possível um maior entendimento desses espaços, suas transformações e os fatores pelos quais o fizeram chegar ao tempo presente sob essa forma.

Nesse sentido, como possíveis desdobramentos dessa pesquisa, observa-se que a aplicação de uma metodologia que correlaciona esses três conceitos principais em outros espaços públicos, não só na cidade de Juiz de Fora, traria benefícios para se entender a trajetória de intervenções que esses possíveis lugares sofreram no decorrer do tempo. Entender as ações que os diversos agentes sociais desses espaços impõem nesses locais, principalmente através das modificações dos seus traçados, inserção ou retirada de elementos urbanos variados, além de intervenções temporárias ou modificações do seu entorno imediato, são importantes insumos na tentativa de se estudar a história urbana de um bairro, cidade ou região.

Além disso, estudar como os elementos da imaginária urbana de outros espaços públicos chegam até a contemporaneidade, se preservados ou não, se tombados por órgãos legais de proteção patrimonial ou não, se localizados no mesmo lugar de sua construção ou se foram deslocados no contexto urbano ou até retirados do espaço público (ou até mesmo destruídos por vândalos), torna-se de grande pertinência para o entendimento dos rumos dados na atualidade para esses elementos da imaginária urbana e seus respectivos espaços, sejam eles praças, parques ou ruas.

Outro desdobramento possível seria investigar como determinada cidade ou espaço público vem produzindo sua arte pública atualmente. Em virtudes das grandes transformações sociais e urbanas que aconteceram nas últimas décadas, as cidades passaram por mudanças profundas que refletiram diretamente nas novas formas pelas quais essa arte é concebida e inserida na paisagem. Ressalta-se a importância de se investigar algumas características e tendências dessa arte pública: se efêmeras ou não, de formatos abstratos ou não, utilizando-se de novos materiais ou mesmo de novas técnicas construtivas. Além disso, vale a pena entender a

forma como se inserem na paisagem, muitas vezes tratando-se de lugares formados por edificações tombadas pelas políticas de preservação patrimoniais que demandam atenção e cuidado para possíveis intervenções. Assim, a compreensão do espaço público contemporâneo sob a ótica da sua produção de arte pública em muito pode contribuir para se entender os possíveis caminhos desses espaços.

Os objetos urbanos, aqui denominados de imaginária urbana, e entendidos como meios de comunicação na cidade e que concentram em si inúmeros significados, possuem o objetivo de manter viva a memória e identidade de determinados grupos sociais e lugares da cidade . Tais objetos, depois de instalados no espaço público, passam a ser acessíveis à coletividade e os seus simbolismos passam a ser atribuídos, com o passar do tempo, por todos, e não somente por quem os construiu. Isso reforça a complexidade dos espaços públicos e do variado público que o vivencia e o reinterpreta todos os dias. Portanto, entender a relação entre imaginária urbana, espaços públicos e agentes sociais torna mais fácil compreender a memória e cultura urbanas de Juiz de Fora.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Radha. Praça da Sé, Cidade Universitária, Metrô. In: (coord. Danilo Santos de Miranda) **Arte pública**: Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995 e 21 de novembro de 1996, este último com a participação da União Cultural Brasil – Estados Unidos. São Paulo: SESC, 1998. 321 p.
- ABREU, Maurício de Almeida. Sobre a memória das cidades. In CARLOS, A; SOUZA, M. C; SPOSITO, M. **A produção do espaço urbano**: agentes e processos, escalas e desafios. São Paulo: Contexto, 2011, p.19-39.
- ABREU, Marcelo; BELLUCCO, Hugo; KNAUS, Paulo. Esfinges urbanas: quadros da imaginária urbana. In: KNAUS, Paulo (org.). **Cidade vaidosa**: imagens urbanas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 137.
- ALVES, Ailton. Mirante do Cristo: o abandono da obra de Itamar é a vergonha da cidade. **Diário Regional**, Juiz de Fora, 13 maio 2001, p. 6.
- AMARAL, Tarsila. **Biografia**. Disponível em: <<http://tarsiladoamaral.com.br/biografia/>>. Acesso em: 20 jan. 2017.
- AMARAL, Tarsila. **Tarsila por Tarsila**. São Paulo: Celebris, 2004.
- ANIBAL, Pinto. Abandono aos turistas no Morro e Mirante do Cristo. **Diário Regional**, Juiz de Fora, 6 jan. 2002, p. 7.
- A NOVA JF. **O Lince**, Juiz de Fora, maio 1968, p. 39.
- A ORDEM do dia. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 30 mar. 1950.
- APOTEOSE musical no Morro do Imperador. **O Lince**, Juiz de Fora, jul. 1942, p. 10.
- AQUINO, Luiza. Historiador comenta importância do Morro do Imperador para Juiz de Fora. **G1 ONLINE**, Zona da Mata, 29 maio 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2014/05/historiador-comenta-importancia-do-morro-do-imperador-para-juiz-de-fora.html>>, Acesso em: 07 jul. 2015.
- ARCURI, Arthur. O problema da forma na arte do monumento. **Revista Arquitetura e Engenharia**, Belo Horizonte IAB/MG, n. 23, p. 58-59, set. out. 1952.

ARANTES, Oflia. Arquitetura simulada - O olhar. In: Brissac Peixoto, Nelson: **Paisagens Urbanas**. Ed. Senac São Paulo y Ed. Marca D'Água. São Paulo, 1988.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da Cidade**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1995.

ARTISTA expõe esculturas contemporâneas pelas ruas de Juiz de Fora. **Acessa**, Juiz de Fora, 25 ago. 2015. Disponível em: <<http://www.acesa.com/cultura/arquivo/noticias/2015/08/24-artista-plastico-expoe-esculturas-comtemporaneas-pelas-ruas-de-juiz-de-fora/>>. Acesso em: 24 set. 2016.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da super-modernidade. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.

AZEVEDO, Nilo Lima de; JABOUR JÚNIOR, Wilson Coury. **Reflexões e olhares**: o patrimônio cultural de Juiz de Fora. Juiz de Fora: FUNALFA, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 2007.

BACZKO, Bronislaw. **Les imaginaires sociaux**: mémoires et espoirs collectifs. Paris: Payot, 1984.

BARROS, André Luiz. Uma relíquia modernista. **Jornal do Brasil**, 19 fev. 1997. Caderno B, p.1.

BASTOS, Wilson de Lima. **Francisco Baptista de Oliveira**: um pioneiro. Juiz de Fora: Edições Paraibuna, 1967.

BASTOS, Wilson de Lima. **Juiz de Fora**. São Paulo: HABITAT Editora Ltda, 1955. Monografia. Prefeitura Municipal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 1955.

BELCAVELLO, Frederico. **A TV Industrial de Juiz de Fora**: memórias da juizdeforaneidade (1964-1979). 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.

BERGAMIN, Antônio Sérgio. Arte Pública e Arquitetura. In: (coord. Danilo Santos de Miranda) **Arte pública**: Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995 e 21 de novembro de 1996, este último com a participação da União Cultural Brasil – Estados Unidos. São Paulo: SESC, 1998. 321 p.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOM GOSTO em Juiz de Fora. **Jornal das Letras**, Rio de Janeiro, nov. 1950.

BORJA, Jordi. **Espaço público, condição de cidade demográfica**: a criação de um lugar de intercâmbio. *Café de las Ciudades*, ano 5, nº 42, abr. 2006.

BORJA, Jorge. **O desafio da cidade mundial**. In: revista *Viva o Centro*, São Paulo, nº 11, junho, ano 4, p. 6 - 9.

BOTTI, Carlos Alberto Hargreaves (org.) **Companhia mineira de eletricidade**. Belo Horizonte: Cemig-Projeto Memória, 1994.

BRASIL, Camila Campos Grossi. **Paisagem e ambiente construído**: intervenções Antrópicas no traçado do rio Paraibuna em Juiz de Fora - MG. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

BRENSON, Michael. Perspectivas da arte pública. In: (coord. Danilo Santos de Miranda) **Arte pública**: Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995 e 21 de novembro de 1996, este último com a participação da União Cultural Brasil – Estados Unidos. São Paulo: SESC, 1998. 321 p.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. **As sete portas da cidade**. Espaço e Debates. Revista de Estudos Regionais e Urbanos, São Paulo: NERU, n. 34, p. 10-11, 1991.

BRISSAC-PEIXOTO, Nelson. Arte e Cidade. In: (coord. Danilo Santos de Miranda) **Arte pública**: Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995 e 21 de novembro de 1996, este último com a participação da União Cultural Brasil – Estados Unidos. São Paulo: SESC, 1998. 321 p.

CALDEIRA, Junia Marques. **A praça brasileira**: trajetória de espaço urbano – origem e modernidade. Tese (Doutorado em História). São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

CALDEIRA, T. **Cidade de muros**: crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Ed. 34 / EDUSP, 2000.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAPPELLANO, Renata. Morro do Cristo: a um passo do topo. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 18 fev. 2004. Caderno B, p. 1.

CARÊNCIA elementar. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 2 abr. 2017. Disponível em: <<http://www.tribunademinas.com.br/carenciaelementar/>>. Acesso em: 3 abr. 2017.

CARMONA, M. **Lê mobilier urbaine**. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.

CARNEIRO, Márcia. Noite volta a brilhar no principal cartão postal da cidade. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 19/20 fev. 2006. Caderno B, p. 1.

CARVALHO, Natália. Artista juiz-forano Ricardo Barcellos espalha cultura pelas ruas da cidade. **Acessa**, Juiz de Fora, 11 set. 2012. Disponível em: <<http://www.acessa.com/cultura/arquivo/noticias/2015/08/24-artista-plastico-expoe-esculturas-comtemporaneas-pelas-ruas-de-juiz-de-fora/>>. Acesso em: 07 set. 2016.

CEREZO, Antônio Olavo. Homenagem a Portinari na Independência. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 28 ago. 2003.

CEREZO, Antônio Olavo. Monumentos da cidade são alvos de crítica. **Tribuna de Minas, Juiz de Fora**, 17 abr. 2005.

CESAMA inaugura marco simbólico. **Diário Regional**, Juiz de Fora, 29 maio 2002, p. 5.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2002.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Europa dos pobres: a belle-épóque mineira**. Juiz de Fora: EDUFJF, 1994.

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

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

CORRÊA, Roberto Lobato. Sobre agentes sociais, escala e produção do espaço: um texto para discussão. In: CARLOS, A; SOUZA, M. C; SPOSITO, M. **A produção do espaço urbano: agentes e processos, escalas e desafios**. São Paulo: Contexto, 2011, p.41-51.

_____. **A rede urbana**. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

_____. **O espaço urbano**. São Paulo: Ed. Ática, 2002.

COUTO, Ângela Oliveira; ROCHA, Izaura Regina Azevedo. **Juiz de Fora em dois tempos**. Juiz de Fora: Tribuna de Minas/Esdeva, 1997.

CRISTO REDENTOR: Discurso do eminente redentorista Dr. Júlio Maria. **Jornal do Comércio**, 10 jul. 1906, p. 1.

CRISTO REDENTOR – Ligeiro Histórico – Batista de Oliveira – Francisco Halfeld – O Monumento – Os construtores. **Jornal do Comércio**, 8 jul. 1906, p. 1.

CRISTO REDENTOR: um século de histórias e de bênçãos para Juiz de Fora. **Jornal Viva Cultura**, Funalfa, jul. 2006.

CRISTÓFARO, Ricardo; FARIA, Valéria. Atentado em praça pública. **Tribuna de Minas**, 16 jun. 2002.

DAHER, Raquel. Descaso condena marco do centenário ao abandono. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 15 jul. 1995. p. 18.

DEL SAPIO, Maria. **The Question is Whether you make Words so many Different Things**:Notes on Art and Metropolitan Languages. In: Cultural Studies. 1988.

DESCASO pune a memória. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 11 fev. 1996.

DI CAVALCANTI: mosaico modernista é pioneiro. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 2 mar. 1997. Caderno Dois, p. 6.

DI MAGGIO, Paul. **Classification in art**. IN: American Sociological Review. 1987

DISPLICÊNCIA. **Correio da Mata**, 17 maio 1950.

EM FOCO. **Diário da Tarde**, 2 jun. 1951.

ERIGIDO, à entrada da cidade, o Marco Comemorativo do Centenário. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 3 jun. 1951.

FACHADA de casa noturna ganha grafite de artistas internacionais. **Tribuna de Minas**, 18 dez. 2015. Disponível em: <<http://www.tribunademinas.com.br/fachada-de-casa-noturna-ganha-grafite-de-artistas-internacionais/>>. Acesso em: 7 set. 2015.

FADDEN, Roberto Mac. Arte Pública e Arquitetura. In: (coord. Danilo Santos de Miranda) **Arte Pública**: Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo

USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995 e 21 de novembro de 1996, este último com a participação da União Cultural Brasil – Estados Unidos. São Paulo: SESC, 1998. 321 p.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e Pós-modernismo**. São Paulo: Nobel, 2007.

FERREIRA, Antônio Carlos Lemos. **A devoção a Santo Antônio em Juiz de Fora: “o Santo Fuião”**. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2008.

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

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

FUNALFA. **Memória da urbe: bens tombados**. Juiz de Fora: Rona Editora, 2004.

GAZETA COMERCIAL. Os festejos comemorativos ao aniversário do Município. **Gazeta Comercial**, Juiz de Fora, 3 jun. 1951.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2008.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. **A condição urbana: Ensaios de Geopolítica da Cidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

GOTLIB, Nádia Battella. **Tarsila do Amaral, a modernista**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

GRAFITEIROS finalizam floresta na Itamar Franco. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 25 ago. 2015. Disponível em: <<http://www.tribunademinas.com.br/grafiteiros-finalizam-floresta-na-itamar-franco/>>, Acesso em: 28 dez. 2016.

GRANDE festa marca inauguração das obras da Praça Antônio Carlos. **ALÔ JF**. Juiz de Fora, Prefeitura Municipal, 12 a 18 jul. 2002, p. 4.

GRINBERG, Lucia. República Católica – Cristo Redentor. In: KNAUSS, Paulo. **Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

HOMENAGEM. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 5 set. 2013. Disponível em: <<http://www.tribunademinas.com.br/homenagem/>>, Acesso em: 28 dez. 2016.

ÍCONE modernista tem restauração. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 16 fev. 1997.

INTERVENÇÃO coloca vinte mil penas de gesso no Calçadão. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 9 jun. 2016. Disponível em: <<http://www.tribunademinas.com.br/intervencao-coloca-20-mil-penas-de-gesso-no-calçadao/>>, Acesso em: 10 jun. 2016.

INTERVENÇÕES levam arte fotográfica para as ruas de Juiz de Fora. **G1 Online**, Zona da Mata, 7 ago. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2015/08/intervencoes-levam-arte-fotografica-para-ruas-de-juiz-de-fora.html>>, Acesso em 27 dez. 2016.

JEUDY, Henri-Pierri. **Memórias do social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

JUIZ DE FORA começa a restaurar murais. **O Tempo**, Belo Horizonte, 19 fev. 1997.

KLING, Diogo. Mais cor e brilho: Monumento a Francisco Halfeld é recuperado. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 31 maio 2008, p. 6.

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

_____. **Sorriso da cidade: imagens urbanas e história política de Niterói**. Niterói: Fundação de Arte de Niterói, 2003.

_____. **As formas da imaginária urbana: escultura pública no Brasil**. ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – João Pessoa, 2003. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.558.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

KRAUSS, Rosalind Epstein. **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid: Alianza Editora, 1996.

LAMAS, José Manuel Ressano Garcia. **Morfologia urbana e desenho da cidade**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2000.

LEFEBVRE, Henri. **La producción del espacio**. Tradução de Emilio Martínez Gutiérrez. Madrid: Capitán Swing, 2013.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **Enciclopédia Einaudi, Memória - História**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, vol.1, p.46.

LESSA, Jair. **Juiz de Fora e seus pioneiros (do Caminho Novo à Proclamação)**. Juiz de Fora: UFJF; Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage, 1985.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1995.

MADERUELO, Javier. **Arte público: naturaleza y ciudad**. Madrid: Fundacion César Manrique, 1994.

MANIFESTO defende tombamento. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 26 maio 1996.

MARCO do Centenário. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 4 maio 1950.

MARX, Murillo. **Cidade brasileira**. São Paulo: Melhoramentos USP, 1980.

MATA, Sucursal. IEPHA avalia obras de Di e Portinari. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 5 jun. 1996.

MATTOS, João Batista de. História dos monumentos de Juiz de Fora (contribuição da 4ª Região Militar ao Centenário da cidade). **Gazeta Comercial**. Suplemento Comemorativo do “dia do soldado”. Juiz de Fora, ago. 1950.

MAYA MONTEIRO, Patrícia Menezes. **Paisagem, lugar e espaço público: presença e ausência nos espaços da cidade**. Tese (Doutorado em Urbanismo). Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 2008.

MENDES, Alberto. Destruição ameaça importantes obras em Juiz de Fora. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 4 abr. 1996.

MENDES DA ROCHA, Paulo. O espaço como suporte para a arte pública. In: (coord. Danilo Santos de Miranda) **Arte Pública: Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS**, de 17 a 19 de outubro de 1995 e 21 de novembro de 1996, este último com a participação da União Cultural Brasil – Estados Unidos. São Paulo: SESC, 1998. 321 p.

MENDONÇA, Eneida Maria de Souza. Apropriações do espaço público: alguns conceitos. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, UERJ, RJ, v. 7, n. 2, p.296-306, em agosto de 2007. Disponível em: <<http://www.revispsi.uerj.br/v7n2/artigos/pdf/v7n2a13.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Os paradoxos da Memória. In: MIRANDA, Danilo Santos de. **Memória e cultura**: a importância na formação cultural humana. São Paulo: SESC SP, 2007.

MONTES, Maria Lúcia. Arte pública e cultura brasileira. In: (coord. Danilo Santos de Miranda) **Arte Pública**: Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995 e 21 de novembro de 1996, este último com a participação da União Cultural Brasil – Estados Unidos. São Paulo: SESC, 1998. 321 p.

MONUMENTO pichado em São Mateus. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 20 set. 2014. Disponível em: <<http://www.tribunademinas.com.br/monumento-pichado-em-sao-mateus/>>. Acesso em: 20 maio 2016.

MORAES, Antônio Carlos Roberto. **Ideologias geográficas**. São Paulo: HUCITEC, 2002.

MORAIS, Mauro. No meio das ruas: clássicos nacionais. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 28 abr. 2015. Disponível em: <<http://www.tribunademinas.com.br/no-meio-das-ruas-classicos-nacionais/>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

MOREIRA, Fabiano. Monumento: Funalfa inaugura portais do progresso nesse domingo. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 1º maio 2005.

_____. O monumento não tem porta. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 17 abr. 2005. Caderno B. Paisagem urbana, p. 1.

_____. S.O.S. Praça Antônio Carlos. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 24 e 25 abr. 2005. Caderno B. Paisagem urbana, p. 1.

MOSAICO: Reflexo do abandono. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 14 e 15 nov. 1993. Caderno 2, p.1.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**: suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MUSSE, Christina Ferraz. **Imprensa, cultura e imaginário urbano**: exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora, MG: Funalfa, 2008.

NINA, Cláudia. Reflexos da estagnação: Souvenir do descaso. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 18 e 19 jul. 1993.

NOVAIS, Nanci Santos. Escultura e cidade: Uma relação ampliada no âmbito da contemporaneidade. **Cultura Visual**, n. 14, dezembro/2010, Salvador: EDUFBA, p. 41-52.

OLENDER, Marcos. **Ornamento, ponto e nó: da urdidura pantaleônica às tramas arquitetônicas de Raphael Arcuri**. Juiz de Fora: FUNALFA; Editora UFJF, 2011.

_____. **Tudo é tão simples que cabe num cartão postal: a Juiz de Fora dos Arcuri**. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n.4, out. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte-decorativa/ad_olender.htm>. Acesso em: 07 jan. 2017.

OLIVEIRA, Paulino de. **História de Juiz de Fora**. Juiz de Fora: Companhia Dias Cardozo, 1966.

OS FESTEJOS comemorativos ao aniversário do Município. **Gazeta Comercial**, Juiz de Fora, 3 jun. 1951.

PAINEL de Di Cavalcanti: marco histórico ostenta ônus do descaso. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 14 jan. 1995.

PASSAGLIA, Luiz Alberto do Prado. **Preservação do patrimônio histórico de Juiz de Fora**. Juiz de Fora: Prefeitura de Juiz de Fora, 1983.

PEREIRA, Mabel Salgado (Dir.). **100 anos - 1º Cristo redentor do Brasil: tradição e reinvenção católica**. Juiz de Fora: Editar, 2006.

PONTE abre e completa binário na avenida Brasil, **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 2 fev. 2016. Disponível em: <<http://www.tribunademinas.com.br/ponte-abre-e-completa-binario-na-avenida-brasil/>>. Acesso em: 07 set. 2016.

PRAÇA Antônio Carlos: parte da obra será concluída este mês. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 7 fev. 2002.

PRAÇA revitalizada: Antônio Carlos será reinaugurada em maio. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 18 abr. 2002, p.4.

PRAÇA São Mateus recebe obra de Aduino Venturi. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 11 set. 2014. Disponível em: <<http://www.tribunademinas.com.br/praca-sao-mateus-recebe-obra-de-adauto-venturi/>>, Acesso em: 20 mar. 2016.

PRADO, Michele Monteiro. **A modernidade e o seu retrato: imagens e representações das transformações da paisagem urbana de Vitória (ES) 1890-1950**. Dissertação (Mestrado em

Arquitetura e Urbanismo). Salvador: FAU/UFBA, 2002. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/1414>>. Acesso em: 15 set. 2015.

PREFEITURA DE JUIZ DE FORA. Decreto Nº 5812/1996. Referente ao tombamento do Marco do Centenário.

_____. Divisão de Comunicações/DICOM. Processo Nº 126/1944 – Construção Praça da República.

_____. Divisão de Comunicações/DICOM. Processo Nº 2342/2001 – Prédio na Praça Gudesteu Mendes

_____. Divisão de Comunicações/DICOM. Processo Nº 3187/1976 – Construção Monumento às Forças Armadas.

_____. Divisão de Comunicações/DICOM. Processo Nº 3805/1989 – Monumento ao Centenário dos Batistas Mineiros.

_____. Divisão de Comunicações/DICOM. Processo Nº 3842/2003 – Reurbanização Morro do Cristo.

_____. Divisão de Comunicações/DICOM. Processo Nº 4005/1957 – Bondes.

_____. Divisão de Comunicações/DICOM. Processo Nº 5046/1978 – Monumento em homenagem a Alberto Gerken Saggiore.

_____. Divisão de Patrimônio Cultural - DIPAC. Processo de tombamento Nº 1814/1990 – Morro do Cristo.

_____. Divisão de Patrimônio Cultural - DIPAC. Processo de tombamento Nº 1906/1996 – Marco do Centenário.

_____. Divisão de Patrimônio Cultural - DIPAC. Processo de tombamento Nº 2451/1996 – Morro do Cristo.

_____. Divisão de Patrimônio Cultural - DIPAC. Processo de tombamento Nº 3649/1982 – Instalações da Fábrica Bernardo Mascarenhas.

_____. Divisão de Patrimônio Cultural - DIPAC. Processo de tombamento Nº 3937/1982 – Imóveis pertencentes à CEMIG.

_____. Divisão de Patrimônio Cultural - DIPAC. Processo de tombamento N° 0505/1986 – Escola Normal.

_____. Divisão de Patrimônio Cultural - DIPAC. Processo de tombamento N° 7021/1987 – Instalações da Cia Pantaleone Arcuri.

_____. Juiz de Fora e sua administração em 1933. Juiz de Fora: Companhia Dias Cardoso, 1934.

_____. Juiz de Fora e sua administração em 1934. Juiz de Fora: Companhia Dias Cardoso, 1935.

_____. Lei Murilo Mendes: Aduino Venturi expõe esculturas em espaços públicos. **Portal Prefeitura de Juiz de Fora**, Juiz de Fora, 7 maio 2014. Disponível em: <<https://www.pjf.mg.gov.br/noticias/view.php?modo=link2&idnoticia2=44473>>, Acesso em: 15 mar. 2016.

_____. Lei Murilo Mendes: artista plástico mostra o processo de produção de obras expostas em vários pontos da cidade. **Portal Prefeitura de Juiz de Fora**, Juiz de Fora, 2 dez. 2016. Disponível em: <<https://www.pjf.mg.gov.br/noticias/view.php?modo=link2&idnoticia2=55396>>, Acesso em: 26 jan. 2017.

PRODANOV, Cleber Cristiano; DE FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico**. 2ed. Editora Feevale, 2013.

PROCÓPIO FILHO, José. **Salvo erro ou omissão: gente juiz-forana**. Juiz de Fora: Edição do Autor, 1979.

PROJETO do complexo turístico de Juiz de Fora está em fase final. **O Lince**, abr./maio 1973, p. 48.

PROJETOS de lei discutidos. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 29 mar. 1950.

READ, Herbert. **The art of sculpture**. London: Faber and Faber, 1956.

RELEITURAS em Metal. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 24 out. 2012. Disponível em: <<http://www.tribunademinas.com.br/releituras-em-metal/>>, Acesso em: 30 jun. 2014.

REVELANDO arte. **Atos e Fatos**, Belo Horizonte, 1991. Click de Gênio, p. 1.

- REVITALIZAÇÃO da área central: projeto de reforma da praça Antônio Carlos já está concluído. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 16 jan. 2002.
- REVITALIZAÇÃO: Praça Antônio Carlos será espaço para shows. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 20 out. 2001.
- ROCHA, Izaura. Restauração: a vez da Pantaleone Arcuri. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 2 abr. 2002. Caderno B, p. 1.
- ROTEIRO de incertezas artísticas. **JF Hoje**, Juiz de Fora, 27 nov. 1989.
- RYKWERT, J. **A sedução do lugar**: a história e o futuro da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SACRAMENTO, Fabrício. **Praça Pantaleone Arcuri**. 2013. Monografia de Conclusão de Curso (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.
- SANGLARD, Jorge. A memória do abandono. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 26 out. 1996.
- SANTANA, Rodrigo; PUGLIESI, Stella. **Arquitetura moderna em Juiz de Fora**: a contribuição de Arthur Arcuri. Juiz de Fora: FUNALFA, 2002.
- SANTOS, Milton. **Espaço e método**. São Paulo: Studio Nobel, 1985.
- _____. **Pensando o espaço do homem**. 5. Ed. São Paulo: Edusp Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- SANTOS, Thereza Carvalho; SANTOS, Aline Lima. **O passado tem futuro?** Um estudo sobre a persistência dos espaços públicos. Rio de Janeiro: 1º ENAMPARQ, 2010. Disponível em: <<http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/199/199-709-1-SP.pdf>>. Acesso em 30 jan. 2017.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967, p.13-28.
- SITTE, Camilo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

SUJEIRA e depredação na praça da baleia. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 14 jul. 2012. Disponível em: <<http://www.tribunademinas.com.br/sujeira-e-depredacao-na-praca-da-baleia/>>, Acesso em: 15 mar. 2017.

TARCÍSIO inaugura hoje a nova Praça Antônio Carlos. **Diário Regional**, Juiz de Fora, 17 jul. 2002, p.5.

TV-INDUSTRIAL nos vídeos da região. **O Lince**, Juiz de Fora, ago. 1964, p. 20.

TV-RÁDIO Industrial: Retrato vivo da cidade! **O Lince**, dez. 1963, p. 22.

ÚLTIMO ícone desnudo. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 23 jun. 2015. Disponível em: <<http://www.tribunademinas.com.br/ultimo-icone-desnudo/>>, Acesso em: 20 mar. 2016.

VAZ, Nelson Popini. **Espaços públicos urbanos**. Disponível em: <<http://soniaa.arq.prof.ufsc.br/arq5605/Espacospublicos.htm>>. Acesso em: 23 Out. 2016.

VENTURI, Adauto. **Desnudamento de Ícones**. Catálogo. Juiz de Fora: FUNALFA, 2016.

_____. **Sobre o artista**. Disponível em: <<http://www.adautoventuri.com/sobre>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VIANA, Fabrício Teixeira. **Espaço Público Central: Rua Batista de Oliveira – JF/MG**. 2013. Monografia de Conclusão de Curso (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

VIARD, Henrique. Rio Branco ganha réplicas do Museu. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 13 dez. 2003.

WERNECK, Gustavo. Arte despedaçada. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 28 out. 2011.

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

YAZBECK, Ivanir. **O real Itamar: uma biografia**. Belo Horizonte: Gutenberg, 2011.