

ANDRÉA DE LACERDA PESSOA BORDE

**... E O VENTO NÃO LEVOU:  
CONSTRUINDO O IMAGINÁRIO URBANO CARIOSA**

Dissertação de Mestrado em História da Arte  
Área de Concentração: Antropologia da Arte  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosza Vel Zoladz

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Centro de Letras e Artes  
Escola de Belas Artes  
Rio de Janeiro  
1998

ANDRÉA DE LACERDA PESSÔA BORDE  
... E O VENTO NÃO LEVOU:  
CONSTRUINDO O IMAGINÁRIO URBANO CARIOSA

Dissertação de Mestrado em História da Arte  
(Área: Antropologia da Arte)  
Orientadora: Prof<sup>u</sup> Dr<sup>u</sup> Rosza W. Vel Zoladz

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Centro de Letras e Artes  
Escola de Belas Artes  
Rio de Janeiro  
1998

ANDRÉA DE LACERDA PESSÔA BORDE  
**...E O VENTO NÃO LEVOU: CONSTRUINDO O IMAGINÁRIO URBANO  
CARIOWA**

Dissertação submetida ao Corpo Docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários para obtenção de grau de Mestre.

Aprovada por:



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosza W. Vel Zoladz

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sônia Gomes Pereira

---

Prof. Dr. Eduardo Mendes de Vasconcellos

Rio de Janeiro  
março  
1998

Borde, Andréa de Lacerda Pessôa

... E o vento não levou: construindo o imaginário  
urbano carioca.

Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1998

xv. 215 p.

Dissertação: Mestre em História da Arte  
(Antropologia da Arte)

1. Arte. 2. Cidade 3. Imaginário 4. Urbano

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro

II. ...E o vento não levou: Construindo o imaginário  
urbano carioca

A Você

*Aos meus avós,  
que me contaram muitas estórias  
sobre o Rio de Janeiro,  
que me levaram para passear  
por esta cidade,  
que me ajudaram a construir o meu  
imaginário urbano carioca,  
mas, sobretudo, que me fizeram muito feliz,  
mais do que eu poderia imaginar.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CNPq que financiou esta pesquisa através de bolsa de estudos e à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosza Vel Zoladz que me orientou não apenas na elaboração desta dissertação, mas também pelos caminhos da Antropologia da Arte ao longo do curso do Mestrado.

Agradeço aos professores, colegas e funcionários do Mestrado, sobretudo, à Suely Texeira e aos professores Rogério Medeiros e Carlos Terra; e do DARF (FAU/UFRJ), em especial, aos amigos e professores Haimo Blink, Denise Weller, José Barki e Flávia de Faria.

Agradeço, especialmente, aos professores Celeida Tostes, que sempre me incentivou a desenvolver o trabalho com a cerâmica, na Lapa, e Eduardo Vasconcellos que discutiu comigo cada vírgula dessa tese.

Agradeço o carinho dos amigos: Luís Madeira com quem tenho animadas discussões sobre as cidades e seus ideais; Andréa Sampaio, que me ajudou a montar graficamente essa dissertação; ao meu tio, Luiz Mário Xavier, ao Ítalo Campofiorito e ao Cláudio Taulois, que contribuíram com valiosos textos e ilustrações; à minha mãe, Anna Luíza, com quem discuti questões do imaginário; ao Otávio Augusto e à Kátia Gorini, que me auxiliaram na confecção dos registros imagéticos do Fazer Cerâmico; à Tamara Egler e Ana Clara Ribeiro que fizeram importantes observações sobre os fazeres cinematográfico e urbano; e aos amigos de tantos anos Amauri Macedo e Lilian Vaz.

Estes agradecimentos se completam mencionando o carinho e o incentivo recebido pela minha família em todos os momentos desse trabalho, em especial, ao meu pai, ao meu irmão, à Dindinha e à Tiadi.

## ... E O VENTO NÃO LEVOU: CONSTRUINDO O IMAGINÁRIO URBANO CARIOCA

Imaginamos e pesquisamos novas possibilidades de compreensão do imaginário urbano através das suas representações artísticas. Nossa análise do imaginário urbano se constrói com base nos conceitos da Antropologia da Arte. Desse ponto de vista, analisamos tanto a dimensão imaginária do urbano como a dimensão urbana do imaginário. Percorremos as cidades imaginárias e mapeamos os estudos realizados sobre o imaginário urbano. Analisamos os elementos que compõem o Imaginário Urbano Carioca.<sup>1</sup> No primeiro recorte antropológico, guiado pelo cinema e pela arquitetura, procuramos pelos elementos formadores do imaginário urbano carioca, na aurora do século vinte. No segundo recorte antropológico, percorremos os caminhos da Lapa e os registramos em fotografias e placas de barro. Buscamos, assim, fundamentar novas fontes de pesquisa em Antropologia da Arte, ao engajá-la na discussão da questão urbana.

---

## ABSTRACT

### **...IT WASN'T GONE WITH THE WIND: CONSTRUCTING THE CARIOWA'S URBAN IMAGINARY**

We imagined and searched for new possibilities of understanding the urban imaginary beyond its artistic representations. Our analyses of the urban imaginary are based on the concepts of Art Anthropology. From this point of view, we pinpointed not only the urban dimension of the imaginary, but also the imaginary dimension of the urban. We walked through imaginary cities and mapped studies on urban imaginary. Following, we analysed the configuring elements of Rio's urban imaginary. In the first vision of its imaginary, guided by cinema and architecture, we looked for the motives and complexities of its construction, at the dawn of the twentieth century. Secondly, we wandered along Lapa's borough shooting photos and creating mouldings in ceramics. We meant to fundament new possibilities of research on Art Anthropology, articulating it with urban issues.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

il.1.	<i>Jerusalém Celeste.</i>	59
il.2.	<i>Mileto.</i> Hipodamo. séc. V. a.C.	59
il.3.	<i>O centuratio romano.</i>	59
il.4.	<i>Imola.</i> Leonardo da Vinci. 1503.	59
il.5.	<i>As cidades concebidas como um núcleo fortificado.</i>	60
il.6.	<i>Palmanova.</i> Scamozzi. 1593.	60
il.7.	<i>Place Vendome e Place des Victoires.</i>	60
il.8.	<i>Bairros pobres de Londres.</i> Doré, 1872	61
il.9.	<i>Bairros pobres de Londres.</i> Doré, 1872.	61
il.10.	<i>Uma Avenida aberta em Paris.</i> 1867.	62
il.11.	<i>Avenida Central.</i> Rio de Janeiro. 1904-1905.	62
il.12.	<i>Teatro de l'Operá.</i> Paris. sec. XIX. Bernard Buffet.	63
il.13.	<i>Teatro Municipal.</i> Rio de Janeiro. 1909.	63
il.14.	<i>Cidade- jardim.</i> Howard. 1902.	64
il.15.	<i>Cidade Industrial.</i> Garnier. 1902.	64
il.16.	<i>Cidade Linear.</i> Sorya e Mata. 1882	64
il.17.	<i>Barcelona.</i> Cerdá. 1859.	65
il.18.	<i>Barcelona.</i> Cerdá. 1859.	65
il.19.	<i>Ville Contemporaine.</i> Le Corbusier. 1922.	66
il.20.	<i>Ville Contemporaine.</i> Le Corbusier. 1922.	66
il.21.	<i>Brasilia.</i> Lúcio Costa. 1960.	66
il.22.	<i>Walking City.</i> Archigram.. 1964.	67
il.23.	<i>Um edifício de casas.</i> SITE.1981	67
il.24.	<i>Chrysler Building from Times Square.</i> Stettner. 1987.	67
il.25.	<i>São Domingos.</i> Bartolomeu Colombo. 1497.	68
il.26.	<i>A ilha da Utopia.</i> Morus. 1516.	68
il.27.	<i>Pavimentadores.</i> Debret.	68
il.28.	<i>A cidade do Rio de Janeiro.</i> Perspectiva .	69
il.29.	<i>Saúde, Gamboa e Santo Cristo.</i> Final do séc. XIX.	70
il.30.	<i>Avenida Beira-Mar.</i> 1905.	70
il.31.	<i>Avenida Beira-Mar.</i> 1985.	70
il.32.	<i>Plano Agache.</i> 1929.	71
il.33.	<i>Edifícios em fita.</i> Le Corbusier. 1929.	71
il.34.	<i>Plano Voisin.</i> Le Corbusier. 1925.	71
il.35.	<i>Footing.</i> 1929.	72
il.36.	<i>Avenida Central.</i> c.1910	72

il.37. <i>Footing</i> . 1941.	72
il.38. <i>Footing</i> . 1934.	72
il.39. <i>Shopping Rio 2</i> . 1995	73
il.40. <i>Copacabana</i> . Antes do Rio Cidade 1.	73
il.41. <i>Copacabana</i> . Após o Rio Cidade 1. 1996	73
il.42. <i>Campo Grande</i> . Antes do Rio Cidade 1.	74
il.43. <i>Campo Grande</i> . Após as obras do Rio Cidade 1. 1996	74
il.44. <i>Campo Grande</i> . Inauguração do Rio Cidade. 1997.	74
il.45. <i>Igreja da Penha</i> .	75
il.46. <i>Penha</i> . Iluminação Rua dos Romeiros. 1996	75
il.47. <i>Novo mobiliário Urbano</i> . Campo Grande. 1996.	75
il.48. <i>Mobiliário urbano</i> . Campo Grande. 1996.	75
il.49. <i>Cruzamento diferenciado</i> . Ipanema. 1996.	76
il.50. <i>Piso consagrando símbolos do bairro</i> . Vila Isabel. 1996.	76
il.51. <i>Escultura da laranja</i> . Campo Grande. 1997.	76
il.52. <i>Escultura</i> . Campo Grande. 1997.	77
il.53. <i>Obelisco</i> . Campo Grande. 1997.	77
il.54. <i>Chafariz</i> . Campo Grande. 1996	77
il.55. <i>Obelisco</i> . Ipanema. 1996	78
il.56. <i>As obras do Rio Cidade 1</i> . 1996	78
il.57. <i>Escultura de Noel Rosa</i> . Iplanrio (1996)	78
il.58. <i>Cidades Ideais</i> . Escola de Piero Della Francesca. séc. XV.	126
il.59. <i>Ville Contemporaine</i> . Le Corbusier. 1922. Croquis	126
il.60. <i>Teatro da Ópera Bufa</i> . Klee. 1925.	126
il.61. <i>Future New York</i> . Rummell. 1911.	126
il.62. <i>O Incal negro</i> . Moebius & Alexandre Jodorowsky. 1981.	127
il.63. <i>Ecce Homo</i> . G. Grotz.	127
il.64. <i>Heitor e Andrômeda</i> . De Chirico.	127
il.65. <i>Metrópolis</i> . Fritz Lang. 1927.	127
il.66. <i>Imagens-sínteses do Rio</i> . Desenho. 1996.	128
il.67. <i>Praia</i> . 1974	128
il.68. <i>Pedra do Sal</i> . 1986.	128
il.69. <i>Rua do Acre vendo-se ao fundo o edifício A Noite</i> . 1986.	129
il.70. <i>Tijuca</i> .	129
il.71. <i>Lagoa Rodrigo de Freitas</i> . 1996.	129
il.72. <i>Aterro do Flamengo e Pão de Açucar</i> . 1992.	130
il.73. <i>Baía de Guanabara</i> . 1992.	130
il.74. <i>Área Central vista do Aeroporto Santos Dumont</i> . 1996.	130
il.75. <i>Vista do Rio de Janeiro</i> . Le Corbusier. 1929.	131
il.76. <i>Copacabana. Balneário Elegante</i> . primeiras décadas do séc. XX	131
il.77. <i>Copacabana. Av. Atlântica dec. 40</i> . Desenho. 1986	131
il.78. <i>Copacabana. Av. Atlântica dec. 50</i> . Desenho. 1986	131
il.79. <i>Av. Presidente Vargas</i> . 1940.	132
il.80. <i>O Rio segue o caminho dos trilhos</i> . Dec. 40/50.	132

il.81. <i>Praia de Copacabana nos anos 70.</i>	132
il.82. <i>Favela na área central.</i> 1986.	132
il.83. <i>Favela Dona Marta e o Corcovado.</i> déc. 90.	132
il.84. <i>Mapa Pereira Passos.</i> 1906	133
il.85. <i>Mapa Centralidades.</i> 1996.	133
il.86. <i>Teatro Lírico.</i> Fins do séc. XIX.	168
il.87. <i>Salão de Novidade Paris.</i> Segreto. 1897.	168
il.88. <i>Avenida Central.</i> c. 1910.	168
il.89. <i>Cinema Parisiense.</i>	169
il.90. <i>Primeiro Cinema Odeon.</i>	169
il.91. <i>O boom do cinema.</i>	169
il.92. <i>Porto Arthur na Saúde.</i>	170
il.93. <i>Derrubada do Morro do Castelo.</i> c.1906	170
il.94. <i>Áreas remanescentes do arrasamento do Morro do Castelo.</i>	170
il.95. <i>Praça Floriano.</i> Desenho.	171
il.96. <i>Praça Floriano.</i> c. 1910.	171
il.97. <i>Cinelândia.</i> Cine Pathé em construção. Gonzaga (1996)	171
il.98. <i>Vista aérea Avenida Rio Branco.</i> c. 1930.	171
il.99. <i>Charge de I.an.</i> MNBA (1995)	193
il.100. <i>A Lagoa do Boqueirão.</i> séc. XVIII. Leandro Joaquim.	193
il.101. <i>Arcos da Lapa.</i> c.1906	193
il.102. <i>O Caes da Lapa.</i> c.1908.	193
il.103. <i>Evolução Urbana dos Arcos da Carioca.</i>	194
il.104. <i>Aspectos gerais da Lapa.</i> 1994.	195
il.105. <i>Largo da Lapa.</i> 1994.	179
il.106. <i>Coluna no Largo da Lapa.</i> 1994.	179
il.107. <i>Casa amansardada no Largo da Lapa.</i> 1994.	179
il.108. <i>Sobrados da Lapa.</i> 1994.	180
il.109. <i>Sobrados da Lapa.</i> 1994	181
il.110. <i>Sobrado à R. Moraes e Vale</i> 1994	182
il.111. <i>Interior do sobrado no 22 da Rua Moraes e Vale.</i> 1994	182
il.112. <i>Rua Francisco Muratori.</i> 1994	183
il.113. <i>Luminária.</i> 1994	183
il.114. <i>D. Luiza.</i> 1994	196
il.115. <i>Os Arcos da Lapa vistos da Fundição Progresso.</i> 1994	196
il.116. <i>D. Luiza observa atenta a retirada da placa de barro.</i> 1994	196
il.117. <i>D. Luzinete.</i> 1994	196
il.118. <i>Imprimindo placas de barro.</i> 1994	197
il.119. <i>Imprimindo placas de barro.</i> 1994	197
il.120. <i>Registro cerâmico.</i> 1994	197
il.121. <i>Gradil de um sobrado à Rua Francisco Muratori.</i> 1994	198
il.122. <i>Rua Silvio Romero nº. 24.</i> 1994	198
il.123. <i>Registro cerâmico.</i> 199	198

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	01
<b>2. CIDADES IMAGINÁRIAS</b>	09
2.1. <u>CIDADES, UM CONCEITO ANTROPOLOGICO</u>	09
2.2. <u>AS CIDADES IDEAIS E AS CIDADES REAIS</u>	13
2.3. <u>RIO: CIDADE IDEAL, CIDADE REAL</u>	30
2.3.1. <u>De sonho das utopias européias à construção de um imaginário urbano</u>	30
2.3.2. <u>De Colônia a Metrópole</u>	33
2.3.3. <u>Rio cidade em questão</u>	45
• Ilustrações	59
<b>3. IMAGINÁRIO URBANO</b>	79
3.1. <u>PARA ALÉM DO IMAGINÁRIO</u>	79
3.2. <u>A PERCEPÇÃO DA IMAGEM URBANA</u>	82
3.3. <u>REPRESENTAÇÕES DO IMAGINÁRIO URBANO</u>	92
3.4. <u>IMAGINÁRIO URBANO: MAPEAMENTO</u>	97
3.4.1. <u>Estudos recentes</u>	103
3.4.2. <u>Contradições e complementações</u>	106
3.5. <u>IMAGINÁRIO URBANO: CARACTERÍSTICAS E QUESTÕES</u>	109
3.5.1. <u>Características</u>	109
3.5.2. <u>Questões</u>	111
3.6. <u>IDEAL/REAL: CONSTRUÇÕES DO IMAGINÁRIO URBANO CARIOCA</u>	116
• Ilustrações	126

4. <b>RECORTES ANTROPOLÓGICOS</b>	134
4.1. <u>ÁREAS CENTRAIS - UMA BREVE INTRODUÇÃO</u>	134
4.2. <u>RIO DE JANEIRO: FAZER URBANO, FAZER CINEMATOGRÁFICO</u>	136
4.2.1. <u>1896 - 1911: a nova arte registra a nova cidade</u>	136
4.2.2. <u>1912-1925: tudo o que é sólido desmancha no ar</u>	159
4.2.3. <u>De volta ao começo</u>	165
• Ilustrações	168
4.3. <u>RIO DE JANEIRO: FAZER CERÂMICO, FAZER URBANO</u>	172
4.3.1. <u>Salve a Lapa!</u>	173
4.3.2. <u>A tipologia arquitetônica e os gradis da Lapa</u>	177
4.3.3. <u>Caminhos percorridos</u>	179
4.3.4. <u>Os caminhos da Lapa</u>	184
4.3.5. <u>A cidade é plástica por natureza</u>	192
• Ilustrações	193
5. <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.</b>	200
6. <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	207
6.1. <u>REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS</u>	215

*Uma cidade !*

*É uma afirmação do homem sobre a natureza. É uma ação humana contra a natureza, um organismo humano de proteção e de trabalho. É uma criação. A poesia é uma obra humana - relações estabelecidas entre as imagens perceptíveis. A poesia da natureza não é mais do que uma construção do espírito. A cidade é uma imagem poderosa que aciona o nosso espírito. Porque a cidade não é mais, ainda hoje, uma fonte de poesia?*

*(Le Corbusier, 1966: v)*



## 1 INTRODUÇÃO

Essa dissertação concentra, de certa forma, as reflexões despertada pelos trabalhos que realizei, relacionados à imagem da cidade desde 1985, como as ilustrações para os livros *História dos Bairros* (Vaz et alii, 1986 e 1987), e os vídeos *Vem pra lapa você também!* (Borde et alii, 1991) e *Rio: nome do lugar* (Egler, 1992) até, mais recentemente, o trabalho desenvolvido junto aos alunos das disciplinas de Expressão Gráfica (1992) e de Cerâmica (1996) no curso de graduação da FAU/UFRJ. O ingresso no Mestrado em Antropologia da Arte, da EBA/UFRJ, em 1993, permitiu a reflexão mais sistemática sobre o Imaginário Urbano Carioca, tema central das minhas pesquisas desde o anteprojeto. Desta forma, parte dos capítulos dessa dissertação já tinha sido objeto de análise das monografias realizados para o curso, como *Fazer Cerâmico, fazer urbano* (1993) e *Caminhos da Lapa* (1994), orientadas pela Profª. Celeida Tostes e *Fazer arquitetônico, fazer urbano* (1993) e *Caminhos da Cidade* (1994), orientadas pela Profª. Rosza Vel Zoladz, bem como dos artigos *Os caminhos das cidades* (Borde, 1996) e ...*E o vento não levou: construindo o imaginário urbano carioca* (Borde, 1996). Essa dissertação nasceu, assim, da minha *curiosidade* em relação às artes, à arquitetura e às cidades levando-me a optar, profissionalmente, desde cedo, pela Arquitetura e pelo Urbanismo e, mais recentemente, pela Antropologia da Arte.

A experiência de vida urbana participa da realidade cotidiana de mais e mais pessoas, fazendo com que se multipliquem as teorias e observações sobre o fenômeno urbano, despertando o interesse de indivíduos que, por elas, apropriam-se de suas próprias histórias. A multiplicidade das abordagens mostra o esgotamento de alguns dos modelos adotados, apontando para a necessidade de uma re-análise do fenômeno urbano de acordo com outros (novos) conceitos, que articulem as categorias espaço, tempo e sociedade e que não excluam a científicidade da comprovação empírica nas investigações sobre as novas sensibilidades. Estas são forjadas pelas novas práticas sociais, econômicas e simbólicas, que acontecem no e pelo espaço urbano, de acordo com a compreensão de produção social do espaço elaborada por Lefebvre (1974) e ampliada por Harvey (1992), quando considera as tecnologias informacionais e outras que vierem, como novos modos de representação.

Considerando as práticas como trocas, interações, que acontecem no espaço urbano, um dos elementos que se mostra mais presente para uma análise dos mecanismos acima citados é o fenômeno artístico enquanto produção representativa de um espaço sócio-histórico. Neste sentido, arte e cidade se encontram intrinsecamente relacionados num processo dialético de mútua construção. Esta dialética pode ser compreendida tomando-se como par analítico o visível e o invisível (Merlau-Ponty, 1992), segundo o qual, se nos remetemos ao plano das manifestações artísticas e, de uma maneira geral, às manifestações que tenham um caráter transformador da realidade, todo invisível tende a se tornar visível, quando, então, novos elementos invisíveis estariam sendo formados e, assim, sucessivamente. Pode-se utilizar o mesmo procedimento reflexivo para estudar a relação existente entre cidade real e cidade ideal na construção do urbano.

Esta construção é uma relação dinâmica e constante, exemplificável através da interação entre a idéia de cidade e a sua construção; tanto do ponto de vista da materialização da cidade ideal em cidade real, quanto da efetivação da vida urbana na *cidade real* - muitas vezes percebida como *cidade-não-ideal* - gerando um outro ideal de cidade. Desde as cidades antigas até hoje, incontáveis cidades ideais foram construídas, outras não, e algumas, ao se materializarem como cidade real, muitas vezes não alcançaram em sua construção os ideais presentes na sua elaboração.

As várias leituras possíveis dos processos urbanos de acordo com a interpretação que se têm dos diversos conceitos existentes de cidade (Choay, 1992), evidenciam a imprecisão de se encontrar uma única construção analítica possível para a compreensão destes processos.

Em muitos casos a abordagem do fenômeno urbano partiu da compreensão do espaço apenas como suporte físico aonde acontecia a história dos homens, segundo o modelo marxista de análise da vida social (onde o homem é um ser histórico e a cidade o local da história). Como demonstra Gomes Pereira (1995) os estudos recentes sobre o espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro, têm privilegiado a análise de acordo com a categoria *tempo*, sendo necessária uma valorização da categoria *espaço*, ainda que esta abordagem apresente algumas dificuldades.

Assim, tratar o espaço urbano de acordo com a categoria *espaço* implica estudar não apenas a sua materialidade, mas também as suas representações e seu simbolismo, de forma articulada. Para Harvey (1992), o ambiente construído se constitui em um elemento a partir do qual é possível analisar diferentes sensações e práticas sociais. Rossi (1995), entendendo a cidade como arquitetura e referindo-se, sobretudo, à construção da cidade no tempo, considerou os monumentos como um dado concreto a partir do

qual é possível compreender os fatos urbanos. Lynch (1961), analisando a imagem da cidade através dos seus elementos referenciais, identificou duas qualidades esperadas do ambiente urbano: a imageabilidade e a legibilidade. Estes dois autores consideram importante que sejam realizados estudos dedicados, respectivamente, à história das cidades ideais e à ampliação da compreensão da imagem urbana em sua totalidade.

Nesta perspectiva, ao considerar as possibilidades analíticas do espaço urbano acima citadas e a atração que as cidades sempre exerceram, para além dos seus limites físicos, pela força do seu universo simbólico, optou-se por verificar a possibilidade de investigar o espaço urbano através do conceito de *Imaginário Urbano*. Este conceito, ao articular conteúdos advindos dos conceitos que o compõem, imaginário e urbano, os amplia, elaborando, assim, um novo conceito que articula as categorias citadas no início desta introdução: *espaço, tempo e sociedade*. Ao trazer o debate do imaginário para o contexto urbano, esta abordagem privilegia uma concepção de imaginário urbano não só como simbolização (Castoriadis, 1983) e como comunicação entre os seus moradores, através das suas representações (Balandier, 1985 e Duvignaud, 1988), mas também como instrumento de participação, profundamente relacionado ao saber antropológico (Morin, 1970), e de dominação, através do modo de vida urbano (Pechman).

Nesta dissertação, a análise do imaginário urbano terá como objeto de análise a cidade do Rio de Janeiro, uma das primeiras cidades fundadas no Brasil e sua capital durante dois séculos (1763-1960).

Assim, através de dois estudos de caso será verificada a possibilidade de se realizar uma investigação do espaço urbano carioca adotando como categoria analítica o conceito de *Imaginário Urbano*. Vale, para tanto, a compreensão do fenômeno urbano como fato etnográfico. Ou seja, nesta

pesquisa o fenômeno urbano será investigado, através da categoria analítica do imaginário urbano, de acordo com os procedimentos metodológicos etnográficos. A abordagem etnográfica procurou articular os conceitos metodológicos do Urbanismo aos da Antropologia da Arte, de acordo com a necessidade apontada por Duvignaud (1970), de se renunciar aos pressupostos estéticos, precisando claramente os conceitos metodológicos a serem utilizados ao se analisarem as formas de enraizamento do imaginário na vida urbana. A Etnografia se mantém atual ao articular os caminhos teóricos (reanálise dos dados existentes) aos caminhos empíricos (novas pesquisas de campo), como afirma Peirano (1995). Etnografia e Imaginário se aproximam, assim, pela reinvenção constante das possibilidades analíticas e da vida urbana, ampliando as possibilidades de reafirmar a relevância da Antropologia da Arte no contextos dos estudos urbanos.

Considerando que mudanças substanciais no modo de vida urbano carioca<sup>1</sup> se processaram no seu espaço urbano na virada para este século, e que a concepção de imaginário está intimamente relacionada à noção de centralidade, optou-se por analisar as áreas centrais da cidade.

A investigação privilegia o estudo destas áreas na virada do século, a partir da chegada do cinematógrafo, em 1897, passando pela intervenção promovida na cidade pelo Prefeito Pereira Passos (1903-1906) e o arrasamento do Morro do Castelo (1922), até a inscrição definitiva do cinema no espaço urbano carioca - a Cinelândia - em 1924. Desnuda-se, assim, a relação identitária entre a implantação do ideário modernista no país e a construção de um imaginário urbano carioca, onde as ruas se constituíram na expressão máxima de visibilidade deste mesmo imaginário.

---

<sup>1</sup> Carioca – designação dada aos habitantes da cidade do Rio de Janeiro.

As intervenções urbanas participaram no processo de formação de um imaginário urbano carioca, criando novas espacialidades, acabando com antigas e, ainda, reforçando algumas pré-existentes, dentre as quais destaca-se a Lapa (Vaz, 1996). Tendo se mantido próxima e à margem das intervenções urbanas promovidas na área, a Lapa guarda marcas representativas de diversos períodos históricos como é possível perceber nos resultados da pesquisa de campo realizada. Nesta pesquisa percorreu-se as ruas do bairro registrando em fotografias e placas de barro alguns dos seus elementos significativos.

No primeiro estudo de caso será investigada a participação do fazer cinematográfico e arquitetônico na construção do imaginário urbano carioca na virada do século. No segundo, a do fazer cerâmico em nossos dias.

A atualidade dos caminhos percorridos está expressa na importância que a requalificação da imagem urbana desempenha hoje para a sobrevivência das metrópoles, e que está evidenciada nos projetos urbanos como o Projeto Rio Cidade 1, empreendido nas áreas centrais de alguns dos principais bairros da cidade do Rio de Janeiro, nos últimos dois anos.

Esta dissertação analisa a formação de um imaginário urbano especificamente carioca, investigando tanto as possibilidades analíticas que o conceito de imaginário urbano oferece para a análise das transformações urbanas, como os elementos que participam e conferem especificidade a este imaginário.

Neste sentido, a apresentação desta pesquisa foi dividida em duas partes. A primeira trata da dimensão imaginária do urbano e da dimensão urbana do imaginário. A segunda, analisa duas visões possíveis do imaginário urbano carioca. Desta forma, no segundo capítulo, será discutido a cidade como uma criação humana tornada concreta através da

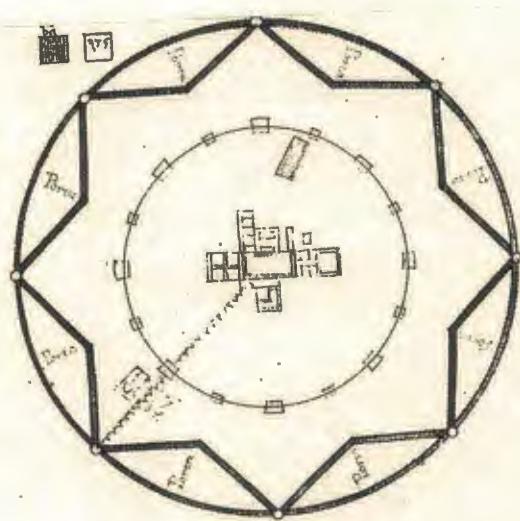
representação de uma condição imaginária. Esta conceituação se reporta à maneira pela qual as cidades são imaginadas, concebidas e criadas, de acordo com uma tensão existente entre cidade ideal/ cidade real, presente ao longo de toda a história das cidades. Na reconstrução desse percurso, analisa-se mais especificamente a trajetória da cidade do Rio de Janeiro, de sonho das utopias européias à construção do seu imaginário urbano, desde os tempos de colônia até, mais recentemente, o Projeto Rio Cidade.

Se, no segundo capítulo, analisam-se as cidades imaginárias no terceiro pesquisa-se o imaginário urbano. Para efeito de análise, a caracterização dos elementos que conformam o imaginário urbano se desdobrou em cinco partes. A primeira trata das diferenças e semelhanças entre os conceitos de imaginário e de utópico. As duas seguintes tratam dos aspectos relativos à percepção da imagem urbana e à elaboração das representações do imaginário urbano. Considerando que a dissertação, ela mesma, é um representação do imaginário urbano e que, ao longo de todo o seu corpo serão analisadas, precisamente as muitas representações do imaginário urbano, esta parte traz algumas considerações sobre a relevância do estudo das representações para a compreensão da cidade contemporânea. No quarto segmento se fez um mapeamento das diferentes abordagens com que o estudo do imaginário urbano foi enfocado, incluindo os estudos realizados no Brasil sobre esta questão. O quinto traz os resultados do mapeamento realizado quanto às principais características e questões relativas ao imaginário urbano. Como uma coda, analisa-se a formação do imaginário urbano carioca, suas imagens-síntese, seus símbolos e suas possibilidades.

A seguir o quarto capítulo exporá os recortes antropológicos. Essas visões do imaginário urbano se iniciam com breves considerações sobre aspectos envolvidos na sua realização. Ambas as visões adotaram como

área de estudo a área central da cidade do Rio de Janeiro, embora com recortes espaciais diferenciados. O primeiro recorte analisa a construção do imaginário urbano carioca desde os últimos anos do séc. XIX até as primeiras décadas deste século. Esta trajetória foi composta, nesta dissertação, por visões do imaginário urbano proporcionadas pelos fazeres cinematográfico e arquitetônico. Já o segundo recorte traz os resultados da pesquisa de campo realizada no bairro da Lapa na cidade do Rio de Janeiro, nos últimos quatro anos. Os caminhos percorridos na Lapa proporcionaram uma visão do imaginário urbano do bairro que está expressa nas entrevistas abertas realizadas com os moradores e nos registros cerâmicos realizados sobre os gradis. Tanto os fazeres do primeiro recorte, como o fazer do segundo foram considerados, aqui, como fazeres urbanos.

Concluindo a dissertação, são apresentadas as considerações finais sobre os objetivos traçados para a pesquisa, os alcançados e os que poderão ser ainda realizados em futuras revisões deste trabalho.



## 2 CIDADES IMAGINÁRIAS

### 2.1 CIDADES - UM CONCEITO ANTROPOLOGICO

*“A mente adquire forma na cidade e, por sua vez, as formas urbanas condicionam a mente. (...) A cidade, junto com o idioma é a maior obra de arte do homem”*  
(Mumford, 1938, p.15)<sup>2</sup>

A cidade pode ser conceituada, a princípio, como uma forma de associação que acontece em uma determinada organização espacial e num determinado momento. Privilegiando-se uma abordagem antropológica, a cidade, assim conceituada, poderá ser entendida como uma criação histórica particular: que não existiu sempre, mas que teve seu início num dado momento da história da humanidade<sup>3</sup>, podendo ser radicalmente transformada em um outro (Benevolo, 1983, p.09). A cidade pode ser entendida também como um cenário físico desta sociedade (Benévolo, 1984, p.10) onde o ambiente construído, a materialidade das formas urbanas e a cidade constróem-se um ao outro na contínua interação com seus habitantes.

*“Por meio dos seus edifícios e estruturas institucionais duráveis e das formas simbólicas ainda mais duráveis da literatura e da arte, a cidade une épocas passadas, épocas presentes e épocas por vir. Dentro dos seus recintos, o tempo choca-se com o tempo: o tempo desafia o tempo”*(Munford, 1991, p.113)

<sup>2</sup> Mumford, Lewis. *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires: Emecé, 1938. Apud (Pattetta, 1984, p.43)

<sup>3</sup> Mais precisamente, há cinco mil anos no Oriente Médio. Nippur, Ur e Babilônia são umas das cidades mais representativas deste período mais remoto da história das cidades.

Nas cidades, as formas criadas transformam-se em formas criadoras, como sublinha Santos (1992, p.243), pela interação com os seus habitantes e com o meio físico que lhe serve de suporte, segundo princípios advindos da racionalidade científica e da ideologia dominante, mas também pelos sonhos e desejos daqueles que nela habitam.

*“a cidade é um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a esses costumes e transmitidos por tradição”. (Park, in Velho, 1976, p.26)*

Neste sentido, deve-se considerar os mecanismos acionados nesta interação, ou seja, compreender a cidade de acordo com a sua dimensão sensível e simbólica, sua dimensão imaginária, uma vez que *enquanto criação, a cidade antes de ser um fato, é imaginação* (Raban<sup>4</sup>, 1974).

Ainda que, com o advento dos meios de comunicação de massa, a existência da cidade como organização espacial possa ser questionada, de acordo com a noção de *cidade superposta*, elaborada por Virilio (1993), a natureza desta transformação está na forma como se estabelecem as relações humanas, neste momento, intermediatizadas pela interface com a tela, seja ela do computador, da televisão ou do vídeo.

De acordo com o conceito de distância introduzido por Virilio (1993), a superexposição acaba com a separação entre o *próximo* e o *distante*, e sucede à antiga ocultação *público/privado* e a diferenciação *moradia/ circulação*. Ele não afirma que não existe mais público ou privado, ou moradia e circulação, mas sim que não existem mais enquanto ocultação e diferenciação. Assim, o que houve foi uma transformação destes conceitos, evidenciados de acordo com uma experiência individual, onde a superexposição se coloca como forma de relacionamento imediato.

O que é importante ressaltar aqui é que a experiência do espaço já não coincide, necessariamente, com o lugar em que ela ocorre. Através da tela da televisão e do cinema pode-se, por exemplo, experimentar a sensação de conhecer Paris, sem nunca ter estado lá. No entanto, esta apreensão não se dá ao nível da experiência do vivido: por mais que se conheça a imagem daquela cidade, não se sabe o seu odor, o seu som. Assim, novos sentidos de espaço se somam à experiência do espaço construído e do espaço percebido.

Esta quebra de barreiras espaciais não destitui o espaço de significação. Pelo contrário, “*as qualidades do lugar passam a ser enfatizadas em contraponto às crescentes abstrações do espaço*”, como afirma Harvey (1992, p.266 ). Esta identificação do lugar, a construção e indicação de suas qualidades singulares num mundo cada vez mais fragmentado e mais homogêneo, se dá através do exercício do imaginário.

Os textos literários podem trazer referências reveladoras para a compreensão do significado da cidade e a relação desta com o indivíduo que a vivencia, intermediada pelo exercício do imaginário. Como Calvino (1990), que faz dos caminhos percorridos e das cidades encontradas e descritas por Marco Polo ao Imperador Kublai Khan - de acordo com as reconstituições do imaginário do viajante veneziano - o tema do seu livro, que não por acaso, se chama *As Cidades Invisíveis*.

A uma certa altura de suas descrições, quando Marco Polo afirma que já havia falado de todas as cidades que conhece, Khan o contradiz, assinalando que resta uma que ele jamais menciona: Veneza.

“*E de que outra cidade imagina que eu estava falando? (...)  
Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo à respeito de Veneza (...). Para distinguir as qualidades de outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. No meu caso trata-se de Veneza*”.(Calvino, 1990, p.82 )

<sup>4</sup> Apud Harvey 1992

Através da resposta dada pelo viajante veneziano ao imperador mongol, pode-se entender não só a atribuição de originalidade a um determinado espaço, como também a noção de cidade como essência afetiva, como indutor afetivo, elaborada por Ladrière (1979, p.183):

*“a cidade é essência afetiva (...) quando podemos reconhecer nela, por ressonância, uma certa tonalidade afetiva, que qualifica o nosso movimento existencial”.*

De acordo com esta conceituação, a apreensão da cidade como totalidade só pode aparecer em um lugar não traçado no solo, fora da nossa visão perceptiva, que ele denomina de imaginário. O imaginário é aqui entendido, então, como o lugar da afetividade, *o lugar de uma visão singular, aonde precisamente encontramos as essências* (Ladrière, 1979, p.171).

Assim, ampliando o conceito citado no ínicio dessas reflexões, pode-se compreender a cidade como uma criação humana tornada concreta através da representação de uma condição imaginária.

## 2.2. AS CIDADES IDEIAS E AS CIDADES REAIS

*“A cidade, como afirmam alguns filósofos, é uma grande casa, e vice-versa, a casa é uma pequena cidade. (...) as coisas públicas pertencem a todos os cidadãos; é sabido que a importância e a razão de se fazer uma cidade deve ser esta: que todos os seus habitantes vivam em paz e, dentro do possível, sem incômodos, livres de toda a moléstia (...).” (Alberti, 1486)<sup>5</sup>.*

A compreensão da cidade como uma criação humana, tornada concreta através de uma condição imaginária, remete a uma análise das maneiras pelas quais as cidades são sucessivamente imaginadas, concebidas e representadas, de acordo com a tensão, profundamente arraigada na história das cidades, entre cidade ideal e cidade real.

A idéia de cidade ideal implica em que a cidade seja representativa ou visualizadora de valores e crenças, ainda que a cidade real jamais corresponda a formas idênticas as dos modelos ideais, como analisa Argan (1992, p.74). Portanto, a relevância de um estudo das cidades ideais/ cidades reais não se prende à existência, ou não, de modelos pelos quais foram concebidas as cidades ideais, mas a ampliação do conhecimento sobre os mecanismos acionados no processo sucessivo de elaboração das cidades ideais e da efetivação, ou não, dessas cidades em cidades reais.

É interessante observar que existem sempre cidades ideais sendo imaginadas na vivência concreta da cidade real. Neste sentido, uma cidade ideal nada mais seria do que um ponto de referência em relação ao qual se medem os problemas da cidade real (Argan, 1992, p.73), reforçan-

<sup>5</sup> Alberti. *De Re Aedificatoria, livros I e IV*, 1486. Apud Patetta (1984, p.40)

do, assim, o papel do ambiente construído como uma fonte empiricamente comprovável através da qual é possível analisar o imaginário urbano.

Além desses aspectos, Argan (1992, p.73) aponta possibilidades concretas de investigação do componente real e imaginário da cidade real ao conceber a cidade real como uma obra de arte que, no decorrer de sua existência sofreu modificações, alterações, acréscimos, diminuições, e às vezes verdadeiras crises destrutivas. Assim, uma análise da dicotomia cidade ideal x cidade real está estreitamente relacionada às culturas que privilegiaram as representações como forma de conhecimento, uma vez que culturas diferentes concebem de forma igualmente diversa a representação, como se pode observar em uma re-construção histórica desta dicotomia.

Para o homem arcaico, a realidade era função da imitação de um arquétipo celeste: as cidades, os templos, as casas tornam-se reais pelo fato de serem assimiladas ao “*Centro do Mundo*” (Eliade, 1969, p.16). Um dos exemplos mais conhecidos é o da Jerusalém Celeste, criada por Deus antes da cidade terrena de Jerusalém ser, de fato, construída pelos homens. A Jerusalém Celeste era a cidade ideal que despertava a imaginação de profetas que nela anexavam valores sociais da época: (il.1)

*“E eu, João, vi a cidade santa, a nova Jerusalém, que descia do céu junto de Deus adornada como uma esposa adornada para seu esposo” Apocalipse (XXI)*

De acordo com Eliade (1969, p.20), a mesma teoria se aplicaria às vilas reais indianas, antigas ou modernas, construídas de acordo com o modelo mítico da cidade celeste habitada na Idade de Ouro pelo Soberano Supremo, e à cidade ideal de Platão (*República*) uma vez que :

*“As formas platônicas não são mais astrais; mas sua região mítica se situa em planos supra-terrestres” (Eliade, 1969, p.20)*

As cidades egípcias, por exemplo, eram cidades dedicadas a um Deus, representado na Terra pela figura do faraó. Elas se estruturavam a partir das avenidas monumentais que davam acesso aos seus palácios. Enquanto construíam as pirâmides, os escravos moravam em cidades construídas unicamente para este fim. Acabada a construção, transferiam-se para outra cidade. A cidade sacra era construída em pedra, com o objetivo de preservar os valores eternos daquela cultura. Era uma reprodução fiel da cidade real construída de tijolos, que já foi destruída pelo tempo. As cidades sacras atraíam um número expressivo de estrangeiros, indicando o que seria, até hoje, uma das características mais marcantes das cidades: a atratividade que exercem pela força do seu universo simbólico, fazendo delas um ponto de encontro de estranhos. A maneira como se estabelece esta relação entre estranhos, e como são constituídos estes símbolos, é que variarão de época para época, alterando, consequentemente, a sua representação no espaço.

A cidade antiga tem sua expressão máxima na cidade de Atenas. A *pólis* grega era a representação no espaço dos princípios que orientavam a democracia ateniense. Se nas cidades egípcias o palácio ocupava o centro da cidade, nas cidades gregas o centro era ocupado pela praça pública (a *ágora*), representativa dos princípios que norteavam a democracia no contexto urbano. Esta praça central, rodeada por edifícios públicos, era o ponto focal da vida política e comercial. A vida religiosa acontecia na *acrópole* - parte da cidade aonde estavam situados os templos - localizada em uma colina próxima.

*“Tanto o Céu quanto a Utopia tiveram um lugar na estrutura das cidades antigas.”* (Mumford, 1991, p.130)

Embora a primeira representação conhecida das cidades antigas sejam os mapas das cidades sumérias, como Nippur, gravados em mármore, somente no séc. V a.C, na Grécia, a cidade foi pela primeira vez imaginada e representada graficamente, de acordo com uma concepção urbanística. Hipodamo de Mileto espacializou em uma malha ortogonal o que imaginava como cidade ideal: dividida em três classes e em três funções. Mais do que uma proposta de traçados reguladores para a cidade, a verdadeira inovação de Hipodamo consistiu em compreender que: (il.2)

*“a forma da cidade é a forma de sua ordem social e que, para remodelar uma delas, é necessário introduzir mudanças apropriadas nas outras.” (Mumford, 1991, p.192)*

Pode-se considerar que as cidades romanas do início da era Cristã foram imaginadas de acordo com uma simplificação da proposta de Hipodamo, como expressas nos princípios de simetria elaborados para a arquitetura por Vitrúvio, privilegiando, assim, a percepção visual linear. Estas cidades transpuseram o método do *centuriatio*, utilizado na divisão racional do terreno agrícola, para a escala urbana: dois eixos principais, o *decumanus maximus* e o *cardo maximus* se cruzavam em num ponto considerado o centro ideal das cidades, o *umbilicus*. Para os romanos, o espaço da cidade coincidia com o espaço do mundo, sendo Roma o seu centro: “*Todos os caminhos levam a Roma*”. (il.3)

Após as invasões bárbaras, que puseram fim ao sonho grandioso do Império Romano, seguiu-se uma época em que a população procurou se cercar de segurança, habitando castelos e frequentando igrejas e mosteiros, em sua maioria situados no alto das colinas. Como consequência, reverteu-se a densificação das cidades, aonde, neste momento, moravam apenas alguns poucos aristocratas e artesãos.

A retomada do crescimento econômico, baseado no cultivo agrícola e na necessidade de comercializar os excedentes, fizeram com que o mercado, segundo Pirenne (1974), se constituísse no principal elemento estruturador das novas cidades medievais do séc. X. No século seguinte, a retomada do crescimento urbano se intensificou. Várias cidades se organizaram sobre a estrutura retangular remanescente das antigas cidades romanas, se expandindo de forma orgânica pelo terreno. Esta característica conferiu uma certa informalidade ao traçado urbano em contraposição à correspondência bilateral geométrica das cidades romanas.

Foi neste contexto que Santo Agostinho concebeu, de acordo com o caráter teológico e místico da doutrina escolástica, uma cidade perfeita, a “*Cidade de Deus*”<sup>6</sup>. Para Santo Agostinho, a cidade era a congregação de homens que reconhecem crenças comuns (Mora, 1971, p.294). Neste sentido, a Cidade de Deus seria a cidade dos eleitos e a Cidade do Diabo a cidade dos reprovados. Com isso, pode-se concluir que a Cidade de Deus não podia se identificar na Terra nem mesmo com a Igreja: a Cidade de Deus não tendia a se tornar real.

Se, do ponto de vista da cidade ideal, foram concebidas cidades celestes, destinadas a se manter como tal, do ponto de vista da cidade real, Florença se constituiu em um dos mais significativos exemplos da representação dos ideais de vida urbana na passagem da Idade Média para o Renascimento.

A forma urbana de Florença traduzia o momento de prosperidade em que vivia. As novas edificações, que já anunciavam os princípios clássicos (greco-romanos) renascentistas, contrastavam com o traçado urbano, ainda medieval, sobre o qual foram construídas, eram representativas

---

<sup>6</sup> A Cidade de Deus foi concebida de acordo com uma tripla estrutura: a cidade celeste espiritual (*civitas coelitis spiritualis*), a cidade terrena espiritual (*civitas terrena spiritualis*) e uma cidade terrena carnal (*civitas terrena carnalis*), sendo esta última a cidade dos pagãos.

desta época. No séc. XII, a Comuna de Florença remanejou o seu espaço urbano para responder às necessidades criadas pelo renascimento comercial, como descreve Lefébvre (1974, p.141):

*“As muralhas romanas foram abandonadas. No lugar das quatro portas tradicionais, ela teria a partir de então seis portas principais mais quatro secundárias sobre a margem direita do Arno, tres portas no Oltrarno de agora em diante integrado à cidade. O espaço urbano assim produzido reproduz uma flor simbólica: a Rosa dos Ventos; ele se configura como um “ímago mundi.”*

As transformações operadas no traçado urbano florentino seriam completadas com a construção da cúpula da Igreja de Santa Maria Del Fiore, de acordo com as concepções de Brunelleschi, que modificou não apenas o seu entorno imediato, mas também as formas de representação no espaço e, consequentemente, as práticas espaciais, como concluiu Lefébvre (1974, p.143):

*“Passou-se na Toscana de um espaço de representação (ímagem do mundo) a uma representação do espaço, a perspectiva.”*

Atribui-se a Brunelleschi a criação deste novo método de representação, a perspectiva. Para que a cúpula da Igreja de Santa Maria Del Fiore fosse construída foi necessário criar uma maneira de representar, graficamente, a sua estrutura tridimensional uma vez que as formas de representação eram insuficientes. Essa descoberta que revolucionaria a maneira de ver o mundo nascia, neste momento, como um instrumento de trabalho. Ao nível da representação do espaço a grande transformação da perspectiva foi a de retomar a idéia protagórica do homem como medida de todas as coisas e de considerar o ponto de vista do homem: como ele via o mundo era o que importava.

A representação no espaço urbano dos princípios da perspectiva se traduziu na retificação das ruas medievais e na construção de um novo sistema de orientação espacial. As intervenções urbanísticas promovidas pelo Papa Sisto V, em Roma, ilustram bem esta questão, como analisou Souza (1997, p.111). A abertura de ruas retas interligando igrejas e a construção de um obelisco permitiu a criação de um sistema de referências para qualquer um que chegassem na cidade. Roma tornou-se, assim, uma cidade legível e acessível, práticas espaciais possibilitadas pela visão de mundo renascentista.

Ainda na Renascença, arquitetos como Filarete, Martini, Serlio e Scamozzi, e artistas como Dürer e Leonardo da Vinci também pensaram e projetaram modelos de cidade ideal. Sforzinda, a cidade ideal concebida por Filarete, já antecipava o barroco na planta em forma de estrela - onde alternavam-se em suas pontas mercados, a catedral e o palácio - ainda que se prendesse ao cotidiano da vida medieval no traçado adotado nas suas ruas: além da praça central retangular metade das ruas radiais eram ritmadas por uma praça menor aonde seriam construídas igrejas paroquiais (Mumford, 1991, p. 424 ). Sforzinda jamais foi construída, seja porque não traduziu os valores e crenças da ideologia dominante ou porque este pensamento carecesse de autoridade e influência , como afirma Mumford (1991, p.125). Uma das poucas cidades ideais (terrenas) construídas nesta época foi o núcleo urbano fortificado de Palmanova (Scamozzi, 1593) (ils.4 a 6).

No séc. XV, a substituição da matriz teológica, que balizara o pensamento ontológico medieval, pela crença humanista renascentista, bem como o renascimento comercial, contribuiram para criar as condições favoráveis a invenção de instrumentos de navegação, como a bússola, que possibilitariam a descoberta de outros mundos, expandindo, assim, os domínios mercantilistas do homem europeu do Renascimento. Buscavam-se novas

fontes para produtos necessários à satisfação das suas novas necessidades culturais e novos mercados para os seus produtos. Em outras palavras, o homem renascentista europeu, identificado com as novidades tecnológicas da sua época e imbuído de seus novos ideais, se *projeta no Novo Mundo*.

A partir do séc. XVI, as expedições portuguesas e espanholas construíram no Novo Mundo novas cidades. Estas reproduziam, além mar, as cidades reais (européias) que conheciam, como Lisboa, no Rio de Janeiro, mas também cidades ideais concebidas como núcleo urbano fortificado, como em Macau, nas Índias, e aquelas em tabuleiro xadrez da colonização espanhola. Todas estas cidades obedeciam à rígida legislação expressa nas Cartas Régias.

Os três aspectos da vida urbana renascentista, acima citados, romperam com os valores e crenças da época precedente e influenciaram a concepção de espaço urbano nos séculos seguintes. A partir de então, foi ampliado o mundo urbano.

Para Argan (1992, p.235), a partir do grande desenvolvimento do fenômeno urbano na Renascença:

*"a cidade deixa de ser a unidade de vizinhança em que todos se conhecem, o lugar de abrigo, de proteção e torna-se aparato de comunicação, tanto no sentido de deslocamento e de relação, como também de transmissão de determinados conteúdos urbanos".*

No séc. XVII, sobretudo durante o reinado de Luis XIV, o Rei Sol, as intervenções urbanísticas realizadas em Paris privilegiaram a criação de praças. A maior parte destas praças eram encerradas por construções contínuas - as novas residências burguesas - e contavam com pórticos marcando o acesso neste espaço público. O novo sistema de orientação no espaço era a representação no espaço urbano do drama barroco: os espaços se

anunciam, mas não se revelam a primeira vista. A Place des Vosges (1604) e a Place des Victoires (1677) são exemplos significativos das praças fechadas, “que traduzem as aspirações da população, no caso a burguesia, de galgar novos espaços sociais” (Souza, 1977, p.112). (il.7)

Para Sennett (1988, p.32), esta tendência, que continuaria no século seguinte com a construção de parques urbanos e de ruas destinadas ao passeio da burguesia, aumentando, assim, “os locais onde estranhos podiam regularmente se encontrar”, era uma expressão do crescimento das cidades e do “desenvolvimento de redes de sociabilidade independentes do controle real direto”.

A Revolução Industrial, que começara no séc. XVIII, na Inglaterra, e que se expraiou pela Europa e América no século seguinte, produziu uma intensa transformação no modo de vida das cidades. Com o crescimento das principais cidades, tanto populacional<sup>7</sup> - cada vez mais indivíduos afluíam às capitais e, com a redução da taxa de mortalidade, tinha aumentado a expectativa média de vida - quanto em termos de extensão do perímetro urbano - somados ao surgimento de novas cidades com mais de 100 mil habitantes<sup>8</sup> -, modificaram as práticas espaciais que ocorriam nessas estruturas urbanas, despreparadas para o novo momento, despertando novas formas de conceber e de representar este espaço. (ils.8 e 9)

Nesta época, as cidades eram imaginadas como espaços de representação de filosofias políticas e sociais, como as de Owen e Fourrier,

<sup>7</sup> Em 1801, Londres tinha 864.845 habitantes. No final do século este número chegava a 4.232.118 habitantes, praticamente, cinco vezes mais habitantes. Em Paris, Nova York e Berlim observou-se o mesmo crescimento. No Rio de Janeiro, em 1808, dos 10 mil habitantes a cidade passara a contar com 25 mil habitantes, com a chegada da Corte Portuguesa naquele ano. A cidade chegou ao final do século com 522 mil habitantes. Em 1873, apenas 5,9% da população brasileira vivia nas cidades. Em menos de 30 anos este percentual subiu para 9,4% (Chiavari, 1985, p.580). Em 1971, 56,1% da população brasileira era urbana (Donne, 1979)

<sup>8</sup> Entre 1801 e 1895, este número cresceu de duas para trinta cidades, na Inglaterra, de duas para vinte e oito cidades na Alemanha e de três para doze cidades na França. Nos Estados Unidos estes números são também bastante expressivos. O país que começara o século sem nenhuma cidade com mais de 100.000 habitantes terminou o século com o mesma quantidade de cidades incluídas neste caso que a Alemanha, vinte e oito cidades (Donne, 1979, p.00).

chegando mesmo a se constituir em verdadeiras utopias, como as de Cabet e Morris. No entanto, como afirma Benévolo (1983, p.552):

*“Na primeira metade do séc. XIX, a diferença entre a realidade e o ideal parece ser impossível de ser preenchida”.*

As intervenções urbanas operadas em Paris no séc. XIX, pelo Barão de Haussmann, redefiniram o conceito de espaço público. Se as intervenções urbanas do século anterior conceberam o espaço público como espaços de permanência, representados por praças fechadas, com as grandes avenidas abertas por Haussmann esse passou a ser concebido como espaço de circulação. As largas e extensas avenidas aboliram a noção de perspectiva dos espaços urbanos renascentista e barroco. Quem deveria poder se orientar na cidade eram as tropas, que zelavam pela manutenção do poder do Imperador, e não mais a burguesia ou os passantes comuns.

*“Os vazios [espaços abertos] têm um sentido: proclamam alto e forte a glória e o poder do Estado que os arranja, a violência que neles se pode desenrolar (Lefebvre, 1991, p.16) ”*

Haussmann criou um espaço urbano representativo e formador de um novo modo de vida urbano, expresso nas novas práticas espaciais. Modificando as noções anteriores de acessibilidade e de domínio do espaço, bem como de apropriação e uso do mesmo, Haussmann criou novas formas de produção do espaço (Harvey, 1992, p.203).

Estas intervenções urbanas, na Paris do séc. XIX, se constituíram em um paradigma no tratamento do espaço urbano - ao intervir na cidade como um todo, não mais construindo praças ou parques ou retificando algumas ruas, como acontecia antes- e em uma das melhores expressões do ideário da modernidade, ao inscreverem definitivamente a intervenção do Estado na produção do espaço urbano, que vê na imagem a sua principal

protagonista. A partir daquele momento a imagem da Paris reurbanizada povoou, não só o imaginário social de Paris, mas de todas as cidades do mundo.(ils. 10 a 13)

*"Quem, em última instância, escolhe a imagem de uma cidade? A própria cidade, mas sempre, e somente, através de suas instituições políticas. (...) Atenas, Roma, Paris, também são a forma de sua política, os signos de uma vontade." (Rossi, 1992, p.252)*

Depois do Iluminismo e da revolução industrial, socialistas como Ildefonso Cerdá, bons burgueses progressistas como Tony Garnier e culturalistas, como Ebenezer Howard e Camillo Sitte, produziriam reflexões teóricas e representações gráficas das suas idéias de cidade ideal, que exerceram uma grande influência sobre as concepções urbanísticas que se seguiram, ainda que muitas destas cidades ideais não tenham sido efetivamente implantadas.(ils. 14 e 15)

A implantação do plano de Haussmann despertou uma crítica combativa por parte do urbanista austriaco Camillo Sitte, que acreditava que *"uma cidade deve ser construída para proporcionar a seus habitantes segurança e felicidade"* (Choay, 1992, p. 206). Retomando os princípios clássicos Sitte elaborou uma metodologia de composição dos espaços urbanos com especial destaque para as praças, que deveriam obedecer cânones estéticos e funcionais. O centro, que um dia fora ocupado pelos palácios, pela ágora, pelo mercado e pela igreja deveria, agora, ser mantido livre. Os edifícios limítrofes às praças deveriam ter altura proporcional às dimensões da mesma. Ao contrário de Haussmann, Sitte concebeu a praça cívica como um espaço fechado, com acessibilidade reduzida.

Em 1892, Soria y Mata elaborou uma cidade ideal que se desenvolvia como um eixo que se ramificava em alguns pontos, para dar acesso a zonas residenciais e de trabalho de acordo com uma abordagem funcional-

lista. Elas se ligavam às cidades existentes em pontos de encontro triangulares destinados ao cultivo agrícola. Esta cidade foi primeira representação de um modelo teórico de plano urbano linear. (il. 16)

Ebenezer Howard, tal como Sitte, privilegiou uma abordagem culturalista da cidade, onde a totalidade (a aglomeração urbana) prevalece sobre as partes (os indivíduos) e o conceito cultural de cidade sobre a noção material de cidade (Choay, 1992, p.27). Howard concebeu as cidades-jardins segundo sua idéia de cidade ideal incluindo o zoneamento funcional rígido como forma de assegurar um máximo de espaços verdes e considerando uma população ideal de até 50 mil habitantes. As cidades-jardins seriam uma alternativa a dicotomia que se acentuava entre a vida no campo e a vida na cidade, em um momento em que esta atraia uma quantidade cada vez maior de habitantes do campo. Foram construídas duas cidades-jardins: Letchworth, próxima a Londres, projetada pelo urbanista Raymond Unwin e Welwyn, projetada pelo arquiteto Louis de Soisson.

O modelo de cidade moderna, industrial e policêntrica concebido por Cerdá, cujas reflexões teóricas estão expostas na sua *Teoria general de la urbanizacion*, pode ser experimentado em um contexto específico: Barcelona. Da mesma forma que Haussmann, Cerdá propunha uma expansão do tecido urbano da cidade, preparando-a para o inevitável crescimento. No entanto, ao contrário de Haussmann, Cerdá não contou com o apoio político necessário para implantar algumas de suas idéias mais avançadas em Barcelona. Como analisa Chiavari (1985, p. 577), a relevância de Cerdá, para o urbanismo está no fato de que, se a teoria desenvolvida por ele o coloca entre os utopistas e reformadores deste século, a capacidade de materializar e verificar, parcialmente, suas propostas, atribui a ele o papel de técnico da planificação. (ils. 17 e 18)

A América do Sul não ficou de fora deste processo de adaptação do tecido urbano e da imagem da cidade aos novos tempos. A criação de uma imagem cosmopolita era uma aspiração comum à Argentina e ao Brasil, como analisa Chiavari (1985, p. 580). As intervenções realizadas em Buenos Aires, entre 1883 e 1887, resultaram, entre outras realizações, na abertura de um eixo monumental urbano, a Avenida de Mayo, e em uma grande avenida de expansão da cidade, a Avenida do Contorno. No Brasil<sup>9</sup>, foram criadas novas capitais dos estados, como Belo Horizonte, projetada por Aarão Reis, cujas malhas geométricas ortogonais e diagonais superpostas lembravam a Barcelona de Cerdá.

No séc. XX, arquitetos e urbanistas conceberam a cidade ideal como um prolongamento da *máquina de morar*, expressão moderna da casa ideal, de acordo com a sua condição de homens modernos, profundamente identificados com as inovações tecnológicas e que “*se sentem a um só tempo, à vontade no mundo e em guerra contra ele*” (Berman, 1989, p.01). Tamanha era a transformação deste mundo que estes homens modernos se viram impulsionados a criar um mundo melhor do que aquele que foi perdido. Os princípios racionalistas - que preconizavam a exploração máxima das possibilidades acenadas pelas novas tecnologias - orientariam as propostas urbanísticas dos arquitetos modernos, que se reuniam nos CIAMs<sup>10</sup>, desde 1928 e estão expressos na Carta de Atenas<sup>11</sup>, em 1933. Esta Carta veio a se constituir no principal compêndio de princípios urbanísticos a ser seguidos no planejamento das cidades nas décadas seguintes.

<sup>9</sup> A Reforma Urbana promovida na capital do país é assunto para os próximos capítulos.

<sup>10</sup> Congresso Internacional de Arquitetura Moderna

<sup>11</sup> Documento modernista elaborado pelos arquitetos e urbanistas que integravam os CIAMs publicada em 1943 que norteou os pressupostos teóricos do urbanismo até bem recentemente.

As cidades ideais elaboradas por Le Corbusier de acordo com estes princípios, a *Ville Radieuse* e a *Ville Contemporaine* (1922-25)<sup>12</sup>, interpretavam, de acordo com novos princípios formais, o zoneamento funcional idealizado no século passado. A cidade ideal imaginada por Le Corbusier teria grandes parques, pistas expressas para a circulação e veículos motorizados, permitindo o crescimento da cidade ao mesmo tempo que descongestionaria o seu centro, estimulando a construção de arranha-céus, fora desse centro, adensando assim sobremaneira estas áreas. Percebe-se nestes modelos de cidade ideal, influências das cidades-jardins e das concepções mais racionalistas como as de Soria y Mata e Garnier. (ils. 19 e 20)

O modelo de cidade ideal concebido por Le Corbusier influenciaaria as concepções urbanísticas a partir de 1930, sendo o exemplo mais conhecido Brasília, idealizada por Lúcio Costa<sup>13</sup> na década de 50 e inaugurada em 1961. (il.21)

*“(...) tive a preocupação de conciliar as proposições do CIAM, hoje tão menosprezadas, com as minhas lembranças de Paris, os eixos, as perspectivas que dão à capital da França aquela característica invejável, generosa e ampla. Brasília é síntese das duas proposições” (Lúcio Costa)<sup>14</sup>*

Concretizava-se, assim, a idéia de transferir a capital do Brasil para o interior desabitado que, desde a metade do séc. XVIII, fora o sonho de muitos visionários e de reformadores, revolucionários e estadistas<sup>15</sup>, concebida ora como meio de desencadear o florescimento de uma grande civilização em um paraíso da abundância, ora de povoar e desenvolver a posse do

<sup>12</sup> O Plano Voisin, para Paris, o Plano para Chandigarh, na Índia, e a proposta do edifício-fita para o Rio de Janeiro surgiram a partir desses modelos de cidade ideal. Destes, Chandigarh foi o único pleno implantado.

<sup>13</sup> Tendo sido o arquiteto Oscar Niemeyer responsável pela concepção arquitetural

<sup>14</sup> depoimento concedido a Cardoso (1994, s.p.)

<sup>15</sup> Dentre os visionários está João Bosco que se tornou o padroeiro de Brasília devido a uma profecia desse gênero e dentre os estadistas, reformadores e revolucionários, Marques de Pombal, José Bonifácio de Andrade e Silva e Tiradentes (Holston, 1993, p.23-24).

vasto sertão brasileiro. Essa idéia obteve forma legal na Constituição Republicana de 1891, que reservou uma área de 14.400 quilometros quadrados para a construção da futura capital federal (Holston, 1993, p.23-24). Articulando a mitologia do Novo Mundo à teoria desenvolvimentista dos anos 50, a nova capital deveria se constituir no exemplo mais acabado de como o país havia, definitivamente, se modernizado. Um país sem passado, olhando apenas em direção futuro, um novo Brasil.

Uma vez construída, Brasília se constituiu em objeto de rasgados elogios e críticas severas. No primeiro caso estão os belos edifícios, como a Catedral de Brasília e o Palácio do Itamarati, entre outros, que se constituem em exemplos da arquitetura moderna internacional realizada na época. No segundo caso está o que Holston (1993) denominou da *morte da rua*: ao considerar a eliminação da rua como um pré-requisito para a organização urbana, o urbanismo modernista de Brasília promoveu um novo sistema de (des)orientação espacial na cidade sem esquinas e sem espaços públicos destinados ao encontro (Holston, 1993, p.109).

A concretização da cidade modernista preconizada pelos CI-AMs se firmou em um ponto de inflexão entre o que se imaginava ao nível do discurso, e a representação no espaço urbano deste imaginário. A partir daí, o discurso arquitetônico e urbanístico se fragmentou, não se configurando mais como um discurso. A arquitetura e urbanismo modernos expressavam uma profunda contradição entre um ideário solidamente elaborado apoiado em princípios racionalistas baseados em uma compreensão idealizada do homem moderno. Além disso, havia a dificuldade de implantação dos objetos arquitetônicos no espaço urbano das principais cidades, que já chegavam a se constituir como metrópoles.

A partir da segunda metade do séc. XX, as novas tecnologias - representadas pelos novos meios de comunicação e de transporte e pelos novos materiais - passaram a participar, cada vez mais, da intensificação dos processos de transformação sociais. Essas transformações se refletiram nas novas formas de produção do espaço, que passou a ser imaginado, concebido e representado de acordo com as novas tecnologias. A escala não era mais a da cidade, mas a da metrópole. A periferia das cidades, distante de um ideal de vida urbano, cresceu vertiginosamente, sem planejamento. Acentuaram-se as diferenças entre as diversas espacialidades das metrópoles que, como consequência, também se distanciaram de um ideal de vida urbano. O projeto de modernização destituído de um projeto social se traduziu em um espaço urbano fragmentado e violento. A imagem da metrópole é uma imagem sempre efêmera, em que os elementos de comunicação - velocidade dos transportes, imagens televisadas, filmadas, videografadas, outdoors, luzes, - se organizam como elementos urbanísticos. Na visão de Virilio (1988), a tela da televisão e do computador são as novas janelas do mundo. Já Argan (1992) compara esta produção incessante de imagens a um quadro de Pollock. Neste sentido, a imagem da metrópole seria algo monstruoso, paradoxal, que, como diz Cicero<sup>16</sup>, *maravilha porque propõe algo que parece assombroso e que pode ser tal como diz que é.* (ils. 22 a 24)

A fim de reverter o processo de degradação de algumas capitais, resultante da segregação social, e expresso no distanciamento cada vez maior entre as diversas espacialidades que compõem o espaço urbano, o Estado interveio no espaço urbano de Paris, Barcelona, Buenos Aires e Rio de Janeiro<sup>17</sup>, a partir da década de 80. Em quase todas as cidades as condições

<sup>16</sup> Cicero. *De fin. II*. 74. Apud Mora (1971, p.365).

<sup>17</sup> Londres constitui-se uma exceção tendo sido a única que apostou no investimento do capital privado para realizar o projeto dos Docksides que não foi bem sucedido.

favoráveis para implementação destes projetos surgiram do binômio nova orientação ideológica por parte do Estado/ nova imagem da cidade. Em Paris, as intervenções realizadas ficaram conhecidas como a década Mitterrand (1979-1989); em Barcelona, o novo governo de esquerda preparou a cidade para receber as Olimpíadas de 1992, em Buenos Aires a intervenção no Porto Madero trouxe vida a um espaço público, parte integrante da história da cidade, que estava se degradando; e no Rio de Janeiro, o Projeto Rio Cidade, ao promover a intervenção nos centros de alguns dos bairros mais simbólicos da cidade e, com isso, despertar as mais diversas polêmicas, trouxe o urbanismo de volta às ruas.

## 2.3. RIO: CIDADE IDEAL, CIDADE REAL

### 2.3.1. De sonho das utopias européias à construção de um imaginário urbano carioca

*“ Nascemos no alvorecer dos tempos modernos e o castelhano que chegou às nossas terras era um idioma que já havia alcançando a sua maturidade e universalidade. Se algo está ausente do espanhol da América são os particularismos medievais. Criamos outros, é verdade”.* (Paz, 1972, p.125)

A cidade do Rio de Janeiro, tal como as demais cidades latino-americanas fundadas no séc. XVI, na Época dos Descobrimentos, teve sua trajetória diretamente ligada às cidades européias. Essas cidades herdaram não apenas uma literatura e um idioma - espanhol ou português - amadurecidos, como analisa Paz, mas também um *idioma urbano amadurecido* que criou seus particularismos e uma identidade própria.

A América, contemporânea à Utopia - cidade ideal concebida por Thomas Morus, onde o que não era bom (a miséria, a violência, assim como os mendigos e os infratores) estava localizado fora da ilha (Ferreira dos Santos, 1985) - antes de ter existência própria, começou por se constituir como uma idéia européia: (ils. 25 e 26)

*“(...) o país da utopia é a primeira etapa do colonialismo, a utopia é uma colônia.”* (Borsi, 1997, p.27)

Foi nas colônias, onde o ideal de vida urbano europeu era um sonho distante, que as cidades ideais européias renascentistas de núcleo fortificado puderam ser realizadas. Esta dicotomia - ideais europeus se tornando realidade na América -, que marcaria a expansão do mundo urbano re-

nascentista, foi analisada por Benevolo (1983, p.469) como sendo o distanciamento definitivo, na cultura renascentista, entre *qualidade* - de uma Europa repleta de especialistas de alto nível que pouco podem fazer em termos do consolidado espaço urbano europeu - e *quantidade* - a realidade das colônias onde havia tudo por fazer, mas faltavam especialistas e estavam disponíveis somente os “*subprodutos da pesquisa européia*”<sup>18</sup>. *Europa, metrópole e alta qualidade* seriam, então, sinônimos que iriam se contrapôr à *América, colônia e baixa qualidade*. Essa visão etnocêntrica fez das colônias um local onde a qualidade, ausente no momento de sua fundação, se constituiria em um devir que dificilmente tenderia a se tornar real. (il.27)

“*Americanos: homens de pouca realidade, de pouco peso. Nossa nome nos condenava a ser projeto histórico de uma consciência: a européia.*” Paz (1972, p.127)

Uma vez mais, Paz (1972) confere a dimensão exata desta condição que marcaria os americanos como homens sem passado, que não se definem pelo que fizeram, mas pelo que farão. Uma condição moderna por excelência.

É importante destacar dois aspectos desse Novo Mundo: que nasceu como um *novo espaço* e que foi concebido como um *projeto*. Ou seja, desde o início a América se constituiu, não apenas como um novo espaço, mas como um espaço do outro, imaginado e projetado pelo outro. Tanto na cidade do Rio de Janeiro, como em Buenos Aires ou Lima, construiram-se casas, igrejas, edifícios institucionais, mercados e praças segundo o idioma urbano da metrópole européia. As espacialidades eram definidas, principalmente, pela proximidade a esta ou aquela irmandade religiosa. No entanto, a cidade do Rio de Janeiro não era (nem nunca chegaria a ser) Lis-

<sup>18</sup> Para Benevolo (1983, p.469) “a alta qualidade dos modelos europeus e a baixa qualidade das aplicações são dois

boa, assim como nem Buenos Aires ou Lima eram Madri. Na condição de uma *cidade portuguesa ou espanhola em outro contexto*, outro espaço físico, outras pessoas, outras maneiras de experimentar tempo e espaço, as cidades latino-americanas eram *cidades desterritorializadas*. Mas, por outro lado, na condição de cidades com vida própria, viviam o alvorecer da construção da sua identidade, de sua territorialização. O que permite, inclusive, reafirmar a relevância que a identificação dos latino-americanos com seu espaço desempenha, até hoje, na construção de um sentimento de cidadania.

Quanto ao aspecto de projeto, é possível identificar, já neste momento inicial, traços de um projeto moderno considerando as indissociáveis categorias e sub-categorias envolvidas - modernidade, modernização, modernismos - ainda que, como bem sublinha Ortiz (1992), só se possa falar de Modernidade no Brasil a partir de 1922, quando se corporifica o braço artístico do projeto moderno - o Modernismo. Neste momento inicial era uma modernidade de outro tipo, distante dos fatos que a engendrou, uma *modernidade periférica*. Ou, dito de outra forma, uma modernidade do mesmo tipo, pois que o aspecto da modernização tecnológica que a caracteriza, contraditoriamente abrangente e excludente, faz das periferias uma realidade indissociável da modernidade.

A dicotomia cidade ideal/ cidade real, no caso da cidade do Rio de Janeiro esteve, assim, desde os primórdios da fundação da cidade, marcada pela reprodução de um projeto identificado com os ideais modernos, principalmente no que diz respeito à construção de um futuro que rompe com o passado recente. O ideário deste projeto incorporou novos elementos nos diferentes momentos históricos da formação da cidade. Será que se pode falar, em terras cariocas, de uma *reprodução autofágica do projeto modernizador que, na proporção que assimilou o sonho alheio, o superou* (Paz, 1972)?

### 2.3.2. De colônia a metrópole

A formação urbana da cidade do Rio de Janeiro é marcada pela influência dos modelos urbanos português e francês, e pelo modo como esses modelos foram assimilados, como se pode observar no ambiente urbano carioca, sobretudo, na área central. No entanto, a reprodução do modelo europeu em terras cariocas aconteceu diferente do previsto em terras européias. Sobretudo considerando que, de uma maneira geral, esta importação de valores, de projetos, traz problemas relacionados, principalmente, à reprodução deste modelo e à construção de uma identidade. Tanto o modelo europeu ao atuar sobre a forma urbana modificava o meio físico e o modo de vida dos habitantes cariocas, pela contínua interação existente entre eles, como também, por outro lado, as características locais do meio físico, os desígnios e desejos dos seus habitantes ao interagir com a forma urbana pretendida pelo modelo europeu, acabaram por modificá-la. Essa participação dos modelos urbanos importados dos europeus - transformando e sendo transformado pela interação entre as diversas camadas que compõem a cidade - marcaria o processo de formação urbana carioca desde os seus primórdios, até recentemente.

A cidade do Rio de Janeiro importou da metrópole portuguesa o modelo urbano de instalar as principais construções, sobretudo fortes e igrejas, em uma posição privilegiada, no alto dos morros; de limitar a ocupação mais à costa, dirigindo-se pouco ao interior; e de abrir ruas estreitas e dividir o espaço urbano em lotes de testada estreita e grande profundidade. O espaço urbano carioca foi sendo construído de acordo com a espacialização do imaginário urbano português, do qual participavam tanto o modelo ideal de cidade constituída como um núcleo fortificado, como a experiência vivida em uma cidade de traçado urbano medieval, como Lisboa.

Criada para atender à razões predominantemente políticas e militares, a cidade do Rio de Janeiro tinha seus planos urbanísticos subordinados aos militares e às limitações legais impostas pela metrópole. As Cartas Régias determinavam, desde as dimensões mais adequadas para os lotes, até a proibição de construção de indústrias que pudessem concorrer com a metrópole, ou mesmo, de bibliotecas, que só viriam a ser revogadas quando da vinda da corte portuguesa para o Brasil em 1808. Os planos urbanísticos eram elaborados, em sua grande maioria, por engenheiros militares portugueses, italianos ou mesmo franceses, que participaram também na construção de fortes e de edificações institucionais e na elaboração de mapas necessários à defesa da cidade. Somente no final do séc. XVIII prevaleceu na cidade a idéia disundida da cidade aberta (sem muros) na Europa.

A cidade permaneceu, por um bom tempo, como um local estratégico na defesa contra as invasões dos franceses. O Morro do Castelo, núcleo inicial de fundação da cidade<sup>19</sup>, era completamente murado, e em seu interior, apenas algumas poucas edificações institucionais, como igreja, Casa de Câmara e Cadeia e algumas casas. No final do século, a cidade já contava com algumas ermida nas partes enxutas da várzea e em outros locais elevados, como no morros de S. Bento e de S<sup>lo</sup> Antonio. Foram abertas ruas ligando estes pontos entre si e com a sede da cidade, através da Rua da Misericórdia. A descida para a várzea tomou o caminho rumo ao Boqueirão (Lapa), por um lado e, por outro, seguindo pela Rua Direita (atual Rua 1º de março), rumo ao Morro de São Bento. Se no Morro do Castelo, o traçado das ruas era irregular, tal como as cidades medievais portuguesas, na várzea observava-se um traçado regular que refletia o ideal renascentista de cidade. (il.28)

<sup>19</sup> Na realidade a cidade foi fundada no Morro Cara de Cão, mas este primeiro núcleo foi abandonado cerca de dois anos depois da fundação da cidade e transferido para o Morro do Castelo aonde a cidade de fato passou a ser construída, a partir de 1567.

*“Se Salvador foi a ‘Fortaleza Forte’ que centralizou a defesa da costa Nordeste, o Rio de Janeiro foi o ‘Castelo’ que exerceu funções idênticas para a costa sul. Ambas as cidades se criaram para atender a razões predominantemente políticas e militares.” Santos (1968, p.87)*

Enquanto se manteve a realidade social, política e econômica do modo de vida colonial, não se observaram grandes transformações na forma urbana carioca. A cidade do Rio de Janeiro, tal como as demais cidades brasileiras, até pelo menos o séc. XVIII, existia basicamente como *vanguarda do mundo rural* (Pechman, 1997, p.208). Na virada para o séc. XIX, esta realidade começaria a se modificar..

Ainda no séc. XVIII, a cidade do Rio de Janeiro começara a se configurar como um próspero porto de escoamento do ouro das Minas Gerais para a metrópole portuguesa. Assim de compatibilizar o espaço urbano carioca com a crescente importância econômica da cidade foram empreendidas uma série de intervenções urbanas que a dotaram com uma melhor infraestrutura. Entre estas intervenções estão: a construção do Aqueduto da Carioca (1744-1750) e o aterro (conquista de solo firme) de algumas lagoas como as do Boqueirão, da Sentinela e da Carioca que dificultavam o crescimento da cidade. Como consequência do desenvolvimento econômico e urbano, em 1763, a cidade do Rio de Janeiro substituiu Salvador (1568-1763) como capital do país.

Foi neste contexto que, no início do séc. XIX, em 1808, a Corte Portuguesa chegou às terras cariocas e fez da cidade do Rio de Janeiro a capital do reino Unido de Portugal e Algarves. Pode-se dizer que com a chegada da Corte Portuguesa, aportaram no país as idéias européias que influenciavam a metrópole trazendo para a colônia um futuro diferente daquele imaginado nestas terras até então. Com a abertura dos portos às nações amigas (1808), trazendo novos capitais, a vinda da Missão Artística

Francesa (1816), trazendo novos referenciais estéticos, e o rompimento da ligação formal com a metrópole portuguesa (1822), uma série de mudanças no modo de vida urbano e no espaço da cidade começaram a se processar evidenciando a substituição da influência portuguesa pela influência francesa. Mudou-se a nacionalidade do modelo, mas não a existência de um modelo. Consumir artigos de luxo, vestir-se de acordo com a última moda europeia, construir (ou reformar) edifícios segundo modelos inspirados na estética francesa tinha uma característica própria na cidade do Rio de Janeiro, como observa Needell (1993, p.193). Tal como os burgueses europeus, os consumidores cariocas projetavam nas mercadorias importadas a mesma fantasia aristocrática só que, para os cariocas, além de uma identificação com um determinado grupo social, essa fantasia significava uma identificação cultural. Os cariocas queriam ser aristocratas europeus. Além das bibliotecas, já citadas, a cidade, em sua nova condição administrativa, passara a ser sede de novos serviços e instituições, como a Imprensa Régia, o Erário Régio, as academias Militar, da Marinha, de Medicina, o Real Teatro e o Jardim Botânico, entre tantas outras. Para sediá-las foram construídas novas edificações, ao gosto francês, sobre o tecido urbano ainda colonial. Segundo Santos (1981, p.48), em 1817, participantes da Missão Artística referiam-se à cidade como composta por uma parte antiga - cortada por oito ruas direitas bastante estreitas, paralelas e partidas por muitas travessas particulares - e uma parte nova (posterior à vinda família real) destacando nessas descrições as feições européias da cidade. Nesta época, foram construídos também largos e praças, praticamente inexistentes no princípio do século, como o Campo de Santana e a Praça Tiradentes, entre outros.

A grande transformação urbana no séc.XIX, no entanto, foi a expansão do perímetro urbano para além do núcleo central - delimitado pelos

morros do Castelo, de São Bento, de Santo Antônio e da Conceição, e sua periferia imediata -, promovida pelos novos meios de transporte, concebidos a partir das novas tecnologias européias, como os trens urbanos e os bondes movidos a tração animal. Em direção à zona norte começou-se a arrumar o que viria se constituir como a Cidade Nova e São Cristovão (onde estava localizada a sede da família real). Em direção à zona sul, os bairros do Catete e Laranjeiras, até a Gávea. Este era apenas um dos aspectos da modernização nos transportes. Por outro lado, como ressalta Araújo (1993, p.291), considerando que a ampliação da malha urbana agravou a estratificação no espaço urbano, afastando os pobres (Zona Norte e Centro) dos ricos (Zona Sul), o bonde se destacou também como um meio de acentuar essas diferenças.

A cidade foi crescendo, substituindo pouco a pouco as fachadas neoclássicas, características da influência da Missão Artística Francesa, pelas fachadas de gosto eclético. O ecletismo - que foi analisado por Harvey (1992, p.86) *como a evolução natural de uma cultura que tem escolhas* - traduzia, na época, uma *mescla estilisticamente múltipla e morfológicamente indefinível* (Santos, 1981, p.69), a ampliação das possibilidades construtivas acenadas pela modernização tecnológica e o intercâmbio de influências provocados pelos novos meios de comunicação introduzidos pela Revolução Industrial.

O ano de 1875 marcou o início de uma nova postura frente ao crescimento urbano da cidade. Instituiu-se uma Comissão para elaborar uma legislação que atuasse sobre os espaços públicos e privados da cidade, de acordo com os princípios higienistas então vigentes. Como demonstra o estudo de Vaz e Cardoso (1985), a partir dessa época a cidade real, palco de representação dos conflitos sociais e das novas aspirações culturais, despertou em seus habitantes a elaboração de propostas urbanísticas para o es-

paço urbano carioca. Propuseram-se desde verdadeiras utopias, como uma ilha no meio da Praia de Botafogo, até planos para abertura de avenidas que serviriam de base para a abertura da Avenida Central, que viria a ser o elemento marcante da Reforma Urbana realizada no início do século seguinte. Cogitava-se, também, no arrasamento dos morros do Castelo e de Santo Antônio, justificado pelos princípios higienistas, que acabariam sendo observados nas primeiras décadas do século seguinte.

Nas últimas décadas do séc. XIX uma nova realidade social, política e econômica, fundada na Abolição da Escravatura (1888) e na Proclamação da República (1889), fez surgir uma nova realidade urbana. A cidade do Rio de Janeiro que, no início do séc. XIX, tinha, praticamente dobrado de população, com os novos habitantes vindos com a corte portuguesa, em 1872, alcançou a marca de 266 mil habitantes chegando, em 1906, a 811 mil habitantes<sup>20</sup>. A população carioca de trabalhadores assalariados fora consideravelmente acrescida pelos ex-escravos, soldados da Guerra do Paraguai e Canudos e imigrantes, bem como por um número cada vez maior de funcionários públicos. Tal como a Paris pré-haussmaneana, o Rio de Janeiro das primeiras décadas do séc. XX também vivia sob permanente descontentamento e revolta dos segmentos sócio-econômicos oprimidos. Além disto, a cidade era permanentemente assolada por epidemias de febre amarela e variola que afastavam os estrangeiros da cidade. Por estrangeiros leia-se investidores europeus tão necessários à economia do país nesta nova fase do capitalismo internacional. Como se não bastasse, às vésperas do séc. XX, a capital do país ainda era uma cidade colonial sem a infraestrutura necessária para se adaptar aos novos tempos. Ou seja, a cidade não era um ideal de vida urbana para nenhum de seus habitantes, muito

<sup>20</sup> Dados fornecidos por Iplanrio (1992).

menos para aqueles do grupo dominante, a burguesia urbana dedicada à comercialização do café. Era preciso mudar a estrutura urbana carioca e tornar visível esta transformação. Eis que eleito, em 1902, o Presidente Rodrigues Alves fez da Reforma Urbana o seu principal objetivo de governo. Nomeou para Prefeito o engenheiro Pereira Passos, que já participara da Comissão de Melhoramentos da Cidade (1875) e que estivera em Londres e Paris (Correa, 1936), modelo de cidade ideal na época. Era o prefeito perfeito para empreender no espaço urbano carioca uma grande intervenção de acordo com a importação do modelo francês. A solução já tinha sido dada por Haussmann, em Paris, e podia ser vista pelos habitantes cariocas nas imagens em movimento que chegavam a esta cidade através das imagens veiculadas nos cinematógrafos desde 1896. Não havia dúvidas, o Rio de Janeiro precisava ser *Paris*, afinal já consumia seus artigos de luxo, seu vestuário... Retratos de uma época em que *o que era bom para Paris era bom para o Rio*.

A cidade que já adquirira um passado, se enraizara e se territorializara de acordo com a assimilação *antropofágica* das idéias européias, seria *criativamente destruída* para dar passagem aos ideais modernos.

Embora alguns estudiosos creditem ao Prefeito Pereira Passos o título de *Haussmann Tropical*, Chiavari (1985) relembra que a representação do ideário moderno no espaço urbano carioca tomou de Paris apenas as técnicas (desapropriar, demolir, construir largas avenidas, alargar antigas ruas) e a aparência eclética. Se Haussmann interviu na cidade como um todo, preparando-a para o crescimento inevitável que viria a seguir, mas, no entanto, poupou o núcleo inicial de implantação da cidade, a *Île de la Cité* e a *Île Saint Louis*; Passos, no Rio de Janeiro, atuou basicamente no seu núcleo original de fundação. Através das técnicas urbanas utilizadas em Paris, estas sim completamente assimiladas, Passos promoveu a remodelação; o

*embelezamento*, como se dizia na época, dessas áreas: as únicas a conformarem uma centralidade na cidade, preparando a ligação destas com a zona sul, área que, décadas mais tarde, viria se constituir como uma centralidade identificada com o ideal moderno.

A remodelação da cidade deu novas feições ao porto e às áreas centrais, dotando-as de um eixo monumental, a Avenida Central que ligava o novo porto à Avenida Beira-Mar que, por sua vez, fazia a ligação com a zona sul da cidade. Completando a imagem de uma cidade moderna e higiênica, a cidade foi saneada e a febre amarela erradicada. Com o redesenho do novo cartão-postal, que apagava boa parte do seu passado colonial, a cidade se apresentava *civilizada aos olhos do mundo moderno*. (ils.29 a 31)

Um mundo afinado com um sistema de orientação preconizado pelo Barão de Haussmann, em Paris, em que a amplidão das grandes avenidas eliminava não apenas a perspectiva mas, também, a possibilidade do cidadão comum dominar visualmente o novo espaço urbano, que passara a ser coisa do Estado. Anos mais tarde, Le Corbusier (1966) - que além de associar as ruas curvas ao caminhos dos asnos e as ruas retas ao caminho dos homens, locais por onde circulam os meios de transportes - diria em uma palestra realizada no Rio de Janeiro, em 1936, que:

*... sem Passos o Rio permaneceria uma agradável cidade de colônia. Com Passos ... ingressou de vez no rol das grandes capitais do mundo: Rio, paisagem admirável, transformou-se em Rio, grande cidade ... (Santos, 1981, p.78)*

A remodelação da cidade transformou o modo de vida urbano carioca. Elementos da cultura popular, como os corsos, passariam a se mesclar a elementos da cultura francesa, como o vestuário (Neddell, 1993).

As décadas de 20 e de 30 se caracterizariam no Rio de Janeiro, tal como na maior parte do mundo ocidental, pelo surgimento das vanguardas

das artísticas afinadas com o ideário da Modernidade. O Modernismo da década de 20 antecipava mudanças que só iriam se concretizar nos anos posteriores (Ortiz, 1992, p.32). A modernidade artística brasileira tomou básica, e quase simultaneamente, dois rumos. Um, em prol de uma representação arquitetônica afinada com as raízes nacionais, intitulado Movimento Neocolonial, e representado na Exposição do Centenário da Independência (1922), realizada na cidade do Rio de Janeiro. Outro, que começou na pintura, na escultura e nos textos literários e chegou no final da década a arquitetura e ao urbanismo, identificado com os ideais preconizados pelo movimento moderno e representados na Semana de Arte Moderna (1922) realizada em São Paulo. Ambos viam nas vanguardas artísticas a possibilidade de construção de uma identidade nacional. O que os diferenciava era a forma como esta seria constituída. Para os primeiros, a identidade brasileira se construiria a partir das raízes nacionais, rejeitando a *tradicional* influência europeia. Para o segundo grupo, a identidade brasileira se construiria a partir do momento que estivesse consonante com as inovações tecnológicas e as idéias vanguardistas, formuladas no Velho Mundo, e absorvidas, antropofágicamente, expressando as novas idéias da arquitetura moderna brasileira.

Esses dois rumos representam, na arquitetura e no urbanismo, aquilo que Ortiz (1992, p.34-35) considerou como característico dos modernismos nos países de periferia: a relação que se estabelecia entre a vontade de modernização e a construção da identidade nacional, expressa na afirmação de que *só seremos modernos se formos nacionais*. A vontade fez do modernismo um projeto. Ainda que, como analisa Ortiz (1992, p.32) este tenha se constituído como uma *idéia fora de lugar*, na medida em que o modernismo ocorre no Brasil sem modernização. Ligado às raízes brasileiras, ou antenado com as idéias vanguardistas europeias, o modernismo bra-

sileiro foi, sobretudo, a expressão da dimensão que o modo de vida urbano tomara na realidade nacional.

A cidade não parava de crescer. Considerando que Passos pinçou apenas alguns elementos adotados por Haussmann em sua célebre remodelação da cidade de Paris, deixando de lado outros de vital importância, tais como preparar a cidade para o seu futuro crescimento, em pouco tempo já se fazia necessária uma nova intervenção no espaço urbano carioca. Desta vez foi chamado um urbanista francês, Alfred Agache, que, após uma série de palestras teóricas preparatórias, se debruçou sobre os dados levantados sobre a cidade e elaborou um plano em que mesclava às idéias de Haussmann - de quem era continuador - princípios funcionalistas de zoneamento e de criação de cidades-jardins, inspiradas em Ebenezer Howard. Com a mudança ocorrida nas estruturas políticas, com a Revolução de 30, apenas parte do Plano de Agache foi realizado. O plano que estabelecia como prerrogativa a responsabilidade do Estado sobre o desenvolvimento ordenado da cidade, era incompatível com o imaginário político dos novos grupos dominantes - os *tenentes* - que não viam com bons olhos nada que fosse relacionado à República Velha. No entanto, o mesmo Getúlio Vargas, que tomara o poder em 30, ao se intitular ditador, a partir de 1937, mudaria o rumo dos acontecimentos urbanos e implementaria algumas das idéias contidas no Plano de Agache, como a Praça Paris, a Avenida Presidente Vargas (1940-1943), esta sim em comparação com a Avenida Central uma ampla avenida<sup>21</sup>. O Estado Novo (1937-1945) potencializou o papel desempenhado na construção de uma identidade nacional compatível com os seus ideais. (il.32)

<sup>21</sup> A Avenida Rio Branco (antiga Avenida Central) tem 33 metros de largura e a Avenida Presidente Vargas, 70 metros.

Pouco antes da Revolução de 30, em 1929, veio ao Brasil para uma série de conferências, o arquiteto e urbanista franco-suiço Le Corbusier, cujas ideias iriam influenciar, de maneira decisiva, a arquitetura e o urbanismo cariocas. Entre as soluções que propôs para a cidade, estava o edifício-fita e a construção de uma cidade universitária na Mangueira, em 1956. Tal como as suas reflexões teóricas estas propostas (mesmo não tendo sido executadas) influenciaram a arquitetura e o urbanismo produzidos nas décadas seguintes na cidade e no país. (il. 33 e 34)

À Era Vargas (1930 -1954), seguiu-se o período desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, que sintetizava no lema *50 anos em 5* o seu principal objetivo no governo: modernizar o país. Antenado com os rumos da arquitetura modernista desde a época em que era prefeito de Belo Horizonte e encomendara a construção de Pampulha (1938) ao jovem arquiteto Oscar Niemeyer, Kubitschek concretizou a transferência da capital mais para o interior do país, como já previa a primeira Constituição Republicana (1891). A partir de 1960, a cidade do Rio de Janeiro, mesmo não sendo mais a capital política do país, continuou a ser a sua capital cultural.

No início da década de 60, à convite do Governador Carlos Lacerda, foi contratado para elaborar um plano urbanístico para toda a cidade - nesse momento Estado da Guanabara - o urbanista grego Constantino Doxiadis. Ainda que a divisão funcional da cidade em sete comunidades hierárquicas deva ser questionada, não se pode desconsiderar que este plano propunha não apenas um ideal de cidade, mas um *ideal cientificamente planejado*.

Em 1964, a cidade do Rio de Janeiro foi o principal palco dos conflitos do Golpe Militar de 1964, promovido por setores políticos cujos expoentes se manteriam no poder até o início da abertura política em 1985. Na década de 70, a cidade foi contemplada com avenidas mais largas, com-

patíveis com o aumento da população residente na cidade e o consequente crescimento do tráfego. A cidade cresceu em direção às suas periferias. Conjuntos habitacionais, loteamentos irregulares, falta de infra-estrutura básica, entre outros itens, caracterizaram o crescimento perverso da cidade. Por outro, como alternativa de crescimento da área presumivelmente mais abastada da cidade, a zona sul, propunha-se a urbanização da área da Barra da Tijuca de acordo com o Plano Piloto para a Baixada de Jacarepaguá, elaborado por Lúcio Costa em 1968. Este plano pretendia reproduzir no espaço urbano carioca princípios modernistas propostos no Plano Voisin e na Carta de Atenas (1925), de Le Corbusier, como a adoção de índices de densidade bastante elevados, a concentração da população em prédios muito altos (20 a 25 andares) e a distribuição da população em unidades de vizinhança, entre outras.

O fim do milagre econômico coincidiu com a fusão do Estado da Guanabara e do Estado do Rio de Janeiro em um novo Estado do Rio de Janeiro cuja capital passaria a ser a cidade do Rio de Janeiro. Estes fatores somados a outros de características conjunturais, fizeram com que os anos seguintes fossem identificados com o depauperamento econômico da cidade. Após um período de esvaziamento político-administrativo, financeiro e cultural, a cidade estava deixando de ser a *Cidade Maravilhosa* cantada em verso e prosa - sobretudo para os investidores.

### 2.3.3. Rio, cidade em questão

*Em todas as cidades há beleza e possibilidades infinitas. Para artistas e urbanistas, a pior das cidades pode, ainda, tornar-se a melhor. (Guedes, 1915)<sup>22</sup>*

*Fragmentada, excludente, partida, violenta* eram os adjetivos utilizados, no início da última década do séc. XX, para descrever a cidade, a outrora *Cidade Maravilhosa*. Guardada as devidas proporções, pode-se dizer que a cidade do Rio de Janeiro chegou à última década do séc. XX tal qual chegara à última década do século passado: como uma *cidade não ideal* para a sua população. Além da conjuntura política, econômica e social do país, da qual a cidade não pode ser desatrelada, vários fatores específicos da realidade carioca contribuíram para que a cidade do Rio de Janeiro se encontrasse nessa situação.

Ao longo deste século, as inúmeras ações do Poder Público (ou, por outro lado, a falta delas) se afirmaram, na maior parte das vezes, pelo seu caráter excludente, fragmentando a cidade em que ilhas de cidade ideal e de cidade real que, embora convivam lado a lado, não se interceparam, fomentando processos de segregação para cujas consequências Park (1976, p. 62) já alertava, nas primeiras décadas desse século:

*“[eles] estabelecem distâncias morais que fazem da cidade um mosaico de pequenos mundos que se tocam, mas não se interpenetram (...) encorajando uma experiência fascinante, mas perigosa, de viver ao mesmo tempo em vários mundos diferentes e contíguos, mas de outra forma amplamente separados.”*

A desestruturação urbana em que se encontrava a cidade do Rio de Janeiro era a expressão espacial desse processo de segregação. Edi-

<sup>22</sup> citado por Camposiorito (1994, p.215)

fícios comerciais, condomínios residenciais e shopping-centers construídos de acordo com modelos arquitetônicos e ideais de vida urbana europeus e, sobretudo, norte-americanos conviviam, a céu aberto, com espaços públicos abandonados, que não poderiam ser descritos como ideal de vida urbana.

A imagem da cidade do Rio de Janeiro, no início dos anos 90, era compatível com o quadro crítico em que se encontrava há duas décadas e que se traduzia em uma situação de desordem urbana. A falta de investimento e de planejamento adequado em obras e serviços públicos resultara em enchentes causadas por colapsos da rede de drenagem, como mobiliário urbano e a pavimentações em péssimo estado de conservação, tráfego e estacionamento caóticos, iluminação deficiente e arborização incompatível com o local (esparsa ou em mau estado de conservação, por exemplo) com poda dificultada por fiação aéreas<sup>23</sup>. Além disso, o agravamento do quadro social/ econômico e das condições de vida na metrópole levava para as ruas quantidades expressivas de desempregados tornados em vendedores ambulantes - camelôs - , menores abandonados e inumeráveis famílias de desabrigados - homeless - , criando situações de violência e confronto, como as chacinas de Vigário Geral<sup>24</sup> e da Candelária<sup>25</sup>, que viriam a substituir, nos jornais da cidade, do país e do mundo, as belezas naturais, antiga qualificação da cidade maravilhosa.

Como consequência, as ruas cariocas chegaram à década de 90 como um local degradado, inseguro, com os passeios ocupados de forma desordenada, ruas que não estimulavam uma vivência mais ampla do espaço público. Essa situação, que vinha sendo engendrada desde meados da dé-

<sup>23</sup> Dados fornecidos pelo Iplanrio (1996, p.25)

<sup>24</sup> Vigário Geral é um bairro da periferia da cidade do Rio de Janeiro habitado por representantes dos segmentos sócio-econômicos menos favorecidos que, em 1993, foi palco de uma chacina onde morreram mais de duas dezenas de moradores.

<sup>25</sup> A Candelária é uma das espacialidades da área central identificada como parte da área central de negócios. Sem função residencial, a área é ocupada à noite por moradores de rua. Neste local, em 1993, foram mortos vários meninos de rua.

cada de 50 com o privilégio dado ao automóvel e, por consequência, às grandes avenidas, em detrimento dos pedestres, na utilização das ruas e praças. A partir da década de 80, principalmente, as ruas aonde se podia circular livremente, seguras, bem conservadas, projetadas para atender aos desejos daqueles que por elas circulavam, passaram a ser as ruas “fechadas” dos shopping-centers, voltadas para estimular um tipo de apropriação específica deste espaço privado, o desejo de consumir. Nas ruas “abertas” da cidade circulavam aqueles que estavam à margem desses universos fechados. As ruas dos shoppings respondiam ao desejo e à ansiedade dos habitantes cariocas por segurança. Preferidas às ruas e praças ocupadas pelo comércio ilegal, degradadas e inseguras, as ruas e praças internas dos shoppings foram se constituindo em locais privilegiados de trocas sociais. Trocas específicas, porquanto esses locais são segregados e segregadores. (ils.35 a 39)

A fim de reverter esse quadro, a Secretaria Municipal de Urbanismo<sup>26</sup> (Iplanrio, 1996) concebeu, em 1993, um projeto de requalificação do espaço urbano carioca: o Projeto Rio Cidade, auto- intitulado como *o urbanismo de volta às ruas* (Iplanrio, 1996):

*O Rio Cidade (...) foi uma inadiável operação de resgate da avariada imagem carioca: a de eterna Cidade Maravilhosa. Seu objeto preciso, as ruas, latu sensu. Meta genérica a atingir: restituir aos cidadãos o direito à cidade, integrando objetivos sociais, econômicos e culturais” (Iplanrio, 1996, p.24)*

Ainda que estivesse em fase de aprovação na Câmara Municipal o *Plano Diretor Decenal* (1992) - o mais participativo dentre os planos realizados para esta cidade - foi realizado, em 1993, o *Plano Estratégico da*

<sup>26</sup> O Secretário de Urbanismo era o arquiteto Luiz Paulo Conde e o prefeito o economista César Maia (1993-1997). Após este mandato, Conde foi eleito prefeito da cidade para o quadriênio 1998-2001.

*Cidade do Rio de Janeiro*(1994)<sup>27</sup>. Dentre as ações preconizadas pelo Plano Estratégico<sup>28</sup> para a renovação da imagem da cidade está o Projeto Rio Cidade.

*“Aprovamos e assumimos, então, um compromisso político estratégico com o Programa Rio-Cidade, na justa medida de seu amplo alcance: criação de empregos, resgate da imagem pública carioca, elevação da auto-estima do cidadão e devolução dos espaços públicos a quem de direito. Sugerimos que daí adviriam novos investimentos privados, mais segurança, melhor educação cívica e, por que não dizer, mais beleza?”*  
(Prefeito Cesar Maia - Iplanrio. 1996. p.11)

O Projeto Rio Cidade consiste, basicamente, em um programa de intervenções pontuais nas áreas centrais de bairros cariocas, considerados estruturadores da imagem urbana da cidade. A identificação destes referênciais, na fase de diagnóstico do Plano Estratégico, foi um dos primeiros passos para a concepção do Projeto Rio Cidade<sup>29</sup>. Investindo na requalificação dos espaços públicos; combatendo a ocupação ilegal e desordenada das calçadas e vazios urbanos; regularizando e destinando locais específicos para usos e atividades no espaço público; reconstituindo e restaurando ruas e praças através de propostas de alto padrão técnico e estético; projetando e executando um mobiliário urbano que atendesse às necessidades dos habitantes cariocas utilizando novos materiais e técnicas; além de atuar de forma mais específica promovendo a melhoria da infra-estrutura urbana (reorganização da circulação viária, drenagem, esgoto, águas pluviais, gas, instalação elétrica e telefônica) nas áreas centrais dos bairros selecionados, o Projeto Rio Cidade objetivava, assim, reverter o processo de degradação dessas áreas, que concentram a maior gama de atividades de comércio e serviços do

<sup>27</sup> Embora possam parecer complementares, ou mesmo similares, à primeira vista, esses planos apresentam profundas divergências quanto ao que consideram como cidade ideal. As diferenças entre esses dois planos proporcionam um debate bastante rico que, no entanto, extrapola os objetivos dessa dissertação

<sup>28</sup> Essas ações privilegiam a noção de produtividade urbana - segundo a qual é na realidade urbana que se encontram os meios de superação progressiva da pobreza - que tem norteado os projetos financiados pelos organismos internacionais de fomento aos países do Terceiro Mundo como o BID (Banco Interamericano de Desenvolvimento) e o BIRD (Banco Mundial)

bairro. Essas áreas são espaços de grande movimento apropriadas tanto pelos habitantes do próprio bairro, como pelos habitantes dos bairros do em torno e mesmo daqueles que moram em pontos mais distantes. Além desses aspectos relacionados à materialidade da forma urbana, o Projeto Rio Cidade visava também reforçar a identidade do habitante carioca com o seu espaço urbano. Ao reconhecer aspectos identitários específicos a cada uma destas áreas, o Projeto Rio Cidade resgatou e valorizou, o significado simbólico das áreas centrais dos bairros selecionados. As obras já inauguradas foram aprovadas por cerca de 75% dos habitantes cariocas<sup>30</sup>. Em 1997, o Projeto Rio Cidade chegou à sua segunda fase.<sup>31</sup> (ils.40 a 44)

As duas fases do Projeto Rio Cidade se pautam pelos mesmos objetivos citados anteriormente. No entanto, a metodologia de elaboração dos projetos da segunda fase já incorpora algumas revisões críticas quanto aos problemas encontradas na primeira e as lacunas que poderiam ser preenchidas<sup>32</sup>. Além disso, analisando comparativamente o quadro de áreas selecionadas em cada uma dessas etapas percebem-se algumas diferenças. As áreas priorizadas na primeira etapa do Projeto Rio Cidade 1 foram : Avenida Suburbana, Bonsucesso, Botafogo (Voluntários da Pátria e São Clemente), Campo Grande, Catete, Centro (Avenida Rio Branco), Copacabana, Ilha do Governador, Ipanema, Laranjeiras, Leblon, Pavuna, Madureira, Meier, Pavuna, Penha, Taquara, Tijuca, Vila Isabel<sup>33</sup>. Na segunda etapa foram selecionadas as seguintes áreas: Bangu, Centro (Presidente Vargas), Freguesia, Grajaú, Haddock Lobo, Irajá, Jardim Botânico, Largo do Bicão,

<sup>30</sup> Ver Diagnóstico do Plano Estratégico do Rio de Janeiro (1993)

<sup>31</sup> Iplanrio (1996, p.27)

<sup>32</sup> Tanto no Rio Cidade 1, como no Rio Cidade 2, a escolha das equipes multidisciplinares coordenadas por arquitetos-urbanistas foi realizada através de concursos nacionais (em 1993 e em 1997) promovido pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB/RJ) e pela Secretaria Municipal de Urbanismo (SMU).

<sup>33</sup> Como se pode perceber comparando os editais dos concursos do Projeto Rio Cidade 1 (1993) e do Rio Cidade 2 (1997)

<sup>34</sup> Ainda não foram implantados os projetos da Av. Suburbana, Laranjeiras, São Clemente e Irajá. Campo Grande foi desmembrado em área sul e área norte. A primeira já foi implantada e a segunda deverá ser realizada no Rio Cidade 2.

Maracanã, Marechal Hermes, Marques de Abrantes, Praça Seca, Ramos, Realengo, Rocha Miranda, Santa Cruz, Santa Teresa, Uruguai. No Projeto Rio Cidade 1 as áreas escolhidas se localizavam em alguns dos mais simbólicos centros de bairro cariocas, bairros que tem uma participação histórica no imaginário urbano carioca, como Copacabana (que resumia os desejos e ansiedades do carioca dos anos 50), Ipanema (*bairro lançador de modas e irradiador de costumes por todo o Brasil, a partir dos anos 60*<sup>34</sup>), Vila Isabel (cantada em prosa e verso nos sambas de Noel Rosa), Botafogo (por onde começou a expansão para a Zona Sul nos tempos do bonde- final do século passado), Madureira (o grande centro de bairro dos subúrbios cariocas), Campo Grande (que tem o mesmo papel para a zona Oeste) e Penha (plenamente identificada com o culto e a romaria à Nossa Senhora da Penha). São áreas consolidadas, de inegável importância para a imagem da cidade do Rio de Janeiro, aonde as intervenções no seu espaço urbano podem adquirir grande repercussão. Já as áreas selecionadas para a implantação do Projeto Rio Cidade 2, cujos projetos começaram a ser realizados no final de 1997, devendo se estender pelos próximos dois anos, estão localizadas em algumas áreas menos consolidadas, com menor visibilidade no contexto da imagem urbana carioca. Apenas duas áreas estão localizadas na zona sul (Jardim Botânico e Marques de Abrantes) e duas na área central (Presidente Vargas e Santa Teresa). As demais se localizam nas zonas norte e oeste. São áreas, portanto, que têm expectativas diferenciadas em relação às áreas da primeira fase do Projeto Rio Cidade. Pode-se afirmar, neste sentido, que as áreas selecionadas na segunda fase apostaram na repercussão favorável que as intervenções urbanas realizadas em áreas tradicionalmente esquecidas pelos investimentos do Poder Público, como Campo Grande, na zona

---

<sup>34</sup> Iplanrio (1996, p. 69)

Oeste, onde boa parte dos moradores apoiaram as modificações realizadas, em contraposição às áreas localizadas nas zonas sul e norte que despertaram polêmicas. (il.45)

Observando-se os projetos implantados notam-se alguns elementos comuns, como a opção por marcar com elementos verticais a entrada, ou o ponto considerado mais importante da área-projeto; a valorização de espaços de micro permanência nos alargamentos das vias, ou mesmo em suas esquinas, quando era o caso; iluminação diferenciada para as vias e para os passeios (bem como a substituição da fiação aérea por fiação subterrânea nessas áreas); a implantação de um mobiliário urbano condizente com padrões de acessibilidade universal<sup>35</sup>, permitindo a plena utilização dos espaços públicos; entre outros elementos. (ils. 46 a 49)

Ao se apropriar de símbolos culturais do bairro, alguns desses elementos contribuem para reforçar laços de identidade cultural entre os seus moradores, como o monumento à Noel Rosa, em Vila Isabel, um dos seus moradores mais ilustres, e a escultura da laranja, em Campo Grande, um dos símbolos da época aurea da região, dedicada ao cultivo da laranja. Neste bairro, inclusive, a profusão de elementos escultóricos, fez surgir o comentário de que o bairro se tornara um *museu ao ar livre*<sup>36</sup>. Em outros bairros, foi desobstruída a visão de monumentos símbolos do bairro e da cidade como um todo, como é o caso da Igreja da Penha. Nesses casos, o Projeto Rio Cidade, ao investir na recuperação de espaços públicos de áreas que tradicionalmente se mantiveram à margem dos investimentos públicos, contribui para criar uma cidade composta por espaços singulares e com identidade cultural própria.(ils. 50 a 54)

<sup>35</sup> Conceito preconizado pela Comissão de Valorização da Vida Independente (CVVI) que se ocupa dos deficientes físicos e daqueles que estão fora da média dos padrões ergonômicos.

<sup>36</sup> Conforme citado em entrevista fornecida ao Jornal

No entanto, em alguns bairros, esses elementos marcantes não se apropriaram nem de símbolos do bairro, nem possibilitaram novas práticas espaciais. Dentre eles destacam-se as esculturas de vidro da Ilha do Governador, de difícil manutenção, e o obelisco de Ipanema, transformado quase que em símbolo do Projeto Rio Cidade, para aqueles que contrários à idéia do projeto, e que poderá acabar se tornando o novo símbolo do bairro para as futuras gerações. Construído para marcar o limite com o bairro do Leblon<sup>37</sup> - que tem suas fronteiras claramente demarcadas nesse ponto, seja pela presença do Jardim de Alah, pela configuração em forma de rótula desse trecho, ou seja pela própria ambiência urbana diferenciada nos dois bairros - esse obelisco apresenta além da dificuldade de manutenção e da estética questionável, dimensões incompatíveis com o local em que se encontra. Nestes bairros, o Projeto Rio Cidade, contribuiu para reforçar o caráter arbitrário tradicionalmente relacionado às intervenções urbanas.(il.55)

No entanto, ao criar um ambiente urbano onde os moradores cariocas são capazes de circular, de se orientar, e se deleitar, como ocorre nos bairros do Leblon, Catete, Vila Isabel e Campo Grande, o Projeto Rio Cidade alcançou os objetivos pretendidos inicialmente: *restituir aos cidadãos o direito à cidade, elevando a sua auto estima, criando empregos e resgatando a imagem pública carioca.* (Iplanrio, 1996).

Não se pode deixar de mencionar as críticas realizadas ao Projeto Rio Cidade. São críticas muitas vezes relacionadas à aspectos especificamente técnicos, como a baixa qualidade técnica das obras realizadas; de gestão, como a falta de um planejamento que integrasse ações diferenciadas de acordo com cada instância administrativa da cidade, e a prioridade deste projeto diante do quadro social apresentado; ou ainda, estéticos, como o de-

<sup>37</sup> Iplanrio (1996, p. 69)

bate relacionado a determinadas soluções adotadas, tanto no redesenho dos espaços públicos como no mobiliário urbano. Quanto à polêmica provocada pelo Rio Cidade I, a posição oficial é a seguinte:

*“Como todo grande Programa de obras públicas, o Rio Cidade foi uma iniciativa polêmica, objeto de ampla discussão pública. E isto, deve-se reconhecer, foi pedagogicamente positivo, pois elevou o grau de conhecimento e informação urbanística da população, com consequente aguçamento e refino do seu senso crítico e fiscalizador, o que, com certeza, repercutirá sobre todas as demais obras públicas da cidade daqui por diante”.* (iplanrio, 1996, p.26)

Não cabe aqui debater as críticas ao projeto como um todo, mas apenas aquelas relacionadas à relação cidade ideal / cidade real na medida em que esta participa da formação do imaginário urbano carioca. Neste sentido, serão feitas algumas considerações às críticas relativas à prioridade de investimentos e ao debate estético.

Antes, porém, é importante considerar alguns aspectos da crítica, acima mencionada, ao planejamento integrado. Crítica que está expressa na seguinte questão, formulada por Zein (1996, p. 44): “(...) é possível uma atuação local, desvinculanda do prévio estabelecimento de uma política nacional, estadual, regional, metropolitana, municipal? Esta visão hierarquizada, que vigorou entre as décadas de 60 e 70, tem sido contestada pelo pensamento urbanístico contemporâneo, principalmente pelo não reconhecimento da identidade urbana de cada parte da cidade, em prol de uma homogeneização do espaço urbano, e pelas complexas articulações entre as as diversas instâncias de decisão que terminaram por emperrar a implantação das diversas ações (muitas ficaram apenas na intenção). De acordo com Zein (1996, p.45) privilegia-se, atualmente, uma visão estratégica da questão urbana, que incentiva a formulação de propostas que atuem simultanea-

mente, “*aproveitando a sua múltipla sinergia para fomentar e obter transformações em todas as esferas*”.

Quanto à polêmica em torno da prioridade de investimentos, em que pese o fato de que não se está desconsiderando a necessidade, ou mesmo, a visceralidade, dos investimentos em saúde e educação, é importante questionar porque o investimento na requalificação do espaço urbano não seria também prioritário. Ora, se esses projetos ao recuperarem a cidade para todos os seus habitantes são capazes de criar um sentimento de identidade com a cidade, e se “*a verdadeira finalidade [de um projeto urbano] não é de criar uma cidade, mas de formar um conjunto de pessoas que tenham o sentimento de cidade (...) dando-lhe uma forma em que cada qual possa reconhecer a si mesmo e à sua experiência de vida associada*<sup>38</sup> (Argan, 1992, p.240)” porque estes projetos não seriam também importantes?

Quanto à superficialidade, muitas vezes associada a projetos de renovação urbana, esta também é questionável. Como reforça Zein (1996, p.51), a maior parte das obras realizadas está abaixo do nível d’água: *60% do orçamento do Rio Cidade foi gasto com o ítem infraestrutura urbana*<sup>39</sup>. Além disso, ao promover a melhoria das condições urbanas, este projeto, contribui para valorizar o espaço público como local das interações sociais, e aspectos da vida social jamais serão superficiais. (il. 56)

Quanto às críticas relativas ao aspectos estéticos das soluções apresentadas, existem duas considerações a fazer. A primeira relativa ao nível de participação popular, durante o processo de elaboração dos projetos, em alguns casos considerados insuficientes, e a segunda, relacionada à positividade da polêmica em torno da estética urbana.

<sup>38</sup> Esta citação transpõe a reflexão de Argan (1992, p.240) sobre o ofício do urbanista para os projetos urbanos.

<sup>39</sup> Parte das críticas feitas aos investimentos realizados se refere à relação entre o montante investido (muitas vezes considerado bastante elevado) e a obra realizada (muitas vezes considerada insuficiente ou mal executada).

Uma análise da participação popular, nos processos decisórios do planejamento urbano da cidade do Rio de Janeiro<sup>40</sup>, nos permite compreender, como ressalta Zein (1996, p.51), que *a comunidade não está acostumada a ser ouvida, nem a se fazer ouvir*. Além da falta de prática, tanto por parte do Poder Público como da sociedade civil, responsável, muitas vezes, pelos ruídos na comunicação entre esses agentes, pode-se inferir que ocorreu também uma falta de visão (também de ambos os agentes) quanto ao impacto que esses projetos poderiam causar. Os habitantes cariocas estavam pouco acostumados a projetos urbanos com as características do Projeto Rio Cidade e, principalmente, a projetos urbanos mais ousados. Após a implantação do Projeto Rio Cidade, em quinze áreas centrais cariocas, observa-se um maior nível de conscientização do habitante carioca quanto às questões que envolvem os projetos urbanos, e a amplitude como que eles participam do cotidiano da cidade.

Este última reflexão retoma a segunda consideração acima levantada, quanto aos aspectos positivos da polêmica surgida em torno da estética urbana<sup>41</sup>. Para Zein (1996, p.52) “*parte da polêmica adveio do fato de as obras terem mexido com símbolos dos bairros*”. Símbolos que foram socialmente construídos ao longo da história, e que se relacionam a um sentimento de identidade do morador com o seu bairro. Considerando que o processo de elaboração de imagens e símbolos envolve escolhas e que, para que estas fortaleçam laços de identidade entre o habitante e a cidade, é necessário um debate amplo entre sociedade civil e poder público, verifica-se a importância de assegurar um canal permanente aberto entre esses dois agentes. Caso contrário, o Projeto estaria arriscando não alcançar alguns de

<sup>40</sup> Quanto a esta questão ver Oliveira (1992)

<sup>41</sup> Existem outros aspectos polêmicos como aqueles relacionados aos aspectos de gestão do projeto e das obras, aos materiais empregados nas obras (considerados muitas vezes de baixa qualidade), e ao não atendimento das reivindicações dos cidadãos.

seus objetivos primeiros, o resgate da identidade do habitante com a sua cidade, a renovação urbana e a requalificação da imagem urbana carioca, que dependem intimamente da capacidade do Projeto em re-elaborar imagens e símbolos da cidade para os seus habitantes.

Sobre a importância do debate estético Zoladz (1994) e Severi (1993) são orientadores. Para Zoladz (1994, p.28) o sentimento de pertença, que permeia a relação identitária entre arte e cidade, “*ao dotar a arte de um sentido gregário, nos permite compreender o desejo de beleza como fruto das formas de pensamento e da vida afetiva*”. Desta forma, pode-se considerar que a estética urbana não se relaciona apenas à visibilidade da forma urbana mas a questões arraigadas à história das representações do imaginário urbano.

Para Severi (1993, p.84), a *experiência do belo é um meio através da qual cada cultura e cada artista realiza sínteses originais que definem uma ars*<sup>42</sup>. Considerando o contexto urbano aonde se realiza essa experiência, de acordo com esta pesquisa, essas sínteses participam da produção de um conhecimento específico que relaciona a arte à cidade já que:

“*A arte reflete não somente a satisfação de um ideal ou mesmo de uma necessidade estética, mas também revela aspectos de organização de espaço, de modalidades de transmissão de conhecimento(...)*” (Severi, 1993, 84)

Neste sentido, uma etnografia dos elementos que participam do Projeto Rio Cidade poderá permitir uma ampliação dos conteúdos urbanos que podem estar sendo formulados, nesta fase de mudança, bem como a articulação dos mesmos com o morador carioca.

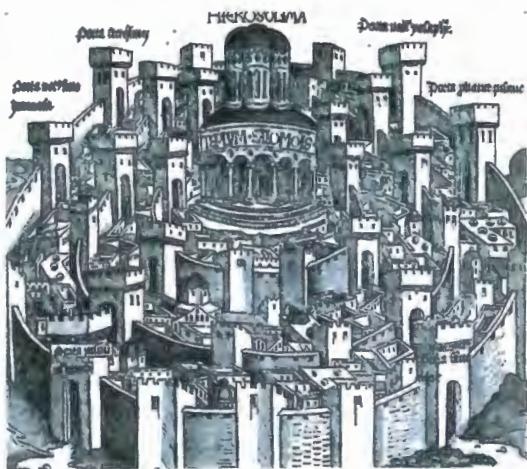
<sup>42</sup> Severi (s.d., 84) reconhece no conceito de *ars* dois sentidos distintos: um relacionado “a capacidade consciente e intencional do homem de produzir objetos (...) da mesma maneira que a natureza produz fenômenos” (citando Pano-vsky) e outro ao “conjunto de regras e de técnicas que o pensamento deve percorrer para alcançar o conhecimento e representar o real”.

As considerações sobre as polêmicas despertadas pelo Projeto Rio Cidade 1 deverão ser revistas nos próximos anos na implantação da segunda fase do Projeto. A análise de um projeto em desenvolvimento é, por definição, uma *obra aberta*, uma vez que esta ao se realizar passa a fazer parte também do processo de construção desse projeto. No entanto, essa análise se mostra particularmente oportuna uma vez que somado ao contínuo processo de transformação do espaço urbano ela se insere em um período de tempo entre as intervenções já realizadas, na maior parte, das áreas do Projeto Rio Cidade 1 e as que serão realizadas nos moldes do Projeto Rio Cidade 2. Ainda que em aberto uma análise do Projeto Rio Cidade, até o momento, não pode desconsiderar a importância da requalificação do espaço público para a experiência de vida urbana dos habitantes cariocas. Ao investir na recuperação das ruas e praças para o uso de todos os habitantes cariocas<sup>43</sup>, tornou-as mais seguras e propícias às trocas sociais que ocorrem nestes espaços. Retomou a rua como local de visibilidade de um ideal de vida urbano. Desta forma, as ruas que, no alvorecer deste século, eram a expressão da agonia da cidade colonial, assolada por epidemias de febre amarela e varíola, se preparam para inaugurar o próximo século como a expressão da existência de uma nova ordem na cidade. Os espaços públicos requalificados trouxeram, assim, uma nova vida à cidade ao proporcionarem tanto uma maior participação na resolução da questão urbana, como também no debate estético e nas polêmicas que se seguiram às propostas apresentadas.

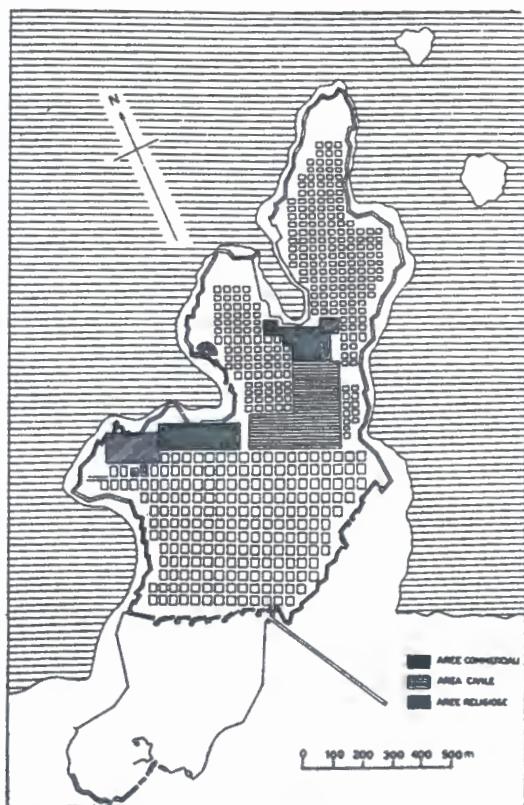
Mas, sobretudo, o Projeto Rio Cidade pode representar um estímulo à construção de uma cidade ideal que contemple a expressão da di-

<sup>43</sup>Como é o caso, por exemplo, dos deficientes físicos que nas áreas que já foram objeto do Projeto Rio Cidade passaram a contar com rampas de acesso às calçadas e sinalização de advertência junto aos equipamentos urbanos, como orelhões e caixas de correio, de acordo com o conceito de acessibilidade plena, facilitando assim a participação deles na vida urbana.

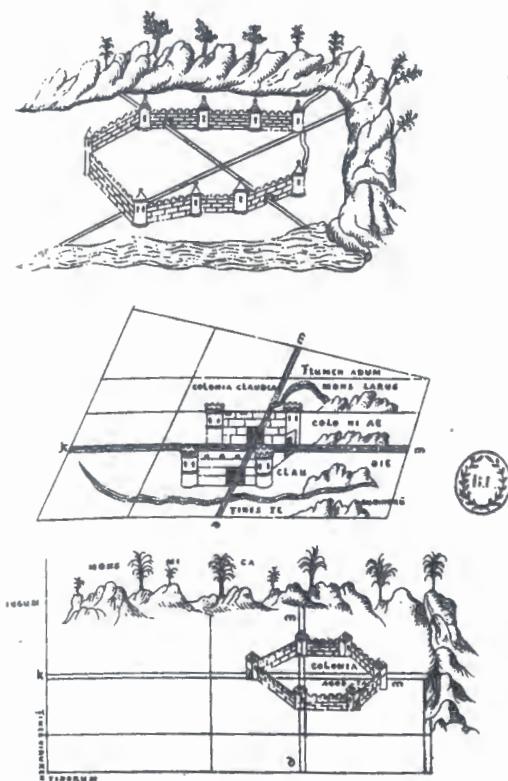
versidade cultural no espaço urbano - e não mais conjuntos de cidades ideais e cidades reais que não se interceptam,- contribuindo, assim, para que a cidade do Rio de Janeiro se constitua em um ideal de vida urbana para todos os seus habitantes. (il.57)



il.1. *Jerusalém Celeste*. Vercelloni (1996)



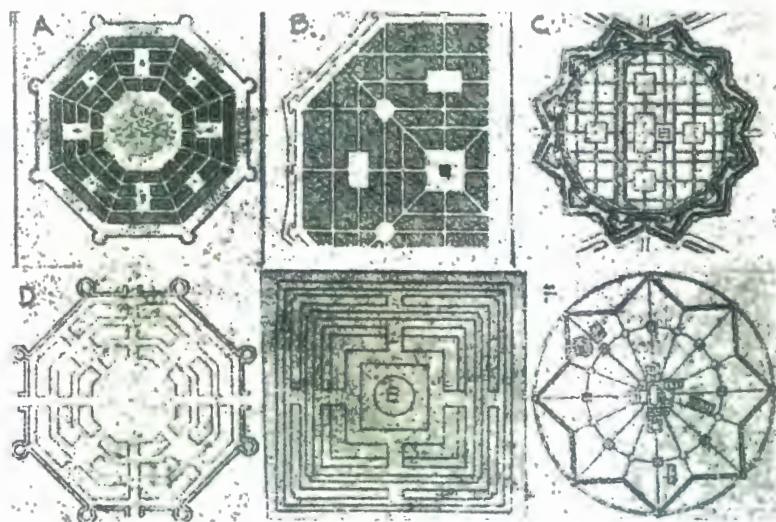
il.2. *Mileto*. Hipodamo. séc. V. a.C. Benévoli (1983)



il.3. *O centuratio romano*. Benévoli (1983)



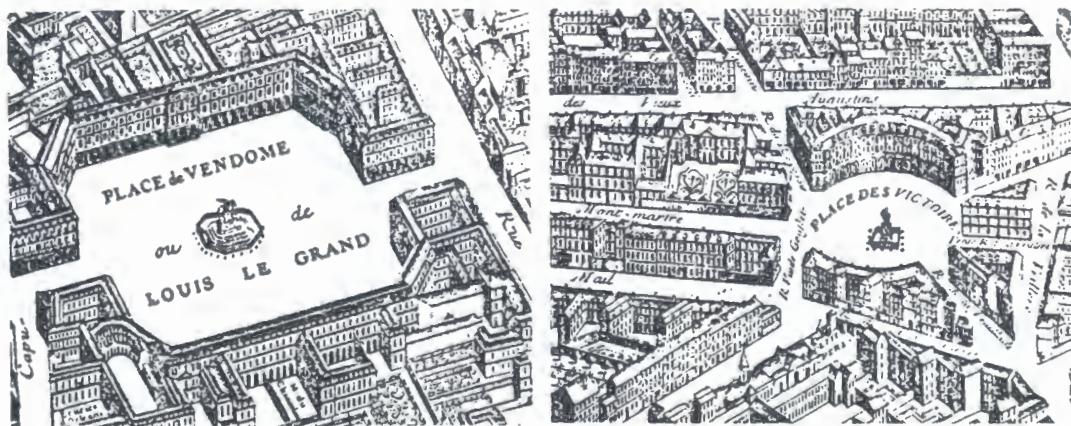
il.4. *Imola*. Leonardo da Vinci. 1503. Borsi (1997)



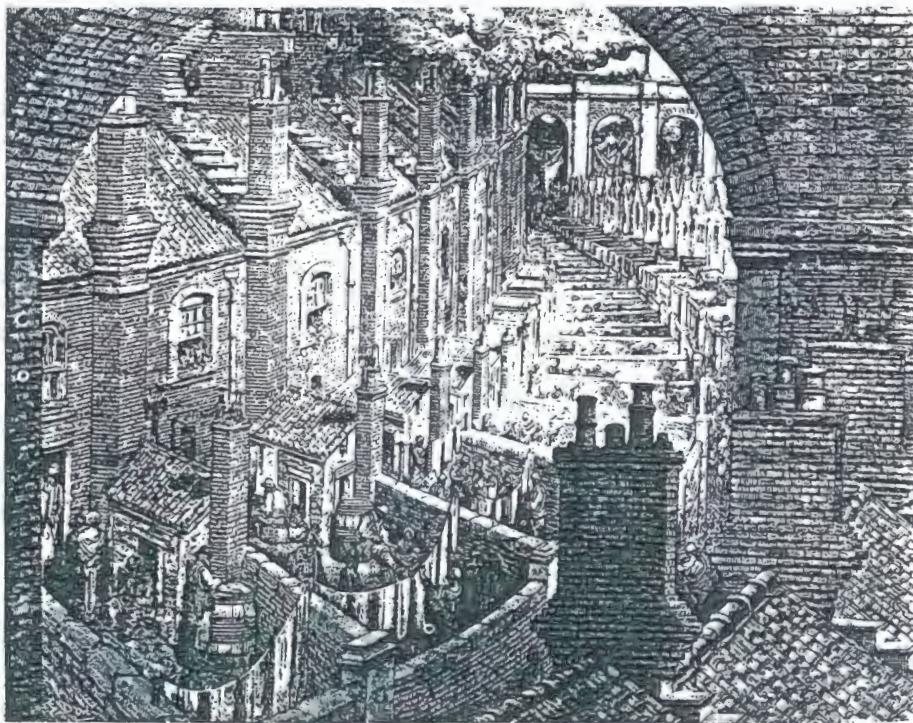
il.5. *Cidades concebidas como núcleo fortificado*. Concepção radiocêntrica como tema constante, a das cidades ideais do Renascimento. Santos (1968)



il.6. *Palmanova*. Scamozzi. 1593. Projeto e vista aérea. Le Corbusier (1966) e Borsi (1997)



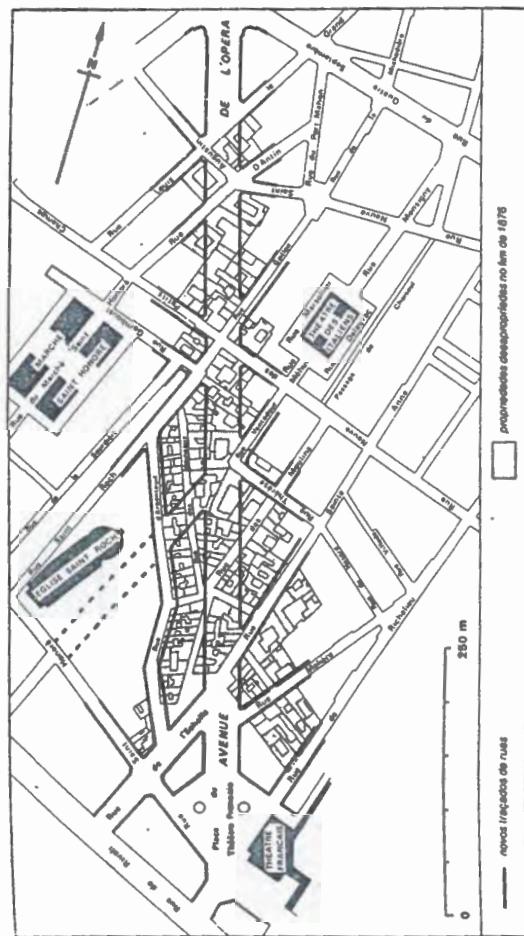
il.7. *Place Vendôme e Place des Victoires*. Benévolo (1983)



il.8. *Bairros pobres de Londres*. Doré, 1872.



il.9. *Bairros pobres de Londres*. Doré, 1872.



il.10. *Uma Avenida aberta em Paris.* 1867. As cidades querem ser Paris em seu traçado urbano na sua arquitetura e, sobretudo, no modo de vida urbano. Benévolo (1983)



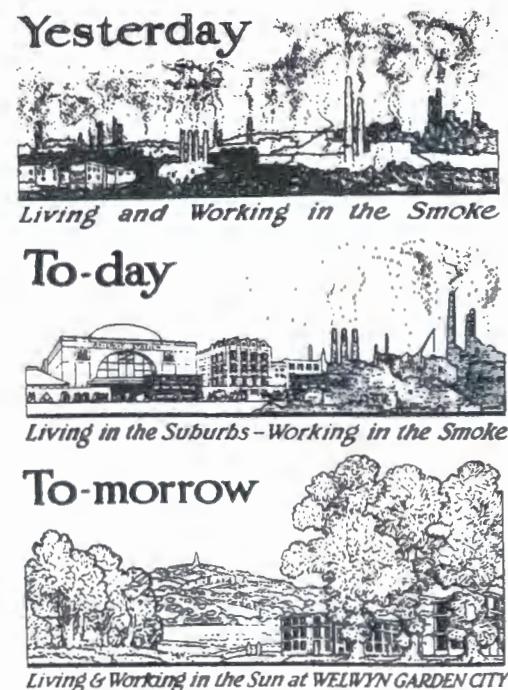
il.11 *Avenida Central*. Rio de Janeiro. 1904-1905. Ferrez (1982)



il.12. *Teatro de l'Operá*. Paris. sec. XIX.  
Bernard Buffet. 1955.



il.13. *Teatro Municipal*. Rio de Janeiro.  
1909. Sisson (1986)



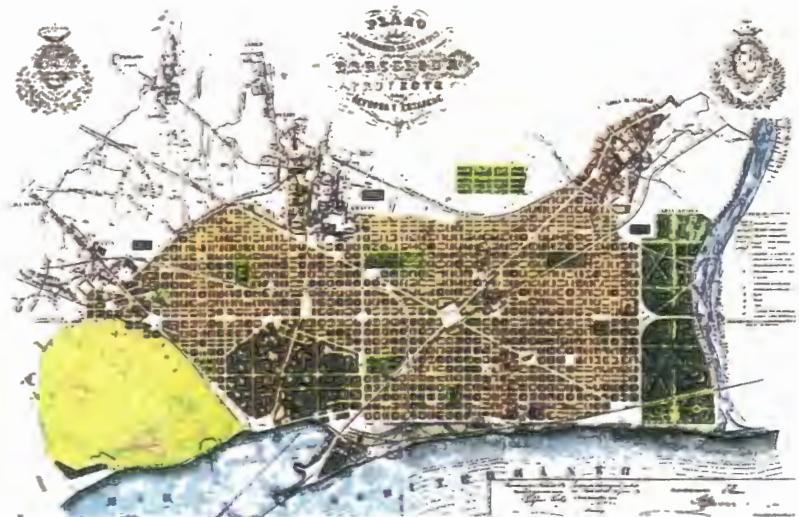
il.14. *Cidade-jardim.* Howard. 1902.  
Vercelloni (1996)



il.15. *Cidade Industrial.* Garnier. 1902.  
Pischel (1996)



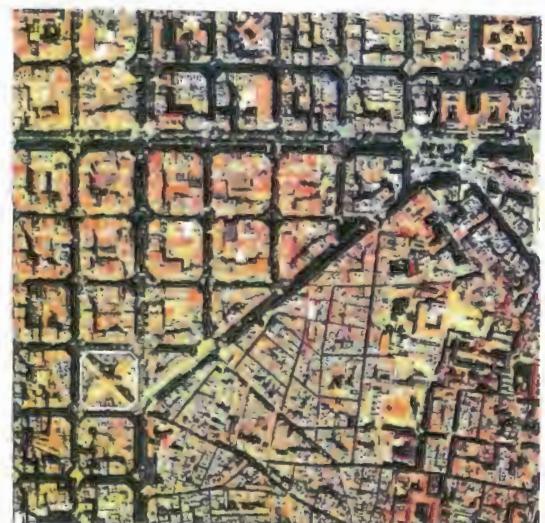
il.16. *Cidade Linear.* Sorya e Mata.  
1882...Verceloni (1996)

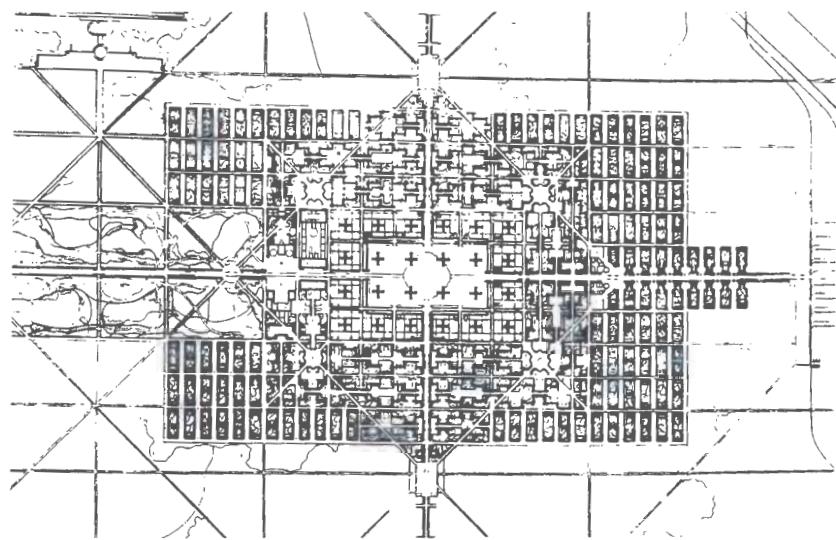


il.17. *Barcelona*. Cerdá. 1859. Vercelloni (1996)

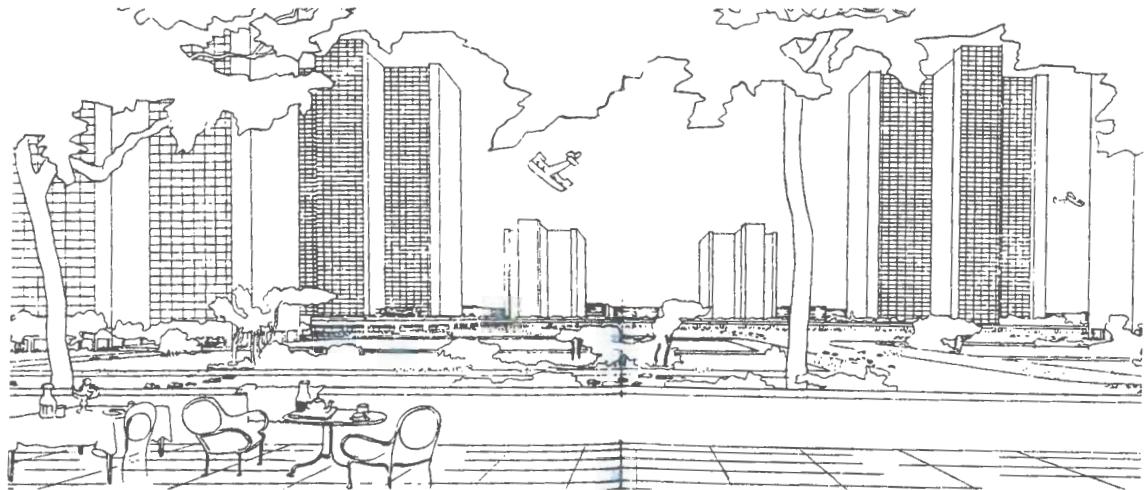


il.18 *Barcelona*. Cerdá. 1859. Dois trechos mostrando o contraste entre Barcelona antes e depois da intervenção urbana por Cerdá. IIC (1994)

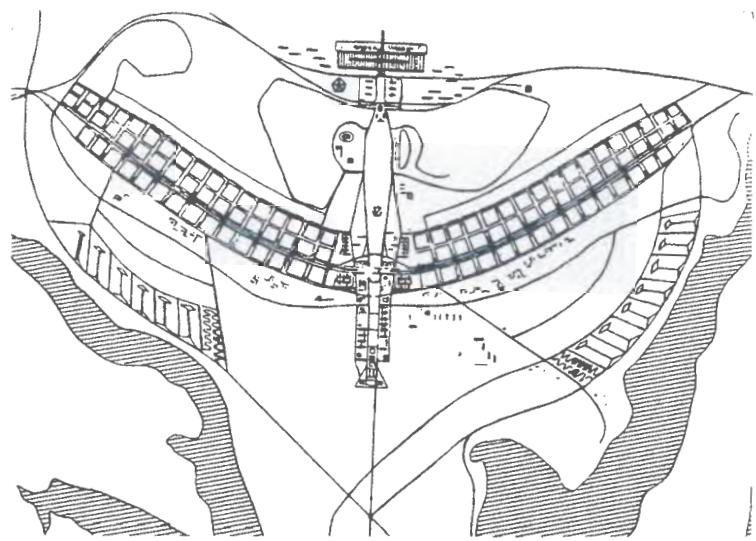




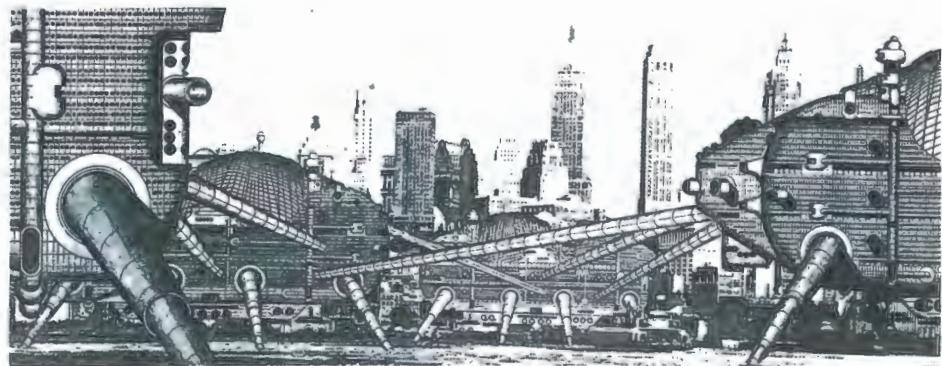
il. 19. *Ville Contemporaine*. Le Corbusier. 1922. Planta da cidade ideal modernista. Le Corbusier (1966)



il. 20. *Ville Contemporaine*. Le Corbusier. 1922. Perspectiva. Dic. de Arq. do Séc. XX (1997)



il. 21. *Brasília*. Lúcio Costa. 1960. A cidade ideal modernista que se tornou real fora das terras europeias. Dic. de Arq. do Séc. XX (1997)



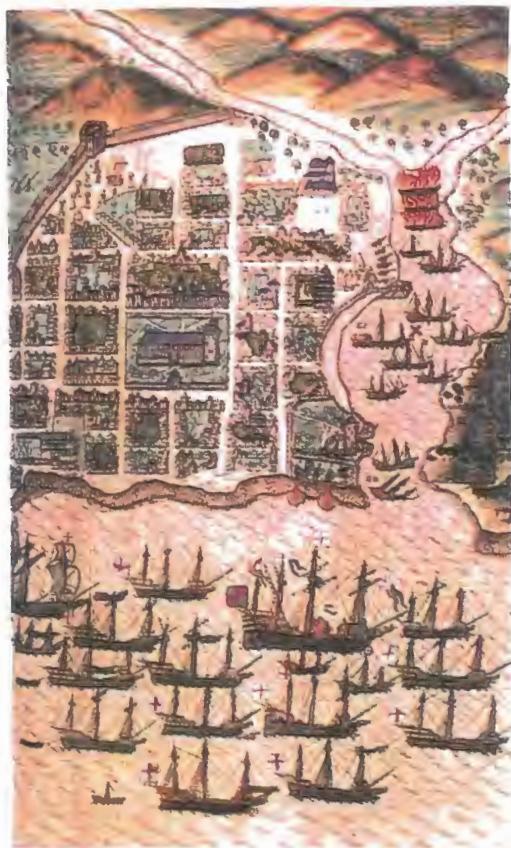
il.22. *Walking City*. Archigram.. 1964.  
A cidade do deus máquina tenderá a se  
tornar real ? Dic. de Arq. do Séc.XX  
(1997)



il.23. *Um edifício de casas*. SITE.1981.  
Ou existem alternativas ? Borsi (1997)



il.24. *Chrysler Building from Times Square*  
Stettner. 1987. Peixoto (1989)



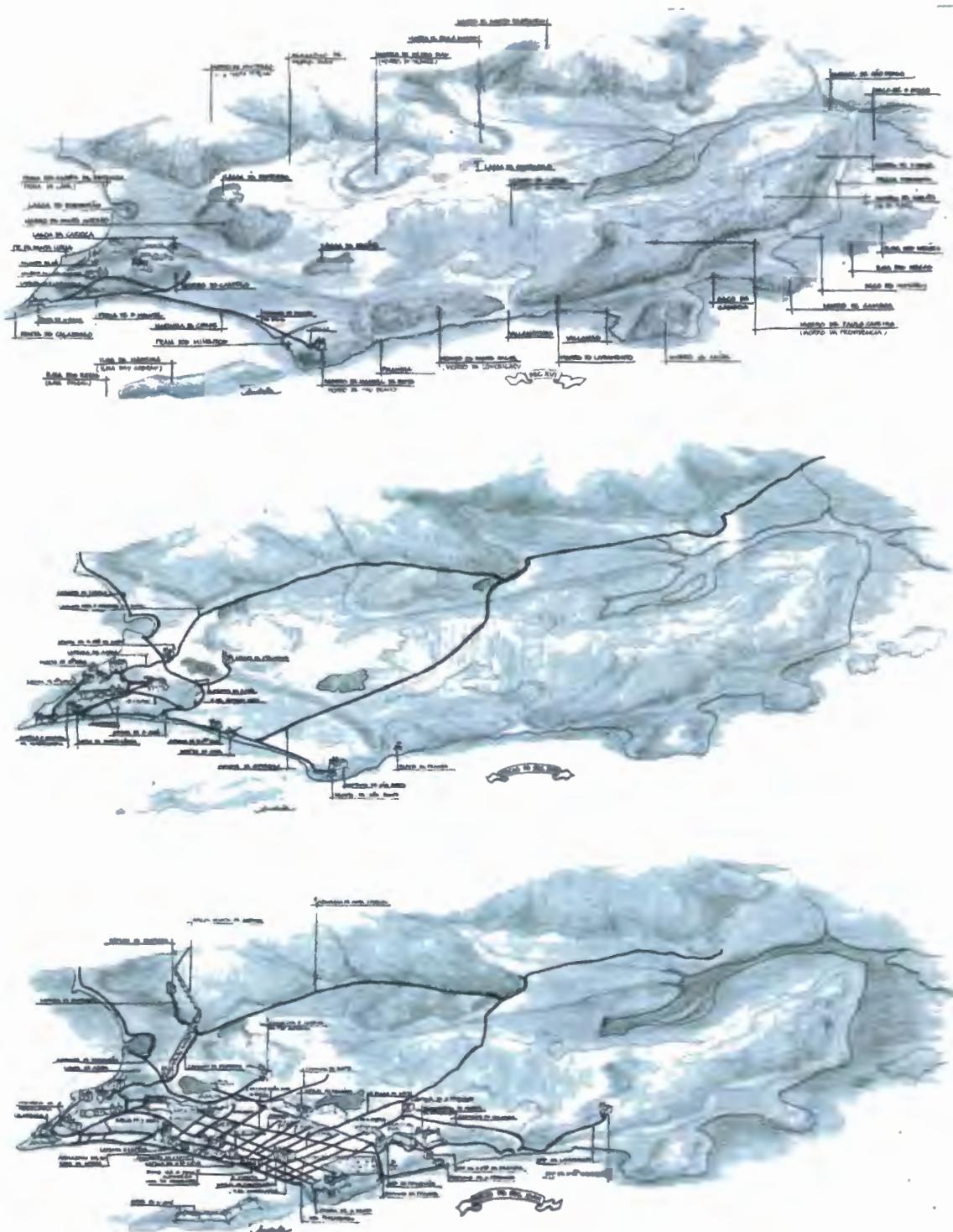
il.25. *São Domingos*. Bartolomeu Colombo. 1497. Primeiro estabelecimento urbano fundado pelos espanhóis. Vercelloni (1996)



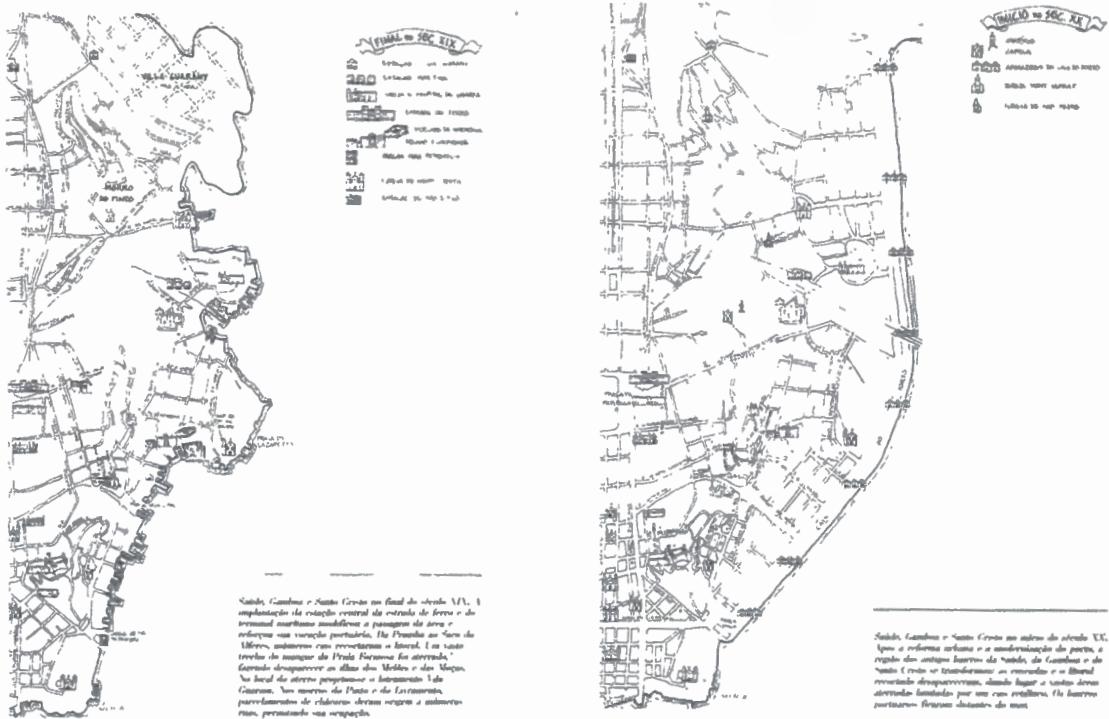
il.26. *A ilha da Utopia*. Morus. 1516. Borsi (1997)



il.27. *Pavimentadores*. Debret. Arte no Brasil (1979).



il.28. *A cidade do Rio de Janeiro*. Perspectiva do núcleo de implantação em fins do séc. XVI e início do séc. XVII e do séc. XVIII. Desenho da autora, 1986.



il.29 *Saúde, Gamboa e Santo Cristo*. Final do séc. XIX e início do séc. XX. Desenho da autora. (Vaz, 1986)



il. 30. *Avenida Beira-Mar*. 1905. Revista do Clube de Engenharia (1985)



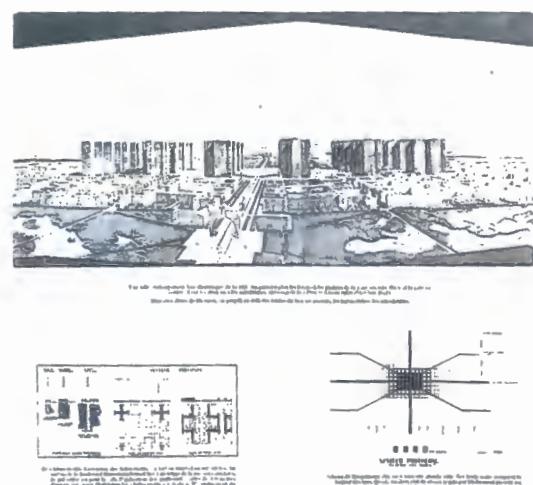
il. 31. *Avenida Beira-Mar*. 1985. Revista do Clube de Engenharia (1985)



il.32. *Plano Agache*. 1929. Perspectiva aérea do centro do Rio. (Iplanrio, 1997)



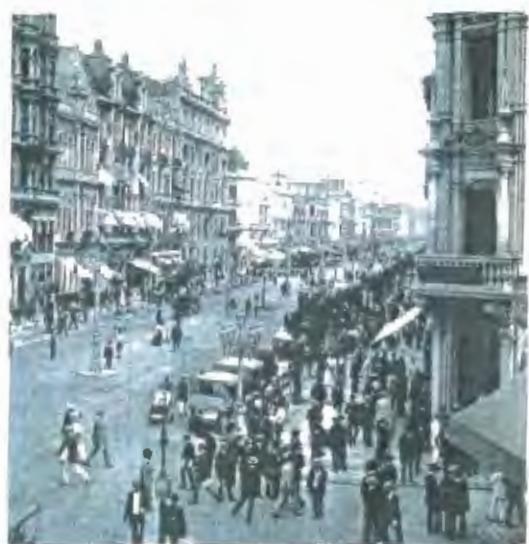
il. 33 *Edifícios em fita*. Le Corbusier. 1929. Iplanrio (1997)



il.34. *Plano Voisin*. Le Corbusier. 1925. Le Corbusier (1966)



il.35. *Footing*. Avenida Rio Branco em frente à Biblioteca Municipal. 1929. Álbum de família.



il.36. *Avenida Central*. c.1910. Esquina da Rua do Ouvidor. Ferrez (1982)



il.37. *Footing*. Avenida Rio Branco. 1941. Álbum de família.



il.38. *Footing*. Avenida Rio Branco em frente ao Teatro Municipal. 1934. Álbum de família.



il.39. *Shopping Rio 2*. Luiz Mário Xavier.  
Desenho Guta. Agati (1995)



il.40. *Copacabana*. Antes do Rio Cidade 1.  
Iplanrio (1996)



il.41. *Copacabana*. Mesmo trecho após o Rio  
Cidade 1. Iplanrio (1996)

il.42. *Campo Grande*. Rua Viúva Dantas antes do Rio Cidade 1. Iplanrio (1996)



il.43. *Campo Grande*. Rua Viúva Dantas após as obras do Rio Cidade 1. Iplanrio (1996)



il. 44 *Campo Grande*. Inauguração do Rio Cidade.  
Foto Luis Madeira, 1997.



il.45. *Igreja da Penha*. Iplanrio (1996)



il.46. *Penha. Iluminação Rua dos Romeiros*. Iplanrio (1996)



il.47. *Novo mobiliário urbano*. Campo Grande. Iplanrio (1996)



il.48. *Mobiliário Urbano atendendo a todos os moradores cariocas*. Campo Grande, Iplanrio (1996)

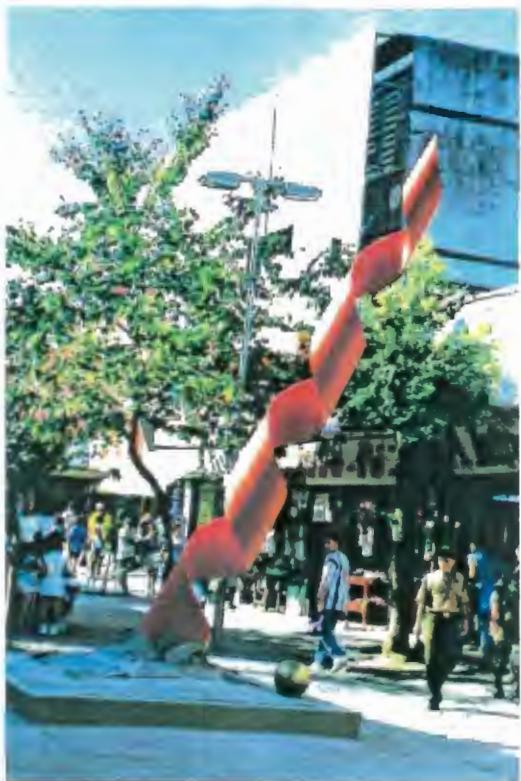
il.49. *Cruzamento diferenciado*. Ipanema.  
Iplanrio (1996).



il.50. *Piso consagrando símbolos do bairro*.  
Vila Isabel. Iplanrio (1996).



il.51. *Escultura da laranja*. Campo Grande.  
Foto Andréa Borde, 1997.



il.52. *Escultura símbolo do novo momento de urbanização do bairro*. Campo Grande. Foto Luis Madeira, 1997.



il.53. *Obelisco*. Campo Grande. Iplanrio (1996)



il. 54 *Chafariz*. Campo Grande. Foto Andréa Borde, 1997.



il.56. *As obras*. Iplanrio (1996)



il.55. *Obelisco*. Ipanema. Iplanrio (1996)



il.57. *Escultura de Noel Rosa*. Ipanema. Iplanrio (1996)



### 3 IMAGINÁRIO URBANO

#### 3.1. PARA ALÉM DO IMAGINÁRIO

No que diz respeito ao estudo da vida urbana é importante diferenciar os conceitos de imaginário e de utópico. Esses conceitos se assemelham, e se diferenciam, pela relação que estabelecem com um terceiro termo, a imaginação, uma das faculdades humanas responsáveis pela produção de conhecimento, que permite *pensarmos em nós mesmos de forma diferente do que somos e, portanto, propor uma finalidade além da situação presente* (Argan, 1992, p.266). Neste sentido, em uma primeira instância, ambos os termos se remetem à imaginação: sendo o utópico concebido como coisa da imaginação, e o imaginário como alguma coisa que só existe na imaginação<sup>1</sup>. No entanto, ao se considerar que sem imaginação *pode haver cálculo, mas não projeto* (Argan, 1992, p.260 ), anuncia-se uma das finalidades específicas da imaginação, *a produção de um conhecimento indissoluvelmente ligado ao fazer e, portanto, à técnica*, que irá se constituir no ponto de divergência entre o conceito de utópico e o de imaginário. Diferentemente do imaginário o utópico estaria relacionado a um conhecimento abstrato. Ou, como afirma Borsi (1997, p.10 ):

*“O utópico é o irrealisável: um projeto utópico é um projeto irrealisável. Seja por exigência ou por escolha. (...). Ser utópico é ser out.*

<sup>1</sup> Dicionário Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

Na medida em que se opõe ao real o *ideal se constitui também como uma característica essencial do utópico* (Borsi, 1997, p.11). Sob este aspecto podem ser compreendidas as cidades ideais renascentistas, as cidades utópicas concebidas por Morus, Campanela e as arquiteturas concebidas pelos arquitetos, denominados *visionários*, do séc. XVIII. A relação que se estabelece entre utopia e realização é exemplificada por Borsi (1997, p.08) ao refletir sobre a arquitetura utópica:

*Sendo a arquitetura um “pensamento realizável”<sup>2</sup> o caráter utópico da arquitetura reside no fato dela se colocar fora do domínio das realizações possíveis. É uma arquitetura imaginária, visionária e, enquanto tal, não se constitui como uma evasão do real. Ela tem, ao contrário, nesta realidade que ela contesta com firmeza sua função salvadora (...) ela pertence à história da arquitetura embora não pertença mais, seguramente, à história da utopia.”*

Já o imaginário se nutre dos desejos e escolhas que o homem realiza na interação que estabelece com a cidade, e que se traduz na elaboração de imagens e símbolos representativos dos conteúdos urbanos que quer expressar. Projetos estes que participam do imaginário como um todo.

*“O imaginário se constitui como uma representação contínua, que se opõe à imagem pontual e descontínua que referencializa a cidade (Ferrara, 1997, p.200) ”.*

Desta forma, ao contrário do utópico, o imaginário pode ser entendido como algo que tende a se tornar real. O que viabiliza, uma análise do imaginário urbano de uma cidade a partir das representações deste imaginário, compreendidas tanto pelas representações que ocorrem na cidade como também pelas representações que se faz da cidade. Neste sentido, tanto as cidades imaginárias construídas pelo cinema, como a identificação

---

<sup>2</sup> De acordo com a definição do arquiteto Gio Ponti, arquiteto milanês deste século citado por Borsi (1997, p.09)

de um espírito carioca ligado ao prazer, a partir da maneira como os cidadãos cariocas se apropriam do espaço da cidade, podem ser consideradas como representações do imaginário.

Se o utópico se compara ao ideal, o imaginário se aproxima mais do real, ou melhor daquilo que permite a apreensão do real. De fato, como formula Francastel (1987, p. 40), existe uma relação que se estabelece entre o real, a percepção e o imaginário que permite definir o imaginário como *documento da civilização*. Neste sentido, pode-se compreender o utópico como parte integrante do imaginário.

### 3.2. A PERCEPÇÃO DA IMAGEM URBANA

*“Cada um de nós, em seus itinerários urbanos diários, deixa trabalhar a memória e a imaginação: anota as mínimas mudanças. (...); imagina e, portanto, de certa forma projeta, que aquele velho casebre será substituído por um edifício decente, que aquela rua demasiadamente estreita será alargada, que o trânsito será mais disciplinado (...); lembra-se de como era aquela rua quando, menino a percorria para ir à escola. (...)” (Argan, 1992, p.232)*

A cidade se apresenta a cada momento, e para cada um de nós, como uma *nova* cidade, produto das constantes transformações da forma urbana, e da maneira como experimentamos e percebemos a cidade. Novos elementos vão sendo acrescidos, esquecidos e recriados em nosso imaginário cotidianamente. Neste sentido, interessa aqui analisar de que maneira se estrutura a imagem e a percepção dessa *eterna novidade* chamada cidade. Para tal, como ressalta Lynch (1990, p.13), é necessário que se reflita sobre a cidade como um objeto de percepção. E, mais, que se identifiquem as características estruturais da imagem da cidade e da percepção do espaço urbano. Imagem e percepção são conceitos indissociáveis, como anuncia Audmont (1993, p.73): “*não há imagem sem a percepção de uma imagem e o estudo das grandes características da segunda, evita muitos erros (...) na compreensão da primeira.*

Embora o ambiente construído, pelos seus aspectos projetuais e formais, se estruture tal como uma representação no espaço pictórico - permitindo que este seja percebido segundo as características da percepção do espaço estético - ao participar das práticas espaciais que ocorrem no es-

paço em que está inscrito, a sua percepção passa a se diferenciar da percepção do espaço estético e a se organizar como uma *percepção do espaço urbano*. Para Choay (1992, p. 48), as diferenças estruturais entre a percepção do espaço estético e a percepção do espaço urbano se fundam na especificidade de cada um destes fenômenos. Desta forma,

*“Uma cidade não é percebida pelos que nela habitam como um quadro: sua percepção é por eles organizada de modo radicalmente diferente, em função de uma série de laços existenciais, práticos e afetivos que os unem a ela”.*

Ou, poeticamente, de acordo com Benjamin (1987, p. 35):

*“Um bairro extremamente confuso, uma rede de ruas que anos a fio eu evitara, tornou-se para mim, de um só lance, abarcável numa visão de conjunto, quando um dia uma pessoa amada se mudou para lá. Era como se em sua janela um projetor estivesse instalado e decompusesse a região com feixes de luz.”*

O *atributo histórico* relativo à toda e qualquer percepção humana (Benjamin, 1994, p.169) é fundamental para que se compreenda tanto os fatores subjetivos como os sociais envolvidos nesse processo: *a imagem só existe para ser vista por um espectador historicamente definido* (Aumont, 1993). Trazendo esta questão para o debate sobre a percepção do espaço urbano - heterogêneo, múltiplo, aberto à diferentes identificações aonde cada cidadão estabelece relações com determinadas partes da sua cidade - é possível considerar que ela é dotada de um atributo espacial, que envolve práticas espaciais como acessibilidade/ distanciamento, apropriação do espaço e produção do espaço, igualmente importante para a compreensão da percepção da imagem da cidade.

Não se percebe a cidade como um todo, mas partes dela com as quais o cidadão se identifica ou estabelece algum vínculo, como ressalta

Lynch (1990). Esta constatação leva a identificação de uma das características da percepção do espaço urbano: o fato dela acontecer de forma parcial, fragmentária, relacionada a referências que não se atêm apenas à materialidade da forma urbana. Todos os sentidos estão envolvidos na percepção do espaço urbano, sendo a imagem o composto resultante de todos eles como analisa Lynch (1990, p.12)

De fato não existe uma maneira de compreender o mundo sem antes detectá-lo por meio dos sentidos, que atuam como mecanismo pelo qual, desprovido de causalidades, se forja o tecido perceptivo. Para Ackerman (1992) os sentidos são *idiomas sensíveis utilizados ao nos relacionarmos com os outros e com as coisas*, e se constituem como delineadores dos limites de consciência. Uma consciência que pressupõe uma exterioridade do sujeito, e se traduz em uma visão de mundo reflexiva, crítica e axiológica. Consciência e percepção encontram-se, assim, interligados na construção de uma percepção sensível.

Os sentidos não apenas transpõem distâncias - o que varia de cultura para cultura são as maneiras de experimentar os sentidos, de acordo com os valores de cada uma, e não as formas de usá-los, estas se mantém<sup>3</sup>, como também são capazes de transpor o tempo, como ressalta Ackerman (1992). O exemplo mais conhecido foi aquele trazido por Proust (1987) que ao mergulhar um bolinho no chá, e degustá-lo, relembra as pessoas, os sentimentos, os lugares e as sensações vividas em sua juventude iniciando, assim, a sua obra *Em busca do tempo perdido*. Poderia se afirmar que o mesmo não acontece ao se percorrer, ou mesmo, se deixar ficar, em um espaço da cidade que está inscrito em nossa experiência de vida ?

<sup>3</sup> Ou seja, guardadas as limitações individuais, todos os povos são capazes de ver, tatear, provar, cheirar e escutar da mesma maneira. No entanto, diferentes culturas experimentam cada um dos cinco sentidos de acordo com seus valores fazendo com que a experiência sensível varie em intensidade e significado.

Para compreender esta questão é importante analisar as contribuições levantadas pelas pesquisas empíricas realizadas por Lynch (1990) e Rossi (1995), que se constituem em metodologias aplicadas ao conhecimento da cidade. Estes estudos se complementam e é, nesta perspectiva, que permeiam este trabalho. Se Rossi (1992) ressalta na contribuição de Lynch, a compreensão do *sentido de espaço das cidades* dele, Rossi, pode-se dizer que ampliou a compreensão do *sentido do tempo* nas cidades. Desta forma, não apenas o monumento inserido no seu contexto urbano comunica a todos a sua história, o sentido de sua existência e a técnica construtiva empregada (Rossi, 1992) como, também, se constitui em um elemento referencial no espaço urbano pelos aspectos formais, inerentes ao objeto em si, pela maneira que organiza o espaço de em torno e pelas lembranças e significações que desperta em cada cidadão (Lynch, 1990).

De acordo com a pesquisa realizada por Lynch (1990, p.18) sobre a imagem da cidade esta pode ser analisada mediante três componentes: (a) *identidade* - relacionada às particularidades de cada cidade; (b) *estrutura* - relativa à relação espacial da cidade com o observador e com os outros elementos urbanos; e (c) *significado* - para além da relação espacial ou estrutural imagem a cidade tem que ter para o observador tanto um significado prático como emocional.

Partindo do princípio que, uma vez que o homem vive em um determinado espaço, a estruturação e identificação deste espaço é inerente e imprescindível à atividade humana, e atendo-se mais especificamente a materialidade da forma urbana, Lynch (1990, p.57-59) identificou cinco elementos organizadores da imagem urbana. São eles: (a) *as vias* - elemento predominante na percepção da imagem da cidade<sup>4</sup>; (b) *os limites* -elementos lineares

<sup>4</sup> como se pode observar na relevância, apontada por Argan (anteriormente citada), dos itinerários urbanos diários para a construção imaginária da cidade

(muros, estradas de ferro) que se constituem em referências secundárias porém organizadoras; (c) *os bairros* - regiões urbanas de tamanho médio ou regular em que o observador penetra (a maior parte dos cidadãos estrutura deste modo a sua cidade); (d) *os cruzamentos* - convergências de vias, centro polarizador do bairro, *nós de concentração de atividade*; e (e) *os elementos marcantes* - pontos externos representados por um objeto físico. Estes elementos possuem características próprias - como, por exemplo, proporcionar um sentido de sequência, de graduação, de direção, de continuidade temática, de textura, ou ainda de originalidade - e se interligam na construção da imagem da cidade.

Já Rossi (1995, p.115) referindo-se a cidade como uma arquitetura, uma construção no tempo, considerou que a cidade se configura na relação que se estabelece entre as áreas de residência e os elementos primários, relacionados ao que ele considera como as três funções básicas da cidade - as atividades fixas, as residências e o tráfego. Sobressaem da pesquisa de Rossi (1995) dois aspectos por ele analisados. O primeiro relativo à concretude dos fatos urbanos: para Rossi (1995, p. 144) *a qualidade da arquitetura - a criação humana - é o sentido da cidade*. O segundo relacionado ao que denominou de *alma da cidade*: para Rossi (1995, p.198) *a própria cidade é a memória coletiva dos povos; e como a memória está ligada a fatos e lugares, a cidade é o locus da memória coletiva*.

A partir dessas pesquisas é possível concluir que a relação do homem com o seu espaço passaria por duas vertentes. Se por um lado tem-se o dado objetivo da visualização e reconhecimento da cidade, por outro lado, tem-se o dado objetivo da sua apreensão e valorização, da memória.

Estas duas vertentes podem ser mais detalhadamente analisadas retomando-se a pesquisa realizada por Lynch (1990), sobre a imagem da cidade onde ele identificou duas qualidades básicas do ambiente urbano: a *le-*

*gibilidade e a imageabilidade.* A *legibilidade* estaria ligada a uma *clareza estrutural* dos elementos que compõem a imagem da cidade, e a *imageabilidade*, à capacidade de atualização deste processo.

A primeira, a *legibilidade*, a aparente clareza da paisagem da cidade, ou, a facilidade com que suas partes podem ser reconhecidas e organizadas segundo um esquema coerente, se refere ao dado objetivo, à primeira vertente acima exposta. Quanto à *imageabilidade*, ou a capacidade que um objeto físico, no caso a cidade, tem de evocar uma imagem forte no observador, é uma das abordagens possíveis da segunda vertente.

Assim, enquanto a *legibilidade* está relacionada à realidade física, a *imageabilidade* parte da percepção desta realidade para um universo mais amplo, onde *lembranças e símbolos comuns, que unem um grupo, permitam a comunicação dentro dele* (Lynch, 1990, p.19). O objetivo é, então, segundo ele, não só um ambiente imaginável, mas que este seja ao mesmo tempo também aberto a mudanças.

Para Choay (1992, p.49), não só a especificidade da percepção do espaço urbano está relacionada ao conceito de *legibilidade* elaborado por Lynch (1990), como este se constitui na diferença fundamental com relação à percepção do espaço estético.

*“Nenhuma prática das artes plásticas, nenhum conhecimento da geometria pode conduzir à concepção de um projeto legível; só pode fazê-lo a experiência da cidade”.*

Segundo Choay (1992, p.49) a *legibilidade* independe, inclusive, dos princípios que nortearam o projeto, uma vez que as suas intenções precisam aparecer e ser decifráveis pelos seus cidadãos. A relação identitária que se estabelece, no caso do ambiente urbano legível, entre este e o cidadão despertaria sentimentos de pertencimento e de participação. O ambi-

ente urbano legível recuperaria, desta forma, a solidariedade entre *os ambientes que compõem a cidade - o ambiente urbano - o ambiente físico, o ambiente construído e o ambiente social.*

Como parte integrante desse processo caberia à imageabilidade, fundada na capacidade que um ambiente urbano teria de evocar imagens fortes, de afetar e de despertar a elaboração de novas imagens no cidadão, reforçar os atributos da legibilidade.

Essa questão da imageabilidade pode ser exemplificada nos depoimentos dados, em uma entrevista recente (Garcia, 1993) pelos compositores baianos Gilberto Gil e Caetano Velloso, que moram na cidade do Rio de Janeiro há, aproximadamente, vinte anos. Nesta entrevista, Gil lembra que já adorava a cidade antes mesmo de conhecê-la: *da Bahia nós já visualizávamos e adivinhávamos a paisagem da cidade* (Garcia, 1993, p.29). Caetano reforça esta afirmação quando diz que *já sabia como as coisas eram aqui* (Garcia, 1993, p.28). Pode-se concluir, então, que o que os trouxe para o Rio de Janeiro foi justamente a imaginação? O que significa ser trazido pela imaginação? Ou, por outro lado, o que significa para uma cidade ser capaz de atrair pela imaginação? Seria o Rio de Janeiro uma cidade dotada de imageabilidade, uma cidade imaginável como concebe Lynch (1990)?

Se, em um nível objetivo, a atração que um objeto, no caso a cidade, exerce significa despertar desejos, ser trazido pela imaginação, no caso do sujeito, significa tentar concretizar esse desejo trazendo essa imagem do mundo do imaginário para o mundo do real. A declaração de Caetano Velloso, quando de sua chegada a cidade do Rio de Janeiro reforça esta hipótese: *O Pão de Açúcar e o Corcovado eram uma confirmação das imagens que eu idealizava* (Garcia, 1993, 32).

Como se pode perceber nas declarações de Gil e de Caetano, um dos aspectos que se sobressaem nessa entrevista é a dimensão metropolitana do imaginário urbano carioca.

*“... a paisagem da cidade está tão dentro de nós, brasileiros<sup>5</sup>, que o julgamento negativo de Lévi-Strauss sobre a Baía de Guanabara se torna chocante para nós.” (Caetano, 1993, p.31)*

*“O Rio cresceu incorporando tudo o que vinha surgindo aqui e no resto do mundo (...). O Rio é a cidade média dos sonhos nacionais” (Gil, 1993, p.33)*

Atualmente, deve ser estudada a possibilidade dos aspectos analisados por Lynch (1990, p.172), quanto à imagem da cidade, serem aplicados ao conceito de regiões metropolitanas. A imagem da cidade adquiriu uma escala metropolitana e, como anuncia Cacciari<sup>6</sup> *a metrópole não é mais a cidade, mas um circuito de informações e de comunicações que substitui o objeto pela imagem.* Ou ainda, dentro deste conceito de sociedade informatizada que prioriza a imagem como fonte mais sofisticada de informação, Virilio (1988) afirma que a imagem pública substituiu o espaço público. *Trata-se, acima de tudo, de fundar um imaginário social baseado na presença da mídia na paisagem urbana,* conclui Machado (1993, p.28). Se isto de fato ocorre estariam sendo elaboradas novas sensibilidades, novas formas de experimentar o espaço e o tempo e, consequentemente, no que diz respeito a um estudo da percepção da imagem urbana, novas formas de organização da percepção do espaço urbano.

Considerando que os sentidos se constituem como uma unicidade, que está imanente na percepção fragmentária de tempo e espaço, uma das possibilidades que se coloca para a compreensão das novas práticas so-

---

<sup>5</sup> grifo nosso

<sup>6</sup> Citado por Argan (1992, p. 08 )

ciais e culturais que, segundo Harvey (1992), se fundam nas novas maneiras de experimentar tempo e espaço, é através de uma pesquisa relativa aos sentidos, conduzida pelas categorias espaço, tempo e sociedade.

Analizando o aumento do consumo de imagens na cidade Donne (1979, p.186) identificou duas características da nossa época: a formação de uma situação de prontidão de percepção que provoca *uma hipertensão psíquica, sem que esta venha acompanhada de uma participação emotiva*; e a contração dos tempos, o sentimento dominante de não se ter tempo, de um futuro que já começou sempre.

*“O homem moderno é móvel, tem pressa de fazer e de chegar, mas esqueceu onde e para que as mudanças são tão rápidas e os objetivos tão lábeis e desprovidos de significado que a experiência se torna um obstáculo em vez de uma ajuda na avaliação das novas situações”* (Ferrotti, 1966, p. 115-116)<sup>7</sup>

Virilio (1993, p.23), por sua vez, alerta para uma possível “*desmontagem da realidade perceptiva em benefício de outras fontes de avaliação eletrônica do espaço e tempo que nada têm em comum com as do passado*”<sup>8</sup>. Quanto aos efeitos que esse distanciamento proporcionado pela *instantaneidade televisada*, no qual predomina a ausência de uma percepção imediata da realidade concreta, pode trazer para a questão da percepção sensível, Virilio (1993, p.23) alerta para a possibilidade que se coloca do *visível* imperar não apenas sobre o *sensível* mas também, sobre o *inteligível*. Ou seja, corre-se o risco das imagens se constituírem apenas como um simulacro, esvaziadas do seu conteúdo, dos desejos nela depositados, nada mais informando. Machado (1993, p.13) previne para o fato de que a *multiplicação do aparato tecnológico à nossa volta pode nos dar a falsa impressão de que estamos experimentando algo novo, quando na verdade*

<sup>7</sup> Ferrotti. *Idee per la nuova società*. Florença: 1966, p. 115-116 in Donne (1979, p. 187)

*nós podemos não estar experimentando coisa alguma.* Para Argan (1992, p.265), uma das conseqüências da exposição cotidiana ao bombardeio de imagens nas cidades é a paralisação da imaginação como faculdade produtora de imagens. A crise da imaginação determinaria, assim, em última instância *a crise da cidade como criação histórica e instituição política* (Argan, 1992, p.266).

Em uma perspectiva menos sombria Campofiorito (1994, p.233) antevê que na futura NETrópolis<sup>9</sup>:

*“A cidade e sua imagem serão uma coisa só, juntas para sempre. E cada um poderá ter, como seu patrimônio, todas as cidades do mundo. Um belo futuro cidadino. E, quem sabe, cidadão”*

---

<sup>8</sup> Para Virilio os diversos meios de comunicação e telecomunicação aboliram as distâncias de tempo

<sup>9</sup> Denominação dada por Campofiorito (1994, p.219) para designar *a cidade cibernetica que se vislumbra inevitável no imaginário crítico*.

### 3.3. REPRESENTAÇÕES DO IMAGINÁRIO URBANO

Uma abordagem da cidade contemporânea - fragmentada, confusa, composta por imagens incessantemente produzidas - que privilegie uma leitura das suas representações corre o risco de apostar na valorização do visível sobre o invisível enfatizando, assim, a possibilidade dessas imagens se constituírem apenas em um simulacro ao romper com a relação existente entre discurso e conteúdo. Esta abordagem contribuiria, nesta perspectiva, para valorizar um discurso fragmentado sobre a cidade.

Por outro lado, uma abordagem através das representações do imaginário urbano pode trazer contribuições valiosas se relacionadas às práticas sociais e espaciais que se desenvolvem no espaço urbano contrapondo-se, assim, tanto à tendência ao que Gomes Pereira (1995) denominou de *historicismo desespecializante*, produzido pelo privilegio dado, em alguns estudos, à categoria tempo sobre a categoria espaço, como àquela apontada por Duvignaud (1994, p.26) de se realizarem estudos sobre a cidade que privilegiem a categoria espaço sobre a categoria tempo. No caso, Duvignaud se referia ao espaço considerado apenas em sua materialidade, e ao tempo como *um sistema organizador das relações sociais com implicações no fenômeno da mudança*. Desta forma, pode-se concluir que estas categorias são indissociáveis na leitura das representações que configuram o espaço urbano. Ou, como afirma Mumford (1938, p.15), ao analisar a maneira pela qual as formas urbanas, não apenas, materializam processos mentais mas, também, participam da formação destes processos:

*“O espaço, tal como o tempo, se reorganiza artisticamente nas cidades (...) Ao eleger os planos horizontais e os pontos verticais, ao utilizar, ou rechaçar, um lugar natural a cidade conserva o vestígio de uma cultura e de uma época, e a relaciona com os feitos fundamentais de sua existência”*

A *primeira contribuição*, que uma abordagem do fenômeno urbano através das representações do seu imaginário pode trazer, se relaciona à possibilidade de reconhecer no ambiente (teoricamente) construído diversas formas de experimentar o tempo e o espaço que nele estão inscritas.

A *segunda contribuição*, se relaciona à construção de uma relação de identidade com o espaço urbano considerado de acordo com a representação de uma diversidade cultural. Esta relação, entre a diversidade cultural e os processos espaciais, é especialmente relevante para nós, habitantes do Novo Mundo, que nascemos como um novo espaço, como um espaço do outro, uma vez que como assinala Gomes Pereira (1995, p.418):

*“para todo e qualquer indivíduo da chamada periferia colonizada do mundo, a redefinição da cidadania passa necessariamente pelo remanejamento do espaço territorial”.*

A cidadania, poderia ser assim entendida, como o processo de identificação com o espaço, o que eliminaria a possibilidade de existirem espaços desterritorializados em um mesmo espaço urbano, mas de diferentes territorializações. Reconhecer-se-ia, assim, a diferença como direito dos iguais. Esta questão da identificação com o lugar tem uma proporção cada vez maior na construção da cidade contemporânea, quando se fala mais e mais na crescente abstração das categorias espaço e tempo (Virilio, 1993).

A *terceira contribuição* tem um caráter mais prático. Ela se relaciona a relevância deste estudo para arquitetos e urbanistas latino-americanos, para os quais a compreensão da importância da identificação com o lugar é vital para que não se chegue a contribuir para o acirramento das difíceis condições colocadas para a construção da cidadania.

Após essas considerações iniciais sobre a relevância de um estudo das representações do imaginário urbano para uma análise da constru-

ção da cidade contemporânea, convém precisar melhor o que seriam *representações do imaginário urbano*<sup>10</sup>.

Do ponto de vista desta pesquisa, as representações do imaginário envolvem tanto as representações relacionadas à racionalidade científica - mapas, gráficos, e mesmo plantas e desenhos da cidade, às manifestações artísticas - como literatura, pintura, arquitetura -, mas também às representações sociais - à construção de novas sensibilidades. Em outras palavras, às representações *da* cidade e às representações *na* cidade. As representações do imaginário urbano veiculam, assim, através dos discursos e imagens produzidos, de acordo com as características de cada uma dessas representações, elementos do imaginário urbano. Esta dinâmica pode ser exemplificada pela análise de Pechman (1992, p.40) sobre as transformações ocorridas no espaço urbano carioca no início deste século.

*“as representações do imaginário, da ordem do discurso, funcionam como um projeto educativo das próprias classes dirigentes (...) o que não pôde ser feito por meio do discurso foi elaborado por meio de imagens. (...)”*

Cabe aqui ressaltar, no entanto, como lembra Calvino (1991), que embora exista uma relação entre discurso, imagem e cidade, esta não pode ser confundida com o discurso que a descreve.

Uma análise das representações *da* cidade se remete aos discursos, imagens, desenhos e planos através dos quais as cidades são imaginadas, concebidas e representadas, buscando por um lado realizar a passagem de uma idéia de cidade ideal para a materialidade da cidade real, e por outro transformar a cidade real em um ideal de cidade, uma cidade ideal.

---

<sup>10</sup> E o conceito de imaginário urbano será analisado de forma mais detalhada no mapamento realizado sobre as abordagens do imaginário urbano que se segue.

*“As representações do urbano, projetando a ‘cidade que se quer’ sobre a ‘cidade que se tem’, expressam uma vontade política, uma intencionalidade de norteamento do real e um projeto que objetiva resultados” (Pesavento, 1994, p.03)*

As cidades imaginárias construídas pela literatura, pela pintura, pela fotografia, pelo cinema, pelas histórias em quadrinhos, pelo vídeo e pelo computador participam também da construção de um imaginário do mundo urbano. Essas representações da cidade despertam sentimentos que oscilam entre a perplexidade diante de um futuro implacável, que fazem crer que virá, a identificação com um ideal de cidade que se ambiciona para a cidade real cotidiana, ou mesmo, a inquietação e a reflexão ao retratar, sem concessões, a cidade real.

Dentre essas representações um dos exemplos mais significativos é, sem dúvida, o cinema. Tendo rapidamente chegado a cidades tão diferentes como Rio de Janeiro, São Petesburgo e Londres, o cinema fez do ideal de vida urbano parisiense uma aspiração comum aos cidadãos do mundo no final do século passado. O cinema multiplicou o conceito de cidade ao criar, ele próprio, a sua própria cidade imaginária representativa de um modelo de cidade ideal. Seja ela Paris de Haussmann e dos primeiros cineastas, Berlim de *Asas do Desejo* de Win Wenders, ou Nova Iorque, de tantos filmes de Woody Allen. Cidade imaginária que, por vezes, se traduziu em uma imagem apocalíptica, como em *Metrópolis* de Fritz Lang ou *Blade Runner* de Ridley Scott, que faz crer na inexorabilidade de um futuro maquínico. (ils. 58 a 65)

No entanto, considerando que as cidades podem ser conceituadas como um *estabelecimento humano no qual os estranhos devem provavelmente se encontrar de modo rotineiro* (Sennett, 1988, p.324), elas são, também, o espaço onde se desenvolvem as representações no espaço público.

co. Ou, como Sennett (1997) formularia, mais tarde, da teatralização vida pública, da representação *na cidade*<sup>11</sup>, principalmente a partir das novas regras de sociabilidades surgidas na virada para o séc. XIX. Essas, além de fazerem irromper o paradoxo “visibilidade *versus* isolamento” (Sennett, 1988, p.44) - quando *mesmo o flaneur baudelairiano mais observa do que interage com a multidão* (Pereira, 1991, p.17) - , alçaram a visibilidade como a ação na qual a cidade se projeta na modernidade (Pechman, 1992).

Além disso, ao reconhecer que existe *uma paixão que nos leva a conhecer as cidades, a sonhar com as do passado e as do futuro* (Ladrière, 1979, p.170), somos todos artistas, capazes de recriar as cidades em que vivemos de tal sorte que possamos nos reconhecer nelas. Nesta perspectiva, a cidade pode ser compreendida como um espaço de representação do imaginário dos seus habitantes. A cidade se constitui, assim, como uma colagem no espaço e no tempo dos desejos e escolhas dos seus habitantes.

Concluindo, não se pode deixar de mencionar que, por vezes, as representações *na cidade* e as representações *da cidade* acontecem a um só tempo. Desde a década de 60, que performances (*instabilidades no tempo*) e instalações (*instabilidades no espaço*)<sup>12</sup> multiplicaram as possibilidades de vivência no espaço público. Para Berman (1989, p.20), esses artistas estão interessados em criar alguma forma de espaço público, ou sintonia, num mundo radicalmente privatizado e fragmentado:

*“Trabalhos como estes (...) compelem o homem moderno a se defrontar consigo mesmo e com o seu mundo, colocando os significados mais profundos da vida moderna na rua (...) Volta-se, assim, ao início: o Modernismo nas ruas”*

<sup>11</sup> Além de Sennett (1988 e 1997) ver também para as representações na cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente, Nedell (1993), Araújo (1993) e Velloso (1988).

<sup>12</sup> De acordo com a análise elaborada por Freire (1997, p.66).

### 3.4. IMAGINÁRIO URBANO: MAPEAMENTO

*Mas qual é o motivo da cidade?*

*Qual a linha que separa a parte de dentro da de fora, o estampido das rodas do uivo dos lobos? (Calvino, 1990, p. 35)*

O número de estudos urbanos que utilizam o imaginário como categoria analítica para a compreensão dos processos de transformação urbana tem sido cada vez maior. Estudos que enfocam o imaginário ora de acordo com uma abordagem semiológica (Ferrara, 1997); ora de acordo com aspectos relativos às representações urbanas, seja relacionando-as às práticas espaciais que se desenvolvem no espaço urbano (Souza, 1997), seja articulando-as às manifestações artísticas com caráter eminentemente urbano (Freire, 1997); ou ainda, de acordo com aspectos relativos à ordem urbana (Pechman, 1997) e ao modo de vida urbano (Pereira, 1991). Observa-se, no entanto, que o conceito de *Imaginário*, pela sua amplitude, tem sido utilizado de forma abrangente, e de acordo com uma multiplicidade de significados nos diversos enfoques em que foi abordado. Como consequência, tem-se um conceito que pode ser muitas vezes interpretado como *ambíguo* e *impreciso* (Freire, 1997).

Muito embora, *imaginário* seja por si só um conceito que prescinda de adjetivos, esta pesquisa levanta a hipótese de que se possa considerar, a partir da instituição de um modo de vida caracteristicamente urbano - ou seja, a partir das últimas décadas do século passado - a existência de um *Imaginário Urbano*. Este imaginário se diferenciaria de um imaginário indeterminadamente social pela articulação entre as características e questões comuns a todo e qualquer imaginário, sobretudo ao imaginário social e àquelas específicas da sociedade urbana.

Considerando que o imaginário vive da contínua interação entre os habitantes e a cidade e, que, essa relação é de tal maneira relevante que permite, inclusive, Ladrière (1979, p.170) afirmar que *uma cidade que não se deixa reconstruir no imaginário é uma cidade inabitável*, uma das primeiras características que se vislumbra do conceito de imaginário urbano é a sua participação na construção de um sentimento de identidade com o espaço urbano, sobretudo para os que nasceram em um espaço constituído, por muito tempo, como um espaço do outro (da metrópole européia).

A identificação de uma dimensão social do imaginário, conforme elaborada por Castoriadis (1982)<sup>13</sup>, tem seus antecedentes<sup>14</sup> nos estudos elaborados por Sartre (1996) e Morin (1970)<sup>15</sup>, que apontaram possíveis ligações entre o imaginário individual e o imaginário social. Sartre (1996) relacionou o imaginário não apenas à imaginação e à imagem mental, mas à estrutura essencial da consciência, organizada no interior do sujeito, e ao exercício da liberdade. O imaginário sartreano está relacionado à presença do mundo no homem, e à presença do homem no mundo sendo “esse “estar-no-mundo” o que constitui a condição necessária da imaginação (Sartre, 1996, 242)”.

Analizando a relação que se estabelece entre cinema e imaginário, Morin (1970) ampliou as reflexões de Sartre sobre imagem mental esmiuçando uma das características estruturais do imaginário: a relação entre imaginário e participação. Para Morin (1970, p. 96), o *imaginário é a prática espontânea do espírito que sonha*, sendo a participação *a sua fonte permanente* (Morin, 1970, p.251), daí a sua relação com o saber antropoló-

<sup>13</sup> Para Castoriadis (1982, p.13) o imaginário não é o imaginário psicanalítico de Lacau, e outros, um imaginário espe-  
cular, imagem de, imagem refletida por excelência.

<sup>14</sup> Ainda que se possa identificar no fetichismo de mercadoria concebido por Marx, em meados dos séculos passado, um ponto de ligação entre a teoria marxista e o imaginário o papel deste se limitava a ser apenas um elo não-econômico na cadeia econômica, de acordo com a abordagem funcionalista desta teoria, como assegura Castoriadis (1982, p.160).

<sup>15</sup> Publicados pela primeira vez na França em 1940 (Sartre), 1958 (Morin) e 1975 (Castoriadis)

gico: Partindo da análise de uma manifestação artística que se adapta, sobretudo, a apropriação coletiva - o cinema - Morin (1970, p.121) conceituou o que denominou de *imaginário estético* que, *tal como todo o imaginário, é o reino das necessidades e aspirações do homem e se alimenta das fontes mais profundas e intensas participação afetiva*. O imaginário estético viabilizaria, assim, através da arte, cuja função seria a de *intensificar o poder afetivo da imagem* (Morin, 1970, p.43), uma conexão entre imaginário individual e imaginário social

Mas foi Castoriadis (1982) quem conferiu ao conceito de imaginário uma dimensão social ao evidenciar a relação existente entre imaginário e simbólico. Ele partiu do princípio que o imaginário é “*criação incessante e, essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica), de figuras/ formas/ imagens, a partir das quais é possível falar-se de “alguma coisa”*” (Castoriadis, 1982, p. 13) e, que, essas figuras, formas e imagens possuem uma função simbólica. Assim, se o imaginário deve utilizar o simbólico não somente para exprimir-se, *mas para existir, para passar do virtual a qualquer coisa mais*, o simbolismo, por sua vez, pressupõe a capacidade imaginária, *a capacidade de ver em alguma coisa o que ela não é, de vê-la diferente do que é*” (Castoriadis, 1982, p. 154).

Considerando que em um estudo da vida urbana uma das funções que sobressaem no simbolismo é a de se constituir como uma comunicação entre os diversos habitantes e grupos que a compõem, estas reflexões comprovam a existência do imaginário como um dos elementos intermediadores das relações sociais.

“*O imaginário da sociedade ou da época considerada é o elemento que confere à funcionalidade de cada sistema institucional sua orientação específica, que sobretermina a escolha e as conexões das redes simbólicas, sendo ele mesmo criação de cada época histórica, sua singular maneira de viver, e de ver e*

*de fazer sua própria existência, seu mundo e suas relações com ele, fonte do que se dá cada vez como sentido indiscutível e indiscutido, suporte das articulações e das distinções do que importa e do que não importa, origem do aumento da existência dos objetos de investimento prático, afetivo e intelectual, individuais e coletivos (Castoriadis, 1982, p. 175)*

Para Castoriadis (1982, p.177) somente através do conceito de *significações imaginárias sociais*, por ele elaborado, é que se pode compreender, tanto a escolha que uma sociedade faz do seu simbolismo, sobretudo do seu simbolismo institucional, quanto os fins aos quais ela subordina sua funcionalidade. Castoriadis (1982) exemplifica esse conceito a partir da maneira como é captada a significação imaginária social de Deus, que para cada um de seus fiéis é uma *imagem* embora enquanto significação social, não seja *nem a soma, nem a parte comum, nem a média dessas imagens, é antes sua condição de possibilidade e o que faz com essas imagens sejam imagens de Deus*. É o *núcleo imaginário do fenômeno de reificação, não é “imagem” para ninguém*”(Castoriadis, 1982, p.173)

Caberia, assim, às significações imaginárias elaborar a relação entre o ser do grupo e da coletividade onde *cada um se define, e é definido pelos outros, em relação a um nós* (Castoriadis, 1982, p.178), e atuar como contraponto à tendência característica do mundo moderno à individualização, que se traduziria pelo rompimento da íntima ligação entre imagem do mundo e imagem de si mesmo (Castoriadis, 1982, p.180).

Apesar de identificar a existência uma profunda identidade entre o mundo moderno e a racionalização extrema, ou por causa disso, Castoriadis (1982, p.187) assegura que, paradoxalmente, a vida no mundo moderno depende do imaginário *tanto como qualquer das culturas arcaicas ou históricas*. Para Castoriadis (1982, p.191), o imaginário moderno não possui *carne própria*, ele toma a sua matéria do racional e do simbólico “*razão*

*pela qual a sociedade moderna contém a possibilidade objetiva de uma transformação do que foi até agora o papel do imaginário na história”.*

Por tudo isso, Castoriadis (1982, p.238) conclui que é impossível compreender o que foi, o que é a história humana, fora da categoria do imaginário uma vez que “*nenhuma outra permite refletir as questões da finalidade, da funcionalidade e das escolhas dos processos simbólicos.*”

A dimensão simbólica ressaltada por Castoriadis, quanto à instituição imaginária da sociedade, é fundamental para a compreensão da dimensão imaginária do urbano uma vez que estes símbolos articulam “*uma rede de significados dotadas de uma relativa coerência e cujo acesso é codificado e sancionado socialmente*” (Pesavento, 1994, p.02)

Ferreira dos Santos (1981, p. 237-238)<sup>16</sup> trouxe novos elementos para o debate ao considerar que nem a cidade é apenas uma unidade em termos de consumo, nem a quotidianidade é um mero processo de reprodução da força de trabalho:

*“O Estado, representando ou não os interesses exclusivos do Capital, não se aproxima dos moradores apenas visando a reprodução da sua força de trabalho. Também está querendo, e precisando, recolher e reelaborar suas imagens e seus símbolos. É claro que fica obrigado, por consequência, a um processo de troca e reciprocidade.” Ferreira dos Santos (1981, p. 230)*

Sem se referir ao imaginário, muito menos ao imaginário urbano mais especificamente, pode-se dizer que Ferreira dos Santos (1981) reforçou a relevância do imaginário social tanto para a determinação do simbólico como a do funcional, anunciada por Castoriadis (1982, p.159), através de elementos que caracterizariam o imaginário urbano como a elaboração de imagens e símbolos e o processo de troca.

---

<sup>16</sup> Citado por Gomes Pereira (1995)

Além disso, é importante considerar que esses símbolos e imagens fazem parte de uma cultura. Neste sentido, os conceitos de imaginário elaborado por Duvignaud (1977) e Balandier (1985) são fundamentais para compreender a relação entre espacialidades e culturas urbanas.

Investigando as formas de enraizamento do imaginário na consciência coletiva Duvignaud (1977, p.148) concebeu o imaginário como algo que corresponde às *múltiplas projeções, que nos permite ir além daquilo que nos é dado*, e está de tal forma enraizado na existência humana que *não haveria manifestações emocionais, não haveria vida afetiva* se não houvesse esta parte de antecipação que ele denomina de imaginário. Duvignaud (1977), reafirmou as relações existentes entre imaginário e afetividade, imaginário e arte e imaginário e cidade, ao afirmar que toda a criação antes de se tornar concreta ela foi imaginada.

Para Balandier (1985)<sup>17</sup>, o imaginário é constituído por

*"todas as imagens que cada um constrói partindo da apreensão que tem do próprio corpo e desejo, do entorno imediato, da relação com o outro à partir das próprias referências culturais – de maneira que provoquem uma projeção para o futuro."*

Considerando que nesse em torno imediato se desenvolve um modo de vida urbano, que incorporaria, então, referências culturais urbanas, pode-se falar de um imaginário urbano que articularia as práticas espaciais e as referências culturais que se desenvolvem no espaço urbano participando, assim, do processo de interação entre a cidade e os habitantes. Esta conceituação oferece, ao menos, duas importantes contribuições ao estudo do imaginário urbano. A primeira, pela compreensão das maneiras pelas quais cada cidadão interage com os outros e com a cidade, e a segunda, por entender o imaginário como algo que tende a se tornar real.

### 3.4.1 Estudos Recentes

Os estudos recentes realizados sobre o imaginário urbano brasileiro, e mais especificamente, o imaginário urbano carioca tem se constituído em uma nova vertente de pesquisa do modo de vida urbano. Em alguns casos, vencendo imprecisões relativas ao conceito de imaginário urbano, estes estudos apresentam contribuições relevantes para o estudo da história urbana e do espaço urbano ao compreenderem-no de acordo as sensibilidades nele forjadas.

Pereira (1991) construiu uma análise interessante sobre a história urbana de Copacabana à partir do conceito de Imaginário Urbano. Para Pereira (1991) o imaginário urbano pode ser considerado tanto como a *fabricação de imagens* referentes ao bairro difundido Brasil afora (Pereira, 1991, p.2), como o imaginário simbólico do bairro (1991, p.5). Apoando-se nestas definições, e nos estudos elaborados por Balandier (1985), Pereira (1991) concluiu que seria possível considerar a existência de uma imaginário urbano. Este seria composto “*pelas sucessivas e intermitentes imagens da cidade produzidas pela intervenção dos habitantes no território - ou melhor, pela dialética de interação metafórica entre as cidades e seus habitantes*” (Pereira, 1991, p.97). Vale a pena questionar dois pontos desta conceituação do imaginário urbano: a intervenção, como condição de existência deste imaginário, e não a participação como quer Morin (1970), e a improvável qualificação *metafórica* dada à interação entre a cidade e os habitantes. Pereira (1991) enriquece o debate sobre imaginário urbano carioca ao estabelecer uma relação entre imaginário, centralidade e modernidade.

Já Pechman vem construindo a sua reflexão a partir da relação que estabeleceu entre a invenção do urbano e a construção de uma nova or-

---

<sup>17</sup> Citado por Pereira (1991)

dem na cidade (Pechman, 1992). O imaginário participaria no processo de reprodução dessa nova ordem através das suas representações no espaço da cidade. Sua pesquisa no campo da história urbana traz valiosas contribuições para a compreensão da dimensão imaginária do urbano.

Para Ferrara (1997), as imagens urbanas seriam signos da cidade que atuariam como mediadoras do seu conhecimento. Analisando as convergências e divergências existentes entre os termos imagem e imaginário, muitas vezes considerados como sinônimos, Ferrara (1997) elaborou sintaxes distintas da imagem urbana e do imaginário urbano e trouxe para esse estudo ao algumas importantes contribuições. A primeira ao considerar que existe um padrão da imagem da cidade e outro relativo ao imaginário (Ferrara, 1997, p.195). A segunda, ao diferenciar as representações do imaginário da imagem da cidade: *enquanto representação contínua, o imaginário se opõe à imagem pontual e descontínua que referencializa a cidade* (Ferrara, 1997, p.200). E, por último, mas não menos importante, ao ressaltar a relevância do imaginário para a construção da identidade cultural em um mundo em que *a imagem urbana se globaliza e todas as cidades se assemelham* a partir do momento em que ele atua como *uma válvula capaz de transformar a mercadoria e o consumo em conhecimento* (Ferrara, 1997, p.201). Esta definição reafirma a relação entre imaginário urbano, territorialidades e cidadania.

Souza (1997) e Freire (1997) trouxeram para o debate do imaginário questões relativas à representação do imaginário na cidade. Estes estudos buscaram referenciais na definição de *imaginários sociais* elaborada por Baczko<sup>18</sup>(1984). De acordo com Souza (1997, p.108-109) Baczko definiu o imaginário como *uma das forças reguladoras da vida coletiva*

<sup>18</sup> BACZKO, Bronislaw. *A imaginação social*. In: Einaudi-Anthropos, 1986. *Les imaginaires Sociaux: Mémoires et Espoirs Collectifs*. Paris: Payot, 1984. Apud Souza (1997)

uma vez que é através dele que uma coletividade designa a sua identidade, elabora uma certa representação de si, e constrói o código do modo de vida urbano, razão pela qual *o imaginário social tem que ser visto como uma peça efetiva e eficaz de controle da vida coletiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder se transformando assim no lugar e no objeto dos conflitos sociais*. Freire (1997, p.113) ressalta ainda as relações estabelecidas por Baczko (1984, p.34) entre imaginário social e memória coletiva e entre imaginário social e espaço da cidade. Para Baczko (1984, p.36) *toda a cidade é uma projeção do imaginário social sobre o espaço*.

Atualmente, a dimensão imaginária da cidade alcançou dimensões metropolitanas como analisou Ribeiro (1996)<sup>19</sup>, através das representações imaginárias das duas maiores metrópoles brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo. A análise de Ribeiro (1996) foi orientada pelos estudos elaborados por Castoriadis, Morin, Léfeuvre e Barthes. De acordo com a concepção de Ribeiro (1996, p.56), as imagens-síntese seriam *sínteses culturais da vida coletiva*, social e historicamente construídas, que “*conformariam crenças e saberes instruindo aqueles que, envolvidos com o marketing moderno e a mídia, procuram articular a atividades econômicas e sociais, determinados elementos de consenso discursivos sobre a vida em espaços metropolitano*”. As *imagens-sínteses*, tais como *Rio, capital cultural, São Paulo: cidade que não pode parar* ou ainda *Paris: cidade luz*, participariam diretamente do imaginário urbano de cada metrópole e do imaginário urbano do país de uma maneira mais ampla. Elas guardam uma estreita articulação entre elas e os desejos que impulsionam as ações sobre elas. O reconhecimento da existência desses processos discursivos comprovariam a *histórica construção imaginária da totalidade metropolitana*. (Ribeiro, 1996)

<sup>19</sup> Ribeiro já havia, recentemente, tratado da questão da produção social da imagem urbana em sua tese de doutorado apresentada na USP em 1988. “*A produção social da imagem urbana do Rio Janeiro*”

### 3.4 3. Contradições e Complementações

Da maneira como foi articulado o debate sobre a construção do conceito de imaginário urbano buscou-se menos contradições do que complementações. As contradições existentes entre estes estudos derivam algumas vezes da opção por diferentes abordagens, e outras vezes, da maneira como tratam determinados elementos, como a representação que podem ser considerados parte integrantes do conceito de imaginário. Para Sartre (1996, p. 246), não se pode falar em representação mas, no máximo, em objetivação do imaginário<sup>20</sup>. Para Castoriadis (1982, p.173) as escolhas que uma sociedade faz do seu simbolismo, que ele denomina de *significações imaginárias sociais*, *não existem sob a forma de uma representação; elas são de uma outra natureza, para a qual é inútil procurar uma analogia nos outros domínios da nossa existência*. No entanto, Lefébvre (1974) cria novas possibilidades para a compreensão da dimensão imaginária do urbano ao considerar a existência de diferentes *momentos* que participariam da produção do espaço urbano. De acordo com esta concepção Harvey (1992, p.201) afirma que “os espaços de representação (espaço imaginado) teriam o potencial não somente de afetar a representação do espaço (espaço percebido), como também agir como força produtiva material com respeito às práticas espaciais (espaço vivido)” onde “as relações entre esses três momentos - percebido, imaginado e vivido- não são nunca nem simples, nem estáveis” (Lefébvre, 1974, p.57).

Ao definir o urbano como espaço da representação, Pechman (1991, p.127) acrescentou a dimensão urbana ao debate sobre o imaginário. Não apenas o urbano é o espaço da representação, como também da repre-

<sup>20</sup> Transcrevendo a análise de Sartre (1996, p. 246): “é frequente ouvir dizer que o artista tem primeiro uma idéia enquanto imagem, que depois ele vai realizar na tela. (...) Daí a hipótese de que houve passagem do imaginário ao real. Mas não é verdade. O real está, é preciso reafirmá-lo, no resultado das pinocladas(...). Não há realização do imaginário, no máximo

sentação de um imaginário constituído a partir de símbolos comuns socialmente construídos. Souza (1997) reafirmou a relação entre urbano (urbanismo), imaginário e representação ao identificar que as cidades contém espaços que traduzem as aspirações da população, concluindo que trata-se, neste sentido, *de um urbanismo de representação, com imagens concretas, visuais e de significado* (Souza, 1997, 112). As análises que concebem o urbano como espaço de representação se somam àquelas que identificam características próprias de um imaginário social e nos permitem falar de *representações do imaginário urbano*.

De fato, como ressalta Duvignaud (1977, p.149), foi justamente através da representação do imaginário que os homens se impuseram nas sociedades. Desta forma, pode-se elaborar uma metodologia de pesquisa do imaginário urbano que parta da sua representação no ambiente construído, uma vez que este teria a capacidade de trazer o imaginário do mundo das idéias para o mundo das formas sensíveis, sem incorrer no risco de realizar um estudo que se prenda apenas às aparências das representações.

Quanto às complementações, construídas também sobre algumas divergências, ou melhor, sobre as brechas encontradas nos estudos precedentes, destaca-se o caminho que leva de uma concepção individual a uma concepção social do imaginário. Sartre (1996), em sua crítica ao imaginário psicanalítico freudiano, elaborou o que se pode considerar como uma ligação entre essas duas dimensões do imaginário, ao reconhecer a condição de *estar-no-mundo* fundamental para a construção do imaginário. Castoriadis (1982) fundamentou o conceito de imaginário social, ao estabelecer a relação entre o simbólico e o imaginário através das *significações imaginárias sociais*. E, Baczkó (1984), reconheceu a existência da plurali-

---

poderíamos falar de sua objetivação. (...) portanto é no irreal que as relações de cores e formas adquirem seu verdadeiro sentido.

dade social, ao considerar que existe, não apenas, um imaginário social, mas vários *imaginários sociais*, concebidos como memórias e espíritos coletivos. Estabeleceu-se, assim, a ligação entre o conceito de imaginário social e de imaginário urbano ao considerar este como um dos imaginários sociais .

A predominância da sociedade urbana evidencia, assim, a existência de um imaginário social cada vez mais identificado e estimulado pelas características urbanas. Ao mesmo tempo, o urbano encontrou sua legitimidade através do imaginário na internacionalização da experiência de vida a ele associada. Dito de outra forma, é ao imaginário que o urbano se dirige para a representação dos seus símbolos e valores.

Verificou-se, assim, a hipótese levantada nessa pesquisa quanto à existência das dimensões urbana do imaginário e imaginária do urbano.

A relação que se estabelece entre imaginário e urbano se contrapõe, desta maneira, à ambigüidade e à imprecisão relacionadas ao conceito de Imaginário, citada no início desse mapeamento, ao considerar as indissociáveis categorias envolvidas, espaço, tempo e sociedade, de forma articulada e atualizável.

### 3.5. IMAGINÁRIO URBANO: CARACTERÍSTICAS E QUESTÕES

O mapeamento dos diversos estudos que contribuíram para construir o conceito de imaginário urbano, segundo a hipótese levantada nesta pesquisa, apontou para a existência de algumas características e questões relativas a este conceito.

Nem todas as características e questões serão aqui desenvolvidas. A maior parte delas já foi discutida no mapeamento realizado. Outras, no entanto, serão um pouco mais desenvolvidas no que diz respeito, mais especificamente, ao imaginário urbano carioca.

#### 3.5.1. Características

As características específicas do imaginário urbano podem ser classificadas quanto ao que move o imaginário; quanto à transmissão dos conteúdos urbanos; e quanto às possibilidades de apreensão do real.

Quanto ao que move o imaginário verifica-se a íntima relação entre (a) *imaginário e participação* e (b) *imaginário e afetividade*. Já quanto à transmissão dos conteúdos urbanos o imaginário encontra-se relacionado a (c) *elaboração de imagens e símbolos*, e, por consequência a (d) *escolhas*. E, por último, mas não menos importante, quanto às possibilidades de apreensão do real, o imaginário por ser (e) *algo que tende a se tornar real*, tem nas suas (f) *representações* a sua “visibilidade”.

Considerando que os aspectos relacionados à transmissão dos conteúdos urbanos e às possibilidades de apreensão do real permeiam esta pesquisa como um todo e que, além disso, a relação que se estabelece entre

imaginário e seus *motores* - a afetividade e a participação - consubstanciam a relação que se estabelece entre imaginário urbano e o saber antropológico, é que estes aspectos serão aqui analisados mais detalhadamente.

O debate sobre a afetividade e a participação, como *motores* do imaginário identificado, no mapeamento realizado, principalmente nas análises de Sartre (1996) - que articula imaginário, estar-no-mundo e consciência do mundo - e Morin (1970) - que analisa as relações existentes entre imaginário participação e afetividade - recebe, neste momento, a contribuição das reflexões de Simmel (1993) e Ladrière (1979).

Analizando as características desse sentimento particular que move um ser humano ao outro - o amor - Simmel (1993) conclui que o *agir por amor* tem como especificidade o fato do amor criar o objeto amado como produto totalmente original, incomparável, que não existe antes dele, apenas por intermédio dele, e estão tão intimamente entrelaçados que o amor exclui, inclusive, os atributos do seu objeto que provocou o amor por ele: “*amando damos uma forma acabada à relação fundamental entre a alma e o mundo [permitindo que a alma seja] capaz de apreender os conteúdos do mundo.*” (Simmel, 1993). Ou seja, o amor - que tem a afetividade como um dos seus componentes - é compreendido por Simmel (1993) como uma força criadora e como condição necessária de apreensão do mundo e do sujeito em sua totalidade. Articulando essa noção de amor à noção de cidade como essência afetiva, traçada por Ladrière (1979), onde a cidade como totalidade só pode ser apreendida no imaginário, sendo este o lugar da afetividade, tem-se que a afetividade aproxima Ladrière (1979) e Simmel (1993) como condição necessária de apreensão do mundo e do sujeito em toda a sua totalidade. Ela dá corpo a afirmação de Raban (1974), de que *a cidade é o lugar em que o fato e a ima-*

ginação simplesmente têm de se fundir. A afetividade, participação e imaginário são, assim, conceitos inseparáveis.

Com isso, pode-se inferir que o bombardeio de imagens a que os habitantes do mundo urbano são submetidos atualmente, pode criar uma série de dificuldades para o processo (permanente) de formação de um imaginário urbano. Dentre elas, *a paralisação da imaginação como faculdade produtora de imagens* que poderia levar à *aceitação passiva das imagens que formam o ambiente efêmero, mas real, da existência*, como alerta Argan (1992, p.265). Esvanece-se, assim, a relação entre imagem, afetividade e magia<sup>21</sup>, estabelecida por Morin (1970), e, com ela, a própria relação acima formulada entre imaginário, afetividade e participação.

### 3.5.2. Questões

As questões apontadas no mapeamento realizado sobre o imaginário relacionam: (1) imaginário urbano e centralidade; (2) imaginário urbano e modernidade; (3) a atual dimensão metropolitana do imaginário urbano; (4) imaginário urbano, territorialidades e cidadania. Dentre essas questões será analisada aqui a primeira delas pela relevância na construção desta pesquisa e dos recortes antropológicos que se seguem.

A relação que se estabelece entre imaginário e centralidade tem uma anterioridade que é a própria simbologia de *centro*. Seja como núcleo fundador das cidades, como concentrador de atividades ou, mesmo, como organizador da percepção urbana. De acordo com a noção de centralidade concebida por Ferreira dos Santos (1988, 52), o centro é *o lugar em que está a animação e a agitação, onde ocorrem as mudanças*. Para Eliade

<sup>21</sup> Para Morin (1970, p.41) tudo o que é imagem tende, em certo sentido, a tornar-se afetivo, e tudo o que é afetivo tende a tornar-se mágico, e vice-versa, tudo o que é mágico tende a se tornar afetivo.

(1969) é essa animação que confere realidade e duração a uma construção: *nada pode durar se não é “animado”* (Eliade, 1969, p.32).

Analizando o significado arquetípico do *centro* a partir das concepções dos ritos e representações das sociedades arcaicas Eliade (1969) considerou que a atribuição de realidade e de validade às culturas urbanas deriva da participação a um modelo arquetípico sendo o principal deles o da Criação do Mundo:

*“tudo aquilo que é fundado o é ao Centro do Mundo, onde a Criação, ela mesma, se efetua a partir de um centro.”* (Eliade, 1969, p. 31)

*“Assegura-se, assim, a realidade e a duração de uma construção, não apenas pela transformação do espaço profano em espaço transcendente (o Centro), mas também pela transformação do tempo concreto em tempo mítico.* (Eliade 1969, p.33) ”

A característica do centro como concentrador de atividades se contrapõe aos locais onde estas atividades se encontram rarefeitas. Ou seja, se existe um centro existe uma periferia.

*“O espaço urbano reúne as multidões, os produtos nos mercados, as ações e os símbolos. Ele os concentra e os acumula. Quem diz “espacialidade urbana”, diz também centro e centralidade, atual ou possível, saturado, destruído, assaltado, pouco importa; diz-se: centralidade dialética.”* (Lefebvre, 1974, p. 121)

Quanto ao caráter de organizador da percepção urbana observa-se que esse se relaciona às duas primeiras características - o centro como núcleo fundador e como concentrador de atividades - e ao fato da percepção do espaço urbano acontecer de forma fragmentária: a cidade não é totalizável, como afirma Lynch (1990). A cidade, como totalidade, só pode aparecer em um lugar não traçado no solo, no imaginário, assegura, por outro lado, Ladrière (1979, 171). Em outras palavras, considerando que os cen-

etros dos bairros correspondam à conceituação de centralidade concebida por Santos (1988), as áreas centrais de uma cidade são ativos produtores de símbolos pela sua característica de serem concentradora de atividade e/ou se constituírem como o núcleo central de formação da cidade (ou do bairro). Neste sentido, os centros atuam como resumos de uma determinada espacialidade, seja qual for a escala da mesma, sendo, assim, um fragmento privilegiado na organização da percepção urbana.

No entanto, há que se refletir sobre as conclusões a que chegou Virilio (1993) ao considerar os efeitos (diretos e indiretos) sofridos pela imagem da cidade com a abolição das distâncias de tempo operada pelos meios informacionais. Para Virilio (1993) este processo levou ao desaparecimento das referências socialmente aproriadas, entre elas a centralidade:

*"(...) referências históricas e simbólicas, com o declínio da centralidade, da axialidade urbanas : referências arquitetônicas, com a perda de significado dos equipamentos industriais, dos monumentos, mas sobretudo referências geométricas, com a desvalorização do antigo recorte, da antiga repartição das dimensões físicas (Virilio, 1993, p. 22)."*

Estas considerações se remetem, ou melhor, se contrapõem, ao que foi aqui considerado como centralidade. De acordo com a proposta de Virilio (1993), de que as relações entre as pessoas, e entre as pessoas e as coisas, seja agora intermediatizada pela interface da tela, o centro seria esvaziado exatamente daquilo que o mantém vivo, como local de encontro aonde se estabelecem as trocas e as interações entre os cidadãos.

A inexorabilidade deste futuro maquinico para as espacialidades urbanas foi contestado por Harvey (1992). Segundo ele a quebra de barreiras espaciais não implicaria em um decréscimo da significação do espaço. Ao contrário, diante da possibilidade de todas as cidades passarem a

se parecer umas com as outras, a produção ativa de lugares dotados de qualidades especiais se torna um importante trunfo de competição entre localidades, cidades, regiões e nações (Harvey, 1992, p.266)

A relação entre centralidade e imaginário foi evidenciada, também, nas pesquisas realizadas por Oliveira (198\_), Pereira (1991) e Freire (1997). Na primeira foi constatado, a partir da análise realizada sobre os mapas mentais elaborados por alunos, do 1º ao 3º graus, sobre a cidade do Rio de Janeiro, a pouca imageabilidade da área central; bem como a centralidade da zona sul, área melhor provida de serviços e equipamentos.

Em um universo de pesquisa de 174 mapas, somente cinco, dos 61 mapas elaborados por alunos do 1º grau (supletivo ), registraram o centro da cidade. Destacou-se mais a idéia de *centro geométrico*, dispondo os bairros em seu redor, do que a ocupação geográfica real. O Centro somente foi representado por alunos que tinham alguma ocupação neste local.

Levando-se em conta a conceituação de centro elaborada por Ferreira dos Santos (1988), e, mais, que esta agitação e esta animação, não precisam ser um fato concreto, mas uma construção imaginária, pergunta-se o porque da pouca imageabilidade da área. Será que com a perda da centralidade o centro perdeu também a sua imageabilidade? Em que medida estes conceitos se interrelacionam ?

Até as primeiras décadas deste século as áreas centrais da cidade do Rio de Janeiro exemplificavam plenamente a simbologia do centro enquanto núcleo inicial de fundação da cidade. Nelas se encontravam os principais comércios e serviços da cidade, bem como as opções de lazer, constituindo-se, por tudo isso, como organizadoras da percepção da cidade. Como essa pouca imageabilidade corresponde a uma perda recentemente

constatada, fica evidente que houve uma mudança na maneira como se dá o processo de apropriação social do espaço urbano carioca.

De acordo com a pesquisa realizada por Pereira (1991) observa-se que Copacabana deslocou o eixo da vida pública da área central para as praias delineando, assim, *uma nova geografia simbólica da cidade que opõe a parte tradicional - zona norte e centro - à parte moderna - a zona sul* (Pereira, 1991, p.56). A partir de então outras centralidades foram surgindo, fazendo com que a cidade do Rio de Janeiro se constituísse em uma cidade polinuclearizada, aonde cada núcleo tem sua especificidade e importância para a dinâmica urbana.

Retomando a questão da perda da imageabilidade relacionada à perda de centralidade das áreas centrais cariocas, pode-se considerar, então, a possibilidade de que esta esteja ligada, entre outros fatores, não apenas ao surgimento de novas centralidades, mas também a configuração da cidade em várias centralidades. Neste sentido, pode-se inferir que, ainda que a área central da cidade tenha perdido sua imageabilidade para aqueles que vivem e habitam em outras espacialidades, a relação entre centralidade e imaginário se mantém uma vez que, como constatou a pesquisa outras espacialidades se configuraram como centralidades nestes mapas mentais. A relação entre imaginário e centralidade se mantém viva pelo próprio fato de se elaborarem novas centralidades.

Freire (1997) na pesquisa realizada por sobre os monumentos marcantes para os paulistas evidenciou a centralidade exercida pelo próprio centro da cidade de São Paulo e pela região da Paulista.

*“Se a periferia avança com o desenrolar do labirinto no crescimento das cidades, o Centro permanece como referência forte no imaginário urbano . (Freire, 1997, p.222)*

### 3.6. IDEAL/REAL: CONSTRUÇÕES DO IMAGINÁRIO URBANO CARIOWA

*Rio 40 graus,  
cidade maravilha,  
purgatório da beleza e do caos*<sup>22</sup>

Ideal e real se alternam, a todo o instante, na construção do Imaginário Urbano Carioca. As transformações urbanas, que plasmam no espaço urbano tendências há muito tempo latentes, as intervenções urbanas, as experiências de vida urbana a elas associadas, a ordem urbana construída de acordo com as estruturas do poder político e econômico, a resistência a esse mesmo ordem, as identidades culturais das diversas espacialidades, a beleza natural e a beleza construída, a arquitetura produzida nos diferentes momentos da história da cidade, de acordo com os mais diferentes estilos - ou mesmo, sem estilo algum - convivendo, lado a lado, no ambiente construído, o samba, a boêmia da Lapa, a bossa-nova da zona-sul carioca, o *glamour* de Copacabana nos anos dourados, o Reveillon em Copacabana nos últimos anos, a *arte de portas abertas* em Santa Tereza, o samba da Mangueira Estação Primeira, o Carnaval do Sambódromo, e outras tantas práticas culturais, se somam na construção do imaginário urbano carioca.

A dimensão simbólica baseada na diversidade natural e cultural supera as dimensões físicas da cidade do Rio de Janeiro:

*Cidade símbolo não apenas do Brasil, mas do hemisfério, constitui a síntese de variáveis emblemáticas da América Latina: nem Gabriel García Marquez soube imaginar em Macondo uma diversidade de fenômenos ambientais superiores aos existentes no Rio. Aqui cohabitam racionalidade e sentimento; lógica e espontaneidade; natureza e artifício; mar e montanha; bosque tropical e selva de cimento; beleza e feiúra; memória e esquecimento; pré-história e Internet; brancos e negros; pobres e ricos; riqueza e miséria. (Segre, 1997, p.02)*

<sup>22</sup> Rio 40 graus, música de Fernanda Abreu, de 1996.

Analisando a construção histórica do imaginário urbano carioca observa-se que os diversos ambientes que compõem o ambiente urbano - ambiente natural, o ambiente construído e o ambiente social - estão impregnados de seu contrário. E que, neste sentido, a formação do imaginário urbano carioca está relacionada, exatamente, ao contraste, à tensão existente entre aspectos opostos. Ou seja, o imaginário urbano carioca não é composto, por exemplo, apenas pela arquitetura colonial, pela arquitetura moderna, pelo trânsito caótico ou pela beleza natural, mas pelo contraste que estes elementos estabelecem entre si no espaço urbano e pelas práticas espaciais que a vivência neste espaço proporciona. (ils. 66 a 70)

Desta forma, ao mesmo tempo que se veicula a imagem da cidade do Rio de Janeiro associada à exuberância de sua natureza - as praias, o Pão de Açúcar, o Corcovado - ela é também indissociável da natureza “construída” - como as lagoas e pântanos que foram aterrados, a maioria até o séc. XVIII, e o Aterro do Flamengo - ou “desconstruída” - como os morros que foram postos abaixo até meados do século, o Morro do Castelo e partes do Morro do Senado e de Santo Antônio. Na cidade do Rio de Janeiro o *natural* muitas vezes se opôs ao *urbano*. (ils. 71 a 74)

*O Rio tem uma vocação, um destino, um apelo, alguma coisa a ver com as águas. A começar pelo nome: rio. E, a acabar, com as periódicas enchentes que causam transtornos e mortes. (...)*  
(Cony, 1996, p.11)

Tal qual o ambiente natural, o ambiente construído também tem uma inscrição ambígua no imaginário urbano carioca. Mesclam-se no espaço urbano carioca estilos arquitetônicos característicos das influências portuguesa, até o início do século passado, francesa, a partir de então até as primeiras décadas desse século, com os primeiros exemplares da arquitetura moderna brasileira, que conferiram renome internacional, - como o Ministério da Educação

e Saúde (1936-1945), a Associação Brasileira de Imprensa (1938) e o Museu de Arte Moderna (1952), entre outros- e as últimas tendências da arquitetura internacional - prédios inteligentes, porém de gosto duvidoso, como o Rio Branco 1, o Manhattan Tower, os shoppings-centers e prédios de condomínios fechados da Barra da Tijuca - às construções anônimas, muitas vezes construídas pelos próprios moradores, das áreas periféricas da cidade. A imagem da cidade do Rio de Janeiro está relacionada tanto ao *berço da arquitetura moderna* como à implantação característica das favelas da cidade, e ao contraste entre as morros tomados por favelas de dimensões incomensuráveis, como a Rocinha e o Vidigal, e os bairros limítrofes habitados por moradores cariocas detentores de uma riqueza também incomensurável.

Quanto às ambigüidades características do ambiente social, estas decorrem sobretudo das características excludentes do projeto modernizador aqui implantado, e do diálogo (ou da falta de diálogo) entre as tentativas de imposição de um modelo cultural externo e a resistência cultural a ele oposta. Essa tensão caracteriza a formação da identidade cultural carioca. Neste sentido, participam do imaginário urbano carioca práticas culturais acessíveis a todo os habitantes cariocas, como o carnaval, os banhos de mar, os esportes ao ar livre, o *reveillon* na praia, assim como aquelas mais segregadoras, como o *shopping* e o *footing* nos shopping-centers. Não se pode negar a participação no imaginário urbano carioca de uma das consequências mais contundentes do processo de exclusão característico da modernidade brasileira: a violência urbana que, ao criar também espaços impenetráveis, reverte com redobrada agressividade a situação marginal em que foram colocados os segmentos sócio-econômicos menos favorecidos nesse processo.

A primeira síntese imagética da cidade do Rio de Janeiro - o *Castelo* - foi quase que uma decorrência natural do processo de formação

das cidades latino-americanas concebidas para atender às funções políticas e militares. Quando a classe política dominante das primeiras décadas deste século arrasou o Morro do Castelo soterrou, não só, o passado da cidade e os sonhos e desejos daqueles que lá habitavam, ou frequentavam, como também *pôs por água abaixo- literalmente, pois o morro foi arrasado a jatos d'água e escavadeira-* a primeira imagem associada à cidade .

O próprio processo de urbanização contribuiu para criar imagens associadas às identidades culturais espacialmente determinadas, como aquela na época da chegada da corte portuguesa à cidade, que opôs a *Cidade Velha* (circunscrita à área delimitada pelos morros do Castelo, de Santo Antônio, do Senado, de São Bento e da Providência) à *Cidade Nova* (que compreendia a área que estava sendo recentemente urbanizada e que ia desde a Cidade Nova e São Cristovão até Catete e Laranjeiras).

Dentre os vários momentos do processo de urbanização que participam, e reconstroem, a todo o instante, o imaginário urbano da cidade destacam-se as intervenções urbanas por dois motivos, ao menos: por promoverem rupturas, por vezes drásticas, no tecido urbano e no tecido social, e pela relação que estabelecem com a criação de uma nova imagem para a cidade. Na análise destes momentos da vida urbana é necessário observar tanto os mecanismos acionados por parte dos grupos dominantes para (re)construir uma cidade de acordo com seus interesses políticos e econômicos, bem como a maneira como os habitantes se apropriaram dessa nova imagem de acordo com seus desejos e desejos.

A Reforma Urbana (1903-1906) se constituiu no primeiro exemplo desse processo de transformação urbana carioca no séc. XX movido à intervenções urbanas. Momento de ruptura que fez do espaço carioca um espaço de representação e que levou à construção de um imaginário ca-

rioca caracteristicamente urbano. Assim, se por um lado os moradores cariocas se ufanavam de viver na *Capital Federal* - como assinala Santos (1981, p.79) já não se dizia mais 'Rio de Janeiro', mas 'Capital Federal' -, por outro, foi um marco na fragmentação espacial da cidade. A partir de então a inscrição do processo de segregação social no espaço urbano foi se acentuando. Seja pelo surgimento das formas embrionárias de favela, pelo crescimento da cidade em direção à zona sul e à zona norte, pela consolidação espacial de identidades culturais relacionadas à resistência ao modelo propagado pelas elites culturais - como, por exemplo, a Cidade Nova, identificada como local de moradia de negros e imigrantes europeus que resistiam em abandonar suas raízes culturais -, ou mesmo, pela identificação das novas espacialidades da zona sul com o que havia de *moderno* em termos culturais. É interessante observar que a identificação almejada pelos grupos dominantes com o novo ideal de vida urbano impregnou de tal maneira o imaginário urbano carioca que, sob a denominação genérica de *hélle-époque carioca* (Velloso, 1988), foi ocultado a face *menos nobre*, a insatisfação popular dos grupos menos favorecidos que resistiam à ordem imposta, expressa nas revoltas urbanas que caracterizaram o período, como a Revolta da Vacina (1904), a Revolta da Chibata (1910)<sup>23</sup>, entre outras.

No final dos anos 20, chegaram à cidade os arquitetos Agache (1926) e Le Corbusier (1929). Este último expressou o seu maravilhamento com a beleza natural da cidade nas palestras (Santos, 1981), nos desenhos que realizou e nos croquis dos projetos que elaborou para a cidade. (il.75)

No início da década seguinte chegou à cidade, vindo do sul do país o representante do movimento tenentista, Getúlio Vargas, que simbolicamente amarrou o seu cavalo no obelisco comemorativo da construção da

---

<sup>23</sup> Nossa Séc. vol. 1.

Avenida Central. Era a nova ordem política e econômica que chegava para ficar, ao menos pelos próximos quinze anos. Para inscrevê-la de forma diferenciada, da velha ordem que sucedia, no imaginário urbano carioca novas imagens e símbolos foram elaborados. Sobretudo à partir de 1937 com a instauração do Estado Novo (1937-1945). Se na época da Reforma Urbana contava-se apenas com o cinema e os jornais para a veiculação do novo discurso, neste momento contava-se também com o rádio. O Estado Novo se valeu de todos esses meios para propagar o seu discurso e as suas imagens.

Ao contrário do modelo francês que norteou o *aformoseamento* da cidade na época da Reforma Urbana, no Estado Novo o modelo cultural adotado pelos grupos dominantes foi aquele veiculado pelo cinema norte-americano. Trocava-se naquele momento o *joie-de-vivre* da *belle époque* pelo *american way of life*.

Nas décadas de 30 e 40 Copacabana começaria a se constituir como uma nova centralidade associada à vida boêmia, dividindo com a Lapa essa centralidade. Até então Copacabana, que começara a ser urbanizada no início do século - com a abertura do Túnel Velho, em 1894, e a abertura do Túnel Novo, em 1906, pelos quais passaram a circular os bondes elétricos – e que ganhou um impulso decisivo com a inauguração do Copacabana Palace (1923), participava do imaginário urbano carioca de acordo com uma imagem associada a *Balneário salubre* e a *Refúgio residencial* (Pereira, 1991, p.97). Ao final do período do Estado Novo, Copacabana estaria inscrita no imaginário urbano com uma nova imagem de uma ideal de vida urbano *cosmopolita e moderno* (Pereira, 1991, p.97) que marcaria a experiência de vida urbana associada à década seguinte: os *anos dourados* do país, da cidade e, principalmente, de Copacabana. (ils.76 a 78)

Foi neste período também que a Urca, que começara a ser urbanizada em 1922, viveu seu apogeu com o Cassino da Urca. Uma época que teve em Carmem Miranda um dos seus símbolos mais conhecidos.

O Estado Novo se impôs, também, através das intervenções realizadas no tecido urbano e da arquitetura construída. A intervenção urbana emblemática do período foi, sem dúvida, a abertura da Avenida Presidente Vargas (1940) na área central da cidade. Para que essa avenida, de 70 metros de largura, fosse aberta foram demolidos os quarteirões localizados entre as ruas General Camara e São Pedro. Foram postas abaixo inúmeras casas, quatro das principais igrejas da cidade, e a Praça Onze, o berço do samba carioca, dando uma nova configuração à área central. No entanto, a Praça Onze participa até hoje, mais de cinqüenta anos após ter sido apagada do mapa, através dos símbolos culturais a ela associados, tão fortemente do imaginário urbano carioca, que nada foi construído em seu lugar constituindo-se, assim, em um exemplo da profunda relação que se estabelece entre cultura e processos espaciais. (il. 79)

Quanto à arquitetura produzida nessa época coexistem, quase que lado a lado, exemplos de uma arquitetura mais tradicional, ou protomoderna, e os primeiros exemplos da arquitetura moderna, como é o caso dos edifícios do Ministério da Fazenda e do Ministério da Educação e Saúde, construídos quase na mesma época.

No final do período do Estado Novo a inauguração da Avenida Brasil (1945-1954) estimulou o crescimento da cidade em direção à zona norte e aos subúrbios, ao mesmo tempo que se consolidava o processo de urbanização da zona sul, e se construía a nova capital do país, Brasília. Ao fim desta época a cidade atingiria dimensões metropolitanas<sup>24</sup>. (il. 80)

<sup>24</sup> Rio de Janeiro: Cidade: 1940- 1,8 milhões habs. /1960- 3,3 milhões habs. Região Metropolitana: 1940- 2,2 milhões habs / 1960- 4,9 milhões habs)

No período de redefinições administrativas que se seguiu à transferência da capital, a cidade do Rio de Janeiro manteve o *status* de capital cultural do país. Nos anos 60, Ipanema começava a se projetar internacionalmente como templo da bossa-nova (que de fato surgira em Copacabana) e como um bairro que lançava modas e costumes que iriam ser adotados não apenas na cidade do Rio de Janeiro, mas também nos mais diversos pontos do país que tinham acesso a essa cultura urbana. (il.81)

O início da década de 60 foi um período que se caracterizou por uma certa retomada da busca por terras firmes que vigorou até o final do séc. XVIII na cidade do Rio de Janeiro. Foi construído o Aterro do Flamengo com as terras resultantes do desmonte de parte do Morro de Santo Antônio e, de acordo com uma política agressiva de erradicação de favelas, foi aterrada a Favela do Pinto e removida, entre outras, a Favela da Catacumba, ambas às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas. A população moradora nessas favelas foi transferida para conjuntos habitacionais localizados na periferia da cidade, como a Cidade de Deus, em Jacarepagua, que nada tem da cidade celeste concebida por Santo Agostinho no séc. XIII. Buscava-se, assim, afastar do cartão-postal da *Cidade Maravilhosa* a presença das favelas e resorçar a vocação do prazer associada ao imaginário urbano da cidade desde a época da Reforma Urbana (1903-1906).

Na década de 70, a cidade começou a crescer em direção à Barra da Tijuca, bairro que, na década seguinte, passaria a simbolizar o ideal de vida urbano para uma parte dos habitantes cariocas. Em 1973, foi instituída a Região Metropolitana do Rio de Janeiro e, em 1976, depois da fusão com o Estado da Guanabara, a cidade voltaria a ser a capital do estado. No entanto, a imagem da cidade não incorporou os símbolos das novas

regiões agregadas. Da mesma forma, essas regiões não se apropriaram dos símbolos e imagens associados à cidade do Rio de Janeiro.

Embora a década de 80 possa ser analisada, por um lado, como um período de crise social, política e econômica da cidade do Rio de Janeiro, por outro, com a crescente compreensão da cidade como um bem cultural, esta passou a ser objeto de projetos de intervenção diferenciada no espaço urbano. Projetos de preservação cultural como o Corredor Cultural (1984) e o Projeto Sagas (1985) que, ainda que estejam inseridos em um outro contexto da política urbana, podem ser considerados como um ponto de partida no reconhecimento da existência de espaços com diferentes territorialidades, que merecem soluções arquitetônicas e urbanísticas diferenciadas, e na valorização da relação positiva entre o morador e o local e, abrangemente, de todos os cariocas, com as áreas de preservação cultural.

Na década de 80, ao longo do processo de esvaziamento político e econômico, iniciado com a transferência da capital para Brasília e agravado com a fusão dos Estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, a cidade do Rio de Janeiro foi perdendo o brilho expresso na imagem de *Cidade Maravilhosa*. As favelas, que despontaram no início do século, se consolidaram como uma realidade inexorável<sup>25</sup>. (ils. 82 e 83)

No início da década de 90, a Secretaria de Urbanismo, de acordo com os princípios estabelecidos pelo Projeto Rio Cidade (1993), concebeu uma série de intervenções pontuais nos vários subcentros que haviam se formado no processo de crescimento da cidade. Esse projeto surgiu no cenário urbano carioca após um período em que a questão urbana e a qualidade imagética dos seus espaços não foi considerada prioritária pelo Poder

---

<sup>25</sup> Atualmente cerca de 30% da população carioca mora nessas moradias classificadas pelo IBGE como subnormais.

Público. Nesse sentido, o Rio Cidade, tal qual a Reforma de Passos pode estar se constituindo em uma nova inflexão no imaginário urbano carioca.

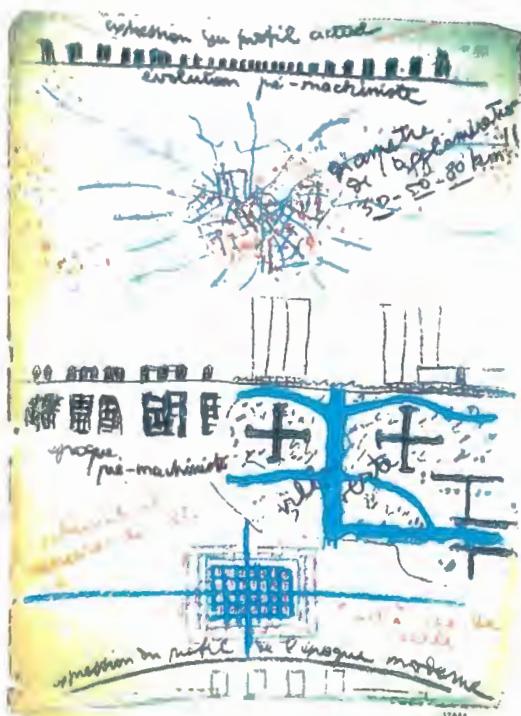
Noventa anos separam a Reforma Urbana e o projeto Rio Cidade. Destes projetos de intervenção urbana que alteraram de forma marcante a imagem urbana carioca, ao apostarem na capacidade que a imagem da cidade tem de atrair pela força do seu universo simbólico, impregnando-a de novos significados. Tal como a Reforma Urbana, o Projeto Rio Cidade também estabeleceu uma relação entre imaginário urbano e centralidade. Se a primeira interveio na área central da cidade - configurada pelo seu núcleo inicial de implantação -, o segundo, reconhecendo a polinuclearização, interveio em alguns dos principais centros de bairro. O Projeto Rio Cidade expressa a atual face do imaginário urbano ao reconhecer, e apostar, no desdobramento positivo que a requalificação das áreas centrais pode exercer sobre a cidade, considerada em sua totalidade. (ils. 84 e 85)

Verifica-se, então, que a cidade do Rio de Janeiro informou um imaginário urbano que foi incorporando, antropofágicamente, os modelos culturais europeus que participaram da construção da cidade, principalmente o referencial parisiense, como *capital cultural do mundo*. Pode-se afirmar que desde as primeiras décadas desse século, a cidade do Rio de Janeiro vem conformando um imaginário urbano identificado com a *Capital Cultural* do país cabendo a São Paulo - *a cidade que não pode parar* - o papel de capital econômica e, a Brasília, o de capital política.

Ainda é cedo para analisar de uma maneira ampla a participação no imaginário urbano carioca das intervenções realizadas pelo Projeto Rio Cidade 1 e a se realizarem no Rio Cidade 2. No entanto, ficam aqui duas questões básicas: Que imaginário urbano carioca está sendo forjado, hoje, com as intervenções urbanas realizadas na cidade ? Será possível afirmar que o Rio Cidade se constitui em um novo momento de inflexão do imaginário urbano carioca?



il. 58 *Cidades Ideais*.  
Escola de Piero Della  
Francesca. séc. XV.  
Vercelloni (1996)



il. 59 *Ville Contemporaine*. Le Corbusier. 1922. croquis do autor. Jenger (1993)



il. 60 *Teatro da Ópera Bufa* Cidade  
Imaginada por Klee. 1925.



il. 61 *Future New York*. Rummell. 1911.  
Borsi (1997).



il.62. *O Incal negro*. Moebius & Alexandre Jodorowsky. 1981. Borsi (1997)



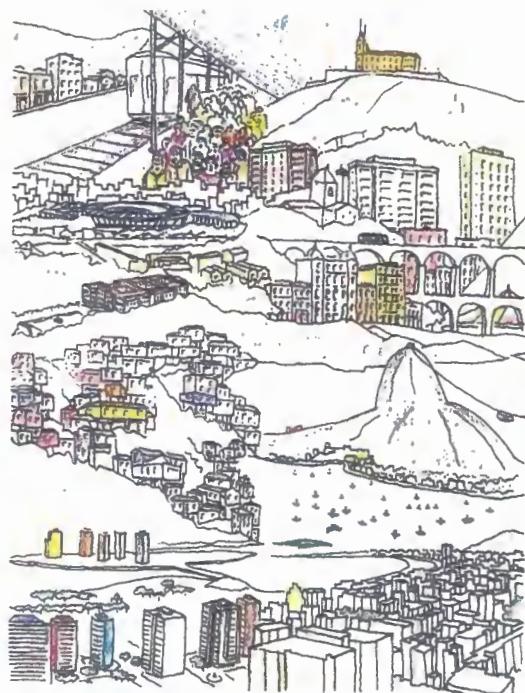
il.63. *Ecce Homo*. Alemanha entre guerras. G. Grotz. Pischel (1966)



il.64. *Heitor e Andrômeda*. De Chirico. Pischel (1966)



il.65. *Metrópolis*. Fritz Lang. 1927. Borsi (1997)



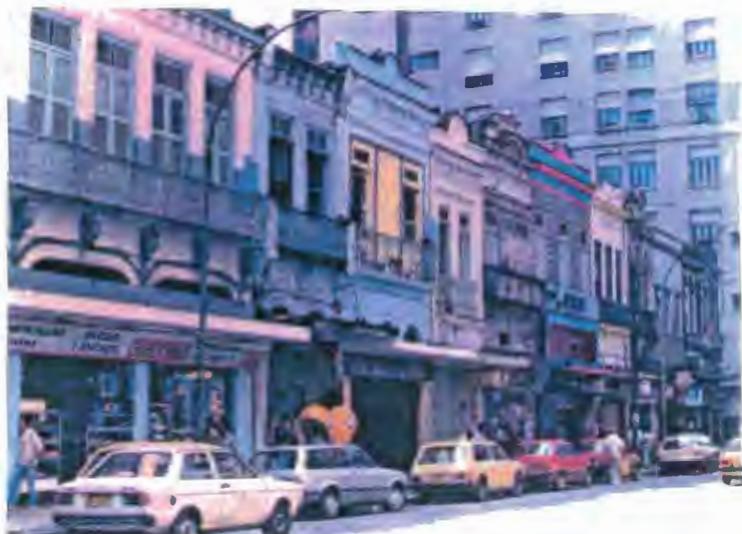
il. 66 *Imagens-sínteses do Rio*. Desenho da autora para Capa da cartilha do PEU, 1996.



il.67. *Praia*. Revista Realidade (1974)



il. 68 *Pedra do Sal*. Saúde. Foto da autora, 1986.



il.69. *Rua do Acre vendo-se ao fundo o edifício A Noite.*  
Foto da autora, 1986.



il.70. *Tijuca.* Vaz (1985)



il.71. *Lagoa Rodrigo de Freitas.*  
*Ambiente natural.* Foto  
Anna Luiza Pessôa, 1996.



il.72. *Aterro do Flamengo e Pão de Açucar. Natureza construída e beleza natural.*  
Foto da Autora, 1992.

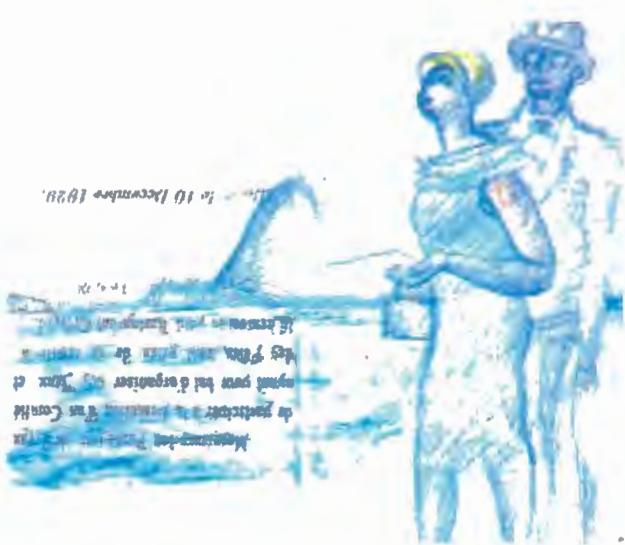


il.73. *Baía de Guanabara.*  
Aeroporto Santos Dumont,  
Monumento aos Mortos da  
II Guerra e Niterói ao  
fundo. Foto da autora, 1992.

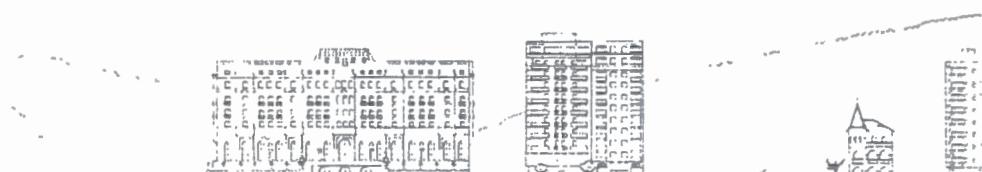


il.74. *Área Central vista do  
Aeroporto Santos Dumont.*  
Ambiente Construído. Foto  
Anna Luiza Pessôa, 1996.

il. 75. *Vista do Rio de Janeiro a bordo do Lutèce*. Le Corbusier. 1929. Fundação Le Corbusier. Jenger (1996)



il. 76. *Copacabana. Balneário Elegante* nas primeiras décadas do séc. XX.



il. 77 *Copacabana. Av. Atlântica dec. 40.* Desenho da autora. (Vaz, 1986)



il. 78 *Copacabana. Av. Atlântica dec. 50.* O balneário se cosmopoliza..(Vaz, 1986)



il.79. *Av. Presidente Vargas.* 1940. Vaz (1987)



il.81. *Praia de Copacabana nos anos 70.*  
Rev. Realidade (1974)



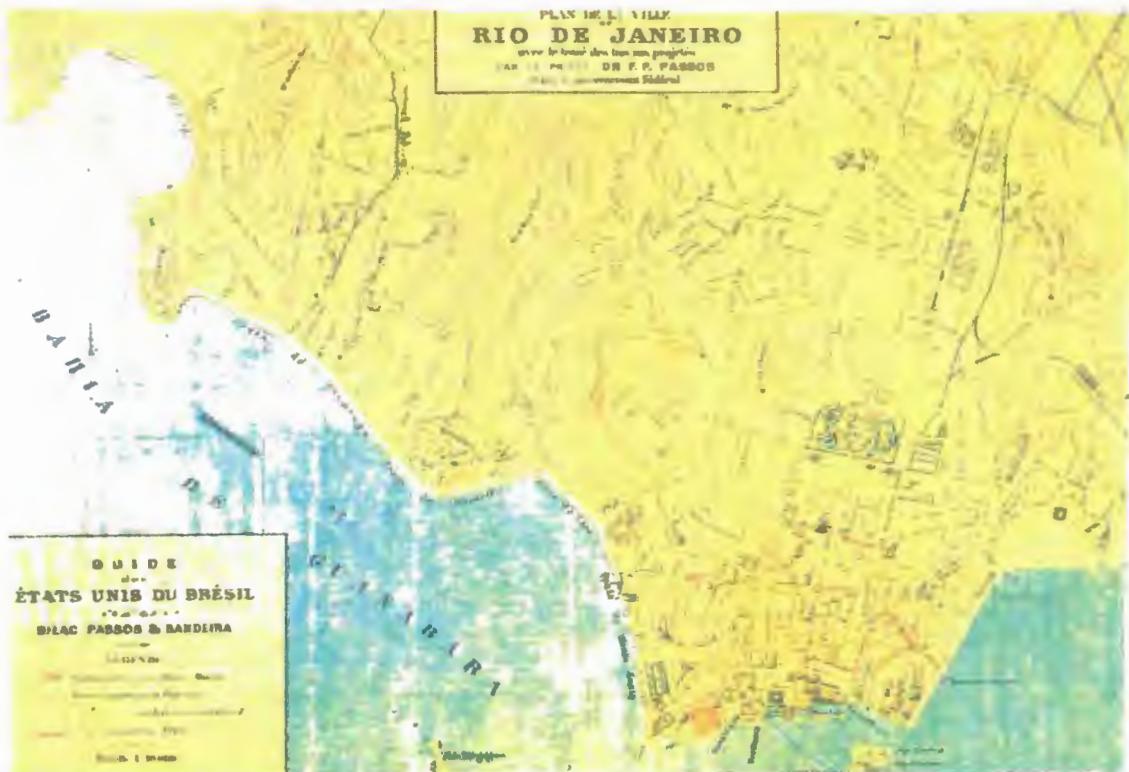
il.80. *O Rio segue o caminho dos trilhos.*  
Dec. 40/50. Arq. Biblioteca Nacional.



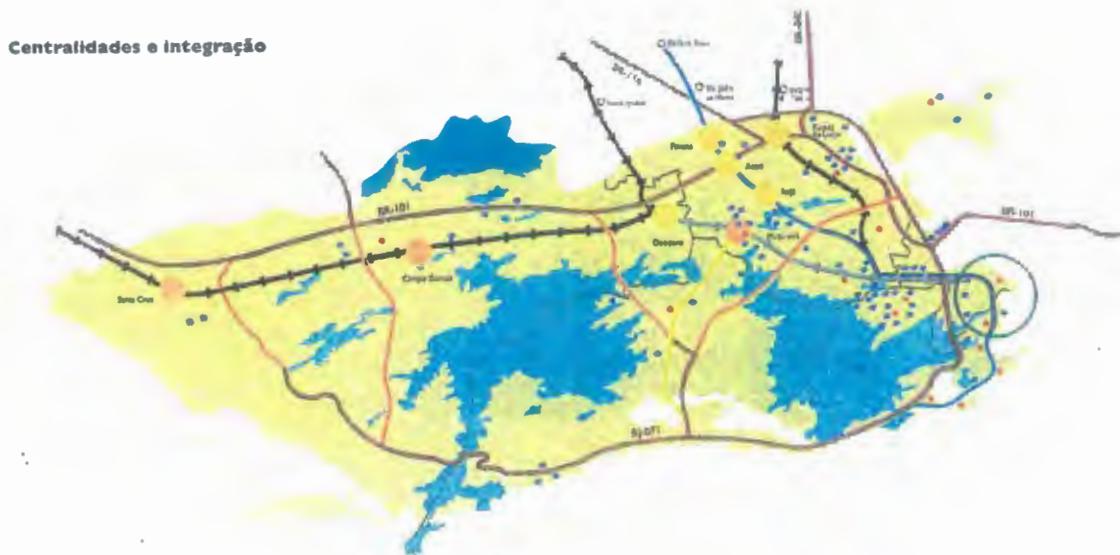
il.82. *Favela na área central.* Foto da autora,  
1986.



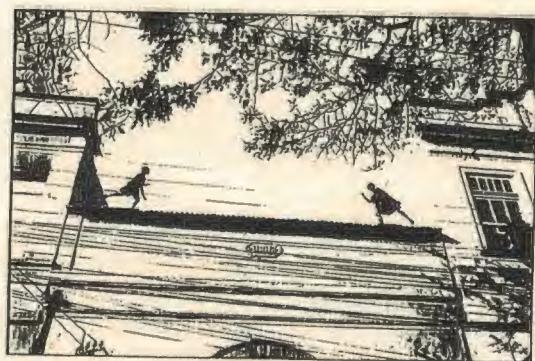
il.83. *Favela Dona Marta vendo-se, ao fundo, o Corcovado.* Anos 90.  
Postal.



il. 84 *Mapa Pereira Passos*. Ferrez (1982). No início deste século, na época da Reforma Urbana a imagem da cidade do Rio de Janeiro, ia pouco além do núcleo primitivo de sua implantação. Neste mapa encontra-se representada apenas a área à leste da enseada de Botafogo até a atual av. Francisco Bicalho. Comparando-o com o Mapa do Rio Cidade, percebe-se quão distinta é a representação da cidade presente nos dois momentos.



il. 85 **Mapa Rio Cidade.** Iplanrio (1996). Neste mapa, todo o município do Rio de Janeiro está representado. Multiplicaram-se as áreas que exercem uma determinada centralidade sobre alguns bairros cariocas. Assim como multiplicaram-se as áreas que participam da construção do imaginário urbano da cidade. O reconhecimento da necessidade de requalificação do imaginário urbano da cidade, que precedeu e embasou a elaboração do Projeto Rio Cidade, fez com que áreas como Madureira, Penha ou Campo Grande, que nem entravam no mapa anteriormente passaram a representar novos referenciais



## 4 RECORDES ANTROPOLÓGICOS: VISÕES DO IMAGINÁRIO URBANO CARIOCA

### 4.1. ÁREAS CENTRAIS: UMA BREVE INTRODUÇÃO

Na delimitação da área de estudo desses recortes antropológicos considerou-se que a cidade pode ser apreendida, tal como conceitua Rossi (1995, p.66-67), através de seus trechos, de seus diversos momentos sendo *a unidade dessas partes dada fundamentalmente pela história, pela memória que a cidade tem de si mesma*. Neste sentido, ainda de acordo com Rossi (1995, p.62), a área de estudo pode ser definida *recorrendo-se a outros elementos da área urbana tomada em seu conjunto*<sup>1</sup>, sendo assim, *uma abstração relativamente ao espaço da cidade*. Levou-se em consideração, também, questões significativas para a compreensão do conceito de imaginário urbano, como aquelas relacionadas à centralidade, à modernidade e às identidades culturais.

Nesta perspectiva, optou-se por delimitar espacialmente os recortes antropológicos à área que constitui o núcleo inicial de implantação da cidade, compreendido pelo espaço conformado pelos morros do Castelo, de São Bento, de Santo Antônio e da Providência: a sua área central.

Até o último quartel do século passado, o limite da área urbanizada da cidade do Rio de Janeiro coincidia com a sua área central, razão pela qual essa era a única área que conformava uma centralidade, em rela-

ção às outras áreas da cidade, até as primeiras décadas deste século. Além disso, a área central foi o berço de implantação do projeto modernizador em terras cariocas. Ou seja, foi nessa área que a cidade do Rio de Janeiro começou por se constituir como o espaço de representação de um ideal de vida urbana identificado com a modernidade. A área central da cidade se constitui, assim, em um objeto de análise da relação existente entre imaginário urbano e modernidade.

No entanto, este ideal moderno não se impôs sem resistência. Ao contrário, da mesma forma que as elites se esmeraram em propagá-lo, eliminando o que se relacionava ao passado colonial, os segmentos populares resistiram, esforçando-se por manter viva a cultura popular. A modernidade carioca se caracterizou, assim, pelo confronto entre duas culturas, em que o popular (tradicional) se opõe ao civilizado (moderno)<sup>2</sup>. Ou como diria Argan (1992, p.86), não é uma luta entre cultura e incultura, mas entre duas culturas *a segunda das quais tem como meta a destruição da primeira, tida como oposta e como obstáculo ao seu desenvolvimento(...)*”. As diferentes espacialidades da área central expressam, assim, não apenas a segmentação característica do projeto modernizador na cidade do Rio de Janeiro como também a relação existente entre a construção de um imaginário urbano e a formação de uma identidade cultural. A área central se constitui, assim, em uma área de estudo privilegiada para a pesquisa sobre a construção do imaginário urbano carioca.

1 Rossi cita como exemplo o sistema viário.

2 Esta relação, popular/tradicional e civilizado/moderno, deve ser, no entanto, questionada uma vez que implica em considerar que existiria uma cultura estática que se oporia a uma cultura progressista. A cultura pode, e deve, ser entendida como algo dinâmico. Neste sentido esta relação estaria expressando uma face mais elitista da visão cultural aquela que crê que tudo deve ser sacrificado em nome do progresso.

## 4.2. RIO DE JANEIRO: FAZER URBANO, FAZER CINEMATOGRÁFICO

### 4.2.1. 1896 -1911: a nova arte registra a nova cidade

*O cinema é uma cultura urbana. Nasceu no final do séc. XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo. O cinema e as cidades cresceram juntas e se tornaram adultos juntos. (...) O cinema se funda na cidade e reflete a cidade.*

(Wenders, 1994, p.181)

No final do séc. XX, a cidade do Rio de Janeiro era o centro político de um país que tinha passado por transformações sociais e políticas recentes. Abolida a Escravatura (1888), proclamada a República (1889) uma série de mudanças teriam que ocorrer nas relações e estruturas políticas. Os anos que se seguiram a essas mudanças foram de adaptação à nova realidade. Essas transformações criaram novas demandas que deveriam ser contempladas através de novas funções urbanas. Uma nova ordem estava se implantando exigindo uma outra forma de participação da sociedade como um todo. Como consequência as práticas culturais também sofreriam transformações.

Nesta época, a cidade era uma mistura de casas coloniais e edifícios públicos neoclássicos, construídos sob a influência da Missão Artística Francesa (1816), situados em ruas estreitas onde eram comuns os surtos epidêmicos. A área central era a área mais populosa<sup>3</sup>, a que concentrava as prin-

<sup>3</sup> A população carioca passara de 266 mil habitantes, em 1872, para quase o dobro em apenas dezoito anos. 522 mil habitantes, e chegaria a, aproximadamente, 811 mil habitantes em 1906. Neste ano, as freguesias da área central, como Santa Rita, São José, Santo Antônio e Sant'anna concentravam a maior parte dos moradores cariocas. Respetivamente, em números aproximados, 46mil habitantes, 43 mil habitantes, 39 mil habitantes e 37 mil habitantes. Fonte: Recenseamento 1906.

cipais instituições do governo, os principais estabelecimentos de serviços, comércio e lazer e as instalações portuárias. Em outras palavras, a área central além de ser o *cartão-postal* da cidade<sup>4</sup>, era também o lugar freqüentado pela maioria dos seus habitantes, que lá moravam e, ou, trabalhavam, ou ainda, que para lá afluiam para fazer suas compras, ir ao teatro, ou viajar, seja por terra (Estação de Ferro da Central do Brasil) ou por mar (Estação das Barcas). Dito de outra forma, a área central era o lugar que concentrava as expectativas e desejos dos moradores que viviam nesta cidade tão distante de um ideal de vida urbana para qualquer um dos grupos sociais.

*Na madrugada do século o Rio de Janeiro ainda é um triste e miserável agrupamento de telhados mais ou menos pombalinos, feio, sujo, torto, dessorando os vícios e os preconceitos da velha cidade de Mem de Sá. (...)*

*Penetramos no século das luzes e ainda estamos em plena morrinha colonial (...)*

*(...) Não possuímos uma só rua digna para mostrar ao estrangeiro, um edifício público notável, um grande hotel, um bom teatro. Possuímos a pedra do Pão-de Açúcar, que nasceu com o mundo, as polainas do Sr. Guerra Durval, e umas oito ou dez casas de alugar casacas, à rua da Carioca. Desconhecemos, quase que por completo, hábitos de elegância e de chique. (...)*

*(...) O tráfego já ameaça entupir a parte central da mesma, dédalo de ruelas e becos sujos e malcalçados, fendas onde mal penetrava a luz do sol e pelas quais o bondezhinho da Carris Urbanos, estreitíssimo, puxado por um só burro, desatava a correr e a pular como um cabrito (...) (Luiz Edmundo, 1957, p.24-26)*

Nesta época, a Rua do Ouvidor era o centro cultural da cidade. Esta função não se devia a largura ou a extensão da rua - que de fato era tão estreita quanto as demais ruas da cidade na época, cerca de quatro metros e meio, fachada a fachada, e se extendia por pouco mais de uma centena de

<sup>4</sup> Argumento utilizado por aqueles habitantes cariocas - cronistas, escritos, empresários do café, e pelo próprio governo, interessado em atender aos interesses destes últimos e, com isso, o do próprio governo - que ansiavam por intervenções urbanas que imprimissem um caráter cosmopolita às áreas centrais: o cartão postal da cidade.

metros - ou mesmo à tipologia arquitetônica das construções - a maioria eram prédios de fachada estreita que tinham entre dois e três andares, no máximo - mas pelo fato de nela estarem estabelecidos o comércio chique, com as modas que vinham de Paris, os principais serviços, e também os principais jornais. Tudo o que acontecia na rua do Ouvidor logo virava notícia nos jornais, principal fonte de informação dos habitantes da cidade, em uma época aonde ainda não existiam o rádio, a televisão e a Internet.

A vida pública carioca no final do séc. XIX se limitava, quase exclusivamente, às festas religiosas e aos espetáculos teatrais: (il. 86)

*Levantava-se cedo, e o banho de mar era discreto (...) no Boqueirão do Passeio, em Santa Luzia, no Flamengo, em Botafogo, ou numa praia deserta, (...) hoje Leme, Copacabana, Ipanema, Leblon. (...) Na Rua do Ouvidor, para a tarde, todo mundo se reunia. Do Largo da Carioca e do Largo de São Francisco eram levas e mais levas de transeuntes. (...)*

*Raro saía-se de casa. Só para o Lyrico (...) Fora disto, as missas, aos domingos, ou o carnaval, ainda o entredo, (...) Às dez, cama, luz apagada, lamparina, cachorro no jardim, até o dia seguinte para recomeçar". (Delgado de Carvalho, 1994, p.104)*

Haviam ainda as atividades esportivas. Algumas realizadas nos clubes associativos e outras, de caráter mais público, em pequenos centros de lazer, tais como os velódromos (patinação e ciclismo), os pavilhões de remo e os skating rinks (rinqués de patinação).

*Exercitam-se no final do Império os praticantes da ginástica, esgrima, skating, cricket, hockey, ping-pong e remo. Com a república chegam o ciclismo, a quiniela e o "violento e perigoso" football association, entre outros. (Gonzaga, 1996, p.33).*

Foi nesse contexto social que chegou à cidade do Rio de Janeiro, em 1896, trazido por Paschoal Segreto, a invenção dos irmãos Lumière:

o cinematógrafo. A primeira exibição pública deste invento na cidade aconteceu em uma das salas de espetáculos da Rua do Ouvidor. Fato que mereceu do Jornal do Commércio a seguinte descrição<sup>5</sup>:

*Inaugurou-se ontem às duas da tarde, em uma sala à Rua do Ouvidor, um aparelho que projeta sobre uma tela colocada ao fundo da sala diversos espetáculos e cenas animadas (...). Apaga-se a luz elétrica, fica a sala em trevas e na tela dos fundos aparece a projeção luminosa, a princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funções o aparelho, a cena anima-se e as figuras movem-se. (...) (...) Entre elas, citaremos: a cena emocionante de um incidente de incêndio (...) um trecho de um boulevard parisiense, a chegada do trem, uma praia de mar (...)*

Em 1897, Paschoal Segreto inaugurava o Salão Paris de Novidades, considerado a primeira sala de cinema carioca. (il.87)

*SALÃO DE NOVIDADES - rua do Ouvidor no 141. Animatógrapho Lumière, a última palavra do engenho humano ! (...)*<sup>6</sup>

Considerando que a primeira exibição pública do cinematógrafo aconteceu em Paris, em 1895, que menos de seis meses depois o invento chegava ao Rio de Janeiro e que um ano depois, em 1897, já era inaugurada a primeira sala de cinema carioca cabe perguntar o que levou com que o cinematógrafo se disfundisse tão rapidamente<sup>7</sup>. Para tanto, é necessário retornar ao momento de sua invenção e considerar as suas especificidades.

O cinema nasceu, essencialmente, como uma nova técnica. A atribuição de valor estético a esta técnica foi de um momento posterior a sua invenção. Ele foi o resultado da busca, que caracterizou o séc. XIX, por uma inovação tecnológica que possibilitasse registrar através da imagem, o

<sup>5</sup> 08.07.1896 citado por Moura (1990, p.15)

<sup>6</sup> Gazeta de Notícias. Janeiro de 1898. Citado por Moura (1990, p. 16)

mais próxima possível do tempo real, os novos acontecimentos. Com as novas possibilidades surgidas neste século fazia-se necessário, como demonstra Virilio (1988), uma nova arte que representasse não mais a realidade no seu sentido figurativo, que tinha até então, mas a atualidade.

A mesma busca por novas tecnologias, este sentimento generalizado de novas participações sociais, que levara a invenção da fotografia, na primeira metade do séc. XIX, estimulou o desenvolvimento de novas criações, como a fotografia em seqüência: o cinema. O que os irmãos Lumière pretendiam ao inventar o cinematógrafo era encontrar uma forma de registar as novas experiências, que mostrasse o movimento da realidade.

Com a fotografia e o cinema foi instaurada a *tecnologia do olhar*. Olhar que amplia, explora, ganha longo alcance. Olhar de uma sociedade que se quer ver refletida nas imagens em movimento. E, como todo olhar implica uma direção: olhar para onde? Olhar do presente para o futuro que se estava construindo.

O cinema nasceu como um produto. Quando os irmãos Lumière mandaram mensageiros para várias partes do mundo, para divulgar o cinematógrafo, tinham como objetivo a venda desse aparelho. Ora, pensar a venda de um produto é pensar no consumo deste produto e o mercado em que este se coloca, ainda que na época o capitalismo fosse uma ordem emergente, uma vez que, como ressalta Benjamin (1994, p. 172):

*a reproduzibilidade técnica do filme (...) não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. (...)*

---

<sup>7</sup> Antes de chegar ao Rio de Janeiro, nestes seis meses o cinematógrafo já tinha sido visto em outras cidades europeias como Londres, Roma, Berlim, São Petesburgo entre outras.

Mas a reprodutibilidade técnica fez do cinema uma obra de arte com características próprias, como assinala Benjamin (1994, p.175):

*Nunca as obras de arte foram reprodutíveis tecnicamente, em tal escala e amplitude como em nossos dias. O filme é uma forma cujo caráter artístico é em grande parte determinado pôr sua reprodutibilidade. (...) Com o cinema a obra de arte adquiriu um atributo decisivo (...): a perfectibilidade. O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de seqüências de imagens entre as quais o montador exerceu seu poder de escolha (...). O filme é, pois, a mais perfectível das obras de arte.*

O cinema é uma arte (como se entende hoje) que nasceu vinculada ao consumo. Consumo de que? Do novo aparelho? Das fitas? Mais do que isso: dos acontecimentos. Através do registro imagético, o cinema transformou a imagem em informação<sup>8</sup>, como analisa Sontag (1981), e a nós todos em consumidores de acontecimentos. E, foi essa participação afetiva proporcionada pelo cinema, *essa adequação para projetar como espetáculo uma imagem percebida como reflexo exato da vida real* fez Morin (1970, p. 58) considerar o cinematógrafo como *uma maravilha antropológica*.

A necessidade de atender essa nova mentalidade de consumidores de acontecimentos está ilustrada, por exemplo, no anúncio do estúdio montado por Paschoal Segreto convidando as pessoas para a inauguração:

*“Os cariocas terão todos os dias visitas novas, nacionais e internacionais, dos últimos acontecimentos”. (Araújo, 1976).*

Segreto atendia, assim, às expectativas dos freqüentadores cariocas de cinema que, nos primeiros anos, tinham consumido, basicamente, imagens dos acontecimentos europeus. As imagens cinematográficas que

<sup>8</sup> O cinema ao tratar a imagem como mercadoria, em que esta pressupõe novas relações de produção e consumo, nos dá a possibilidade de tratar a imagem, e a informação que dela se extrai, como unidade de análise.

chegaram ao Rio de Janeiro traziam imagens da Paris reurbanizada do Barão de Haussmann, exemplo da modernidade, e do consumo desse ideal, e do modo de vida cosmopolita das outras cidades européias aonde o cinematógrafo já tinha chegado. Eram fitas ditas *naturais*, como *Batalha de Flores e Desfilar de carruagens do high-life parisiense*, *Grande tourada na Espanha*, *Saída de uma missa na catedral de Roma*, *Passagem da Rainha Vitória*, *Saída do mercado na Turquia*<sup>9</sup>, entre outras. Conclui-se, assim, que a modernização tecnológica - o cinema - através de seus agentes modernizadores - os viajantes - trouxe consigo o ideário da modernidade expresso nas imagens do modo de vida urbano europeu. Pela primeira vez a imagem de uma cidade em movimento era comercializada e em escala mundial. Não era mais necessário ir à Paris para saber como era Paris. No escuro da sala de cinema, olhando aquelas vistas, o espectador não era somente carioca, ou brasileiro, mas cidadão do mundo. O cinema reinventou a noção de espaço e tempo, criando novas sensibilidades.

*“O tempo e a distância foram eliminados e, assim, os povos do mundo podem sentir-se mais próximos uns dos outros”*.<sup>10</sup>

Em 1898, Afonso Segreto, voltando de Paris, filmou a entrada na Baía de Guanabara. Era a primeira filmagem feita no Brasil, nascia o cinema brasileiro. Seguindo os moldes europeus, se filmaria na cidade à partir de então, as paisagens e o modo de vida dos cariocas. Em pouco tempo as filmagens tinham se tornado tão constantes que um poeta anônimo lamentava:

*“...Hoje o infeliz carioca  
se do fotógrafo  
por um acaso venturoso escapa  
surge na fita de um cinematógrafo ...”*<sup>11</sup>

<sup>9</sup> (Moura, 1990, p.19).

<sup>10</sup> Jack London, 1915. citado por Araújo (1976)

Em 1901, eram exibidas no Salão Paris fitas como *Regatas em Botafogo*, *O Largo da Carioca* e *Uma família feliz em Botafogo*, que priorizavam uma linguagem documental. Além dessas fitas, realizaram-se também fitas, como *Viagem à Lua* que optaram por uma linguagem fantástica. No entanto, considerando os objetivos dessa pesquisa - analisar a relação entre o fazer urbano e o fazer cinematográfico, e não as diversas linguagens cinematográficas - foi dada primazia às que documentavam o olhar. A vida carioca se tornava cada vez mais *cosmopolita* e através das imagens cinematográficas se propagava pelas outras cidades brasileiras, tais como São Paulo, Recife e Cataguases, onde o cinematógrafo já tinha chegado.

Da mesma forma que as filmagens, a criação de locais para a exibição destas filmagens também transformava a relação do morador carioca com a sua cidade. As fitas eram exibidas em casas destinadas às diversões, de uma maneira geral, onde era temporariamente instalado o projetor. Este tempo variava de acordo com a precariedade do local - em uma época que não se tinha transmissão regular de energia elétrica, eram comuns os incêndios nestas salas abafadas - e, ou, a vontade do empresário, que em dias de festas levava o cinematógrafo para os locais onde estas aconteciam as comemorações. O cinema tinha um caráter itinerante acentuado. O cinema ia aonde o público estava e o público ia aonde o cinema estivesse.

Desta forma, freqüentar os cinemas e, a partir de 1898, registrar, documentar o cotidiano da cidade foi, aos poucos, se tornando um hábito cada vez mais comum ao cidadão carioca em um contexto histórico em que os fizes- res cinematográfico e urbano se encontravam fortemente interligados pelo projeto modernizador, pela participação na construção de uma nova sociedade. Eram agentes desta transformação, bem como o suporte aonde estas seriam re-

---

<sup>11</sup> Araújo (1976)

gistradas com o dinamismo e a urgência características dessa época, de novas sensibilidades, novas práticas culturais, políticas e econômicas.

Desta forma, ao mesmo tempo que o fazer cinematográfico participa das novas práticas ele também as registra, criando novos hábitos, novas práticas sociais, novas formas de apropriação social do espaço. O que faz do fazer cinematográfico um referencial para a análise destas transformações.

Com isso, não se está negando a existência de outras práticas culturais que constituem a formação da identidade cultural do Rio de Janeiro, porque essas existiram. Mas as peculiaridades do cinema trazem vantagens, sobre as outras, para compreensão da construção de uma imagem própria da cidade: sua capacidade de registro, sua interferência objetiva no urbano - com os cinematógrafos - e o dinamismo de suas imagens.

A partir do início do séc. XX essa relação entre o fazer cinematográfico e o fazer urbano se acentuaria ainda mais, quando o fazer urbano passaria a se constituir em um fazer cinematográfico. Em outras palavras, quando o fazer urbano passou a se identificar com a construção de uma cenografia urbana e, mais, quando passou a exacerbar a cidade como local da teatralização (no caso cinematização) da vida urbana. O cinema chegou, assim, como a (nova) arte que veio registrar a (nova) cidade. Neste sentido, o documentário, linguagem cinematográfica que predominaria até 1922, se inseria também no contexto do projeto modernizador: olhar do presente sem memória, dirigido para o futuro. Um olhar moderno por excelência.

A virada do séc. XIX para o séc. XX se configurou, dessa maneira, como o marco inicial de implantação do processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro que, *cheia de proposições civilizadoras, virou emblema e meta de progresso* (Ferreira dos Santos, 1988, p.08), como já anunciara a chegada do cinema em terras cariocas. Coube à Reforma Urba-

na (1903-1906) plasmar no espaço urbano carioca essa mudança de mentalidade. Neste momento, projetava-se não apenas um novo espaço urbano de acordo com traçados urbanos e modelos arquitetônicos europeus, como também observava-se um sentimento generalizado de construção de uma nova sociedade identificada com os ideais modernos. Não se tratava de uma transformação lenta e gradual do espaço como ocorreu até então. A modernidade, tal qual as intervenções urbanas, demandava um projeto. A implantação desse projeto rompeu com as antigas estruturas.

*“O Rio começou uma nova fase de seu desenvolvimento: terminou a fase de formação e permanência e inaugurou a de transformações permanentes como um “moderno” processo, contínuo, de destruição e reconstrução.” (Vaz, 1996, p.141)*

Desde 1875, quando foi instituída a Comissão de Melhoramentos da Cidade, já germinavam propostas para transformar a cidade em uma cidade ideal sintonizada com os princípios que norteavam as novas disciplinas criadas para enfrentar o fenômeno urbano, que se propagavam velozmente por toda a Europa: a medicina social, o higienismo, a sociologia, a estatística. Transformar a cidade no lugar da norma e da ordem (Pechman, 1991, p.132) justificava, assim, as intervenções urbanas imaginadas para a cidade. No entanto, as condições propícias para a concretização desta *cidade imaginária* só iriam se tornar realidade no século seguinte.

As últimas décadas do séc. XIX foram marcadas por transformações sociais e políticas que precisaram de um período de adaptação à nova realidade. A eleição do presidente Campos Salles, em 1898, simbolizou não apenas um novo começo, mas também o ressurgimento das forças tradicionais, como assinala Neddell (1993, p.40). Esse governo representou uma certa conciliação entre a elite tradicional (agrária) e os anseios dos gru-

pos sociais mais poderosos ao fortalecer o poder dos Estados por sobre o poder que emanava das multidões que agitavam as ruas da capital do país. Este pacto ficou conhecido como *Política dos Governadores*, ou *Política do Café com Leite*, segundo a qual alternar-se-iam na presidência um paulista e um mineiro, o *café* e o *leite*, respectivamente. Neste contexto pergunta-se: *Que papel caberia, então, ao Rio de Janeiro?*

A resposta a essa pergunta começaria a ser construída no governo seguinte, quando o novo presidente republicano, eleito pela Política dos Governadores, Rodrigues Alves (1902 - 1906) fez do saneamento e do embelezamento da capital do país uma das prioridades do seu governo. Coube ao engenheiro Pereira Passos, conceber e implementar nas terras da Muy Leal e Heróica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro as transformações urbanas necessárias. Imbuido de poderes ditoriais<sup>12</sup>, e apropriando-se das técnicas urbanas utilizadas por Haussmann na reurbanização de Paris, Passos propôs uma série de intervenções que alteraram o cenário urbano de maneira “espetacular” afim de atrair o capital certo (internacional) e as pessoas certas (investidores estrangeiros). Em outras palavras, Passos reorientou com o foco voltado para o exterior a busca de uma nova identidade cultural carioca.

*Passos transformou a cidade bárbara em metrópole digna da civilização ocidental (...) além de remodelar materialmente a cidade, transformou-a até em seus usos e costumes, vendo projetar-se, depois, no resto do país, quase como reflexo natural e profícuo, os benefícios que criara.*

*Obra formidável! Obra de Titã! (...) Pereira Passos fez pelo Rio, em três anos, mais que todos os nossos colonizadores durante quase quatro séculos! (Luiz Edmundo, 1957, p.40-41)*

Entre 1903 e 1906, a cidade ganhou ruas largas, um novo porto e uma grande avenida, o seu eixo monumental de entrada para os estrangeiros

que chegariam pelo novo Porto. Nesta avenida seriam instaladas as principais instituições e o centro de negócios. A ela foi dado o nome de Avenida Central. As transformações urbanas promovidas nas áreas nobres da cidade despertaram os mais diversos sentimentos. Uns se ufanavam dos melhoramentos realizados, outros se ressentiam por terem perdido suas casas e quiosques. Outros ainda, como Delgado de Carvalho (1994, p.106), embora se orgulhassem das obras de Passos, oscilavam entre a enumeração dos novos hábitos e um certo saudosismo provocado pela perda dos antigos hábitos:

*"A Avenida, o automóvel, o cinema, o ruge, a saia curta, o cabelo cortado, a imprensa amarela, mudaram tudo... já não há mais Ouvidor, nem meetings no Largo de São Francisco, nem namoro de gargarejo, nem serenatas, mas há futebol, corridas, Jockey Club, os Palaces, os chás, os dancings..."*

A amplitude das novas vias<sup>13</sup> estimulou a sua plena ocupação. *O Carnaval saiu para um espaço público e de grande repercussão, as ruas, expandindo a alegria através dos corsos*<sup>14</sup>. Essa nova prática cultural foi tão significativa para vida urbana carioca que representa, até hoje, a identidade cultural da cidade, no que ela tem de despojada, divertida e prazeirosa.

*"As transformações urbanas do governo Rodrigues Alves modificaram o caráter do carioca. A nossa gente depois delas, parece menos triste, adotou as carroagens abertas, comprou automóveis, trocou a cartola, despiu os fúnebres trajes negros, vestiu-se de claro". (Revista Careta)*<sup>15</sup>

A afinidade entre essas novas práticas culturais está expressa, também, nas filmagens realizadas após a Reforma que documentavam, principalmente, o corso, a Avenida Central e as festas comemorativas. Um

<sup>12</sup> A câmara municipal foi fechada no período em que esteve à frente da Prefeitura (Del Brenna, 1985)

<sup>13</sup> Como relata Santos (1981, p. 77) várias das novas ruas "com espanto e até protesto dos moradores" passaram a ter 17, ou 25, metros de largura.

<sup>14</sup> Cortejos em automóveis realizados na época do Carnaval.

dos temas preferidos eram as representações de corso - como *Carnaval na Avenida Central* (1906), *Corso das quartas-feiras na Avenida Beira Mar*<sup>15</sup>. Essas filmagens contribuíram, assim, para disfundir ainda mais essa prática que se tornaria uma das marcas registradas da cidade identificada com a vocação do prazer (Araújo, 1993).

Dentre as obras realizadas por Passos aquela que melhor demonstrou a dialeticidade entre o fazer urbano e o fazer cinematográfico foi a construção da Avenida Central, que participou não só da construção da materialidade urbana como também, ou consequentemente, do imaginário urbano carioca. Foi assim que, comentando a mudança do nome da casa de espetáculos Cassino para Palace-Theatre, um cronista assegura que:

*"todos os estabelecimentos agora arranjaram nomes grandes e faustosos ... é a mania de grandeza. Depois da Avenida e das fachadas de setenta metros, não há estabelecimento que não seja pelo menos palácio"*<sup>17</sup> (Araújo, 1976).

Fachadas de setenta metros talvez fosse um certo exagero, mas é inegável a demanda popular existente por fachadas diferenciadas na Avenida Central. A construção da Avenida despertava não apenas a indignação contra as demolições<sup>18</sup> realizadas para a sua abertura, como também gerava expectativas nos habitantes da cidade quanto a sua aparência:

*"Afinal, já nos familiarizamos tanto com a idéia da Avenida, (...) dizemos: - a nossa Avenida. (...) Só acreditarei na influência que a abertura da Avenida há de ter no aformoseamento do Rio, quando vir a architectura e o estylo das primeiras casas novas. Se vamos ter uma avenida cheia de carcará, melhor será que nos deixemos de sonhos e que fiquemos contente com o becco das Concellas e a Travessa do Ouvidor. (...) Uma boa*

<sup>15</sup> citado por Araújo (1976)

<sup>16</sup> Moura, 1990, p.27

<sup>17</sup> Gazeta de Notícias, 1906.

<sup>18</sup> Em vinte meses foram desapropriados e demolidos 590 prédios (Santos, 1981, p.79)

*Avenida não é somente uma rua muito longa, muito comprida e muito recta: a Avenida do Mangue tem todos esses predicados e, entretanto, é um horror! Casas feias em ruas largas, são como vilões na corte: todos os defeitos se lhes exageram. Não seria mau que se fosse desde já tratando de regular este caso (...) (Olavo Bilac, 1903)<sup>19</sup>*

Em um artigo publicado na *Gazeta de Notícias*<sup>20</sup>, dirigido ao Engenheiro Paulo de Frontin, responsável pela obra, comentava-se sobre o aspecto que a futura Avenida deveria ter:

*Compreende-se que, em uma avenida de 33 metros de largura e 1 kilometro de extensão, haja necessidade de estabelecer algumas regras geraes sobre as construções, assim de impedir que se façam edificios baixos e acanhados. Será dada toda a liberdade na escolha do estylo; mas nenhum prédio poderá ter menos de 3 andares em alguns pontos e menos de 4 em outros, como também o mínimo de comprimento da fachada para a avenida será de 10 metros, medida que visa proibir a construção de casas acanhadas. As plantas serão apresentadas a comissão de que é chefe o Dr. Frontin e é esse que se encarrega de requisitar da Prefeitura a competente licença.*

Poucos meses depois, em janeiro de 1904, a Comissão Construtora da Avenida Central abriu um concurso internacional para projetos de fachadas dos prédios da avenida. Esse Concurso de Fachadas se constituiu em um dos instrumentos utilizados por Passos para transformar a imagem da cidade<sup>21</sup>. De acordo com este concurso as fachadas para a Avenida Central poderiam ser de dez, quinze, vinte ou vinte e cinco metros, e um mínimo de três pavimentos, sendo o térreo destinado às lojas comerciais.<sup>22</sup> Não era um concurso de projetos arquitetônicos completos - com plantas, cortes e fachadas - mas de fachadas somente. Fachadas que traduziram, de

<sup>19</sup> "A cidade", *Gazeta de Notícias*, 13 de junho de 1903, in Del Brenna (1985, p.67)

<sup>20</sup> em 29.09.1903 in Del Brenna (1985, p.122)

<sup>21</sup> Inscriram-se 107 concorrentes com 138 projetos (Santos, 1981, p.79)

acordo com uma assimilação antropofágica de outras culturas arquitetônicas, e segundo um repertório eclético, a liberdade de escolha característica do fazer artístico. Propuseram-se e, construiram-se, prédios mouriscos, franceses, com detalhes egípcios, gregos, ...

O primeiro lugar coube ao arquiteto Raphael Rebecchi e o segundo ao arquiteto Adolpho Morales de los Rios (pai) que, além de ter obtido outras três menções honrosas, foi o arquiteto que maior número de projetos realizou na Avenida Central<sup>23</sup>. Quanto aos resultados práticos deste concurso comenta-se que o concurso de fachada foi inteiramente platônico:

*“Quem fez a melhor (?) fachada teve um prêmio e acabou-se. (Del Brenna, 1985, p.185) ”.*

No entanto, a arquitetura dos novos prédios construídos na Avenida Central impregnou, de tal maneira, o imaginário urbano da época que até mesmo as áreas que sofreram os grandes impactos gerados pela Reforma Urbana, como é o caso das áreas centrais periféricas, ou mesmo de outras áreas, que não foram objeto da Reforma, reproduziram o mesmo vocabulário eclético em suas fachadas evidenciavando, assim, a capacidade atualizadora do imaginário urbano. A cidade de feições coloniais foi aos poucos se identificando com o novo imaginário urbano proposto, se transformando, se maquiando, se individualizando.

Se, para os edifícios que seriam construídos na Avenida Central foi realizado um concurso de fachadas, nas outras áreas o embelezamento das construções, promovido pelos moradores dos bairros para *torná-las condizentes com os novos tempos*, reafirmou a atuação da Reforma Urbana junto ao imaginário urbano carioca da época. Com isso pode-se con-

<sup>22</sup> Del Brenna, 1985, p.143.

<sup>23</sup> (Santos, 1981, p.79-80)

cluir que, da mesma forma que a arquitetura se dirige ao imaginário para a caracterização do seu plano ideológico (Ferrara, 1997, p.198), o projeto urbano tem no imaginário urbano um dos seus componentes fundamentais para a elaboração de símbolos e imagens pelo mesmo motivo.

Com a inauguração da Avenida Central, em 1905<sup>24</sup>, surgiram novas práticas espaciais. “*Vamos fazer a avenida*” era a frase da época, quando “*as pessoas ficavam horas de pé na contemplação da maravilha*”, (Araújo, 1976). (il. 88)

*“Antes do Rio de Janeiro possuir a Avenida Central e os melhoramentos adjacentes, a cidade à noite vivia deserta. Depois, a população outrora tão caseira e retraída afliui a todos (esses) pontos. A vida noturna duplicou, triplicou, ... surgiram os cinematógrafos e a onda de apreciadores do Rio cintilava. A Avenida central ia tomando a aparência de um boulevard parisiense, cheio de luz e de gente.” (Revista Fon-Fon, 1908)*<sup>25</sup>

A Rua do Ouvidor, que chegou ao delírio em 1904, perdeu seu reinado quando foi inaugurada, no ano seguinte, a Avenida Central (Araújo, 1993, p.384). O centro cultural foi transferido para a Avenida Central e os cinemas acompanharam essa tendência. Sobretudo a partir de 1907 quando a construção da Usina de Ribeirão das Lages regularizou o fornecimento de energia elétrica e, consequentemente, a exibição cinematográfica. Com a melhoria da qualidade de projeção das fitas, e o maior conforto que passou a ser oferecido com a instalação de sistemas de ventilação nas salas, aumentou consideravelmente o número de salas de cinema. Pode-se afirmar que neste ano e no seguinte, o cinema conquistou seu espaço próprio. À princípio em locais privilegiados, como a recém inaugurada Avenida Central, mas também, em

<sup>24</sup> O primeiro trecho da Avenida Central foi inaugurado em 07.09.1904 e o segundo em 15.11.1905, ambos com festividades como comenta Santos (1981, p.79)

<sup>25</sup> citada por Araújo (1976)

pouco tempo, por toda a cidade<sup>26</sup>. Em 1907 foram inaugurados na Avenida Central, de agosto à dezembro, seis cinemas. Todos instalados do mesmo lado da Avenida, o lado ímpar! Último a ser ocupado : o lado de pior insolação da Avenida. O que fez um cronista comentasse que se do lado dos cinemas o trânsito fluía fácil, e onde à noite só havia gente à porta dos cinemas, do lado oposto o movimento era constante de pessoas elegantes e chiques que “*quando se dirigem ao lado oposto é ... para ir aos cinemas!*” (Araújo, 1976). (il.89)

Além destes, outros onze cinemas foram construídos naquele ano, e no próximo, na área central. Nos dois anos seguintes a tendência se manteve com a inauguração de dezoito cinemas em toda a cidade. Entre estes estava o cinema Odeon, a primeira sala de cinema do empresário que iria, por muito tempo, dominar a cena cinematográfica e que na década seguinte construiria a Cinelândia: Francisco Serrador. (il. 90)

A importância do cinematógrafo na apropriação do espaço do centro da cidade está expressa na crônica da época:

*“Temos um verdadeiro entusiasmo pelas novas avenidas, mas ... não as frequentamos, orgulha-nos apenas o prazer platônico de possuí-las e isto basta. Não temos a alegria da rua. E hoje só nos movemos de casa para os espetáculos cinematográficos, nada mais .” (Revista Fon-Fon, 1910<sup>27</sup>)*

É interessante reafirmar que o cinema não só registrava as transformações no espaço urbano como também as promovia, participando assim ativamente da construção da vida cotidiana e do imaginário urbano carioca. O alcance desta nova arte e seu enraizamento nas práticas sociais foi registrada por João do Rio<sup>28</sup>: (il. 91)

<sup>26</sup> Para um panorama completo das salas de cinemas carioca abertas (e fechadas) ver Gonçaga (1996, p. 267-337)

<sup>27</sup> Citado em Araújo (1976, p.00)

<sup>28</sup> Crônica da Gazeta de Notícias, em 1909.

*“Agora já não é nas igrejas a Semana Santa ... (é) nos cinematógrafos. Os filmes de arte realizaram uma completa transformação dos costumes”.* (Araújo, 1976)

Concluída a Reforma Urbana, a cidade teve o status de centro político reafirmado e o seu papel definido: se São Paulo se identificava com o Café e Minas com o Leite, caberia ao Rio de Janeiro, como *Capital Federal*<sup>29</sup>, ser a **fachada** do país. Plenamente identificada com a nova imagem, a cidade do Rio de Janeiro passou a ser o palco de novos hábitos.

Após a grande empreitada realizada para transformar a capital do país em uma cidade civilizada era necessário criar uma oportunidade de mostrá-la ao mundo civilizado. Esta oportunidade se concretizou na realização da Exposição Nacional, comemorativa do primeiro centenário da abertura dos Portos no Brasil, em agosto de 1908, na Praia Vermelha.

As Exposições Universais dos produtos da indústria realizadas, a partir da metade do séc. XIX, se constituíram em panfletos publicitários das cidades (capitais) que passaram por um processo de intervenção urbana, e investiram na construção de uma nova imagem, de grande estabilidade e riqueza, como forma de capacitá-las a atrair novos capitais de investimento, como analisa Chiavari (1985, p.571). Tais como a Exposição Universal de Paris, montada em 1867 após a reurbanização promovida pelo Barão de Haussmann na capital francesa, que contribuiu para consolidar a imagem de Paris como modelo urbano do séc. XIX e a Exposição Universal realizada em 1900, em Paris, mostrando que a cidade ambicionava se manter como modelo no novo século também. Realizadas, inicialmente, para demonstrar os avanços técnicos do país e a participação das novas tecnologias na construção do espaço urbano,

---

<sup>29</sup> Nome de filme adaptado da peça de Artur Azevedo e dirigido por Luiz de Barros em 1923, que retrata a modernização da cidade como relata Moura (1990, p.53).

essas exposições funcionaram como um passaporte para a entrada no, até então, fechado *clube da modernidade*. Com o tempo todos tenderiam, de certa forma, a fazer parte desse *clube*, sob a pena serem excluídos dos investimentos realizados pelo capitalismo internacional que emergia<sup>30</sup>.

As Exposições Universais exibiam um dos paradoxos que melhor caracterizou a modernidade: a efemeridade dos objetos arquitetônicos construídos de acordo com as mesmas técnicas utilizadas para a permanência no espaço e no tempo. As Exposições Universais expressavam, assim, não só a profunda identidade entre o fazer urbano e o fazer cinematográfico, mas também a identidade existente entre eles e o fazer arquitetônico. Impressionantes edifícios eram construídos em um curto espaço de tempo para abrigar as maravilhas produzidas pelos países que participavam das exposições. Ao fazê-lo expunham também os novos materiais e as tecnologias construtivas que caracterizavam esses novos tempos e, de certa forma, o que se produzia em termos de arquitetura no país.

*“A Exposição vai abrir-se. É a grande mostra do Brasil. (...) O estrangeiro admirará, aproveitará (...). O brasileiro descobrirá.”*  
(João do Rio, 1910)<sup>31</sup>

A Exposição Universal montada no Rio de Janeiro, na Praia Vermelha, em 1908, teve a mesma intenção que as exposições realizadas na Europa: expor as melhorias da Capital Federal, a produção brasileira e atrair capitais para o país. O plano da exposição foi coordenado pelo engenheiro Sampaio Corrêa, tendo como arquiteto-chefe René Badra. Os pavilhões dos estados da União foram projetados pelos arquitetos atuantes da época, como Raphael Rebecchi, que ganhara o primeiro prêmio no concurso de fachadas

<sup>30</sup> Mesmo hoje em dia, essas Exposições atuam como poderosos atrativos de investimentos. Como pode se ver na Exposição de Sevilha (1992) ou ainda, na Exposição de Lisboa, que irá se realizar este ano (1998).

realizado para Avenida Central poucos anos antes<sup>32</sup>. De acordo com Santos (1981, p.85) as soluções primavam pela hibridez e o descomedimento, o que não impediu no entanto, que a exposição fosse descrita na Revista Kosmos, como “uma cidade de encantamento”...

*“Parece-nos ainda um sonho esse inesperado aparecimento da pequenina cidade de palacetes nos areias da Urca” (Revista Kosmos)<sup>33</sup>*

A identificação da Capital Federal no contexto político brasileiro como a fachada do país não foi, no entanto, o única participação da Reforma Urbana no imaginário urbano carioca. Ou por outra, foi, justamente, por se identificarem com o papel de *fachada* do país que os grupos sociais que dominavam política e economicante o país procuraram ocultar fatos que ocorriam *dentro da casa* relacionados, sobretudo, às transformações do ambiente construído e a resistência cultural à cultura afrancesada propostas pelas elites.

Ao expulsar das áreas centrais boa parte da população ali residente, em sua maioria de baixa renda, e não construir moradias suficientes para esta população<sup>34</sup>, Passos também criou as “condições favoráveis” para o surgimento das favelas. Os barracos construídos no morro da Providência, por aqueles que tentaram resistir ao rompimento da antiga relação moradia – trabalho, indo para os subúrbios, se constituíram nas formas embrionárias das favelas que participam até hoje do ambiente construído da cidade e do imaginário urbano carioca. Além disso, as demolições promovidas para abertura de ruas e avenidas levaram à perda da integração existente entre as diferentes espaceialidades da área central, e da *sensibilidade íntima dos espaços diferenciados*.

<sup>31</sup> Gazeta de Notícias - “Cinematographo” citado in Nossa Século vol. 1(1980, p.50)

<sup>32</sup> Dados coletados em Santos (1981, p.85)

<sup>33</sup> Citado em Nossa Século vol. 1 (1980, p.51)

<sup>34</sup> Uma das iniciativas de Passos, neste sentido, foi a construção de um conjunto de casas na recém aberta Av. Salvador de Sá

ais, as nuances formais com que as diversas classes sociais tinham marcado até então sua presença no centro da cidade (Chiavari, 1985, p.572).

Uma vez concluída a Reforma Urbana passariam a conviver no espaço urbano carioca, de acordo com a analogia estabelecida por Velloso (1988, p.48), uma *cidade ideal*, da qual participavam a área central e a zona sul, e uma *cidade real*, relacionada às áreas centrais que ficaram à margem das intervenções. A *cidade ideal* era representada, na época pelos bairros de Botafogo, Catete, Laranjeiras e Copacabana e a *cidade real* pela Saúde, Gamboa, Santo Cristo, Lapa e Cidade Nova (denominada *Pequena África*, devido à presença da população negra na área, embora lá vivessem também imigrantes portugueses e italianos, entre outros, esta espacialidade, por oferecer modelos alternativos de interação, se constituiu em um foco de resistência cultural à *cidade ideal* imaginada pelas elites). Estas cidades iriam se diferenciar, tanto no seu ambiente construído como em seus usos e costumes. Nesta perspectiva, a *cidade ideal* se identificaria mais com a *cultura francesa* e a *cidade real* com a *cultura popular*. Desta forma, pode-se perceber que as intervenções realizadas pela Reforma Urbana, acentuaram dois aspectos característicos do projeto modernizador implantado: o caráter excludente e a condenação dos hábitos e costumes ligados à cultura dita popular. (il. 92)

O cinema não deixaria de refletir essa ambigüidade que caracterizaria, a partir de então, o espaço urbano carioca. Produziram-se, na época, fitas identificadas com o prazer de ser carioca, como *Festa Campestre das famílias cariocas* e *Batalha das flores na Avenida Botafogo*<sup>35</sup>. Fitas que faziam uma crítica popular dos acontecimentos e dos costumes, como *Capadócios da Cidade Nova, Uma lição de Maxixe*<sup>36</sup>, e documentários com os

---

<sup>35</sup> Moura, 1990, p.27

<sup>36</sup> Idem.

últimos acontecimentos da cidade, como a *Revolta da Esquadra, Rebelião da Marinhagem da Esquadra*, ambos retratando o episódio conhecido como Revolta da Chibata, comandada por João Cândido, em 1910. No entanto, ao considerar esses filmes incompatíveis com a imagem que se queria veicular da cidade, quando uma terceira fita foi realizada sobre o tema, *A Vida de João Cândido*, o chefe da polícia mandou proibir a sua exibição.

*“(...)fica claro que um veículo tão atento, e com a possibilidade de se comunicar diretamente com o público, não interessava aos donos da cidade.”* (Moura, 1990, 49)

No entanto, era inegável a relação proporcionada pelo cinema, entre o habitante carioca, freqüentador dos cinemas, e o consumo de acontecimentos, como se anunciaava, em 1909, na inauguração do Cine Odeon<sup>37</sup>:

*“Além da exibição de fitas de arte (...), o cinema Odeon apanhará cenas locais da nossa Avenida Central com seus variados e curiosos aspectos (...) essas fitas farão parte das matineés da moda”* (Araújo, 1976).

Em 1910, o cinema Pathé iniciou a exibição semanal de atualidades, *com tudo o que acontecia no Rio* e que, no ano seguinte, *devido ao acúmulo de matéria, passaria a ser editado duas vezes por semana* (Araújo, 1976). Em 1912, os cinemas Odeon e Parisiense começaram a exibir o *Cine Jornal Brasil*, de Alberto e Paulino Botelho. Esses jornais como que cumpriam a profecia enunciada por Olavo Bilac, em 1904<sup>38</sup>:

*“Talvez o jornal futuro para atender à pressa, a ansiedade, a exigência furiosa de informações completas, instantâneas e multiplicadas seja um jornal falado e ilustrado com projeções animatográficas, dando a um só tempo a impressão auditiva e visual dos acontecimentos, dos desastres, das catástrofes, das festas, etc.”*

<sup>37</sup> publicado pela *Gazeta de Notícias*, em agosto de 1909, citado em Araújo (1976)

<sup>38</sup> Revista *Kosmos* citado por Moura (1990, p.20)

No ano seguinte, chegaria à cidade o cinema falado. E com ele muitas mudanças iriam acontecer no cenário cinematográfico, como assinala Benjamin (1994, p.172): se por um lado o cinema falado tenha representado, inicialmente, um retrocesso, devido às fronteiras lingüísticas, por outro, com o tempo, as massas voltaram a freqüentar as salas de cinema.

*“O cinema falado criou também vínculos de solidariedade entre os novos capitais da indústria elétrica e os aplicados na produção cinematográfica. Assim, se numa perspectiva externa, o cinema falado estimulou interesses nacionais, visto de dentro ele internacionalizou a produção cinematográfica numa escala ainda maior.” (Benjamin, 1994, p. 172)*

Em 1911, animados com a possibilidade de exibirem peças completas com o advento do cinema falante, de Gaumont, os empresários encontram no Cinema Teatro, com funções mistas de palco e tela, a solução mais prática. Foi a grande novidade do ano.

No entanto, mais do que o gênero da fita, o que caracterizou a produção cinematográfica brasileira, até 1912, foi a relação direta entre produção e exibição. Eram fitas quase sempre curtas e produzidas pelos próprios donos de cinema para suprir a necessidade do público de fitas novas. Embora o desligamento de Antonio Leal da sociedade que mantinha com Labanca no cinema Palace para montar a “(...) *importantíssima empresa cinematográfica destinada a tirar fotos para vários cinematógrafos, e ainda muitas outras de vários pontos do Brasil, que enviará para a Europa como propaganda*”<sup>39</sup>, possa ter sido o início da reversão do trinômio exibidor, produtor, distribuidor que caracterizava o cinema brasileiro na época, esta ruptura só aconteceria, de fato, com a chegada do *trust* ao cinema em 1912.

---

<sup>39</sup> como notícia a Gazeta de Notícias. (Araujo, 1976).

#### 4.2.2. 1912-1925 - Tudo o que é sólido desmancha no ar<sup>40</sup>.

Em 1912, o empresário Francisco Serrador, à frente da Companhia Brasileira Cinematográfica, comprou três cinemas na Avenida Rio Branco (novo nome da Avenida Central a partir desse ano) - o Avenida, o Pathé e o Odeon- passando, assim, a controlar em bloco a exibição dos filmes. Com isso, foi acentuada separação entre produção e distribuição cinematográfica, deslançando uma crise na produção cinematográfica brasileira a partir de então, e desacelerando o número de salas inauguradas para exibição do cinema. O filme estrangeiro passou a dominar no Rio de Janeiro fazendo desaparecer o filme de enredo, como *Paz e Amor* (1910), de Alberto Moreira, *Lucíola* (1916) de Franco Migliani e *Viuvinha* (1916), *Iracema* (1911) e *Ubirajara* (1919) de Luiz de Barros, a partir dos originais de José de Alencar (Moura, 1990, p.52-53) que tiveram uma ótima repercussão junto ao público ficando muito tempo em cartaz<sup>41</sup>. Até 1922, prevaleceram os jornais de atualidades.

No começo dos anos 20 as salas cariocas eram, em geral, as mesmas que surgiram na década anterior, pequenas - destinadas a cerca de 300 espectadores - e sem muito conforto. Os principais lançadores de sucesso eram os cinemas Avenida, Pathé, Central, Parisiense, Odeon, Palais, Rialto e Iris. O que provocaria o seguinte comentário de Behring<sup>42</sup>:

*"O grande problema para o Rio de Janeiro é a construção de grandes estabelecimentos onde economicamente se possa explorar os filmes luxuosos e de alto preço agora produzidos".*

<sup>40</sup> Marx apud Berman (1989, 15)

<sup>41</sup> Para uma visão mais detalhada da filmografia da época ver Mendes (1990)

<sup>42</sup> citado por Gomes (1990)

Assim foi que em 1920, contrariando a tendência de intervenção apenas estatal no espaço urbano, o empresário Francisco Serrador, ligado aos empreendimentos imobiliários e à distribuição de filmes americanos tomou a iniciativa de construir, no terreno remanescente do antigo Convento da Ajuda, o que ele denominou de Cinelândia. Era um projeto grandioso que previa a construção um quarteirão de prédios de escritórios, com andares térreos destinados a luxuosas salas de cinema, localizado em uma área que, embora fosse de localização privilegiada, na parte sul da Avenida Rio Branco, em frente ao Teatro Municipal, à Biblioteca Nacional, à Escola de Belas Artes e ao Senado Federal (o Palácio Monroe), encontrava-se, ainda, identificada com o passado colonial - que a Reforma Urbana se empenhava em destruir - devido à presença do Convento da Ajuda e do Morro do Castelo.

Em janeiro desse ano o projeto da Cinelândia foi anunciado pelo Correio da Manhã, como:

*“um amplo e moderno centro de diversões, e exposições em geral, digno dos maiores aplausos e que, uma vez executado, muito concorrerá para a intensificação da vida moderna de nossa grande cidade, tão salha de diversões modernas e compatíveis com o nosso grau de cultura” (Vieira, 1986).*

Prevista para inaugurar na época da Exposição do Centenário da Independência, em 1922, a Cinelândia só teria o primeiro cinema inaugurado em 1925 devido, em parte, às divergências entre o empresário e a prefeitura quanto à delimitação do terreno e a utilização prevista para o mesmo.

Após a Reforma Urbana empreendida por Passos apenas algumas poucas intervenções urbanas foram realizadas pelo Poder Público. A maior parte se resumia, basicamente, ao novo calçamento das ruas, cada vez mais necessários devido ao aumento do número de automóveis. A mudança

significativa aconteceria em 1922, quando o Prefeito Carlos Sampaio, à propósito de higienizar a cidade, e aproveitando a oportunidade do Centenário da Independência, retomou a obra de arrasamento do Morro do Castelo, iniciada na época de Passos, e que ainda não tinha sido concluída seja pela falta de verba ou pelos protestos suscitados. Nas palavras usanistas de Delgado de Carvalho (1980, p.101) pode-se perceber a ânsia das elites cariocas por esta nova reforma urbana. (ils. 93 e 94)

*“O arrasado Morro do Castelo visava fornecer à cidade um local de suficiente extensão para poder o Brasil celebrar condignamente, em 1922, o centenário da sua independência, promovendo nas áreas conquistadas ao mar, a Exposição do Centenário”*

Como se a realização de uma exposição justificasse o arrasamento de um morro! Quanto mais aquele na qual fora fundada a cidade! Mas essas não eram as preocupações dos grupos sociais que dominavam a cena econômica e política brasileiras nos anos 20. Momento de grandes mudanças sociais, políticas e artísticas no país, e no mundo, em que o sentimento despertado pelo ideário modernista de que, *tudo o que era sólido desmanchava no ar* (Berman, 1989), já era uma realidade. Essa falta de apreço, dos grupos sociais dominantes cariocas, por seus morros (sobretudo aqueles que representavam a ocupação inicial da cidade) iria se expressar novamente, décadas mais tarde, com o arrasamento parcial do Morro de Santo Antônio, cujas terras viabilizariam a realização do Aterro do Flamengo, em 1960, um novo marco da modernidade no espaço urbano carioca.

No entanto, como já foi visto anteriormente a implantação do projeto modernizador na cidade se fez de forma característica. A modernidade almejada pela grupos sociais dominantes, que se identificavam plenamente com a cultura da fachada despertada pela Reforma Urbana, e confir-

mada na Exposição de 1908, encontraram na Exposição de 1922 uma oportunidade de reafirmar o potencial da cidade para cartão-de-visitas dando, assim, mais um passo na construção de um ideal de vida moderno afi- nado com o mundo civilizado.

A Exposição de 1922 expôs uma das tendências que caracterizaria a expressão cultural da Modernidade brasileira, o movimento neo-colonial, que pleiteava uma volta às raízes brasileiras, em contraposição à tendência internacionalizante do ecletismo que caracterizou as construções da Avenida Central e, a partir de então, de uma maneira geral, as novas construções na cidade, como pode ser observado em alguns dos pavilhões remanescentes da Exposição de 22 tais como o Museu Histórico Nacional, o Museu da Imagem e do Som e a Sede da Saúde Pública.

Além de reafirmar a íntima relação existente entre os três faze- res aqui analisados - o cinematográfico, o urbano e o arquitetônico - a Ex- posição de 1922 trouxe contribuições culturais que marcariam as próximas décadas, como a primeira transmissão de rádio no Brasil . Além disso, os Estados Unidos, cujos filmes já dominavam boa parte do mercado, mostraram a importância que o cinema teria em suas pretenções de novo ideal de vida moderna ao serem os únicos a montarem uma sala de exibição no interior de seu pavilhão. *A produção americana virou sinônimo de cinema e de modernidade*, como assinala Gonzaga (1996, p.113). Por outro lado, como destaca Moura (1990, p.56) a festividade acabou garantindo a realização de um certo número de filmagens, tanto na capital como nos Estados:

*“O país precisava olhar-se, avaliar-se, e parecia que só o cinema podia apresentar a sua dimensão atual.”* (Moura, 1990, p.56)

Em 1911, a área que abrigava o convento da Ajuda tinha sido comprada pela Companhia Light & Power<sup>43</sup>, que pretendia lá instalar um grande e luxuoso hotel. Para tal, foi demolido o prédio do Convento da Ajuda. No entanto, esse hotel nunca chegou a ser construído e a área ficou sendo por algum tempo apenas um grande terreno baldio. Em 1918, foram montadas ali duas exposições<sup>44</sup>. Por esta mesma época, Francisco Serrador se tornou presidente da Companhia Brasil Cinematográfica e negociou o resgate das cauções referentes aos terrenos da Ajuda. Em abril de 1920, Serrador inaugurava em um lote de 1700 metros quadrados próximo à Praia, entre o Passeio Público e o Monroe, o Parque Centenário destinado às diversões de uma maneira geral, e onde foi instalado um grande cinema ao ar livre. Estas foram, no entanto, formas embrionárias de ocupação do terreno onde se situaria a futura Cinelândia. No dois anos seguintes, Serrador esteve nos Estados Unidos para ver o padrão que iria adotar na Cinelândia: o dos cinemas norte-americanos. Neste meio tempo, o projeto foi sendo alterado. A Companhia Brasil Cinematográfica propôs à prefeitura a abertura de uma rua, a atual Alcindo Guanabara, entre a rua Senador Dantas e a Avenida Rio Branco. O poder público, por sua vez, desapropriou uma parte do terreno para alinhar o Teatro Municipal ao Palácio Monroe. A Companhia sugeriu, novamente, a abertura de uma rua interna atrás da linha de fachada dos lotes<sup>45</sup>, a rua Alvaro Alvim, e outras transversais entre a Senador Dantas e a praça. A prefeitura concordou. (ils. 95 e 96)

Como estratégia de lançamento, primeiro, foram inaugurados os cinemas, localizados no térreo dos edifícios, e depois, concluídos os an-

<sup>43</sup> Os dados sobre a Cinelândia foram colhidos substancialmente em Gonzaga (1996, p 113-152)

<sup>44</sup> A 4<sup>a</sup> Exposição Nacional do Milho e logo depois, aproveitando os stands, a 1<sup>a</sup> Grande Feira Anual do Distrito Federal (Gonzaga, 1996, p.118)

dares superiores (no mínimo dez) destinados a escritórios comerciais. Eram edifícios altos para a época. O edifício do Cinema Capitólio, por exemplo, foi o primeiro da cidade com dez pavimentos em estrutura de concreto armado, e o Edifício do cinema Odeon, o prédio mais alto da época, com 14 andares. O gabarito desses prédios foi suplantado pouco tempo depois pelo prédio do jornal *A Noite*, com vinte e dois pavimentos em estrutura de concreto armado, no extremo oposto da Avenida. Assim, vinte anos depois da construção dos primeiros prédios, com pelo menos três pavimentos, o perfil da Avenida Central era novamente alterado. (il. 98)

Em maio de 1925 foi inaugurado o Capitólio, primeiro dos quatro cinemas que seriam construídos no local. No mesmo ano foram inaugurados o Cine Teatro Glória e o Cinema Império. No ano seguinte o Cinema Odeon. Todos no endereço principal da Cinelândia, a Praça Marechal Floriano. Em 1928, foi inaugurado o Cinema Pathé-Palace, de propriedade dos Ferrez, também na Praça Marechal Floriano; em 1932, o Alhambra, na Rua do Passeio; e em 1934, o Rex, na Rua Alvaro Alvim e o Cine Teatro Rio, na rua Alcindo Guanabara. O Cinema Capitólio, o Cine Teatro Glória e o Cinema Império foram demolidos. O Cinema Pathé continua em atividade. O Cinema Alhambra incendiou. O Rex e o Cine-Teatro Rio, atual Cinema Orly, continuam em atividade. A inauguração destes cinemas e a expansão da atividade cinematográfica por todo o país, fizeram do Brasil um importante mercado consumidor e lançaram, assim, as bases para a criação de uma indústria cinematográfica nacional, como analisa Viera (1986):

---

<sup>45</sup> Os primeiros lotes leiloados tinham inicialmente 28metros de frente por 30metros de profundidade. Devido à dificuldade de negociar os lotes restantes foram reduzidos para por 14metros de frente por 24 metros de profundidade (Gonzaga, 1996, p.130-131)

*“A construção dos novos cinemas modernizava de uma só vez, a exibição no Rio, a feição arquitetônica da Avenida Central e o público consumidor de filmes da cidade” (Vieira, p. 1986).*

A construção da Cinelândia significou, também, a entrada definitiva dos filmes americanos, portadores dos ideais de renovação e modernismo, e que dominariam as próximas décadas:

*“A americanização do mundo está se fazendo através da tela cinematográfica ... ficará a evolução arquitetural como uma conquista e esta, devemos confessar terá sido devida quase exclusivamente à influência do cinema” (Vieira, 1986)*

Quanto às transformações urbanas, em 1926, chegaria à cidade do Rio de Janeiro o urbanista francês Alfred Agache, a convite do então prefeito Prado Júnior, para elaborar um Plano de Melhoramentos para a cidade. Entre as propostas apresentadas por Agache, em 1929, figurava a erradicação das favelas<sup>46</sup>. Propostas que mereceram do senso de humor popular o seguinte registro, em forma de canção, evidenciando, assim, a participação que as intervenções urbanas passaram a ter no imaginário urbano carioca nessas primeiras décadas do séc. XX:

*Seu Agache, seu Agache  
Anda solto e preparado  
Quem for feio fuja dele  
Pra não ser remodelado<sup>47</sup>*

No entanto, com a mudança do cenário político, em 1930, o novo grupo dominante refutou tudo o que lembrasse o antigo regime e as propostas de Agache foram realizadas apenas parcialmente. Mas isso já é um outro capítulo da história do imaginário urbano carioca.

<sup>46</sup> Abreu, 1989, p.88-89.

<sup>47</sup> Ari Kerner, 1927 citado in Tupy, 1980, p.50

#### 4. 2.3. De volta ao começo

Esta volta ao passado recente não teve como objetivo traçar um perspectiva histórica, saudosista, de um tempo em que o Rio de Janeiro simbolizava um ideal de vida urbano, mas entender a construção de uma cidade que se pretendia mais do que ser contemporânea, em sua época, ser uma cidade moderna.

À guisa de uma breve conclusão é importante observar que somente após o período aqui analisado é que se pode falar tanto de um urbanismo como de um cinema brasileiros. Até essa época o cinema tateava como tecnologia e como imagem (Moura, 1990, p.25) e o urbanismo ainda não tinha se constituído, no Brasil, como uma disciplina com bases teóricas definidas. Somente com as vindas de Agache, em 1926, e de Le Corbusier, em 1929, foi o urbanismo passou a ter a força de uma disciplina autônoma. Quanto ao cinema, a partir da década de 30 os filmes americanos passaram a conviver com os filmes realizados por cineastas brasileiros, como Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga se firmando como cultura de massas nas décadas seguintes, como analisou Ortiz (1992).

Analizando a trajetória aqui delineada pelos fazeres urbano e cinematográfico é possível verificar que: (i) a Reforma Urbana e a construção da Cinelândia contribuíram para associar, definitivamente, a imagem da cidade com uma vocação para o prazer multiplicada cada vez mais com o crescimento da cidade; e, que (ii) A Cinelândia, que foi durante quatro décadas o coração político do país, mesmo com a transferência da capital para Brasília e a realidade dos *anos de chumbo*<sup>48</sup>, se configura, ainda hoje, nestes *anos mais democráticos*, como um local identificado com a representação

---

<sup>48</sup> Os anos que se seguiram ao Golpe Militar de 1964 até 1985.

de um ideal de vida urbano mais justo tendo sido o fazer cinematográfico apenas o impulso inicial ao qual se somaram a proximidade ao Senado Federal, ao Teatro Municipal, à Biblioteca Nacional, à Escola de Belas Artes, aos bares e à Assembléia Legislativa, entre outros fatores.

Analizando a implantação do projeto modernizador, aqui exposto, observa-se que a memória participou de forma contraditória nesse processo. Assim, se por um lado esse projeto se caracterizou, justamente, por romper com as estruturas anteriores, sejam elas hábitos, costumes, prédios ou, mesmo, morros, ele também criou as possibilidades dessas novas estruturas permanecerm tanto no tempo como no espaço através do registro imagético de um acontecimento, de uma prática social, bem como de um prédio ou de um corso. Ou seja, se no primeiro caso descarta-se a memória, no segundo, ela se coloca como contraponto ao caráter de não permanência, de fragmentação que está na base do ideário da modernidade.

*“Nesse percurso, a síndrome da modernidade é de uma ironia cultural ineludível: como se, a cada passo da destruição, se erguesse o monumento histórico subsequente.” (Campofiorito, 1994, p. 216-217)*

Transpondo esse questionamento para o espaço urbano carioca pergunta-se: (a) Até que ponto espaços como a Cinelândia<sup>49</sup>, concebidos dentro de um ideário de modernidade - que privilegia o efêmero, a descontinuidade - trazem, em si, uma proposta de permanecer tanto no tempo como no espaço ?; ou ainda, (b) Em que medida a destruição criativa já não está inscrita no projeto de construção destes espaços?

---

<sup>49</sup> Vários imóveis construídos na Avenida Central no inicio do século já foram substituídos por outros no auge da arquitetura moderna e já está na sua terceira geração, a dos prédios inteligentes.



il. 86 *Teatro Lírico*. Fins do séc. XIX. Gonzaga (1996).



il. 87 *Salão de Novidade Paris*. 1897. Gonzaga (1996)



il. 88 *Avenida Central*. c. 1910. Iplanrio (1996).



il. 89 *Cinema Parisiense*. Na Avenida Central do lado do sol. Gonzaga (1996).



il. 90 *Primeiro Cinema Odeon*. Gonzaga (1996)



il.91. *O boom do cinema*. Charginho anônimo. Gonzaga (1996).



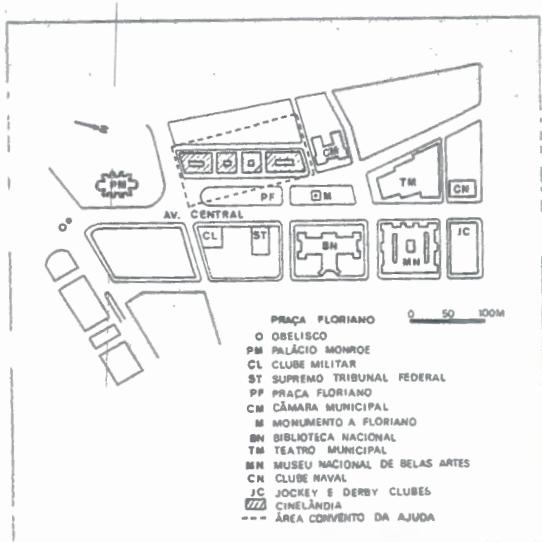
il. 92 *Porto Arthur na Saúde*. Vaz (1986)



il. 93 *Derrubada do Morro do Castelo e o Pão de Açúcar ao fundo....* Ferrez (1982)



il. 94 *Áreas remanescentes do arrasamento do Morro do Castelo.*  
Rev. Clube de Eng<sup>a</sup>. (1985).



il. 95 *Praça Floriano*. Sisson (1985)



il. 96 *Praça Floriano*, c. 1910. À direita o Convento da Ajuda. Sisson (1985)



il. 97 *Cinelândia*. Cine Pathé em construção. Gonzaga (1996)



il. 98 *Vista aérea Avenida Rio Branco*, c. 1930. Onde se vê o Edifício A NOITE, à frente, e a Cinelândia, ao fundo. A Ave nida começava a mudar o seu perfil. Vaz (1986)

#### 4.3. RIO DE JANEIRO: FAZER CERÂMICO, FAZER URBANO

A área de estudo deste recorte antropológico está relacionada, especificamente, à Lapa, uma das espacialidades da área central carioca apropriadas como um *bairro* cujos limites mudam de acordo com a relação afetiva que o morador do bairro e, de forma mais ampla, o morador carioca estabelecem com as imagens e símbolos que participam do imaginário urbano local. Antes de prosseguir na exposição da pesquisa realizada se faz necessário precisar o que se conceitua como *bairro*.

Para Lynch (1990, p.58), o bairro pode ser definido como uma *região de tamanho médio ou grande na qual se penetra mentalmente e que reconhece como tendo algo de comum e identificável*. É o elemento através do qual a maior parte dos habitantes estrutura a sua cidade. Para Rossi (1995, p.70), o bairro é *um setor da forma da cidade, intimamente ligado à sua evolução e à sua natureza, constituído por partes e à sua imagem*, sendo dela uma unidade morfológica e estrutural. Conciliando as duas visões considera-se que os bairros sejam determinados tanto por *continuidades temáticas* (Lynch, 1990, p.79) - tipo de edifícios, costumes, símbolos, topografia - bem como *por uma certa paisagem urbana, por um certo conteúdo social e por uma função*, de acordo com Rossi (1995, p.70), que conclui afirmando que *uma mudança num desses elementos é suficiente para fixar o limite do bairro*.

#### 4.3.1. Salve a Lapa!<sup>1</sup>

“- *Onde é a Lapa do Desterro?*  
 - *Quer ir lá? É uma igreja de gente pobre.*  
*É na Lapa*  
 - *Pois vamos lá”* (João do Rio, 1995, p.87)

A Lapa é um dos *bairros* que compõem a área central da cidade, onde se observa a permanência de uma tipologia urbanística e arquitetônica características das áreas residenciais da cidade até as primeiras décadas deste século e uma sociabilidade singular e bastante rica proporcionada pela vivência de uma delimitação, na maior parte das vezes, quase inexistente entre as esferas pública e privada da vida urbana. Estes aspectos somados à vida boêmia, símbolo histórico consagrado da Lapa, e à recente e progressiva \_ revitalização das atividades culturais, colaboraram para construir um imaginário único e vivo deste bairro. (il.99)

A Lapa está situada entre o Morro de Santo Antônio, o Morro de Santa Teresa e o mar conformando o limite sul e sudoeste do centro da cidade<sup>2</sup>. Este bairro faz a ligação da área central com a zona sul e com a zona norte da cidade. O seu elemento marcante são os Arcos da Lapa (Aqueduto da Carioca) construídos no séc. XVIII ligando os dois morros. Entre o aqueduto e o mar existia a Lagoa do Boqueirão que aterrada permitiu o desenvolvimento do bairro ainda no séc. XVIII. Atualmente eles não têm mais a função de aqueduto sendo apenas o caminho por onde passam os bondinhos, que fazem a ligação entre a área central da cidade e o bairro de Santa Teresa. (ils. 100 a 102)

<sup>1</sup> Estrofe da música *A Lapa* de Herivelto Martins.

<sup>2</sup> A II a. Região Administrativa é composta por um único bairro, o Centro. Lapa, Bairro de Fátima, Cruz Vermelha, entre outras espacialidades desta R.A., se constitui, assim, como sub-bairros.

A Lapa é um bairro que faz parte da história da cidade do Rio de Janeiro desde os seus primórdios e que teve seu apogeu na década de 40 como centro da boêmia carioca. Com a implantação da Cinelândia e o crescimento de Copacabana, a vida boêmia se transferiu para estas áreas. A Lapa foi, assim, perdendo aos poucos a centralidade que anteriormente exercia. Esse aspecto boêmio, no entanto, impregnou de tal forma o imaginário urbano do bairro, e da cidade como um todo, que a indefinição da dimensão do bairro ainda hoje está relacionada, em muitos casos, à identificação, ou não, com a imagem do bairro ligada à vida boêmia. (il. 103)

Como poderá ser constatado nas entrevistas, muitas vezes os limites do bairro são definidos também por oposição às áreas limitrosas. Desta forma, a Lapa se identifica com o Bairro de Fátima pela função residencial e dele se diferencia pela ocupação marcadamente imigrante (italianos) que deu origem ao Bairro de Fátima. Do bairro da Glória se diferencia pelo pertencimento deste à zona sul da cidade e, consequentemente, pela quantidade de serviços oferecidos. Da Cinelândia, o bairro da Lapa se aproxima pela vivência boêmia. No entanto, por ser um dos limites da área central de negócios, que tem na Avenida Rio Branco um dos seus principais eixos de comércio e serviços, a Cinelândia se manteve como área nobre ainda que tenha sofrido uma certa degradação com o tempo.

A permanência de áreas destinadas à moradia, ao comércio de pequeno porte e às atividades artesanais, conferem ao bairro da Lapa um aspecto residencial que contrasta com a área central de negócios que lhe faz limite. Embora o processo de transformação que vem ocorrendo na área apresente em alguns casos características de degradação e empobrecimento deste espaço (Vaz, 1996, p.153), por outro observam-se, desde a década de 80, sinais de revitalização urbana. Além do início da implantação do Projeto Corre-

dor Cultural<sup>3</sup>, em trechos considerados representativos do processo de ocupação da área central da cidade, dentre os quais estão incluídas algumas ruas da Lapa, lá se instalaram o Shopping Cultural Fundição Progresso<sup>4</sup> e a Quadra da Cultura, no início da rua Mem de Sá<sup>5</sup>, em locais que se encontravam bastante degradadas ou mesmo abandonadas (como é o caso da antiga fundição).

Haddad, em entrevista concedida a Campofiorito (1994, p.235-236), comenta assim a participação das novas instalações na Lapa, e a consequente revitalização da área após o *bombardeio modernista que arrasou o entorno dos arcos* (Campofiorito, 1994, p.235):

*"A nossa atividade ali no coração do Rio de Janeiro, no Largo da Lapa, vai modificar intensamente a vida de toda esta área, e mais longe, em todo o centro da cidade. (...)"*

*[o lugar] está renascendo forte. (...) A coisa já mudou! Antes era um buraco negro, do Asa Branca em diante, um lugar de assalto, prostituição e bandidagem ...(...)"*

*Aqui, nesse coração deteriorado do Rio de Janeiro, o Largo recuperou um ar provinciano saudável, cotidiano. Quando tudo estiver funcionando e a gente estiver com as casas abertas e em atividade, tudo iluminado - bares e cadeiras nas calçadas - isso aqui vai ser um lugar lindo. E, pela natureza das atividades culturais que vão se implantar, surgirá um foco de irradiação para toda a cidade.*

Identificado ora com a vida boêmia, ora como área do centro da cidade que, ainda hoje, mantém a função residencial; ou, ainda, com as atividades culturais que participam da revitalização progressiva da área, o bairro tem seus contornos apreendidos socialmente de acordo com o sentimento de pertencimento, ou não, despertados por estes aspectos.

<sup>3</sup> Para maiores referências sobre o Projeto do Corredor Cultural consultar IPLANRIO (1990) e RIOARTE (1990)

<sup>4</sup> Embora o Shopping Cultural Fundição Progresso não tenha sido concluído em sua totalidade em suas instalações são realizados eventos que participam da vida cultural carioca.

<sup>5</sup> Onde se localizam grupos teatrais como o Tá na Rua, coordenado pelo teatrólogo Amir Haddad, o Grupo Teatral Humbu, a Casa Brasil- Nigéria, o Aderbel Filho e o Augusto Boal. Dados colhidos na entrevista dada por Haddad a Campofiorito (1994, p.235)

Os limites administrativos estabelecidos para a Lapa<sup>6</sup> não são muitas vezes apropriados pelo cidadão carioca, de uma maneira geral, e pelos moradores e pelos usuários do bairro, em particular. Estes contornos são alterados de acordo com a imagem que o bairro traduz. Neste caso, os mapas administrativas do bairro não são representativos das práticas espaciais que constituem o cotidiano do bairro. Como observou Harvey (1992), os mapas matematicamente rigorosos elaborados a partir do Iluminismo são uma *homogeneização, uma reificação da diversidade de itinerários e histórias espaciais*.

Ora, se não é através do mapa que se chegará aos contornos vividos do bairro que caminho seguir? Considerando que “*o estudo da experiência urbana individual é o princípio de qualquer pesquisa sobre os modos de vida urbana de uma sociedade real (...)*”, como define Argan (1992, p.233), e que as *ruas têm alma*, como afirma João do Rio, uma das possibilidades que se apresenta é caminhar pelas ruas do bairro.

*Oh! sim as ruas têm alma! Há as ruas honestas, ruas ambiguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas medrosas, spleenéticas<sup>7</sup>, snobs, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue... (João do Rio, 1995, p. 07)*

Tendo as ruas tal participação no imaginário urbano pode-se considerar como afirma Camposiorito (1987) que *o olho quando vê a rua, a vida urbana, (...) pode captar nas ruas muito além da variedade eclética de ornatos e cores*. Nesta perspectiva, *o olho do transeunte é um dos três pontos de vista para o urbanismo do séc. XX*. Os outros pontos de vista, segundo Camposiorito (1987), seriam a perspectiva aérea, *que descortina a*

<sup>6</sup> A Lapa é o sub-bairro mais ao sul do bairro Centro (que corresponde à II<sup>A</sup> Região Administrativa).

*cenografia das cidades modernistas e a visão do automóvel que atravessa massas uniformes de prédios e, indiferente à monotonia aspira, no fundo, ao park-way e à não cidade.* Reafirma-se, assim, a importância dos percursos urbanos, ressaltada por Lynch (1990) e Argan (1992), para a construção de uma relação de identidade entre a cidade e seu habitante: para a formação de um imaginário urbano.

Antes de percorrer os caminhos da Lapa é necessário fazer algumas considerações sobre a tipologia arquitetônica e seus elementos morfológicos que serão vistos nos caminhos percorridos na Lapa. (il. 104)

#### 4.3.2. A tipologia arquitetônica e os gradis da Lapa

As casas térreas e assobradadas, reinanescentes no bairro, apresentam características da tipologia arquitetônica colonial somadas à de inspiração eclética do início deste século. Ali o lote urbano colonial, de testada estreita e grande profundidade, se manteve inalterado assim como a disposição interna dos cômodos. A individualização da fachada, sobretudo através da cor e de elementos morfológicos (como ornamentos, gradis, molduras, etc.), foi a forma encontrada pelo ideário da arquitetura eclética para romper com a serialização da arquitetura colonial vigente.

Através dos ornamentos e das cores seus moradores expressam não só a interelação entre o espaço aberto (a rua) e o espaço fechado (a casa), bem como as suas vivências nessas esferas de existência inerentes à vida urbana. As fachadas dão, assim, materialidade à visão de mundo, à cultura e aos desejos desse homem, de seu tempo, que vive num espaço determinado em uma sociedade da qual faz parte.

---

<sup>7</sup> Relativo ao baço, bálico, melancólico.

Mais do que uma superfície, um cenário, a fachada é como um corpo através do qual o morador se comunica, se desnuda, marca sua presença, e se oferece como proposta de participação no mundo. A fachada evidencia, assim, ao nível das manifestações artísticas, o espaço como categoria analítica inseparável do tempo e da sociedade que o engendrou.

Dentre os elementos morfológicos individualizadores das fachadas foi priorizado, neste recorte, um dos elementos morfológicos que caracterizam o espaço urbano da Lapa: o gradil<sup>8</sup>, armação de ferro utilizada na arquitetura para proteção ou vedação, característico das novas possibilidades acenadas para a arquitetura com as inovações tecnológicas do final do século passado. Eles são empregados basicamente em guarda - corpos das sacadas, bandeiras de portas e janelas altas e janelas das casas de porão alto. Os gradis acrescentam ao aspecto formal o que se pode chamar de *promessas de visibilidade*. Eles trazem consigo um desvendamento intencional entre o espaço de moradia e o espaço de circulação, agenciando, diversos sentidos de tempo e de espaço que se entrecruzam. Eles são símbolos de uma vontade de se revelar que impregna a Lapa.

Os gradis, ao sugerirem sem revelar, ampliam a relação existente entre o espaço público e o espaço privado, que interessava analisar<sup>9</sup>. Os gradis das sacadas e das bandeiras das portas e janelas foram alcançados pelo olhar fotográfico, o gesto, no entanto, buscou os gradis que estavam ao alcance das mãos e dos olhos do caminhante comum.

<sup>8</sup> De acordo com pesquisa realizada para a RIOARTE (Iplanrio, 1990) dos 95 imóveis cadastrados na Lapa, na área delimitada pelo Corredor Cultural, aproximadamente 73% deles tinham portas de madeira e gradis no sobrado.

<sup>9</sup> A princípio foram registrados, em fotos e em placas de barro, calçadas, trilhos de bondé e gradis de casas. À medida que foram sendo feitas visitas constantes ao local, fotografando e caminhando por suas ruas optou-se por trabalhar unicamente com os gradis.

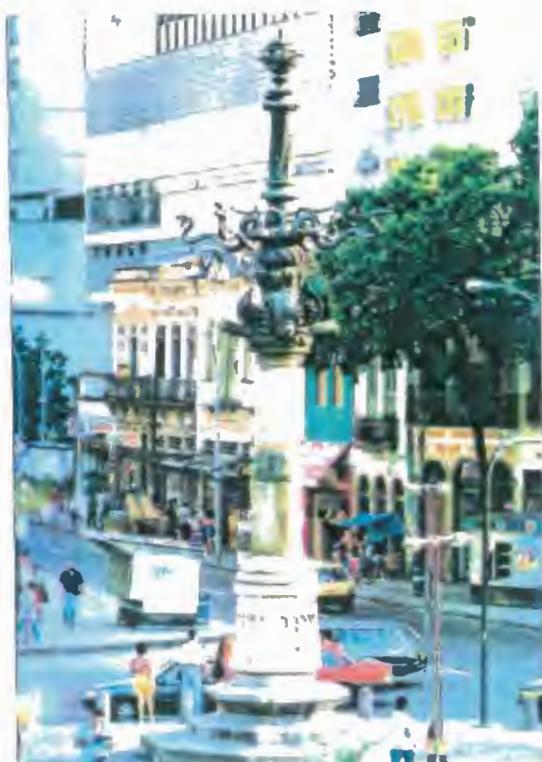
#### 4.3.3. Os Caminhos Percorridos



il.105. *Largo da Lapa*. Foto Otávio Augusto. 1994.

*Oh! inesperadas imagens que assinalam o nosso primeiro encontro com uma cidade; que são como estampas de um livro de viagens subitamente aberto; que se tornam inequecíveis e, muitas vezes, são o anúncio e a síntese de quanto iremos ver depois em nossas andas pelas ruas, em nossa aproximação de pessoas e objetos (Meireles, 1976, p.24)<sup>10</sup>*

Neste momento serão expostas as imagens fotográficas realizadas na área de estudo deste segundo recorte antropológico serão intercaladas com a poesia “Casas Amáveis”, de Cecília Meireles (s/d, 21, p.23).



il.106. *Coluna no Largo*. A aproximação faz com que outras tonalidades afetivas sejam despertadas. Foto Otávio Augusto. 1994.



il. 107 *Casa Amansardada no Largo da Lapa*. Foto Otávio Augusto, 1994,

<sup>10</sup> Janelas de Hotéis. MEIRELES, Cecília. *Ilusões do Mundo (crônicas)*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.



*Agora, o que nenhum arranha-céu poderá ter, e as casas antigas tinham, é esse ar humano, esse modo comunicativo, essa expressão de gentileza que enchiam de mensagens amáveis as ruas de outrora.*

*Havia o feitio da casa: os chalés, com aquelas rendas de madeira pelo telhado, pelas varandas, eram uma festa, uma alegria, um vestido de noiva, um árvore de Natal.*

il.108. *Sobrados da Lapa*. A escala mudou. A primeira impressão é que o tempo também mudou, que o mundo dos edifícios ficou para trás. Foto Otávio Augusto. 1994.





il.109. *Sobrados da Lapa*. Foto Otávio Augusto. 1994.

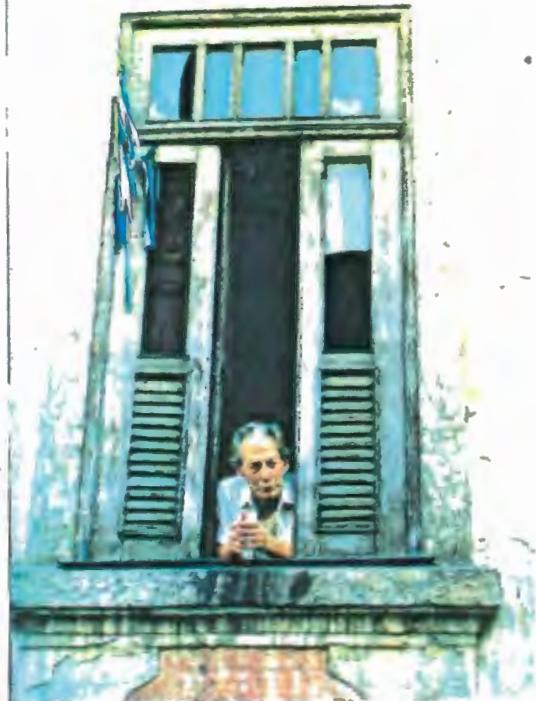


*As casas de platibanda expunham todos os seus disparates felizes: jarros e compoteiras lá no alto, moças recostadas em brasões, passaros de asas abertas, painéis com datas e monogramas em relevos de ouros. Tudo isso queria dizer alguma coisa: as fachadas esforçavam-se para falar. E ouvia-se a sua linguagem com enterneecimento. (...)*



(...) E, lá dentro, as casas tinham corredores crepusculares, porões úmidos, habitados por certos fantasmas domésticos (...)

*“As casas eram o retrato de seus proprietários. Sabia-se logo suas virtudes e defeitos. Retratos expostos ao público: nem sempre simpáticos, mas geralmente fiéis.”*

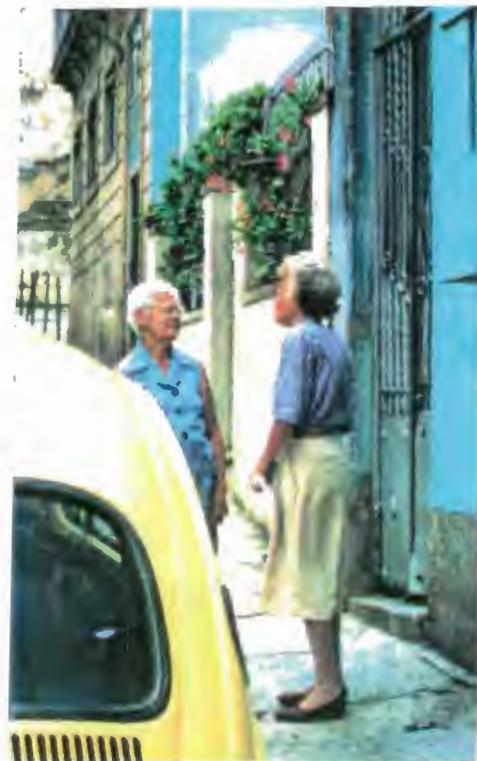


il.110. *Sobrados à R. Moraes e Vale* As pessoas e as casas envelhecem juntas. A casa, a janela e seu morador formam um todo que se abre para um mundo que lhes é íntimo. Foto Otávio Augusto. 1994



il.111. *Interior do sobrado no 22 da Rua Moraes e Vale*. O interior estreito, escuro, contrasta com a janela de dimensões gigantescas, em relação à escala humana e ao espaço fechado. Foto Otávio Augusto. 1994

il.112. *Rua Francisco Muratori*. O cotidiano da Lapa é povoado de pessoas idosas a percorrerem seus caminhos. O tempo não parou, ele se transformou. É um tempo que contrasta com o tempo das ruas próximas, de fluxo intenso de carros, de ônibus e de pessoas. Foto Otávio Augusto. 1994



il.113. A materialidade técnica conserva a intenção de uso de uma temporalidade já experimentada. Foto Otávio Augusto. 1994



#### 4.3.4. Os Caminhos da Lapa

*A cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, (Calvino, 1990, p.14- 15)*

Os caminhos ligam lugares de naturezas diferentes, ultrapassam a geografia dos mapas, percorrem a nossa imaginação e se tornam vivos em nossa memória. É nesta perspectiva que foram percorridos os *caminhos da Lapa*.

Esses caminhos foram registrados em fotografias, entrevistas e registros cerâmicos - placas de barro moldadas diretamente sobre o local - pelas possibilidades plásticas e analíticas que apresentam ao realizarem a passagem do visível para o visual passam a considerar o sujeito que olha o sujeito que atua - revelarem novas visibilidades do imaginário urbano. Mais do que um registro imagético capaz de assinalar, trazer à memória sintetizando artisticamente processos urbanos, o registro cerâmico se coloca, assim, como um processo (artístico) a partir do qual se pode reconstruir a formação de um imaginário urbano, sua relação com uma determinada identidade cultural, suas origens e transformações, pois como concluiu Sá-bato (1982, p. 23) ao considerar a realidade mais do que simples materialidade:

*“o conhecimento de vastos territórios da realidade está reservado à arte e somente à ela”*

Começou-se a percorrer a Lapa pela rua Morais e Vale, uma rua paralela à Avenida Augusto Severo, que começa na rua Teixeira de Freitas, e termina na rua Joaquim Silva, nos fundos de um prédio da Avenida Augusto Severo, e que faz parte do Projeto Cultural.

Esta delimitação espacial confere à rua características únicas e bastante interessantes. Os dois prédios altos, um de cada lado da esquina com a rua Teixeira de Freitas - rua de fluxo intenso de automóveis próxima à área central de negócios - não anunciam a existência dessa rua ladeada por casas de dois andares. Algumas casas são residências multifamiliares, outras, são ocupadas por pequenos comerciantes, artesãos e prestadores de serviço, como o consertador de lustres e o serralheiro. À medida que se vai caminhando na direção da rua Joaquim Silva, vêm-se moradores sentados nas cadeiras que trouxeram para a calçada conversando com outros que estão dentro de suas casas, ou ainda, com os que passam pela rua. No final da tarde, a barraquinha de camelô situada no trecho final da rua torna-se uma *sala de visitas* com as pessoas sentadas em torno do aparelho de televisão, bebem e conversam. Formas de sociabilidade e práticas espaciais possibilitadas oferecidas pela maneira como a rua se organiza.

Olhando a rua, fotografando as casas, observando as práticas sociais e espaciais vividas intensamente naquela rua pode-se observar como os gradis participavam dessas práticas. Gradis que se apresentavam ora nas sacadas do primeiro piso, onde algumas pessoas se chegavam para ver o que fazíamos; ora, nas bandeiras das portas altas, ventilando aquelas casas ou mesmo, seus escuros porões altos.

Após algumas fotos foi escolhido o primeiro gradil a ser registrado. Ao preparar a placa de barro para a impressão uma senhora sorridente se aproximou e perguntou:

“- *Estão fotografando casa velha, é?*”

“- *De quando é a casa? A senhora mora aqui há muito tempo?*”

Tinha sido estabelecido o primeiro contato, começava, assim, a primeira entrevista. D. Luíza foi generosamente contando a sua história.

D. Luíza tem 79 anos, mora no sobrado de número 22 há quarenta e oito anos, foi lavadeira e hoje aluga vagas na parte de cima deste sobrado e no sobrado da frente todo ocupadas por “*rapazes que vêm do Norte e uma senhora com uma garota*”.

São aproximadamente nove horas da manhã, o movimento de entra e sai de alguns sobrados era surpreendentemente intenso aquela hora da manhã (aproximadamente nove horas). O que valeu uma observação por parte da D. Luíza:

*“Todo dia é isso: são os camelôs retirando as barraquinhas e seus pertences que deixam guardados nestas casas. À noitinha eles vem e guardam tudo outra vez”*

Um senhor que observa atento da janela da casa em frente a conversa com D. Luíza parece concordar com as informações que ela fornece e sorri para a foto.

Perguntada se ali era Lapa ou Glória D. Luiza respondeu, com a confiança dada pela longa experiência de vida no local, e tendo os Arcos da Lapa como elemento de referência, que:

*“Aqui é Lapa. A Lapa é da Conde de Lages até o Asa Branca. Para lá [faz sinal indicando os Arcos] é Mem de Sá”*

Com esta definição dos limites da área do bairro da Lapa pode-se constatar que pela sua identificação com o aspecto da moradia D. Luiza se incluiu na Lapa excluindo a parte com a qual não se identifica, o Lado de lá, identificado ainda hoje com a vida boêmia. Ou ainda, que ela se identificou com a vida diurna do bairro em oposição à vida noturna do bairro,

mesmo que próximo à rua onde mora existisse uma vida intensa noturna marcada pela presença de travestis na Avenida Augusto Severo e na rua Teixeira de Freitas.

A placa de barro estava pronta para ser impressa sobre o gradil do porão alto do sobrado em frente, onde D. Luíza aluga vagas. D. Luíza não se opôs à intervenção nem que o fotógrafo tirasse fotos dela e observou atenta toda a movimentação. Quando começou a ser retirada a placa de barro D. Luíza se aproximou e comentou:

*“Ficou bonito, nunca podia imaginar ...”*

Novas sensibilidades foram despertadas (ils. 114 a 116).

Continuando a percorrer os caminhos da Lapa, dobrou-se à esquerda na rua Rua Joaquim Silva em direção à Avenida Augusto Severo. O lado direito, deste trecho da rua é completamente tomado por um prédio alto com lojas no térreo. Já o outro lado é constituído por um correr de casas de porão alto implantadas junto às divisas frontal e laterais do lote, tal como as casas da rua Moraes e Vale, porém com fachadas mais altas e mais largas. As casas estavam fechadas, ninguém nas portas ou nas janelas. Na esquina funciona, em uma dessas casas, uma Termas, com uso mais diretamente relacionado à vivência da Avenida.

Foram impressos detalhes dos gradis dos porões alto e da serralheria ao lado da porta da casa número 4.

Mais uma vez, movida pela curiosidade, outra senhora, mais nova que a primeira, se aproximou querendo saber o que se fazia ali.

- *“Imprimindo placas de barro sobre os gradis.” respondi.*
- *A senhora mora no bairro?” perguntei.*
- *Moro aqui perto na Glória: na Augusto Severo, no segundo prédio dobrando a esquina”.*

Como os limites da bairro se contradiziam com os limites fornecidos por D. Luzia fez-se necessário perguntar, então, onde era a Lapa. A sua resposta foi previsível:

*“A Lapa é da Augusto Severo para trás”.*

Analizando as delimitações fornecidas percebe-se que os contornos geográficos do bairro são construídos de acordo com a identificação, ou não, da entrevistada com a Lapa. Evidencia-se assim a relação do imaginário urbano na construção de uma relação de identidade do morador com o bairro. Real e imaginário se somam na elaboração dos contornos da Lapa. Para as entrevistadas a Lapa não é apenas aquilo que se vê, mas aquilo que se imagina ser.

Caminhando pela rua Joaquim Silva, no sentido contrário, em direção ao Largo da Lapa, observa-se que a tipologia arquitetônica se diversifica, hotéis com fachadas revestidas de pastilhas cerâmicas, janelas de alumínio e letreiros luminosos, e com granito e letras douradas na fachada convivem, lado à lado, com edificações em visível processo de deterioração.

No entanto, depois da curva que reorienta a perspectiva da rua observa-se, novamente, a tipologia arquitetônica do início da Rua Joaquim Silva: casas de porão alto, gradil na bandeira da porta e nome do construtor gravado em estuque ao lado.

Em uma dessas casas, a de número 75, verifica-se um detalhe surpreendente: uma coleção de esmaltes coloridos distribuída no parapeito da janela, na altura dos olhos de quem passa pela calçada da casa. Uma forma criativa do morador informar o seu ofício.

Quando estavam sendo fotografados os esmaltes - que por motivos óbvios, não poderiam ser impressos em barro - apareceu na janela a

moradora da casa. Envaidecida com os elogios feitos à sua criatividade, D. Luzinete começou a contar a sua história e a dos esmaltes. (il. 117)

D. Luzinete trabalha há 10 anos na lavanderia do Miguel Couto, mas gosta mesmo é de ser manicure, profissão na qual começou a trabalhar há 20 anos e que deixou há 14 anos quando se mudou para essa casa:

- *"Me juntei com um cara casado. Sabe como é: pagava comida, aluguel, farra e só!"*
- *A senhora sempre morou na Lapa?*
- *Sim, primeiro no número 25 da rua Morais e Vale [quase em frente à casa de D. Luiza, depois na rua da Lapa em cima do restaurante novo.*

Esses dados são fornecidos juntamente com uma profusão de dados pessoais que levarão aos esmaltes na janela.

- *"Divorciada, com um filho e, vivendo com um cara casado, a farra um dia começou a se tornar um problema: afinal queria um homem só para mim. Queria sair dessa situação e não sabia como. Um dia, tomando cerveja com uma amiga, há mais ou menos quatro meses atrás a cerveja não desceu bem. Pensei e falei para a minha amiga: eu acho que estou crente!" A partir desse dia comecei a freqüentar a Igreja Presbiteriana e Jesus começou a me ajudar.*
- *De que maneira?*
- *Um dia levei na Igreja os quatro alicates e os três esmaltes que tinha e mostrei para Jesus, pedindo para que ele me ajudasse a fazer o que realmente gosto: ser manicure. Então, noutro dia quando estava quase sem dinheiro (tinha rompido com o homem casado), passei por uma loja onde uma porção de esmaltes coloridos, que estavam com os prazos de validade vencidos eram oferecidos a um preço bastante promocional. Pensei: É Jesus me ajudando. Comprei os esmaltes e coloquei-os na janela"*

Desde então começaram a aparecer freguesas algumas atraídas pela curiosidade da coleção exposta outras que vieram a partir destas fre-

guesas. D. Luzinete finalizou a sua história dizendo que sua vida melhorou muito e revelando que pede a Jesus que as pessoas que entram na sua casa sejam felizes e voltem sempre. “*Elas tem voltado*”, conta orgulhosa.

A história de D. Luzinete é um exemplo do espaço fechado, impregnado de vivências pessoais que se abre ao espaço aberto de uma forma sensível. Os esmaltes realizam uma visibilidade que manifesta a vivência, as crenças, os sonhos e os desejos vividas no espaço fechado, suas invisibilidades.

*“(...) Qualquer dia, também desaparecerão essas últimas casas coloridas que exibem a todos os passantes suas ingênuas alegrias íntimas - flores de papel, abajures encarnados, colchas de franjas - e suas risonhas proprietárias têm sempre um Y no nome Yara, Nancy, Jeny ... Ah! não veremos mais essas palavras, em diagonal, por cima das janelas, de cortinhas arre-gaçadas, com um gatinho dormindo no peitorial.*

*Afinal, tudo serão arranha-céus. (Ninguém mais quer ser como é: todos querem ser como os outros são)*

*E eis que as ruas ficarão profundamente tristes, sem a graça, o encanto, a surpresa das casas, que vão sendo derrubadas. Casas suntuosas ou modestas, mas expressivas, comunicantes. Casas amáveis.” (Meireles, s/d, p.22-23)*

Seguindo a rua Joaquim Silva, virando à direita, atravessando os Arcos e continuando pela rua Riachuelo chega-se à rua Francisco Maturi onde, ainda hoje, vestígios dos trilhos dos bondes sob o chão de paralelepípedos da rua revelam o antigo caminho dos bondinhos que iam para Santa Teresa, antes do atual percurso sobre os Arcos.

Embora tivesse se optado, a princípio, por registrar unicamente os gradis, considerou-se, neste momento, a possibilidade de registrar em fotografia e em barro um trecho desses trilhos. Afinal, esses eram vestígios de outros caminhos que já tinham sido percorridos pela Lapa.

Por mais estranho que fosse uma pessoa ajoelhada no chão preparando e imprimindo, em uma curva, uma placa de barro e outra foto-

grafando isso tudo, ninguém se aproximou para conversar ou fazer perguntas. Quando muito passavam distantes e observavam rapidamente a situação. A “aproximação afetiva” que vinha sendo estabelecida com os moradores até esse momento, aqui não deu certo. A relação do morador com o seu espaço se apresentou de forma diversa nessa área. (ils. 118 a 120)

Embora as casas guardem semelhança com as casas anteriormente analisadas - pela presença do porão alto e dos gradis - delas se diferem pelo grau de visibilidade. O espaço aberto realiza de forma diversa essa mutabilidade da visibilidade das formas invisíveis. Pelo que se pôde observar, a rua Francisco Muratori não é vivenciada pelos usuários do local como um espaço afetivo, como aconteceu nos locais visitados. (il.121)

Impressa a placa, seguiu-se pela Travessa Muratori virando à esquerda em direção à Rua Silvio Romero. Uma rua bastante arborizada que tem um dos lados dominados pelo muro do Hospital do Carmo<sup>11</sup> e por escolas e escritórios. Do outro lado da rua, predominam as casas de porão alto e sacadas com gradis. Uma dessas casas, onde funciona uma veterinária, apresenta gradis com características art-nouveau. (il.122)

Embora o responsável pela veterinária não tenha se oposto à realização tanto dos registros fotográficos como dos registros cerâmicos não quis revelar dados relativos ao bairro já que tinha se mudado para o local apenas recentemente. (il.123)

---

<sup>11</sup> A entrada no Hospital é feita pela Rua do Riachuelo.

#### 4.3.5. A cidade é plástica por natureza<sup>12</sup>

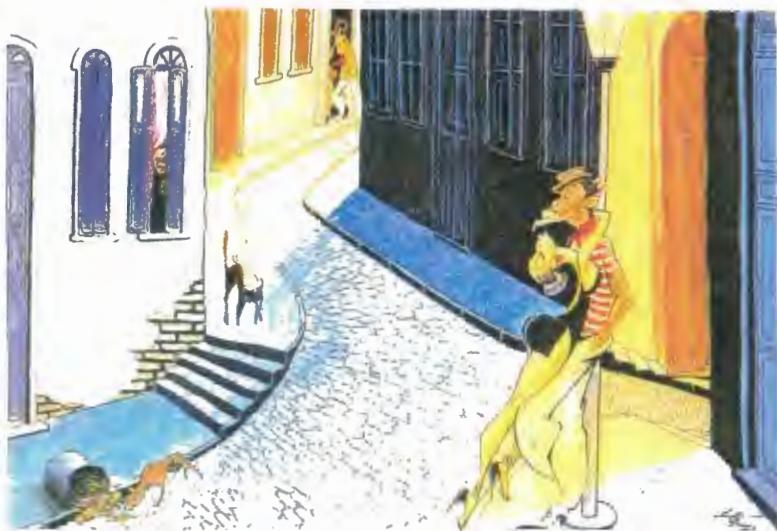
Neste recorte antropológico buscou-se verificar a possibilidade de compreender a cidade como um registro plasmático, pelo seu caráter de atuar e ao mesmo tempo sofrer a ação - no que concerne à relação espaço, tempo e sociedade -, que lhe dota de uma memória viva.

O registro cerâmico, pela sua plasticidade e resistência mecânica, ampliou e transformou as formas apropriadas ao olhar comum. A placa de barro impressa reverteu a relação figura - o trabalho de serralheria - e fundo - o espaço existente entre as armações de ferro dos gradis - da forma original conferindo visualidade, ao que antes pertencia apenas ao mundo do visível, atuando, assim, como um agente do imaginário capaz de fazer com que novos conteúdos se tornassem manifestos. Ao realizarem a passagem do visível para o visual levaram em consideração o sujeito que olha, o sujeito que atua.

Transportando a questão da memória para as estruturas simbólicas - dos gradis impressos em placas de barro - pode-se afirmar que preenchido o espaço que na forma original era o seu fundo, o espaço visual resultante será sempre uma memória daquele espaço visível.

*"Para o bem ou para o mal, a cidade o convida a refaze-la, a consolidá-la numa forma em que você possa viver nela. As cidades são plásticas por natureza. Moldamo-las à nossa imagem: elas, por sua vez, nos moldam por meio da resistência que oferecem quando tentamos impor-lhes nossa própria forma pessoal. Neste sentido, parece-me que viver na cidade é uma arte, e precisamos do vocabulário da arte, do estilo, para descrever a relação particular que se estabelece entre homem e material que existe na contínua interação criativa da vida urbana. A cidade, tal como a imaginamos, a suave cidade da ilusão, do mito, da aspiração, do pesadelo, é tão real, e talvez mais real, quanto a cidade dura que podemos localizar nos mapas estatísticos, nas monografias de sociologia urbana, de demografia e de arquitetura". (Raban, 1974).*

<sup>12</sup> Raban, citado por Harvey



il. 99 *A imagem de boêmia associada à Lapa se mantém atual na charge de Lan.* MNBA (1995)



il. 100 *A Lagoa do Boqueirão.* Ao fundo os Arcos da Carioca. séc. XVIII. Leandro Joaquim. Iplanrio (1996)



il. 101 *Arcos da Lapa.* Vistos da Rua do Riachuelo. Rev. Clube de Enga. (1985)



il. 102 *O Caes da Lapa.* Vê-se o Passeio Público e o Palácio Monroe ao fundo. c.1908. Postal.

1758



1840



1906



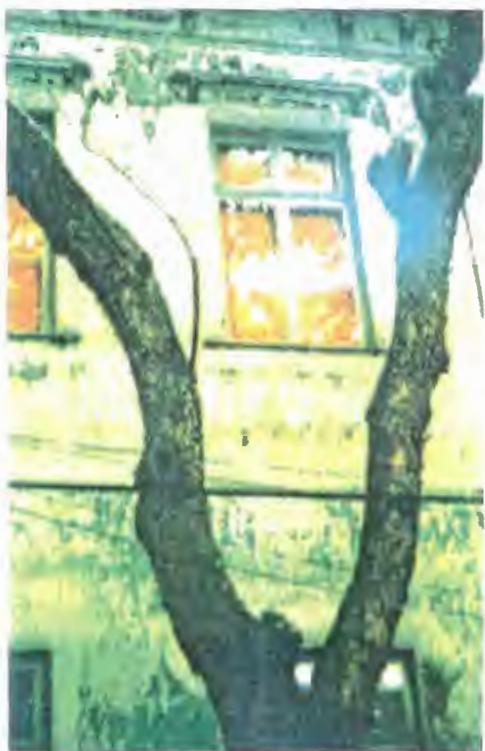
1958



1988



il. 103 *Evolução Urbana dos Arcos da Carioca*. Agati (1995).



il.104. *Aspectos gerais da Lapa.* Fotos Otávio Augusto. 1994.



il.114. *D. Luiza*. Foto Otávio Augusto. 1994



il.115. *Os Arcos da Lapa vistos da Fundição Progresso*. Elemento de referência. Foto Otávio Augusto. 1994



il.116. *D. Luiza observa atenta a retirada da placa de barro impressa no gradil do seu sobrado*. Foto Otávio Augusto. 1994



il.117. *D. Luzinete*. A coleção de esmaltes na janela revela invisibilidades do espaço fechado. Foto Otávio Augusto. 1994



il.118. *Imprimindo placas de barro sobre os trilhos de bonde à Rua Francisco Murtori*. Foto Otávio Augusto. 1994

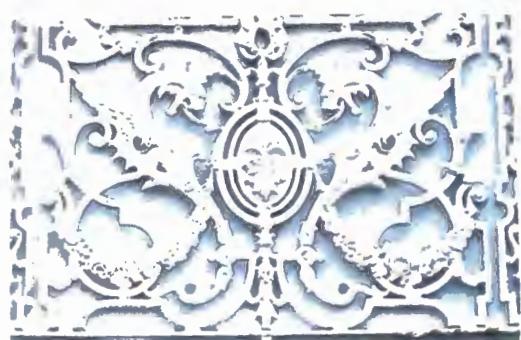


il.119. *Imprimindo placas de barro sobre os trilhos de bonde à Rua Francisco Murtori*. Foto Otávio Augusto. 1994



il.120. *Registro cerâmico*. Na placa de barro, novas visibilidades. Foto Otávio Augusto. 1994

il.121. *Gradil de um sobrado à Rua Francisco Muratori*. A chapa de ferro, posteriormente colocada, elimina o relativo desvendamento original do gradil. Foto Otávio Augusto. 1994



il.122. *Rua Silvio Romero nº. 24*. Formas esguias e gradil com tema floral, característicos do estilo Art Nouveau. Foto Otávio Augusto. 1994



il.123. *Registro cerâmico*. A placa de barro impressa sobre o gradil Art-Nouveau. A placa pronta não é apenas complementar ao gradil original, mas uma nova forma. Um novo original. Foto Otávio Augusto. 1994







## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*"De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas as respostas que dá às nossas perguntas".*  
*(Calvino, 1990, p.44)*

Este trabalho pode ser entendido, a princípio, como um convite à imaginação, esta faculdade que temos de relacionando imagens existentes às nossas imagens mentais produzirmos representações, que se não chegam a ser conhecimento em si, são fundamentais para que este exista. Assim, foram imaginadas e pesquisadas novas possibilidades de compreensão do imaginário urbano através de suas representações artísticas.

A vinculação entre os conceitos metodológicos da Antropologia da Arte e os do Urbanismo se mostrou eficaz nessa re-análise do fenômeno urbano através do conceito de imaginário urbano, a partir do momento em que esse foi capaz de articular as indissociáveis categorias analíticas *espaço, tempo e sociedade*. Considerando as representações artísticas como um dos elementos que incidem sobre os processos de formação das diferentes espacialidades urbanas os procedimentos etnográficos utilizados permitiram uma re-interpretação da profunda relação existente entre *ideal* (elaboração de cidades ideais e/ou análise de cidades reais a partir de uma idéia de cidade ideal) e *real* (construção das cidades ideais e de metodologias para análise dos dados das cidades reais). Esta pesquisa buscou, assim, contribuir para fundamentar novas fontes de pesquisa em Antropologia da Arte ao engajá-la na discussão, em voga, da questão urbana.

Considerando de forma articulada as cidades ideais, as cidades reais e suas representações artísticas foi possível perceber que: (a) cada época se imagina, ao seu futuro e ao seu passado, de maneira diversa daquela que a antecedeu; (b) ideal e real coexistem no mesmo espaço urbano; e, que (c) muitas vezes a concretização da cidade ideal em cidade real fica aquém dos ideais contidos na proposta inicial. Este seria o caso, por exemplo, para alguns estudiosos e alguns de seus moradores, de Brasília, cidade cuja análise do espaço urbano e as práticas espaciais que nele se desenvolvem, tem enriquecido o debate sobre a passagem da cidade ideal concebida de acordo com os princípios racionalistas da arquitetura e do urbanismo modernos para a cidade real.

Nessa análise das cidades imaginárias fez-se da cidade do Rio de Janeiro um estudo de caso específico. Concebida tal como as demais latino-americanas como uma *cidade européia desterritorializada*, a cidade do Rio de Janeiro foi criando, antroposagicamente, seus próprios referenciais culturais. Nessa trajetória, as intervenções urbanas imaginadas, e realizadas, no espaço urbano carioca, neste século, se constituíram um capítulo à parte. Da mesma forma que as estruturas do poder político e econômico tentavam soterrar as identidades culturais construídas, uma parte considerável dos habitantes cariocas resistiam a esse desenraizamento cultural. As identidades culturais construídas ao longo desse século resultaram, exatamente, desse embate entre modelo imposto e resistência a ele oposta. Concluiu-se este estudo de caso analisando as intervenções urbanas que estão sendo realizadas, de acordo com os objetivos do Projeto Rio Cidade, nas áreas centrais de mais de quarenta bairros cariocas. Essas intervenções apostam na requalificação do espaço urbano como forma de recuperar a imagem da cidade. Condição *sine qua non* para a sobrevivência das metrópoles como lugares diferenciados e ao mesmo tempo

sintonizados com as demandas das cidades mundiais, em um momento que a nova ordem econômica mundial, aliada às novas tecnologias informacionais, impõe uma quebra de barreiras espaciais.

A seguir foram analisados aspectos pertinentes à construção do conceito de imaginário urbano. Realizou-se, inicialmente, uma análise comparativa entre os conceitos de imaginário e de utópico na construção histórica das cidades, na qual se concluiu que o utópico é também parte do imaginário. O passo seguinte, considerando que o imaginário urbano se nutre dos desejos e escolhas dos habitantes do espaço urbano, foi investigar os mecanismos que participam da percepção da imagem urbana e as contribuições que um estudo das representações do imaginário oferece para a compreensão da cidade contemporânea. Os caminhos traçados apontaram para a necessidade de se realizarem pesquisas empíricas que considerem as representações de forma articulada com as práticas espaciais que ocorrem no espaço urbano. Reverter-se-ia, assim, a tendência a abordar o espaço urbano apenas em sua materialidade desconsiderando a heterogeneidade desse espaço composto por diferentes territorialidades, onde as trocas entre elas se constituem em um dos fatores de sobrevivência do mesmo. Trocas, que de acordo com a hipótese levantada, e confirmada, nesta pesquisa, são intermediadas pelo exercício do imaginário, através das suas manifestações artísticas, enquanto representações culturais.

Prosseguindo na análise do imaginário urbano realizou-se um mapeamento dos estudos realizados sobre o tema, ainda que a dimensão urbana do imaginário social só recentemente esteja sendo analisada de forma mais sistemática. Esse levantamento incluiu desde a concepção individual sartreana de imaginário até a construção do conceito de imaginário urbano como uma das possibilidades do imaginário social (urbano). Analisou-se

também os estudos recentes elaborados sobre o imaginário urbano brasileiro, mais especificamente, o carioca. As diversas visões do imaginário urbano apresentaram contradições relacionadas, sobretudo, quanto à possibilidade de se falar em representações do imaginário. Ao final, no entanto, se verificou a possibilidade não apenas considerar a existência dessas representações como, também, constatar que foi através delas que homens se impuseram no mundo. Tornando possível, assim, uma análise da formação de um imaginário, no caso, o urbano. Brotaram desse levantamento, também, algumas características e questões especificamente relacionadas ao imaginário urbano. Dentre as quais se analisou, mais especificamente, a relação característica entre imaginário e participações afetivas, considerando a sua relação com o saber antropológico, e a questão que relaciona o imaginário urbano às centralidades, considerando a área de estudo escolhida nesta pesquisa para investigar as formas de enraizamento do imaginário urbano na vida urbana, as áreas centrais cariocas.

Do meu ponto de vista na construção de Imaginário Urbano, estes termos, *imaginário* e *urbano*, somam-se no entendimento do urbano como sentido dado ao espaço, constituído pelos processos econômicos, sociais e simbólicos, onde cada indivíduo se insere à partir das próprias referências culturais segundo uma condição imaginária, onde as escolhas provocam uma projeção para o futuro, que qualifica a sua própria existência. Não existe, assim, apenas uma dimensão imaginária do urbano mas também uma dimensão urbana do imaginário. Este conceito articula, assim, a subjetividade à materialidade que constituem o ambiente urbano e aponta para uma análise que reconhece nas práticas espaciais e no modo de vida urbano as fontes primárias para o estudo das cidades.

Tomando como estudo de caso a análise da formação de uma imaginário urbano carioca foi possível observar, a princípio: (i) a presença de imagens-sínteses que referenciam a cidade desde a sua fundação - o *Castelo* - até os dias de hoje - *Rio: Capital Cultural*; (ii) a contínua interação entre ordem e resistência; (iii) a tensão entre a persistência simbólica de elementos naturais, como o Pão de Açúcar e o Corcovado, a efemeridade de outros elementos naturais, como os Morros do Castelo, Senado e Santo Antônio e a construção de belezas *naturais*, como o Aterro do Flamengo; e, (iv) que dentre os elementos que tem uma participação mais acentuada na construção do Imaginário Urbano carioca estão as intervenções urbanas realizadas neste século. Nesse processo de construção imaginária da cidade do Rio de Janeiro despontaram algumas imagens que sintetizam os diversos momentos de formação do imaginário urbano carioca. Primeiro foi a imagem de *Capital Federal*, criada após a realização da Reforma Urbana (1903-1906) e que vigorou até a década de 30. A seguir a nova ordem política que surgia elaborou novas imagens e símbolos, compatíveis com a imagem de *Cidade Maravilhosa*, que, ainda que oscilante nas últimas décadas, persiste até hoje. Além dessas imagens que englobam toda a cidade, a partir da década de 40 à imagem única de Cidade Maravilhosa, se somaram imagens relacionadas aos bairros da zona sul, principalmente, como Copacabana - *Princesinha do Mar* - e Ipanema - *Bossa-Nova*. Observou-se, também, que em diversos momentos históricos essas imagens ao mesmo tempo que inscreviam a vocação do prazer no imaginário urbano carioca ocultavam a face menos ensolarada da vida urbana carioca. Neste percurso, pode-se observar que mesmo tendo sido destituída do *status* de capital do país a cidade manteve o *status* de formadora de opinião: de *Capital Cultural*. Após a (re) construção dessa trajetória, que culmina com a realização do Projeto Rio

Cidade nos dias de hoje, duas questões se colocaram: (a) Que imaginário urbano pode estar sendo forjado com essas novas intervenções no espaço urbano? e, (b) Até que ponto esse projeto poderá se constituir, ou não, em uma inflexão do imaginário urbano carioca.

Na segunda parte da pesquisa os recortes antropológicos analisados se conformaram como duas visões possíveis do imaginário urbano carioca. O primeiro recorte abarcou o período de intensas transformações no modo de vida urbano marcado pela implantação do projeto modernizador em terras cariocas, desde a chegada do cinematógrafo na cidade, no final do século passado até a inauguração do primeiro cinema da Cinelândia. Várias questões se colocaram ao final deste recorte relacionadas aos espaços urbanos construídos de acordo com o ideário da modernidade, como a Cinelândia, sobretudo, aquelas identificadas com a permanência destes espaços. Dentro as possíveis conclusões a que se chegou nessa pesquisa sobressai a possibilidade de se proceder uma análise da formação de um imaginário urbano a partir das suas manifestações artísticas.

O segundo recorte se constituiu, principalmente, em uma visão poética do imaginário urbano carioca a partir dos caminhos percorridos recentemente pelo bairro da Lapa. Tanto os registros imagéticos - fotografia e cerâmica - como as entrevistas abertas realizadas com os moradores do bairro contribuíram para ressaltar a importância da dimensão imaginária na experiência de vida urbana, sobretudo na relação que se estabelece entre identidade cultural e a delimitação das espacialidades que compõem o espaço urbano carioca.

Estas visões do imaginário urbano não se pretendem ser um ponto final nos caminhos que se pode percorrer assim de melhor conhecer as cidades, mas o ponto de encontro de alguns desses caminhos. Esses recor-

tes antropológicos se configuram, desta forma, como caminhos, que assim como as cidades e nós mesmos, estão abertos a novas andanças.

Dentre os caminhos futuros apontados nesta dissertação para a análise do imaginário de um determinado espaço urbano destacam-se os resultados que podem ser alcançados por uma pesquisa que identifique nas práticas espaciais as características e questões específicas do imaginário urbano aqui levantadas. Os resultados desta pesquisa poderão se constituir em um valioso instrumento de análise para o reconhecimento da identidade de uma determinada espacialidade. Ao nível do poder público, os resultados práticos desta pesquisa podem ser relevantes quando da proposição de projetos de intervenção urbana. Projetos estes que poderiam, assim, contribuir ao reforçar identidades para fomentar um sentimento de cidadania que aposte na identificação do cidadão com seu espaço.



## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Maurício. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. R. Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- ACKERMAN, Diane. *Uma história natural dos sentidos*. R. Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- ARAÚJO, Rosa M. B. de. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. R. Janeiro: Rocco, 1993.
- ARAÚJO, Vicente. *A bela época do cinema brasileiro*. S. Paulo: Perspectiva, 1976.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. S. Paulo: Martins Fontes, 1992.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. S. Paulo: Papirus, 1993.
- BACZKO, Bronislaw. *Les imaginaires Sociaux: Mémoires et espoirs collectifs*. Paris: Payot, 1984.
- BALANDIER, George. *Le Detour*. Paris: Fayard, 1985.
- BENEVOLO, Leonardo. *A cidade e o arquiteto*. S. Paulo: Martins Fontes, 1984.
- \_\_\_\_\_. *História da cidade*. S. Paulo: Perspectiva, 1983.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. S. Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Rua de Mão Única*. Obras Escolhidas II. S. Paulo: Brasiliense, 1987.

- BERMAN, Marshall. *Porque o modernismo ainda vigora*. R. Janeiro: CIEC/UFRJ, 1989. Papéis Avulsos 1.
- BORDE, Andréa. *Fazer cerâmico, fazer urbano, fazer imaginário*. in: *Revista Artes e Ensaios* nº. 3. R. Janeiro: EBA/UFRJ, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Os caminhos da cidade*. in: MACHADO, Denise P. e VASCONCELLOS, Eduardo M. de. *Cidade e Imaginação*. R. Janeiro: PROURB/ UFRJ, 1996.
- \_\_\_\_\_. *...E o vento não levou: construindo o imaginário urbano carioca*. in: MARTINS, M. Clara e VALENTE, Carlos E.(org). *Memória e significação na arte*. Anais do III Encontro do Mestrado em História da Arte da EBA/UFRJ. R. Janeiro: EBA/UFRJ, 1996.
- BORDE, Andréa e CARNEIRO, Angela. *De um certo ponto de vista*. R. Janeiro: FAU/ECO/ UFRJ, 1995. Vídeo.
- BORDE, Andréa et allii. *Vem prá Lapa você também*. R. Janeiro: Fundição Progresso, 1992. Vídeo.
- BORSI, Franco. *Architecture et utopie*. Paris: Hazan, 1997.
- BRADBURY, Malcolm e Mc FARLANE, James (org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOMFIORITO, Ítalo. *Olhos na rua*. R. Janeiro: SPHAN, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Enquete Tendenciosa*. in: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Cidade*. nº. 23. R. Janeiro: SPHAN, 1994.
- CARDOSO, Adauto Lúcio. *O urbanismo de Lúcio Costa: uma contribuição brasileira ao concerto das nações*. in: Anais do Seminário Internacional “*As Origens das políticas urbanas na América Latina*”. R. Janeiro: IPPUR/UFRJ - CSU, 1994. xerox.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. R. Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- CHIAVARI, Maria Pace. *As transformações urbanas do século XIX*. In: DEL BRENNNA, Giovanna. *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II*. R. Janeiro: Index, 1985.
- CHOAY, Françoise. *O Urbanismo. Utopias e Realidades. Uma antologia*. S. Paulo: Perspectiva, 1992.
- CORREA, Sampaio. *Conferência realizada no Instituto Nacional de Música, no centenário do nascimento de Francisco Pereira Passos, 29 de agosto de 1836*. In: *Revista do Club de Engenharia* (separata). R. Janeiro, 1936.
- DEL BRENNNA, Giovanna R.(org.). *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II*. R.Janeiro: Index, 1985.
- DONNE, Marcela D. *Teorias sobre a cidade*. S. Paulo: Martins Fontes, 1983.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia da Arte*. S. Paulo: Forense, 1970
- \_\_\_\_\_. *As ambigüidades da cultura*. 1977. xerox.
- \_\_\_\_\_. *Urbanismo e estilo*. in: *Jean Duvignaud na EBA, UFRJ*. R. Janeiro: EBA, 1994.
- EDMUNDO, Luis. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. R. Janeiro: Conquista, 1957.
- EGLER, Tamara. *Rio: nome do lugar*. R. Janeiro: IPPUR/ECO/UFRJ, 1992. Vídeo.
- ELIADE, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition*. France: Gallimard, 1969.
- FERRARA, Lucrécia. *Cidade: imagem e imaginário*. in: FERRAZ, Célia e PESAVENTO, Sandra (org). *Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997.
- FERREIRA DOS SANTOS, Carlos N. *Movimentos urbanos no Rio de Janeiro*. R. Janeiro: Zahar, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Para cada forma de dominação a utopia que merece*. In: Arquitetura Revista FAU/UFRJ, nº.3, 1985/86.
- \_\_\_\_\_. *A cidade como um jogo de cartas*. S. Paulo: Projeto, 1988.

- FERREZ, Gilberto e SANTOS, Paulo. O Album da Avenida central. Um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco, 1903-1906. R. Janeiro: João Fortes Engenharia/Ex Libris, 1982.
- FISCHER, Ernest. A Necessidade da Arte. R. Janeiro: Zahar, 1959.
- FRANCASTEL, Pierre. Imagem, Visão, Imaginação. Lisboa: Edições 70,
- FREIRE, Cristina. Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. S. Paulo: SESC/ Annablume, 1997.
- GARCIA, Sérgio. Aquele abraço! R. Janeiro: Jornal do Brasil, 19 de setembro 1993. Revista de Domingo, p.28.
- GOMES, P.E. Salles. Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte. S. Paulo: Perspectiva, 1974.
- GOMES PEREIRA, Sonia. A Reforma Urbana de Pereira Passos e a Construção da identidade carioca. R. Janeiro: UFRJ, ECO, 1992.
- ..... Espaço - uma categoria a ser repensada nos estudos urbanos sobre o Rio de Janeiro. in: GAVEA. Revista de Arte e Arquitetura. Vol. 13, nº. 13, Setembro de 1995.
- GONZAGA, Alice. Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro. R. Janeiro: Record/ FUNARTE, 1996.
- HARVEY, David. A condição pós-moderna. S. Paulo: Loyola, 1992.
- IAB/IBAM/PCRJ. Projeto Rio Cidade 2: edital do concurso. R. Janeiro: IAB/IBAM/SMU, 1997.
- IPLANRIO. A Cor. R. Janeiro: RIOARTE / IPLANRIO. 1990
- ..... Corredor cultural : como recuperar, reformar ou construir seu imóvel. R. Janeiro: RIOARTE / IPLANRIO, 1985.
- ..... Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro. R. Janeiro: Prefeitura Municipal da Cidade do Rio de Janeiro, 199
- ..... Rio cidade: o urbanismo de volta às ruas. R. Janeiro: Mauad, 1996.
- LADRIÈRE, Jean. Vida social e destinação. S. Paulo: Convívio, 1979.

LE CORBUSIER. *L'Urbanisme*.

LEFEBVRE, Henri. *La production de l'Espace*. Paris: Antrophos, 1974.

\_\_\_\_\_. *O direito à cidade*. São Paulo: Documentos, 1991.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Lisboa: Eduções 70, 1990

MACHADO, Arlindo.. *Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. S. Paulo: EDUSP, 1993.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MENDES, Ricardo. *Filmografia*. in: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. S. Paulo: ART, 1990.

MERLAU-PONTY, M.. *O visível e o invisível*. S. Paulo: Perspectiva, 1992.

MORA, J. Ferrater. *Diccionário de Filosofía*. Buenos Aires:Sudamerica, 1971.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário. Ensaio de Antropologia*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

MOURA, Roberto. *A bela época (Primórdios - 1912), Cinema Carioca (1912-1930)*. in: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. S. Paulo: ART, 1990

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. S. Paulo: Martins Fontes, 1991.

NEEDELL, Jeffrey D. *A belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NOSSO SÉCULO. S. Paulo: Abril Cultural, 1980. Vol1.

OLIVEIRA, Isabel et allii.. *A imagem mental dos consumidores do espaço carioca*. R. Janeiro: IGEO/ UFRJ, [198\_]

ORTIZ, Renato.. *A moderna tradição brasileira*. S.Paulo: Brasiliense, 1992.

PATETTA, Luciano. *Historia de la arquitectura - antología crítica*. Madri: Hermann Blume, 1984.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. S. Paulo: Perspectiva, 1972.

PECHMAN, Robert.. *A invenção do urbano*. In: PIQUET, Rosélia e RIBEIRO, Ana Clara (org). *Brasil, território da desigualdade*. R. Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

\_\_\_\_\_. *Um olhar sobre a cidade: estudo da imagem e do imaginário do Rio na formação da Modernidade*. In: FERNANDES, Ana e GOMES, Marco Aurélio (org.). *Cidade & História*. Salvador: UFBA/ ANPUR, 1992.

\_\_\_\_\_. *A cidade dilacerada*. In: SOUZA, Célia e PESAVENTO, Sandra. *Imagens Urbanas*. P. Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1997.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. R. Janeiro: Relume- Dumará, 1995.

PEREIRA, Simone. *Anos dourados, Copacabana e o imaginário urbano dos anos 50*. R. Janeiro: ECO/UFRJ, 1990.

PESAVENTO, Sandra. *Entre práticas e representações: a cidade do possível e a cidade do desejo*. in: Anais do Seminário Internacional “As Origens das políticas urbanas na América Latina”. R. Janeiro: IPPUR/UFRJ - CSU, 1994. xerox.

PIRENNE, Henri. *As cidades da Idade Média*. Lisboa: Europa-América, 1964.

RABAN, J. *Soft City*. Londres: s/e, 1974

RENOIR, Jean. *Escritos sobre cinema: 1926-1971*. R. Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

REZENDE, Vera. *Planejamento urbano e ideologia*. R. Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

RIO CIDADE EM DEBATE. in: *Arquiteto Notícias*. R. Janeiro: SARJ, 1990. agosto, ano 6, nº. 20.

RIBEIRO, Ana Clara Torres.. *Imaginação e metrópole: as ofertas paradigmáticas do Rio de Janeiro e de São Paulo*. in: MACHADO, Denise e

- VASCONCELLOS, Eduardo (org.). *Cidade & Imaginação*. R. Janeiro: UFRJ/FAU/PROURB, 1996.
- ROSSI, Aldo.. *A arquitetura da cidade*. S. Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SANTOS, Milton. *A cidade e o urbano como espaço-tempo*. In: FERNANDES, Ana e GOMES, Marco Aurélio (org). *Cidade & História*. Salvador: UFBA/ ANPUR, 1992.
- SANTOS, Paulo. *Formação das cidades no Brasil Colonial*. V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros. Coimbra: 1968.
- \_\_\_\_\_. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. S. Paulo: Projeto, 1981.
- SARTRE, Jean Paul.. *O imaginário*. S. Paulo: Ática, 1996.
- SISSON, Rachel. *Marcos históricos e configurações espaciais:um estudo de caso: os centros do Rio de Janeiro*. in: *Arquitetura Revista*. nº. 4. R. Janeiro: FAU/UFRJ, 1986. p. 57-81.
- SEGRE, Roberto. *Rio de Janeiro. Símbolos urbanos: centralidad y poder, periferia y comunidad*. R. Janeiro: s/e, 1997. xerox.
- SEVERI, C. *Anthropologie de l'art*. in: IZARD, Michel et allii (org.). *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie*. France: PUF, 1983.
- SONTAG, Susan.. *Ensaios sobre fotografia*. R. Janeiro: Arbor, 1981.
- SOUZA, Célia F. e PESAVANTO, Sandra (org.). *Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1977.
- TUPY, Dulce. *A memoria musical carioca*. in: *Revista Projeto*. S. Paulo: Projeto, 1989.
- VAZ, Lilian e CARDOSO, Elizabeth. in: DEL BERNA, Giovanna R.(org.). *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II*. R.Janeiro: Index, 1985.
- VAZ, Lilian et allii. *História dos Bairros: Copacabana*. R. Janeiro: Index, 1986.
- VAZ, Lilian et allii. *História dos Bairros: Saúde, Gamboa e Santo Cristo*. R. Janeiro: Index, 1987.

- VAZ, Lilian. *Bairros Céntricos de inquilinato en Rio de Janeiro. El Bairro de Lapa.* In: HARMS, Hans et allii (ed). *Vivir em el “centro”. Vivienda e inquilinato en los bairros céntricos de las metrópolis de América Latina.* Hamburgo: Techmische Universität Hamburg-Harburg, 1996.
- VELLOSO, Monica. *As tradições populares na Belle Epoque.* R. Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1988.
- VIEIRA, João & PEREIRA, Margareth. *Cinemas Cariocas: do Ouvidor à Cinelândia.* In: *Filme/Cultura*, nº 47. R. Janeiro: EMBRAFILME, 1986.
- VIRILIO, Paul.. *La machine du vision.* France: Galiléé, 1991.
- 
- . *O espaço crítico e as perspectivas no tempo real.* R. Janeiro: 34, 1993.
- WENDERS, Win. *A Paisagem urbana.* in: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Cidade.* nº. 23. R. Janeiro: IPHAN, 1994.
- ZOLADZ, Rosza Vel. *A arte e as cidades: apodípticas e enigmáticas.* in: *Textos para discussão.* Comunicações do IV Colóquio França-Brasil. R. Janeiro: Forum de Ciência e Cultura da UFRJ, 1994.
- 
- . *Etnografia. Para quê.* in: *Cadernos da Pós-graduação nº. 3.* R. Janeiro: Mestrado em História da Arte. EBA/UFRJ, 1997.
- ZEIN, Ruth Verde. *De volta à cidade maravilhosa: a renovação do Rio de Janeiro busca superar a degradação urbana.* Revista Projeto nº 201, outubro 96. S. Paulo: Arco Editorial, 1996.
- ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura.* Lisboa: Arcádia, 1977.

## 6.1. REFERÊNCIA ICONOGRÁFICAS

- AGATI, Lia et allii. A arte de ilustrar a arquitetura. R. Janeiro: Fraiha, 1995.
- ARTE NO BRASIL. S. Paulo: Abril, 1979. vols. 1 e 2.
- INSTITUT ILDEFONS CERDÀ. Cerdà: Urbis I territori. Barcelona: SPA, 1994.
- IPLANRIO. Rio Cidade: ruas livres para pedestres, linhas gerais do projeto urbanístico. R. Janeiro: IPLANRIO/ PCRJ, 1996.
- JENGER, Jean. Le Corbusier: l'architecture pour émouvoir. France: Gallimard, 1993.
- MNBA. Lan. Catálogo da Exposição. R. Janeiro: MNBA, 1995.
- MULLER, Joseph-Emile. Klee. France: Fernand Hazen, 1956.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. América: imagens. S. Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PISCHEL, Gina. História Universal da Arte. Vol.3. S. Paulo: Mirador, 1966.
- REVISTA DO CLUBE DE ENGENHARIA. Rio de Janeiro: 420º. aniversário: a rota luminosa (e tortuosa) da Cidade Maravilhosa. R. Janeiro: Clube de Engenharia, 1985. nº. 432.
- REVISTA REALIDADE. Nossas Cidades. S. Paulo: Abril, 1974. nº. 74.
- VERCELLONI, Virgilio. La Cité Idéale en Occident. Paris: Phillippe Lebaud/Éditions du Félin, 1996.