

MEMÓRIAS E ESQUECIMENTOS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO: APORIAS ENTRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE

MEMORIES AND FORGETFULNESS IN THE CITY OF RIO DE JANEIRO: APORIAS BETWEEN TRADITION AND MODERNITY

Helena Cunha de Uzeda¹

*Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS / UNIRIO-MAST –
coordenacaoppg-pmus@unirio.br*

Resumo: O que é destinado a ser lembrado ou ser esquecido depende de escolhas deliberadas ou inconscientes, tomadas a partir de valores entendidos como tal em determinados momentos. A dificuldade de se conservar todas as expressões da realidade histórica, construídas ao longo dos tempos, em sua materialidade e subjetividade, resulta da seleção de apenas alguns registros específicos das memórias individuais e coletivas. O reconhecimento do Rio de Janeiro pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura como Patrimônio Mundial pela Paisagem Cultural em 2012 nos faz pensar como os vestígios da trajetória da cidade foram coletados, interpretados e costurados ao tecido vivo da contemporaneidade. As paisagens cariocas, tanto as paradisíacas que aparecem nos discursos inaugurais de viajantes, quanto as imagens caóticas que, atualmente, desordenam-se pela estrutura urbana – representam um inestimável legado. Esse trabalho propõe analisar os critérios de seleção usados no início do século XX que levaram à seleção das memórias e dos “esquecimentos” – focalizando, especialmente, perdas de referências importantes, como a do Morro do Castelo e do antigo prédio da Academia de Belas Artes, destruídos para satisfazer valores transitórios e irresolutos. O conjunto de bens patrimoniais do Rio – que ficou impresso no espírito e no tecido cultural da cidade – reúne memórias e entorpecimentos que necessitam ser reintegrados, afetuosamente, às novas perspectivas contemporâneas, reconectando-se a antigos sentidos, reinterpretados em novos significados para que esse rico imaginário consiga preservar, de fato, as múltiplas identidades culturais do carioca.

Palavras-chave: Memória. Esquecimento. Patrimônio cultural. Museologia. Paisagem cultural.

Abstract: What is destined to be remembered or to be forgotten depends on deliberate or unconscious choices, taken from values protected at certain moments. The difficulty of preserving all historical reality ways of expression put together over time in their materiality and sub-

¹ Professora Associada do curso de graduação da Escola de Museologia e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS/UNIRIO-MAST da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO. Museóloga, Doutora em Artes Visuais pelo Programa PPGAV- Escola de Belas Artes da UFRJ.

jectivity results from the selection of only a few specific records of individual and collective memories. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization acknowledgment of Rio de Janeiro as a World Heritage Site for its Cultural Landscape in 2012 makes us think about how the traces of the city's trajectory were collected, interpreted and sewn into the living fabric of contemporary times. Rio de Janeiro landscapes – both the paradisiacal ones that appear in the inaugural speeches of travelers and the chaotic images that are currently disorganized by the urban structure – represent an inestimable legacy. This paper proposes to analyze the selection criteria used in the early Twentieth century that led to the selection of memories and "forgetfulness" – focusing especially on the loss of important references, such as *Morro do Castelo* and the former building of the Academy of Fine Arts, demolished to meet transitory and irresolute criteria. The wealth of Rio's heritage - which has been imprinted in the city spirit and cultural fabric – brings together memories and numbness that need to be affectionately reintegrated into new contemporary perspectives. This comes about through the reconnection with old senses, reinterpretation of new meanings in such a way that a wealthy imaginary manages to represent, in fact, the multiple cultural identities of the *Carioca*.

Keywords: Memory and forgetfulness. Cultural heritage. Museology. Cultural landscape.

MEMÓRIAS E ESQUECIMENTOS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO: APORIAS ENTRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE

Quando Platão na Antiguidade clássica demonstrou restrições em relação à utilização da escrita – que parecia pretender substituir a tradicional transmissão de ideias por meio da retórica – colocava-se uma questão que, hoje, poderia soar como incoerente. Para Platão, a escrita comparava-se à pintura, que não significava o Real, e sim o representava sob a visão de um artista. Um texto escrito, assim, não seria capaz, da mesma forma que não o seria uma pintura, de colocar-se como verdade. E, além disso, tudo o que estivesse ausente do que fora registrado poderia ser esquecido e, muito provavelmente, nunca mais recuperado.

A desconfiança em relação à credibilidade daquilo que é escrito parece acompanhar desde muito tempo a transmissão de informações, sejam as antigas inscrições gravadas em pedra, sejam as que transitam em tempo real pelos suportes digitais na contemporaneidade. Os critérios sobre a produção do que será transcrito a partir de uma interpretação do Real, assim como a decisão sobre o que deverá ser ocultado, variam ao sabor dos tempos e suas convicções. É certo que a informação escrita sempre silenciará algumas partes, reduzindo a abrangência das significações do que é transmitido. A escrita, afinal, foi utilizada como linha de demarcação da passagem para os tempos históricos, exatamente, por sua capacidade de

permitir a rememoração de ideias e culturas. A partir de antigos registros, a humanidade conseguiu interpretar os processos de desenvolvimento de antigas civilizações e de seus sistemas simbólicos, conhecendo as ideias e as trajetórias que uniam o passado ao presente. O historiador francês Jacques Le Goff (1924-2014) destacou que os antigos “‘arquivos de pedra’ acrescentavam à função de arquivos propriamente ditos um caráter de publicidade insistente, apostando na ostentação e na durabilidade dessa memória lapidar e marmórea” (LE GOFF, 2003, p.428). Claramente, a intenção ia muito além do simples registro de fatos e dados, havendo o objetivo de que estes pudessem ser recuperados pelas gerações que se sucederiam. Dessa forma, os soberanos, transformados em “donos de memórias”, relatavam suas vitórias militares, eternizando os progressos e os benefícios proporcionados por seus governos, enaltecendo suas qualidades e, naturalmente, desmerecendo a de seus inimigos. Esses arquivos oficiais, escritos com filtros que drenavam interesses exógenos, constituíram-se em estratégia política de grande presença em quase todas as civilizações da antiguidade, do Oriente ao Ocidente, permanecendo ainda mais forte na contemporaneidade como instrumento influente para o estabelecimento de verdades úteis e inverdades convenientes. Para Schwartz e Cook, “arquivos – como registros – exercem poder sobre a forma e a direção da erudição histórica, memória coletiva e identidade nacional, sobre como nos conhecemos como indivíduos, grupos e sociedades” (SCHWARTZ E COOK 2002, p.2). A atualidade vem assistindo a uma pulverização de informações, agora não mais concentradas em mãos das soberanias dominantes, mas dispersos por poderes individualizados, coletivizados pela comunicação em massa digital que rapidamente multiplica visões e embaralha versões.

A ideia do poder da escrita como legitimadora de ideias pode ser ampliada para outros tipos registros que também funcionam como referência significativa dentro do panorama cultural, como o fazem os diferentes bens patrimoniais. Estejam eles nas estantes das bibliotecas, expostos nos museus ou dispostos pelos espaços das cidades, esses vestígios do Real revelam o que se desejou, em algum momento, memorizar e preservar para futuras gerações e, também, o que se quis ocultar, condenando “partes de verdades” à completa inexistência. O fato de a memória só existir graças a alguns esquecimentos já é um conceito absorvido, um mecanismo natural explicado à exaustão pela neurociência. Mas as omissões podem mostrar-se muito esclarecedoras para a percepção das intenções que lhes estão

embutidas. Nesse sistema dicotômico de lembrar e esquecer trava-se um embate de forças antagônicas que atuam no processo de assimilações e descartes de tudo que é lançado dentro do torvelinho cultural. Para o filósofo Paul Ricoeur (1913-2005), “é como dano à confiabilidade da memória que o esquecimento é sentido. Dano, fraqueza, lacuna. Sob esse aspecto, a própria memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o esquecimento” (RICOEUR, 2014, p. 424). O que é destinado a ser lembrado ou a ser esquecido, o é a partir de escolhas deliberadas ou inconscientes, que resultam, invariavelmente, de valores cultuados em determinado momento. Diante da impossibilidade de se conservar as expressões da realidade em sua forma integral, as narrativas culturais selecionam alguns registros específicos para com eles escrever as memórias individuais e coletivas. Por isso, torna-se complexo perceber as múltiplas variantes de interpretações que se embarçam nos espaços das cidades. Se esses registros – aqui entendidos como os bens naturais, materiais e imateriais – conseguem sobreviver à passagem do tempo, seus significados, no entanto, imergem em algumas incompreensíveis traduções. E como decodificar todo o patrimônio acumulado com o objetivo de nos fazer lembrar? Para Le Goff, “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades” (LE GOFF, 2003, p.469). A decisão sobre quais objetos, monumentos, arquiteturas, espaços públicos, festas e toda uma miríade de referências culturais e emocionais será necessário preservar não é tarefa simples. Como decidir hoje sobre quais seriam os legados imprescindíveis a se resguardar para o futuro: o que deve ser lembrado e de que forma deve ser lembrado? Considerando os museus tradicionais estruturados sobre coleções de objetos, sua função e missão consistem em decidir sobre que bens deverão ser coletados, de que forma serão descritos e a partir de que visões serão interpretados. Mesmo assim, muitos dos objetos que forem selecionados podem ficar esquecidos nas prateleiras silentes das reservas técnicas, preteridos pelas intenções curatoriais. Nas camadas de registros que se sobrepõem, as atribuições de valores iniciais vão se sedimentando, algumas vezes, ampliando-se na força de suas interpretações, outras, enfraquecendo-se em seus significados.

A cidade do Rio de Janeiro foi reconhecida, em 2012, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), como Paisagem Cultural

Patrimônio Mundial, recebendo quatro anos depois o título de paisagem cultural urbana. Mas como foi sendo elaborado o discurso que comunica a imagem da paisagem carioca? Que registros de sua trajetória histórica foram sendo “coletados”, como eles são interpretados e como vêm sendo costurados ao tecido vivo da cidade contemporânea? E, principalmente, quais as desmemórias que estariam comprometendo a composição de um discurso compreensível e coerente ao desenvolvimento cultural do Rio?

Natural imaginar que os primeiros registros sobre as terras cariocas, realizados por visitantes europeus ainda no início do século XVII, destinassem grande atenção a sua exuberância natural. Éramos diferentes das demais civilizações sulamericanas e mesoamericanas, que possuíam arquiteturas lavradas em pedra, com relevos iconográficos e ricos objetos em ouro e prata, como registrou o conquistador espanhol Hernando Cortés: *“Esta gran ciudad de Temixtitan [...] tan grande la ciudad como Sevilla y Córdoba. [...] Tiene cuatro entradas, todas de calzada [...] muy hermosos edificios [...] de maravillosa grandeza y altura, y de muchas labores y figuras esculpidas”* (CORTÉS, 1519). Nada dessa grandeza pôde ser encontrada nas aldeias dos grupos nativos do litoral brasileiro, que viviam em grande despojamento material. Assim, os exploradores enfatizavam em suas narrativas de viagem particularidades da maravilhosa natureza tropical brasileira. Em “Visão do Paraíso”, o historiador Sergio Buarque de Holanda (1902-1982) destacava a concepção edênica que inspirava os navegadores, que se lançavam aos oceanos em busca riquezas, mas também com espíritos sequiosos pela expectativa do encontro com terras que espelhassem o paraíso terrestre. No final do período medieval e início do Renascentista, “a crença na realidade física e atual do Éden parecia então inabalável [...] não se fazia sentir apenas nos livros de devoção ou recreio, mas ainda nas descrições de viagens [...]” (HOLANDA, 2000, p. 105). Para a visão teológica medieval, o paraíso não consistia em abstração metafórica, e sim em realidade palpável. A Natureza intocada fazia parte da visão antinômica que a contrapunha à civilização e à cultura, colocando “cultura” e “natureza” como forças dessociáveis e mesmo antagônicas, sem considerar que a própria Natureza era, ela própria, um ambiente cultural. Essa antiga oposição vem, entretanto, sendo reconsiderada. Para o filósofo Terry Eagleton, “trata-se, assim, não tanto de desconstruir a oposição entre cultura e natureza quanto de reconhecer que o termo ‘cultura’ é já, em si mesmo, essa desconstrução” (EAGLETON, 2000, p. 13). Uma

consciência que pode reintegrar a visão de um caráter fortemente cultural aos ambientes naturais, ainda que a convivência entre indivíduo e Natureza continue a se estabelecer em terrenos bastante conflituosos.

A conexão entre referências naturais e culturais na trajetória do Rio de Janeiro deixaria fortes vestígios desde o início do desenvolvimento de seu território – terras paradisíacas disputadas de forma aguerrida por franceses e portugueses. Os escritos de viajantes e corsários revelam-se fundamentais para que se faça uma anamnese que ajude a compreender partes de verdades essenciais. Esses textos inaugurais revelam os primórdios da valoração de algumas referências icônicas para a cidade, como um relato do marujo inglês, Anthony Knivet, ainda nos idos de 1598. Descrevendo o formato de uma montanha que marcava a entrada da baía de Guanabara, Knivet detalhava: “[...] a norte de quem entra no porto, existe um rochedo muito elevado, que tem o formato de um pão de açúcar, sendo por isso mesmo, assim chamado pelos portugueses” (KNIVET apud FRANÇA, 2000, p. 33). A analogia à semelhança formal do morro com os moldes de ferro utilizados para modelar blocos de açúcar parecia evidente, à época, quando ainda não se imaginava que aquele imenso semáforo de pedra que guiava as embarcações iria tornar-se o ícone poderoso da cidade. As superposições de leituras dos monumentos, comuns na trajetória urbana, quando agregadas auxiliam o enriquecimento dos significados, sem o quê ocorrem inevitavelmente apagamentos limitantes de compreensão.

A partir da instalação, em 1555, de uma França Antártica no coração da Baía de Guanabara – comandada pelo oficial da marinha francesa e diplomata Nicolas Durand de Villegagnon (1510-1571) – os franceses iriam colocar-se como concorrentes obstinados de Portugal em relação à posse do território carioca. Quinze anos depois dessa primeira colonização francesa, a reconquista portuguesa do Rio – lendária por contar com o auxílio de indígenas da terra e ajuda divina de São Sebastião – levaria à fundação de um povoamento, junto ao morro do Pão-de-açúcar, hoje, paisagem representativa da cidade e do próprio país. O morro, esvaziado de seu caráter de monumento histórico pela conquista territorial, incorporaria a essência imagética da cidade, prestígio simbólico que divide com o Morro do Corcovado e a estátua de Cristo Redentor laicizada – símbolos icônicos internacionalizados da cidade e do país.

A França não desistiria de conquistar o Rio de Janeiro, tentando invadi-lo novamente por mais quatro vezes: em 1706, 1707, 1710 e 1711. Nos relatos desta última investida, o almirante francês Duguay-Trouin – corsário oficial do rei Luís XIV, que tomou o Rio como refém, ameaçando bombardeá-lo – vangloriava-se: “no dia 4 de novembro, o governador realizou o pagamento da última parcela do resgate, e eu entreguei-lhe a cidade” (DUGUAY-TROUIN apud FRANÇA, 2000, p. 69). O sucesso militar e financeiro daquele ataque causaria sérios desgastes entre França e Portugal, alimentando intensas querelas que se seguiriam anos afora. A drástica decisão das Cortes portuguesas em abandonar Portugal evitando o enfrentamento com tropas napoleônicas parecia ser o corolário das hostilidades nutridas por ambas as nações. Fossemos considerar todo esse passado de animosidades com os franceses, assim como os fortes laços mantidos por Portugal com o governo inglês – ajudante de primeira hora no processo de transferência da Família Real para o Brasil – imaginaríamos que seria a cultura inglesa e não a francesa a servir como parâmetro prevalente no estabelecimento do Reino português no Brasil. Por isso, é curioso observar que, apenas oito anos passados da humilhação histórica imposta pelas tropas francesas, o governo português tenha decidido buscar nas referências artístico-culturais de sua maior inimiga um modelo para o Reino Unido Brasil, Portugal e Algarves. A Afirmação de Bandeira, Xexéo e Conduru é bem clara em relação a essa predileção: “Se à Inglaterra coube dominar por mais de cem anos a economia brasileira, à França caberá a primeira colonização cultural” (BANDEIRA, XEXÉO & CONDURU, 2005, p. 19). Não que a influência inglesa tenha passado ao largo da construção do novo Reino, mas o caráter das relações com os britânicos mostrara-se preponderantemente comercial. Os ingleses ocupavam todos os espaços possíveis na economia, mas não usufruíam de simpatia, fosse de portugueses recém-chegados ou de brasileiros habitantes da antiga colônia, como declarou, em 1814, Lord Strangford, embaixador da Grã-Bretanha em Lisboa, que marcava presença dentro do próprio Palácio de São Cristóvão: “O ódio dos nativos do Brasil pela Inglaterra é mais violento do que sou capaz de escrever” (apud WILCKEN, 2005, p. 161).

O fascínio pela cultura francesa era um fato concreto capaz de desconsiderar quaisquer discórdias surgidas no plano político ou econômico, mantendo um vigor capaz de atravessar séculos. Para Bandeira, Xexéo e Conduru, “a França seria o paradigma de civilização durante

todo o Império e parte da república brasileira, desde o positivismo de Comte até pelo menos meados da década de 1960” (2003, p.15). A reafirmação sobre a predileção pelo modelo cultural francês teve seus contornos oficiais marcados com a contratação de artistas e artesãos que viriam para o Rio de Janeiro, em 1816 – uma delegação que ficaria conhecida como Missão Francesa. Com aqueles profissionais ligados à *Classe des Beaux Arts* do *Institut de France* seria possível instaurar uma instituição similar de ensino artístico no Rio para auxiliar na configuração de uma nova imagem para o Reino, seguindo os moldes franceses: "em 1816 se tece um pano de boca nacional, cuja trama se agiganta num mundo de referências francófilas [...] É sobretudo em Debret que D. Pedro I irá buscar a argamassa para cimentar a identidade brasileira” (BANDEIRA, XEXÉO E CONDURU, 2005, p. 58). A distância geográfica entre o Rio e a Europa consentia maior liberdade criativa, o que parece ter permitido Debret quando da confecção do manto de coroação de Pedro I substituir a tradicional pele de arminho branco por penas de tucano alaranjadas. Esse detalhe pode figurar como uma transferência simbólica do poder das terras tropicais para o Imperador, mas assinala, também, o início do processo de busca por um caráter próprio brasileiro que, um século mais tarde, seria ratificada sob a ótica antropofágica de Oswald de Andrade: “*Tupi or not tupi* (...) só me interessa o que não é meu” (ANDRADE, 1928).

No período do reinado de D. Pedro II, a grande admiração pela França continuaria a nortear o panorama cultural da capital do Reino no Brasil, assim como permaneceria o grande fluxo de profissionais oriundos daquele país: “a população francesa imigrada fornece ao Rio cozinheiros, padeiros (...) ourives, modistas, alfaiates, marceneiros, serralheiros, pintores (...) professores de música e de francês. Todos participam substancialmente da revolução urbana da capital” (CARELLI, 1994, p. 130). A mudança drástica de regime político de Império para a República não conseguiria alterar o forte vínculo às matrizes culturais francesas: “pode-se mesmo chegar a identificar uma certa *francomania*, ou seja, uma dependência com relação a certos aspectos da cultura francesa” (FACHIN, CAVEDON, 2003).

Se o governo imperial buscara com a ajuda dos mestres franceses, criar um cenário neoclássico sofisticado, a gestão republicana também idealizaria um espaço urbano que melhor materializasse o novo espírito republicano, dessa vez, valorizando o modelo eclético: tanto um estilo quanto outro, ancorando-se na estética francesa. Viriam, então, as célebres

reformas que reestruturariam o centro do Rio de Janeiro, no início do século XX – botando abaixo exemplares modestos de uma arquitetura de matriz portuguesa, oriunda do urbanismo orgânico da cidade. O modelo eram as transformações urbanísticas realizadas em Paris pelo prefeito Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), a pedido de Napoleão III, Imperador do Segundo Império Francês. Novamente, a aversão da ideologia republicana pelos regimes monárquicos não seria suficiente para arrefecer o desejo de assemelhar-se esteticamente ao Império francês. Afinal, Paris havia se tornado a grande referência para as cidades na Europa, incluindo Lisboa que, em 1879, abriu seu bulevar haussmaniano: a Avenida da Liberdade. A ampla hegemonia internacional da cultura francesa, naquele período, faria parecer uma decorrência natural a escolha de referências francesas para o Rio, lançando mão da “imagem mais moderna de urbanismo para a época: a Paris remodelada pelo Barão Haussmann. Paris modelo em todos os sentidos” (PEREIRA, 1992, P. 205). A decisão de construir um cenário parisiense para a capital da República com a abertura da Avenida Central denotava o espírito irresoluto que iria pendular entre o modelo cultural francês e as tradicionais raízes lusitanas. As modestas casas rés-do-chão ou as assobradadas do período colonial foram tão incômodas para o Império quanto o seriam para a República, que as repudiou com igual desprezo.

Para Zygmund Bauman, o caráter ambivalente que acompanha a ideia de cultura resulta de uma oposição-composição “[...] entre ‘criatividade’ e ‘regulação normativa’ [...] na ideia compósita de ‘cultura’, que significa tanto inventar quanto preservar; descontinuidade e prosseguimento; novidade e tradição; [...] seguir as normas e transcendê-las” (BAUMAN, 2012, p. 18). Abarcar, simultaneamente, tradição e inovação, sempre foi um arranjo complexo, mas só por meio dele parece possível manter uma continuidade histórica, seus sentidos pretéritos e hodiernos. Mas, conciliar os acúmulos sucessivos de legados patrimoniais, sincronizando fatos e lócus de extratos passados aos que são gerados a cada instante pelo presente, não resultaria em um aglomerado dissonante? Episódios históricos, monumentos, personagens e manifestações culturais de diferentes tempos históricos, povoando um mesmo espaço-tempo podem ocasionar o que Rodney Harrison chama de “crise de acumulação do passado” (HARRISON, 2012). Nesse aparente “caos” de registros sedimentados – resultantes de processos decisórios contingentes que selecionam o que deve ser preservado ou descartado de modo aleatório – há importantes perdas e sobrevivências, por

vezes, silentes e desassistidas, que necessitam ser apreendidas e reconectadas. Para Reginaldo Gonçalves, “do mesmo modo que uma pessoa pode ter a sua identidade definida pela posse de determinados bens, uma “nação” define-se a partir da posse de seus “bens culturais” (GONÇALVES, 2007, p.122). Importante, então, seria refletir sobre como ocorre o processo de seleção das referências coletivas a serem preservadas e interpretadas para que no futuro seja possível compor um discurso inteligível sobre a cidade de ontem e de hoje. Como garantir que seja possível uma tradução coerente dos fragmentos que nos foram legados – e que se encontram incognitadamente dispersos no espaço urbano – e como identificar alguns relevantes esquecimentos?

As cidades como espaços de intensas trocas culturais geram discursos que podem ser valiosos e representativos, desde que sejam interpretados e integrados aos sentidos das cidades. Para o arquiteto e historiador de arte italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992), projetar cidades deve incluir conservar e transmitir o que verdadeiramente representa um valor para a história e memória das cidades.

Mas o que tem valor? E que tipo de valor? Responde-se, em geral, valor estético ou valor histórico, ou um e outro juntos. A resposta parece óbvia. No entanto, não é, e nem mesmo é certa, tanto assim que inúmeras coisas foram destruídas no passado, como não tendo valor histórico-estético, e que hoje lamentamos a perda de incomparáveis valores históricos-estéticos (ARGAN, 1993, p.227).

Algumas lacunas silenciosas podem comprometer a inteireza da interpretação, como ocorreu com a Ladeira da Misericórdia, no centro do Rio – o mais antigo trecho de calçamento colonial da cidade, que dava acesso à vila original no alto do Morro do Castelo. Hoje, sua parte preservada, amputada de um espaço que não existe mais, impede uma reconciliação com os momentos iniciais da trajetória da cidade. Nas primeiras décadas do século XX, parte do casario colonial do Morro do Castelo ainda resista na paisagem carioca, podendo ser visto ao fundo do cenário *belle époque* materializado pela Avenida Central. Por algum tempo, palacetes ecléticos afrancesados viram-se obrigados a conviver com antigos vestígios de um passado colonial, que representavam um incômodo dissonante às intenções urbanísticas oficiais. O Morro do Castelo foi totalmente demolido em 1922, na mesma época em que se construía um hotel de luxo, baseado nas construções balneárias da Riviera Francesa – o Hotel Copacabana Palace, projeto do arquiteto francês Joseph Gire. A opção parecia bem

evidente. O que se pensava em legar como patrimônio, naquele momento, eram as referências francesas – estética vinculada a um urbanismo progressista; o que merecia ser lançado ao esquecimento era a imagem portuguesa, representante de um “atraso” que se arrastava desde os tempos coloniais e que se desejava superar. Algumas destas decisões destrucionistas iriam causar ruídos desarmônicos e duradouros à compreensão do processo histórico da cidade.

Paradoxalmente, no mesmo ano em que se apagava da paisagem o Morro do Castelo, a busca por uma verdadeira brasilidade identificava nas antigas raízes portuguesas uma solução mais autêntica para a identidade nacional. Intelectuais brasileiros, desejosos em modernizar esteticamente as mais diferentes áreas, passaram a considerar as antigas referências coloniais como opção legítima de contraponto ao ecletismo francês. O desenvolvimento do estilo neocolonial, naquele momento, reinterpretando de maneira sofisticada o barroco português na arquitetura e no design, tentava expressar uma ideologia, ao mesmo tempo, nacional e moderna. Mário de Andrade, requisitando a primazia paulista para o modernismo, definiu: “quem primeiro manifestou a ideia moderna e brasileira na arquitetura? São Paulo, com o estilo colonial” (AMARAL, 1970 p. 140). O próprio arquiteto Lúcio Costa², que se destacaria com a estética modernista, deixara-se encantar pela simplicidade racionalista da tradicional arquitetura colonial portuguesa, assim como por seu vínculo à brasilidade, executando diversos projetos em estilo neocolonial antes de abraçar as ideias funcionalistas do arquiteto francês Le Corbusier³.

Esta oscilação entre matrizes portuguesas e francesas ficaria claramente perceptível na Exposição do Centenário da Independência⁴, no centro do Rio, que colocava no mesmo nível de valoração pavilhões construídos em estilo neocolonial português ao lado de outros de estilo

² O arquiteto e urbanista Lucio Marçal Ferreira Ribeiro Lima Costa nasceu em Toulon, França, em 1902, estudou na Inglaterra e na Suíça, vindo para o Brasil em 1917. Aluno da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro foi pioneiro na estética modernista, autor do Plano Piloto de Brasília.

³ Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887-1965), Le Corbusier, arquiteto e urbanista suíço naturalizado francês é considerado como um dos maiores arquitetos do século XX. Sua estética arquitetônica estruturava-se sobre cinco pontos: pilotis, terraço-jardim, planta livre, fachada livre, janela em fita. Suas visitas à cidade do Rio de Janeiro, em 1929 e 1936, influenciaram alguns jovens arquitetos brasileiros, participando do projeto do edifício para o Ministério da Educação e Saúde, no centro do Rio.

⁴ A Exposição Internacional do Centenário da Independência ocorreu no governo do presidente Epitácio Pessoa, sendo aberta no dia 7 de setembro de 1922 e encerrada em julho de 1923. Ocupando uma área que se estendia do Palácio Monroe (junto à Cinelândia) até a Ponta do Calabouço (hoje, Museu Histórico Nacional), a exposição contou com a participação de 14 países. O Brasil contou com mais de seis mil expositores de todos os estados da federação, contando com mais de três milhões de visitantes.

eclético de inspiração francesa. Mesmo com a intenção de celebrar valores nacionais por meio da revalorização das referências coloniais, a Exposição do Centenário não se constrangeu em ocupar o território resultante do arrasamento do conjunto colonial do Morro do Castelo, marco embrionário da implantação da cidade. Na contemporaneidade, diversos países ao redor do mundo têm em suas antigas cidades históricas preservadas a essência sensível de sua cultura, como um arquivo emocional representativo de uma trajetória histórica. Do núcleo histórico carioca poucos rastros restaram e os que sobreviveram não conseguem ser incluídos de modo significante no imaginário da cidade.

As mudanças bruscas de orientações políticas geralmente se fazem acompanhar por novas inclinações estéticas, como se fosse necessário dar uma forma palpável à desconexão do sistema precedente. François Choay ao analisar o vandalismo ao patrimônio que se seguiu à Revolução Francesa questiona se uma nação pode sentir-se no direito de destruir os testemunhos materiais de sua história.

Romper com o passado não significa abolir sua memória nem destruir seus monumentos, mas conservar tanto uma quanto outros, num movimento dialético que, de forma, simultânea, assume e ultrapassa seu sentido histórico original, integrando-o num novo estrato semântico (CHOAY, 2006, p.113).

O reconhecimento da cidade do Rio de Janeiro como Paisagem Cultural Patrimônio Mundial pela UNESCO nos leva a pensar sobre que critérios, exatamente, esse título se estruturou. Indubitavelmente, valores foram considerados nessa avaliação: mas quais seriam eles? Sabemos que preceitos para análise de importância não são pétreos e que as significações podem alterar-se, reafirmando-se ou dissolvendo-se, ao sabor dos tempos e das percepções. O “Comitê de Instrução Pública” da França (1793-1794), na tentativa de preservar os monumentos franceses em meio ao turbilhão revolucionário, estabeleceria alguns parâmetros, recaindo atenção especial sobre um deles que, à época, colocava-se como o mais importante: o valor nacional, ao qual, todos os demais deveriam estar submetidos (CHOAY, 2006, p.116).

A Europa do século XIX presenciaria um combate acirrado travado entre duas ideologias distintas sobre a preservação de patrimônios nacionais, com destaque para a arquitetura por sua eficiência de materializar – talvez da maneira mais visível – a relação entre

presente e passado. Para o crítico de arte inglês John Ruskin (1819-1900), os monumentos arquitetônicos seriam merecedores de respeitosa reverência como testemunhos presenciais de histórias e memórias, que aderiam como gavinhas às suas estruturas. Para o Ruskin, sem a arquitetura seria impossível lembrar (1880/1989, p.178), o que justificava a defesa do crítico à manutenção das construções em seu estado natural de deterioração, considerando que restaurações não lhe recomporiam a história e ainda apagariam a pátina emotiva que o tempo impregnara. Contrariamente, o arquiteto francês Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), duvidava que uma arquitetura fosse capaz de manter o passado vivo, devendo, sim, ser restaurada, mesmo que não fossem recuperadas todas as suas autenticidades originais.

Caminhar pela cidade é penetrar num espaço relacional, cuja experiência pode ser comparada a que se vivencia numa exposição museológica, que deve ser percebida, segundo Scheiner, “como instância de impregnação dos sentidos. Significa buscar entender, em profundidade, as infinitas e delicadas nuances de trocas simbólicas possibilitadas pela imersão do corpo humano no espaço expositivo” (SCHEINER, 2003). A visão de Argan das cidades como organismos vivos, repletos de arte, cultura e história, entende esses espaços não como uma elaboração de arquitetos ou de chefes políticos, considerando que “nenhuma cidade jamais nasceu da invenção de um gênio, a cidade é o produto de toda uma história que se cristaliza e se manifesta” (ARGAN, 1993, p.244). O que marca uma cidade fisicamente e a demarca em seus significados é seu desenvolvimento orgânico, que se desdobra em acumulações de diferentes registros, em ganhos e perdas superpostos, cujas alternâncias surpreendem os sentidos.

E essas mudanças não obedecem a leis evolutivas, são o efeito de um antagonismo entre vontade inovadora e tendências conservadoras. Uma das contradições do nosso tempo está no fato de que as forças políticas progressistas tendem a conservar e as forças políticas conservadoras a destruir o tecido histórico das cidades (ARGAN, 1993, p.244).

Podemos analisar essa afirmação de Argan em relação ao caso das urbanizações cariocas da primeira metade do século XX. Na demolição do Morro do Castelo, por exemplo, o povoamento primitivo de fundação da cidade foi destruído com a anuência do prefeito Carlos Sampaio, engenheiro e político conservador, cujo apego à tradição não garantiu a preservação do antigo sítio histórico. Em contrapartida, seriam os inovadores intelectuais

modernistas, que lutavam contra o tradicionalismo, a defender a concepção de uma instância voltada à proteção da memória brasileira, criando, em 1937, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual IPHAN.

Interessante a coincidência temporal que reuniu, no mesmo ano de 1922, fatos distintos, mas ligados entre si pela irradiação de conceitos que tentavam corporificar valores “nacionais” e “modernos”: a destruição do Morro do Castelo, a inauguração da Exposição Internacional Comemorativa do Centenário na Independência do Brasil e a Semana de Arte Moderna – os dois primeiros ocorridos no centro do Rio de Janeiro e o terceiro na cidade de São Paulo. Naquele momento, ainda confuso em relação a idealizar o futuro sem reportações ao passado, começaram a sair das pranchetas de arquitetos e artistas utópicos projetos racionalistas/funcionalistas, introduzindo a ideia de “*tabula rasa*”⁵, que preconizava a destruição de todas as referências passadas para a criação do “novo”. Justificava-se, assim, sem grandes oposições, o desaparecimento de patrimônios essenciais para compreensão histórica e estética.

Assim, sob a apologia de libertação dos modelos tradicionais e suas antiquilhas afrancesadas, demolir-se-ia, em 1938, o prédio da antiga Academia de Belas Artes, projeto do arquiteto francês Grandjean de Montigny, para que nada fosse erguido em seu lugar. O prédio – que preencheria com folga todos os requisitos para inscrição nos Livros de Tombo Histórico e das Belas Artes do SPHAN – foi destruído, no mesmo ano, em que aquela instituição realizava o tombamento de 234 bens, em dez estados. Para conseguir entender o que levou o SPHAN – cujo objetivo era proteger o patrimônio nacional – a concordar com a demolição do prédio da antiga Academia é necessário retroagir ao conceito de valor mais prestigiado naquele momento: o nacionalismo. O edifício eclético de inspiração na estética *beaux-arts* francesa representava tudo o que os intelectuais modernistas desejavam esquecer. O conjunto urbano do Morro do Castelo, por ligar-se à colônia, e o palácio da Academia de Belas Artes, por ligar-se ao Império, são apenas dois exemplos dos diversos apagamentos que foram realizados no tecido urbano carioca, satisfazendo a valores transitórios, hoje, questionáveis.

⁵ “*Tabula rasa*” é uma expressão que deriva do latim, considerando a ideia – desenvolvida a partir de filósofos como Aristóteles, na Antiguidade, e de John Locke (1632-1704) – de que a mente dos indivíduos seriam uma “página em branco”, a ser “impressa”. Esse conceito foi utilizado pelas vanguardas da arquitetura modernista.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A cidade do Rio de Janeiro teve sua imagem construída ao longo de 450 anos de uma história conflituosa em seus primórdios e maravilhosa em seu imaginário. Agora, o Rio recebe o título de Patrimônio Mundial como Paisagem Cultural, conceito cunhado a partir da percepção de que não basta conservar as cidades isoladamente, mas também os cenários que as circundam e os espíritos que as animam. Esta concepção envolve o conjunto integralizado do patrimônio natural, material e imaterial, que se alimenta de uma cadeia interdependente de significações. Esse discurso repleto de conteúdos e de afetos incorpora-se à imagem carioca de modo indissociável – mesmo que não claramente legível em todas as linguagens –, insuflando uma índole múltipla e diversa, ainda que comum a todos, representativa da personalidade do lugar. A cidade sempre foi, acima de tudo, um local de encontros e trocas – não apenas as interpessoais, mas também as dialogais estabelecidas de modo quase imperceptível entre os indivíduos, os bens patrimoniais e o espaço urbano. A paisagem carioca – tanto suas imagens paradisíacas que formaram os discursos inaugurais sobre a cidade, quanto as visões caóticas que atualmente desordenam sua estrutura urbana – representa um inestimável legado às futuras gerações. O conjunto formado pelos patrimônios culturais do Rio deixaram impressos em seu espírito e tecido cultural memórias e entorpecimentos, que necessitam ser integrados, afetuosamente, às novas perspectivas contemporâneas, para que se reconectem a seus antigos sentidos, sendo reinterpretados em seus novos significados.

Em exposição pela cidade do Rio de Janeiro estão dispostos de forma dispersa testemunhos de sua trajetória histórico-cultural, que refletem sua busca obstinada pela construção de uma identidade própria – um processo inquieto e oscilante entre as emotivas raízes portuguesas e os estimulantes chamados das modernidades francesas e, mais recentemente, norte-americanas. As paisagens culturais expressam tradições e inovações, moldam e são moldadas por ações tangíveis e por manifestações imateriais, depositando sobre as profundas camadas de memórias outros estratos: novos valores e práticas, novas reurbanizações, novos esquecimentos, novas relações e significados. No percurso acidentado que transformaria a vila acanhada da colônia portuguesa em Patrimônio Mundial por sua

paisagem cultural, o Rio de Janeiro continua a conservar angústias e cicatrizes, que se mantêm abertas em seu tecido urbano e em sua estrutura social. A paisagem paradisíaca do Rio, entretanto, mantém-se consoladoramente aderida a seu cenário – “maravilhosa” como fora descrita nas primeiras impressões dos viajantes, mas desafiadora no que diz respeito à interpretação de toda sua riqueza cultural: natural, material e imaterial.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, O. **Manifesto Antropofágico**. Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928.

ARGAN, G. C. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BANDEIRA, Julio; XEXÉU, Pedro; CONDURU, Roberto. **A Missão Francesa**. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

BAUMAN, Z. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

CARELLI, M. **Culturas Cruzadas**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria ao Patrimônio**. 3 ed. – São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

CORTÉS, H. *Primeira Carta-relación de Hernando Cortés a La Reina Doña Juana y l Emperador Carlos V*, 10 de Julio de 1519. Disponível em: <
http://medina502.com/classes/laculture/lecturas/cartas_de_relacion.pdf . Acesso: 29/12/2017.

FACHIN, R. C., CAVEDON, N. R. **Em busca da especificidade da influência francesa na análise organizacional no Brasil**. Cad. EBAPE.BR vol.1 no.1 Rio de Janeiro Aug. 2003. Disponível em: <https://goo.gl/4629Vg>. Acesso em: 30/12/2017.

FRANÇA, J. M. C. **Outras Visões do Rio de Janeiro Colonial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2003.

GONÇALVES, José Reginaldo S. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: editoração eletrônica, 2007.

HARRISON, Rodney. *Forgetting to remember, remembering to forget: late modern heritage practices, sustainability and the 'crisis' of accumulation of the past*. *International Journal of Heritage Studies* Taylor & Francis, Volume 19, 2012. Disponível em: <https://goo.gl/oroMBD>. Acesso em: 29/12/2017.

HOLANDA, S. B. **Visão do Paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo; Brasiliense, 2000.

PEREIRA, S. G. **A Reforma Urbana de Pereira Passos e a Construção da Identidade Carioca**. Rio de Janeiro: Pós Graduação da EBA-UFRJ, 1996. (Tese de Doutorado em Comunicação / UFRJ, 1992, 273 p.)

RUSKIN, John. *The Seven Lamps of Architecture*. New York: Dover Publication, 1989.

SCHEINER, Tereza. **Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos**. *Semiologia: Revista de Comunicação e Cultura / ECO - UFRJ*, Rio de Janeiro, ano 3, nº 4-5, 2003.

SCHWARTZ, J. M., COOK, T. *Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory*. *Archival Science* 2: 1–19, 2002. Netherlands: Kluwer Academic Publishers. Disponível em: <https://www.nyu.edu/classes/bkg/methods/schwartz.pdf>. Acessado em: 12-11-2017.

WILCKEN, P. **Império à Deriva: a corte portuguesa no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.