ANAIS
I WEBINÁRIO

Viver, morar e rezar

na cidade:

Grupo de Pesquisa: A CASA: arquitetura e formas de morar. Coletânea de Artigos Volume 1.

Orgs:
Ana Maria de Albuquerque Vasconcellos
e Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes

UNAMA | ser educacional
PPGCLC PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, LINGUAGENS E CULTURA
CNPq
A CASA arquitetura e formas de morar

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, LINGUAGENS E CULTURA

ANAIS I WEBNARIO VIVER, MORAR E REZAR NA CIDADE

Grupo de Pesquisa: A CASA: arquitetura e formas de morar
Certificada pelo CNPq
Coletânea de Artigos – Volume 1

Ana Maria de Albuquerque Vasconcellos
Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes
Organizadoras

Belém-PA
2020

ANAIS DO I WEBNÁRIO VIVER, MORAR E REZAR NA CIDADE: Grupo de pesquisa: a casa: arquitetura e formas de morar- certificada pelo CNPq
@2020 Universidade da Amazônia

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 5988 de 14/12/73. Nenhuma parte deste livro, sem autorização previa por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros.

CHANCELER DO GRUPO SER EDUCACIONAL
Prof. Dr. José Janguiê Bezerra Diniz

REITORA
Prof. Dra. Maria Betânia de Carvalho Fidalgo Arroyo

PRÓ-REITORA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E EXTENSÃO
Prof. Dra. Ana Maria de Albuquerque Vasconcellos

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, LINGUAGENS E CULTURA
Coordenador Prof. Dr. Edgar Monteiro Chagas Junior

ORGANIZADORES
Profa. Dra. Ana Maria de Albuquerque Vasconcellos
Prof. Dra Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes

COMITÊ APOIO E ARTE
Ma. Amanda Roberta Botelho Menezes
Ma. Francianny Keyla Cabral Moraes
Esp. Édson Silva de Aquino Júnior

CAPA, PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO
Profa Dra. Ivana Cláudia Guimarães de Oliveira
Ms. Diego Duarte Borges

FOTOGRAFIA CAPA
Imagem cedida Claudio Renato de Lima Dias
@diasclaudio02

CATALOGAÇÃO NA FONTE
www.unama.br

W376a Webnário viver, morar e rezar na cidade (8.:2020: Belém, PA).

Anais do I Webnário viver, morar e rezar na cidade: Grupo de pesquisa: a casa: arquitetura e formas de morar- certificada pelo CNPq. /Organizado por Ana Maria de Albuquerque Vasconcellos; Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves. Belém: Unama, 2020.

Disponível em: https://stricto.unama.br/pt-br/curso/doutorado-em comunicacao-linguagens-cultura

Anais do PPGCLC (Mestrado/Doutorado) Universidade da Amazônia, Pró Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão, Programa de Mestrado e Doutorado em Comunicação, Linguagens e Cultura, 2020.

ISBN: 978-65-88274-03-3

1. Viver. 2. Morar. 3. Rezar. 4. Cidade. 5. Grupo casa. 6. Pesquisa interdisciplinar. II.Título.

CDD: 720.07

SUMÁRIO

06 **APRESENTAÇÃO**

07 **VIVER NA CIDADE**

08 **PROCESSOS DE GENTRIFICAÇÃO EM BOA VISTA-RR: os casos do Mercado Municipal São Francisco e da Feira do Passarão**
Adriano Alves Melo
Paulina Onofre Ramalho

15 **PATRIMÔNIO CULTURAL MATERIAL DOS BENEDITINOS EM BOA VISTA-RR: considerações sobre as Igrejas Nossa Senhora do Carmo e São Sebastião**
Carla Onofre Ramalho
Kelly Christina Ramos de Oliveira
Paulina Onofre Ramalho

22 **A EMERGÊNCIA DAS PRÁTICAS AGRÍCOLAS SUSTENTÁVEIS NUMA CIDADE AMAZÔNICA: O caso do Projeto "Quintais Produtivos Agroecológicos em Áreas Urbanas" de Marituba-PA.**
Ciria Cristiane da Rosa
Aelton Dias Costa
Philippe Jean Louis Sablayrroles

28 **A LINGUAGEM DO CARTAZ: PRODUTO COMUNICATIVO DO INÍCIO DO SÉCULO XX NA CIDADE DE BELÉM**
Enilene Débora Leite Rodrigues
Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes

35 **SEM LENÇO, SEM DOCUMENTO... E SEM MÁSCARA O desejo de flanar pela cidade em tempos de pandemia**
Jorge Eiró

43 **VER-O-PESO E SUA COMUNICAÇÃO COM A CIDADE: de espaço social de comércio a lugar simbólico em Belém do Pará**
Everton Ronniery Tavares Souza
Luiz de Jesus Dias da Silva

49 **HISTÓRIAS DO VIVER NA CIDADE NA PERSPECTIVA DOS ROTEIROS GEO-TURÍSTICOS EM BELÉM DO PARÁ**
Maria Goretti da Costa Tavares

61 **MUSEU DE ARTE DA UNAMA: ações educativas de um museu universitário**
Karlla Gyselle Souza Catete
Jorge Eiró

67 **A CAIXA D'ÁGUA DE BELÉM: encomenda e construção do Reservatório Paes de Carvalho**
Marina Fonseca Ramos
Mateus Carvalho Nunes
Flávio Augusto Sidrim Nassar

73 **URBANIDADE DE ESPAÇOS PÚBLICOS: CIDADE DE BOA VISTA/RR**
Sued Trajano de Oliveira

80 **MARCOS OU MARCAS? Uma revisão sobre as expressões de arte em espaços públicos em Belém/PA**
Claudia Helena Campos Nascimento

87 **MORAR NA CIDADE**

88 **HABITAR À FRANCESA NO RIO DE JANEIRO: O Edifício Tamandaré**
Denise Vianna Nunes
Lívia Paiva Colonese

95 **ART NOUVEAU EM BELÉM: Entre tabuleiro e cartas.**
Anna-Beatriz Bassalo Aflalo

103 **A DIVERSIDADE NAS FORMAS DE MORAR NA BELÉM DA BELLE-ÉPOQUE**
Karol Gillet Soares

109 **MODELO DE ANÁLISE DE HABITAÇÃO COLETIVA – MAHCO: espaços do Habitar em edifícios de habitação coletiva entre Belém e Lisboa nas décadas de 50 e 60 do século XX.**
Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes

115 **O MORAR E OS SENTIDOS NO TEMPO**
Miriam Runge

121 **BELEZA E ORDEM: decoração doméstica em fins do século XIX no Rio de Janeiro e os manuais para o lar**
Marize Malta

127 **IMAGEM MODERNA E PROJETOS HABITACIONAIS: Perspectivas do Conjunto Satélite na Região Metropolitana de Belém**
Mateus Carvalho Nunes
José Júlio Ferreira Lima
Jorge Eiró

134 **REZAR NA CIDADE**

135 **O REZAR E O MORRER EM TEMPOS DE COVID-19: Mudanças na imagem dos Cemitérios.**
Amanda Roberta Botelho Menezes
Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes

141 **MEMENTO MORI: Arte tumular no Cemitério da Soledade, Belém – PA**
Beatriz Blanco

147 **A CAPELA POMBO: Um retrato da Belém Landiana do passado à atualidade**
Leonardo José Góes Oliveira
Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes

153 **LUTO E PANDEMIA DE COVID-19: crises pessoais e desigualdades sociais**
Rosângela Araújo Darwich

159 **PESQUISA CEMITERIAL: e a participação da Região Norte nos eventos da ABEC**
Claudia Helena Campos Nascimento
Kate Fabiani Rigo

166 **MINI CURRICULO COORDENADORA E PROFESSORES CONVIDADOS**

APRESENTAÇÃO

> Kublai Khan percebera que as cidades de Marco Polo eram todas parecidas, como se a passagem de uma para outra não envolvesse uma viagem, mas uma mera troca de elementos. Agora, para cada cidade que Marco lhe descrevia, a mente do Grand Khan partia por conta própria, e, desmontando a cidade pedaço por pedaço, ele a reconstruía de outra maneira, substituindo ingredientes, deslocando-os, invertendo-os. (...) De agora em diante, começarei a descrever as cidades e você verificará se elas existem e se são como eu as imaginei– dissera Khan[1].

No livro As Cidades Invisíveis, de Ítalo Calvino, é possível imaginar quantas cidades se assemelham e ao mesmo tempo, se diferenciam. Fábulas contadas onde a cidade deixa de ser um conceito geográfico e se torna o símbolo complexo e inesgotável da existência humana. E, assim, foi percebido no evento **I WEBNÁRIO VIVER, MORAR E REZAR NA CIDADE**.

O evento é um desdobramento do Grupo de Pesquisa: **A CASA: arquitetura e formas de morar**, certificado pelo CNPq, tendo como coordenadora a **Profa. Dra. Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes**, pesquisadora do o Programa de Pós-Graduação de Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia - PPGCLC/UNAMA. Diante da crise gerada pela pandemia da Covid-19, passamos subitamente a conviver com mudanças radicais em nossas rotinas, readaptações das relações sociais, distanciamento dos familiares e amigos, projetos pessoais e coletivos suspensos e a condição de um "novo normal" impondo-se em nossas vidas. No campo da educação, no que nos compete enquanto professores-pesquisadores, determinou-se a adoção de um novo sistema de trabalho em regime remoto, com aulas, reuniões, *lives e webinários* realizados exclusivamente por meio de encontros virtuais.

Entre os dias 25 e 27 de agosto de 2020, o PPGCLC/UNAMA realizou o **I WEBNÁRIO VIVER, MORAR E REZAR NA CIDADE** que teve como objeto divulgar e estimular a construção da historiografia da cidade nas esferas do Viver, Morar e Rezar no âmbito das diversas disciplinas, acolhendo contribuições de conhecimentos diversos entre pesquisadores e estudantes em nível de graduação ou de pós-graduação. As discussões desse webnário basearam-se nos seguintes eixos temáticos:

> Eixo Temático 1 - **VIVER NA CIDADE**: refletir sobre as experiências urbanas cotidianas, os saberes tradicionais, os modos de narração e práticas historiográficas – história oral, conectada, relatos, testemunho, literatura, etc., a cidade como função e o uso aos equipamentos que se comunicam como espaço social.
>
> Eixo Temático 2 - **MORAR NA CIDADE:** entender a espacialidade das diversas formas de morar nos diferentes períodos da cidade, as tipologias de edificações, os hábitos do morar, arquitetura como equipamento à forma e como cultura.
>
> Eixo Temático 3 – **REZAR NA CIDADE:** abordar assuntos ligados à arquitetura sacra - igrejas e templos, arquitetura cemiterial - arte fúnebre, o cortejo fúnebre, a memória, patrimonialização dos cemitérios e monumentos, o paisagismo no cemitério e o sentimento do luto.

A organização desse webnário dividiu o evento em três turnos diários por cada eixo temático: pelas manhãs apresentação de 28 comunicações advindas de norte-sul do país: Belém, Manaus, São Luiz, Roraima, Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, divididos por eixos temáticos; pelo horário vespertino 3 mesas redondas distribuídas nos dias do evento com presença dos professores: **Prof. Ms. Michel Pinho (Projeto Circular)** com tema "Entre a fotoativa e o circular, democracia no olho da rua"; **Profa Dra. Goretti (PPGEO/UFPA)** com tema "Histórias do viver na cidade na perspectiva dos roteiros Geo-Turísticos", **Prof. Dr. Hugo Segawa (FAU/USP)** com tema "Interface Formal/Informal: morar em São Paulo", **Profa. Dra. Marize Malta (EBA/UFRJ)** com tema com tema "Beleza e ordem: a decoração doméstica em fins do século XIX no Rio de Janeiro", **Prof. Dr. Rubens Andrade (EBA-PROARQ/UFRJ)** com tema "A casa e o jardim dos mortos: atmosfera fúnebre e o lugar de memória na paisagem contemporânea" e o **Historiador Dr. Thiago Bezerra Vianna** com tema "A última Valsa: Os ritos fúnebres na Belém do século XIX"; e, finalizando, 3 lives distribuídas de acordo com as sessões temáticas com os seguintes professores convidados: **Prof. Dr. Edgar Chagas Jr. (PPGCLC/UNAMA)** com tema "Cotidiano, lazer festivo e patrimônio cultural: produção de sentidos e afetos em Belém do Pará", **Profa. Ma. Jussara Derenji (Museu da UFPA)** com tema "Do jirau à varanda gourmet: as novas formas de morar" e **Profa. Dra. Rosangela Darwich (PPGCLC/UNAMA)** com tema "Dor do luto na pandemia".

Como organizadores do Anais do I Webnário Viver, Morar e Rezar na cidade, presenças da **Profa. Dra. Ana Maria de Albuquerque Vasconcellos** e da **Profa. Dra. Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes**, docentes do **PPGAD/UNAMA e PPGCLC/UNAMA respectivamente**.Todos os textos foram revisados por seus próprios autores, obedecendo o template da organização do evento. A diagramação foi realizada por **Profa Dra. Ivana Cláudia Guimarães de Oliveira** e **Ms. Diego Duarte Borges** do PPGCLC/UNAMA.

Este livro, configurado na forma de e-book, apresenta ao público acadêmico uma coletânea de artigos e ensaios resultante das pesquisas desenvolvidas pelos docentes e discentes do PPGCLC e pelas demais universidades dentro de seus grupos de pesquisas. O livro é constituído de produções que contemplam os três eixos temáticos, distribuídos da seguinte forma: *I – Viver na Cidade* composto de 11 artigos; I*I- Morar na Cidade*, constituído de 07 artigos e, *III- Rezar na Cidade* composto de 05 artigos.

Assim, apresentamos este conjunto de conhecimento e pesquisas em áreas e temáticas tão distintas, no qual o Programa de Comunicação, Linguagens e Cultura vislumbra um crescente entrosamento entre os alunos, sublinhando as parcerias entre os docentes orientadores, seus discentes e grupos de pesquisas de outras instituições de ensino superior. Desejamos que todos tenham uma boa e profícua leitura!

Belém, Pará, novembro de 2020.
Profa. Dra. Ana Maria de Albuquerque Vasconcellos
Profa. Dra. Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes
(Organizadores)

---

[1]CALVINO, Ítalo. As cidades Invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Viver na cidade

PROCESSOS DE GENTRIFICAÇÃO EM BOA VISTA-RR:
Os casos do Mercado Municipal São Francisco e da Feira do Passarão

GENTRIFICATION PROCESSES IN BOA VISTA- RR:
The cases of Mercado Municipal São Francisco and Feira do Passarão

Adriano Alves Melo
Arquiteto e Urbanista
Orcid.org/0000-0002-0205-0138
dru.architect@gmail.com

Paulina Onofre Ramalho
Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Roraima – UFRR
orcid.org/0000-0002-4125-7246
paulina.ramalho@ufrr.br

RESUMO:

Boa Vista, capital do estado de Roraima, construiu sua identidade a partir do discurso do moderno e da modernidade. Essa modernidade estaria presente, por exemplo, em seu plano urbanístico, implementado na década de 1940, e em suas edificações, notadamente as relacionadas ao poder público. Esse mesmo discurso, que ainda é empregado nos dias atuais, tem pautado intervenções em diferentes edificações, de diferentes períodos históricos e contexto socioeconômico, que geraram discussões em torno da preservação do patrimônio histórico e arquitetônico da cidade. Nota-se que essas intervenções constituem-se processos de gentrificação, que desconsideram as relações de pertencimento e a(s) memória(s) estratificada(s) nesses espaços. Destacamos nesse contexto os casos do Mercado Municipal São Francisco e a Feira do Passarão, projetados pelos arquitetos Romeu Caldas e Maxbell Correa, respectivamente. O mercado foi reinaugurado em 2018, após obras que o descaracterizaram. Além disso, encontra-se em curso um projeto para a demolição e construção de uma nova estrutura para a Feira do Passarão. Esses processos, no entanto, têm recebido críticas de diferentes atores sociais, que demonstram que o viver na cidade perpassa questões afetivas e indenitárias, que dão sentido ao lugar.

Palavras-chave: Gentrificação; Modernidade; Mercado Municipal São Francisco; Feira do Passarão.

ABSTRACT:

Boa Vista, the Roraima's capital, built its identity on the principle of the modern and modernity. This modernity would be present, for example, in its urban plan, implemented in the forties, and in its buildings, mainly those building related to the State. This modernity concept, employed even nowadays, has served as a reference for interventions in different buildings from different historical periods and socioeconomic contexts, generating discussions around the preservation of the city's historical and architectural heritage. It is noted that these interventions consist of gentrification processes, which disregard the relationships of belonging and the stratified memories in these spaces. In this context, we highlight the cases of the Mercado São Francisco and the Feira do Passarão, designed by architects Romeu Caldas and Maxbell Correa, respectively. The Mercado São Francisco was reopened in 2018, after being mischaracterized by its reform. In addition, it is underway a project for the demolition and construction of a new structure for the Feira do Passarão. These processes have been criticized by citizens, who demonstrate that living in the city permeates affective and indemnity issues, which give meaning to the place.

KEYWORDS: Gentrification; Modernity; Mercado Municipal São Francisco; Feira do Passarão.

INTRODUÇÃO

A fundação da cidade de Boa Vista remonta a criação de uma fazenda de gado bovino pelo Capitão Inácio Lopes de Magalhães, denominada Fazenda Boa Vista, em 1830. A referida fazenda foi estabelecida na margem direita do rio Branco que, por séculos, constituiu a única via de acesso à região. Veras (2009) nos informa que a escolha desse sítio ocorreu em função de suas características topográficas, alta e plana, sendo que a margem esquerda alaga no período das chuvas. Guerra expressa que "o único fato, que possivelmente tenha levado a esta escolha, é a existência da baixada junto à margem do rio facilitando as primeiras instalações" (1957, p. 138).

A criação da Fazenda Boa Vista se relaciona com o processo de implementação pela coroa portuguesa de uma base econômica para a região, em fins do século XVIII. O empreendimento da pecuária visava o desenvolvimento econômico e o incremento populacional do vale do rio Branco. Mas, tal política mostrou-se ineficaz, visto que, por décadas, continuou como um projeto oficial e não de colonos, sem que atraísse investidores e propiciasse a ocupação civil do alto rio Branco (SANTILLI, 1994).

Em 1858, foi criada a Freguesia de Nossa Senhora do Carmo como estratégia para fortalecer a presença do Estado na região, nomeadamente em função de questões fronteiriças, a Questão do Pirara, que ocorria entre Brasil e Inglaterra. A sede da freguesia foi estabelecida próxima a Fazenda Boa Vista. Em 1890, no novo contexto político da República, criou-se o município de Boa Vista do Rio Branco, tendo como vila a antiga sede da freguesia (OLIVEIRA, 2003). Além das mudanças administrativas, nesse período ocorreu o aumento populacional e a pecuária tornou-se uma "atividade marginal dentro da economia extrativista da Amazônia" (SANTILLI, 1994, p. 20), ganhando relevância na primeira metade do século XX.

No contexto descrito acima, multiplicaram-se as fazendas particulares, sendo o excedente da produção destinado ao mercado de Manaus, em crescimento devido à extração da borracha (SANTOS, 2013). Normalmente, o gado era embarcado em batelões em Boa Vista e transportado até Manaus. Desse modo, a cidade desempenhava a função de entreposto comercial, isto é, elo de ligação entre as áreas produtoras ao norte e o mercado consumidor ao sul (MARTINS, 2010). De Manaus procediam mercadorias que abasteciam os poucos estabelecimentos comerciais da cidade, incluindo-se, por exemplo, materiais de construção. O processo de deslocamento entre as duas cidades era dificultado devido o surgimento de bancos de areia e corredeiras no Rio Branco durante o período de estiagem (BARROS, 1995). Assim, uma viagem de Boa Vista a Manaus poderia perfazer meses, tornando-se mais rápidas com a utilização de embarcações a motor. Além disso, "a pouca variedade de produtos que chegavam a esta localidade, era obtida a preços elevados em comparação ao restante do país" (BARBOSA, 1993, p. 139).

[1]CALVINO, Ítalo. As cidades invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

No contexto descrito acima, os problemas relacionados ao desabastecimento, incluindo-se gêneros alimentícios, foram uma constante, mesmo após a criação do Território Federal do Rio Branco em 1943[1] . Por consequente, foram implementadas medidas visando suprir Boa Vista de alimentos e baratear seu custo de vida, considerado muito elevado, como a criação de colônias agrícolas próximas a cidade. Estas, no entanto, obtiveram resultados significativos apenas após anos de instalação (BARBOSA, 1993). Nas décadas seguintes, para comercializar a crescente produção de alimentos, resultante da implantação de novos projetos de assentamento agrícola, foram construídos mercados e feiras, como o Mercado São Francisco e a Feira do Passarão.

Nestes espaços, além da comercialização de alimentos e outros produtos básicos, desenvolve-se todo uma série de relações sociais e culturais complexas, que torna-se, também, parte do seu atrativo. No entanto, sobre os mercados e as feiras incidem novas dinâmicas, que impactam suas formas de organização espacial e social. Sendo assim, nos propomos a analisar os processos de intervenção física empreendidos no Mercado Municipal São Francisco e na Feira do Passarão, os quais são pautados pelo discurso da modernidade.

BOA VISTA: UMA CIDADE MODERNA

Boa Vista constitui-se uma das capitais projetadas do Brasil. Esta localiza-se totalmente acima da Linha do Equador, em uma região de campos naturais, denominados localmente de lavrado. O plano urbanístico da cidade foi elaborado, em 1944, pelo engenheiro Darcy Aleixo Derenusson, e efetivado a partir de 1946 por sua firma Riobras. No plano, radioconcêntrico, todas as avenidas convergem para uma praça, sede dos poderes executivo, legislativo, judiciário e religioso. Esse plano foi plenamente ocupado apenas na década de 1970 e, posteriormente, a expansão da cidade não acompanhou seu traçado.

O plano urbanístico foi implementado para prover a infraestrutura necessária para que Boa Vista desempenhasse sua condição de capital do território. Desse modo, a ideia de modernidade materializou-se a partir de um traçado urbanístico moderno, que conjugava com o discurso desenvolvimentista de Getúlio Vargas (1930-1945) (RAMALHO, 2012). Posteriormente, ao cenário urbanístico, somou-se a modernidade arquitetônica a partir das décadas de 1960 e 1970, com a atuação do engenheiro italiano Padre Mário Fiameni, projetista da Catedral Cristo Redentor, e do arquiteto Severiano Porto, autor de diversos projetos em Boa Vista, entre outros.

Assim como as pessoas, as cidades constroem imagens de si mesmas, ou seja, identidades, processo no qual a memória é um elemento fundamental. Nesse contexto, a memória constitui um quadro de referência, que permite aos membros do grupo (habitantes), a partir do passado, reconhecerem-se no presente da cidade e projetarem-se no futuro.

Pollak (1989) nos informa que para que determinada memória seja construída e mantida, há mecanismos envolvidos, os quais denomina *trabalho de enquadramento da memória*. Esse trabalho de enquadramento da memória se processa de modo formal e informal, e tanto o urbanismo quanto a arquitetura fornecem subsídios para tal.

Ao constituir e reforçar a imagem de uma cidade como moderna, tomando como referência determinada memória, o poder público pode justificar, de forma discursiva, diferentes ações, como intervenções em edificações, até mesmo as consideradas históricas por diferentes grupos sociais. Consideramos que este fenômeno ocorre em Boa Vista e, como exemplo, discutiremos os projetos de reforma do Mercado Municipal São Francisco e da Feira do Passarão, os quais tomamos como uma política de gentrificação destes espaços públicos. Gentrificação pode ser entendida como:

> intervenções urbanas como empreendimentos que elegem certos espaços da cidade considerados centralidades e os transformam em áreas de investimentos públicos e privados, cujas mudanças nos significados de uma localidade histórica faz do patrimônio um segmento do mercado (LEITE, 2002, p. 118).

Porém, essas intervenções são justificadas como uma forma de recuperar um espaço degradado, tornando-o atrativo, de modo a propiciar desenvolvimento econômico, do qual todos se beneficiariam.

O MERCADO MUNICIPAL SÃO FRANCISCO E A FEIRA DO PASSARÃO

Apesar do significado socioeconômico e cultural para a cidade de Boa Vista, não dispomos de muitas informações históricas quanto a construção dos objetos em estudo. Menciona-se que o Mercado Municipal São Francisco foi construído no início da década de 1970, segundo projeto do arquiteto Romeu Caldas, no lugar de uma antiga feira livre. O mercado localiza-se na Avenida Major Williams, que demarca os limites do traçado do plano urbanístico. Após este, iniciou-se a expansão da cidade pós-plano.

Na década de 1970, uma série de obras foi executada no então Território Federal de Roraima. As obras se concentraram, particularmente, na capital Boa Vista, tornando-a, segundo Freitas (1993), um verdadeiro canteiro de obras. Este período corresponde aos governos do tenente coronel Hélio Campos e (1967-69/1970-74) e do coronel Fernando Ramos Pereira (1974-79). De acordo com Souza e Vieira (2009), se nas duas primeiras décadas do Território houve estagnação política e econômica, houve um incremento dos investimentos na região durante os governos militares, alicerçados em um projeto desenvolvimentista para a Amazônia e na Doutrina da Segurança Nacional. Nesse sentido, implementou-se medidas como a estruturação física da cidade e a ampliação do aparelho público (MENDONÇA FILHO, 2011).

As obras foram realizadas em diferentes áreas, e incluíram o estabelecimento de água encanada e o provimento de energia 24 horas por dia, com a implantação das Companhias de água (CAER) e de energia (CER); de telecomunicações (TELAIMA); criação do Aeroporto Araújo Neto; construção e/ou finalização de edifícios públicos no centro da cidade, como o Palácio 31 de Março, atual Palácio Hélio Campos, o prédio do Banco de Roraima e do Palácio da Cultural, dentre outros (SOUZA; VIEIRA, 2009).

As mudanças na paisagem boavistense foram acompanhadas de um incremento populacional, que afetou a oferta de alimentos, tendo Boa Vista recorrido aos países vizinhos para se abastecer, isto é, à Venezuela e República Cooperativista da Guyana (SOUZA; VIEIRA, 2009). Como mencionado anteriormente, os problemas com abastecimento foram uma constante no Território, e os mercados desempenhavam um importante papel. Dada a sua localização, nas franjas do plano urbanístico, acreditamos que a construção do Mercado São Francisco relaciona-se a dois fenômenos supraditos: incremento populacional e expansão da cidade. O outro mercado da cidade, construído na década de 1950, localizava-se às margens do rio Branco, no núcleo embrionário de Boa Vista, e substituía uma construção anterior.

---

[1] Posteriormente denominado Território Federal de Roraima na década de 1960.

Quanto à estrutura física, o Mercado Municipal São Francisco apresentou, durante décadas, boxes de concreto, e cobertura em estrutura metálica e telhas de zinco (Figura 1). Até então, as intervenções se caracterizavam como pequenos reparos em pontos específicos da edificação. Mas, em 2017, a prefeitura municipal de Boa Vista iniciou uma reforma no total de R$ 4.736.842,10, sendo que deste montante, R$ 4.500,00 foram repassados pelo Ministério da Defesa, e R $ 236.842,10 por contrapartida da prefeitura. Durante a reforma, os 63 permissionários, que possuíam boxes no mercado, foram realocados. Porém, com a conclusão das obras em 2018, o número de boxes foi reduzido para 41, dividido entre restaurantes, café da manhã, açougue e frutaria.

Figura 1: Fachada principal e interior do Mercado São Francisco antes da reforma.
Fonte: www.mercadodascapitaisdotcomdotbr.wordpress.com

Dada as condições gerais da edificação anteriores a reforma, não questiona-se a necessidade de obras no mercado, mas questiona-se as opções projetuais adotadas. O mercado pós-reforma configura-se uma estrutura sem diálogo com o entorno, e com suas particularidades arquitetônicas suprimidas. O novo prédio possui design totalmente diferente do anterior, e foi apresentado pela prefeitura como moderno e confortável (BOA VISTA, 2020). Fomenta-se, assim, a constituição de um lugar genérico, reconhecível para consumidores de diferentes lugares. Como apontam Jayme e Trevisan:

> Esses projetos partem de uma concepção de mercado que implica uma gestão mista entre Estado e iniciativa privada na forma de intervir no patrimônio como mercadoria cultural, cuja lógica altera o sentido do lugar ao tomar o cidadão como consumidor, identificado pelo seu poder aquisitivo (2012, p. 368).

Nesta lógica, mesmo consideradas práticas culturais, sobre as feiras incidem discursos higienistas e modernizantes, que, entretanto, visam torná-la atrativa para o que denominaremos consumidores urbanos, ou seja, um público que consome a cidade como um produto, dentro de uma lógica capitalista, ao invés de vivenciá-la (Figura 2).

Figura 2: Mercado São Francisco após a reforma.
Fonte: www.boavista.rr.gov.br

Esse mesmo projeto de intervenção encontra-se em curso na denominada Feira do Passarão, localizada na confluência das avenidas Ataide Teive e dos Imigrantes, no bairro Caimbé. Essa área é considerada um subcentro da cidade, na qual diferentes tipos de serviços são ofertados.

A Feira do Passarão foi construída em 1993, durante o governo de Ottomar de Sousa Pinto, com projeto do arquiteto Maxbell Correa. A feira consiste em um espaço com alguns boxes em concreto, e um grande vão central, no qual os demais feirantes de distribuem. Sua cobertura com estrutura metálica com treliças espaciais se destaca, pois foi estruturada de modo a sugerir as asas de um pássaro, o que denomina a feira. A cobertura tem três níveis de altura diferentes que, sobrepostos, permitem a passagem de ventilação e beneficiam a circulação de ar cruzada. Quanto ao entorno, fica nas proximidades do antigo Terminal Rodoviário do Caimbé, e está inserida em eixo comercial de lojas de diversos nichos, além de bares e clubes noturnos. Além disso, feirantes e outros prestadores de serviços instalaram-se de forma contígua a feira, principalmente após a ocupação total de seu espaço.

Figura 3: Feira do Passarão, estrutura e maquete eletrônica da nova proposta.
Fonte: www.portalrr.gov.br

A feira apresenta uma identidade arquitetônica única e referencial (Figura 3), sendo um dos primeiros projetos arquitetônicos de grande escala a ser construído fora do traçado do plano urbanístico de Boa Vista. Presente no cotidiano de muitos boavistenses, a Feira do Passarão expressa, em sua estrutura e história, o processo de implantação e consolidação de Roraima como um novo ente da federação. Seu projetista, Maxbell Correa, fazia parte da equipe de projetistas da outrora Secretaria de Obras e Serviços Públicos (SOSP). Esta equipe foi a responsável por desenvolver projetos de infraestrutura para o recém criado estado de Roraima[2] (TRIANI; SILVA; RAMALHO, 2019).

Sem manutenção, a estrutura da feira possui inúmeros problemas, como infiltrações, desgastes nas peças metálicas, dentre outros, que colocavam usuários e feirantes em risco. Sendo assim, a mesma foi fechada em 2018 para reforma, e os feirantes agruparam-se, de forma improvisada, nos seus limites (Figura 3). A reforma, entretanto, não foi concretizada. Em 2020, o governo do estado, através de sua secretaria de obras, veiculou o novo projeto para a feira que, a exemplo do Mercado São Francisco, desconsidera o projeto anterior.

O novo projeto configura-se, em nossa análise, mais um capítulo do processo de gentrificação que ocorre na cidade e que incide, sobremaneira, em construções públicas históricas, quer sejam reconhecidas pelo poder público como tais ou não. Caminha-se, mais uma vez, para a gentrificação de um espaço, justificada por pressupostos de salubridade e conforto, mas, como aponta Leite (2002), que visa adequar as cidades às demandas do mercado e do consumo urbano. Tal projeto, no entanto, encontra resistência e mobilizações por diferentes grupos da sociedade roraimense, e as obras não foram iniciadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos casos em estudo, percebemos que o processo de gentrificação se espraia para além do bairro central, tido como histórico, ampliando seus limites geográficos de atuação. Além disso, caracteriza-se por uma gentrificação fortemente marcada pela ótica do lazer e consumo, justificada como necessária para a geração de emprego e renda. Mas, são ações que desconsideram as relações afetivas e simbólicas que são tecidas sobre a cidade e a partir da cidade.

Porém, tais processos de gentrificação encontram resistência(s), pois como observa Le Goff sobre a memória, está 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 de hoje, na febre e na angústia" (2003, p. 469). A memória também alicerça-se em produções materiais, que criam quadros de referência e, como a memória é um valor em disputa, os lugares em que se cristaliza são alvos nesse processo. No caso da Feira do Passarão, é uma disputa que encontra-se em curso.

[2] Outrora Território Federal de Roraima, o estado de Roraima foi criado em 1988.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Reinaldo Imbrósio. Ocupação humana em Roraima: do histórico colonial ao início do assentamento dirigido. **Revista Boletim** 9 (1). Belém: Museu Emilio Goeldi, 1993, p. 123-144.

BARROS, Nilson Cortez Crocia de. **Roraima**: Paisagens e Tempo na Amazônia Setentrional: estudo de ocupação pioneira na América do Sul. Recife: Editora Universitária – UFPE. 1995.

BECKER, Bertha K. **Síntese do processo de ocupação da Amazônia**: lições do passado e desafios do presente. In: Brasil, Ministério do Meio Ambiente. **Causas e dinâmicas do desmatamento na Amazônia**. Brasília: MMA, 2001.

BOA VISTA (RR). Prefeitura Municipal de Boa Vista. **Prefeita Teresa Surita entrega novo Mercado Municipal São Francisco**. Disponível em: https://www.boavista.rr.gov.br/noticias/2018/09/prefeita-teresa-surita-entrega-novo-mercado-municipal-sao-francisco. Acesso em: 15 jul. 2020.

CAVALCANTI, José Maria dos Santos Araújo. **Recuperação e desenvolvimento do Vale do Rio Branco**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, Rodrigues & Cia, 1949.

COSTA, Clóvis Nova da. **O Vale do Rio Branco**: suas realidades e perspectivas. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Oficial, 1949.

EGGERATH, Pedro. **O vale e os índios do Rio Branco**. Rio de Janeiro: Tipografia Universal, 1924.

FARAGE, Nádia. **As muralhas dos sertões**: os povos indígenas no Rio Branco e a colonização. Rio de Janeiro: Paz e Terra; ANPOCS, 1991.

FREITAS, Aimberê. **Geografia e História de Roraima**. Manaus: Editora Grafima, 1996.

_____. **A História Política e Administrativa de Roraima de 1943 a 1985**. Manaus: Editora Umberto Calderaro Ltda, 1993.

_____. **Políticas públicas e administrativas de territórios federais brasileiros**. Boa Vista: Corprint, 1991.

GUERRA, Antônio Teixeira. **Estudos Geográficos do território do Rio Branco**. IBGE, Publicação N° 13, 1957.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro: 2006.

JAYME, Juliana Gonzaga; TREVISAN, Eveline. Intervenções urbanas, usos e ocupações de espaços na região central de Belo Horizonte. **Civitas**. Porto Alegre, v.12, n. 2, p. 359-377. Maio-ago. 2012.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão et. al. 5 ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

LEITE, Rogério Proença. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 115-172, jun. 2002.

MARTINS, Elisangela. **Memória do regime militar em Roraima**. 2010. 187 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Amazonas – UFAM, Manaus, 2010.

_____. Memórias de disputas e disputas pela memória na praça central de Boa Vista, RR. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho de 2011, p. 01-15.

MENDONÇA NETO, Theotonio Pereira. **O governo Hélio da Costa Campos (1970-1974)**: cooptação e poder no Território Federal de Roraima. 2011. 61 f. Monografia (graduação) – Curso de História, Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2015.

OLIVEIRA, Reginaldo Gomes de. **A herança dos descaminhos na formação do Estado de Roraima**. 2003. 404 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

OURIQUE, Jacques. **O Valle do Rio Branco: Estado do Amazonas** – Edição Especial. 1906.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15. 1989. Disponível em: < http: //www.scielo.br/scielo>. Acesso em: 22 de setembro de 2009.

_____. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212. 1992. Disponível em: < http: //www.scielo.br/scielo>. Acesso em: 22 de setembro de 2009.

RAMALHO, Paulina Onofre. **Lugar de memória: o plano urbanístico de Boa Vista**. 2012. 99 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2012.

REVISTA SELVA. **Um espelho da vida brasileira**. N° 13. Ano 1950.

RICE, Hamilton. **Exploração na Guiana Brasileira (1924-1925)**. Tradução de Lacyr Schettino. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

SANTILLI, Paulo. Roraima: um cenário no início do século XX. In: **Fronteiras da República**. São Paulo: NHII/FAPESP, 1994. p. 17-37.

SANTOS, Nelvio Paulo Dutra. **Política e poder na Amazônia**: o caso de Roraima. Boa Vista: Editora da UFRR, 2013.

SILVA, Amanda Araújo. **O segundo governo Hélio Campos (1970-1974)**: a política de segurança nacional e desenvolvimento no Território Federal de Roraima. 2015. 56 f. Monografia (graduação) – Curso de História, Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2015.

SOUZA, Carla Monteiro de; SILVA, Raimunda Gomes (Orgs). **Migrantes e migrações em Boa Vista**: os bairros Senador Hélio Campos, Raiar do Sol e Cauamé. Boa Vista: Editora da UFRR, 2006.

SOUZA, Sônia Suely Soares; VIEIRA, Jaci Guilherme. **Roraima**: Território Federal sob o Governo Militar (1964-1985). **Textos & Debates**, Boa Vista/RR, v.17, n. 17, p. 65-89, jul./dez. 2009.

TRIANI, Angélica P.; SILVA, Ohana P.; RAMALHO, Paulina O. Os arquitetos pioneiros na construção do estado de Roraima: décadas de 1980 e 1990. **Revista Amazônia Moderna**. Palmas, v.2, n. 2, p. 54-77. 2019. Disponível em: file:///home/icc/Downloads/8512-Texto%20do%20artigo-38271-1-10-20200225.pdf. Acesso em: 25 out. 2019.

VERAS, Antonio Tolrino de Rezende. **A produção do espaço urbano de Boa Vista- Roraima**. 2009. 235 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VIEIRA, Jaci Guilherme. **Missionários, fazendeiros e índios em Roraima**: a disputa pela terra – 1777 a 1980. 2 ed. revista e ampliada. Boa Vista: Editora da UFRR, 2014.

WAUGH, Evelyn Arthur St. John. **Ninety-two days**: the account of a tropical jorney throught british Guiana and part of Brazil. In: CENTRO DE INFORMAÇÃO DA DIOCESE DE RORAIMA (CIDR). Boletim nº. 12. Boa Vista, 2 de julho de 1986, p. 1-47.

PATRIMÔNIO CULTURAL MATERIAL DOS BENEDITINOS EM BOA VISTA- RR: considerações sobre as Igrejas Nossa Senhora do Carmo e São Sebastião

MATERIAL CULTURAL HERITAGE OF THE BENEDICTINES IN BOA VISTA-RR: considerations about the Nossa Senhora do Carmo and São Sebastião Churchs

Carla Onofre Ramalho
Historiadora e graduanda em Direito, Universidade Federal de Roraima – UFRR
carlla_ramalho@hotmail.com;

Kelly Christina Ramos de Oliveira
Mestre em Estruturas e Construção Civil, Universidade Federal de Roraima – UFRR
orcid.org/0000-0003-3163-4850
kelly.oliveira@ufrr.br;

Paulina Onofre Ramalho
Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Roraima – UFRR
orcid.org/0000-0002-4125-7246
paulina.ramalho@ufrr.br

RESUMO:

O presente artigo traz uma discussão sobre o patrimônio cultural material dos Beneditinos em Boa Vista, capital do Estado de Roraima, a partir da análise das igrejas Nossa Senhora do Carmo e São Sebastião. As mencionadas igrejas são referência para a análise das influências arquitetônicas da Ordem de São Bento no outrora denominado vale do rio Branco. Tais influências se manifestam em características que remetem ao uso expressivo da cor, elaborada ornamentação, dentre outros. Desse modo, objetivamos traçar um panorama histórico das edificações, ressaltando as dinâmicas que incidiram sobre esses bens, e resultaram em mudanças que ocorreram em seus atributos plásticos e construtivos. Para tanto, pautamo-nos em pesquisas de cunho bibliográfico e documental, que tem como base a ampliação do conceito de fonte, abarcando documentos de diferentes gêneros e em diferentes suportes, como fotografias e jornais. Também com o intuito de subsidiar a pesquisa, realizamos observações in loco, importantes para o cruzamento das fontes com a realidade atual das igrejas. Os dados coletados apontam que, na última década, assente em um discurso de valorização das origens, foram realizadas ações que impactaram, simbólica e materialmente, as igrejas em estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Beneditinos, arquitetura, influência, igrejas.

ABSTRACT:

This article discusses the material cultural heritage of the Benedictines in Boa Vista, capital of the state of Roraima, based on the analysis of the Nossa Senhora do Carmo and São Sebastião churches. The aforementioned churches are a reference for the analysis of the architectural influences of the Order of St. Benedict in the formerly named Vale do rio Branco. Such influences manifest themselves in characteristics that refer to the expressive use of color, elaborate ornamentation, among others. Thus, we aim to draw a historical overview of the buildings, highlighting the dynamics that affected these goods, and resulted in changes that occurred in their plastic and constructive attributes. To this end, we are based on bibliographic and documentary research, which is based on the expansion of the concept of source, encompassing documents of different genres and in different media, such as photographs and newspapers. Also in order to subsidize the research, we made observations in loco, important for the intersection of the sources with the current reality of the churches. The collected data indicate that, in the last decade, based on a discourse of valorization of the origins, actions were performed that had a symbolic and material impact on the churches under study.

KEYWORDS: Benedictines, architecture, influence, churchs.

INTRODUÇÃO

Em 1907, o Papa Pio X, por meio do decreto pontifício E Brasilianae Republicae Diocesibus, de 15 de agosto, elevou a Abadia de Nossa Senhora de Monserrate (Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro) à categoria de Abadia Nullius. Dessa forma, esta abadia obteve como jurisdição o território da bacia do rio Branco, que antes fazia parte da Diocese do Amazonas.

No então denominado vale do rio Branco, os Beneditinos desenvolveram atividades de catequese, notadamente com os indígenas, e atuaram nos campos da saúde, educação, empreendimentos industriais, dentre outros. Nesse contexto, construíram ou reformaram edificações como suporte para sua atuação, como um hospital, escola e casa para as monjas. A partir da construção ou reforma de edificações, Silva (2018) discorre que houve uma linguagem arquitetônica inserida pelos beneditinos, que foi "influente na edificação dos templos posteriores, com vários elementos decorativos em relevos, produzidos em argamassas, e composição de espaço em nave única e situação livre no terreno" (SILVA, 2018, p. 60). Entre as edificações, destacamos as igrejas Matriz Nossa Senhora do Carmo e São Sebastião. Além da influê

Este trabalho se propõe a analisar essas histórias, tomando as duas igrejas como suportes de memória (POLLAK, 1992), importantes para a identidade social. Assim, são suportes materiais que relacionam-se a presença Beneditina em Boa Vista, e fazem parte do processo de construção de uma imagem atual para a cidade.

A IGREJA MÃE DO VALE DO RIO BRANCO

Boa Vista, capital do estado de Roraima, localiza-se no hemisfério norte, totalmente acima da Linha do Equador. A gênese da cidade remete a criação de uma fazenda de gado particular em 1830, de propriedade de Inácio Lopes de Magalhães, antigo capitão do Forte São Joaquim, em área até então denominada de vale do rio Branco.
ncia beneditina em sua arquitetura, as mesmas possuem histórias que ora se distanciam, e ora se aproximam.

Em 1858, através de lei provincial foi estabelecida a Freguesia de Nossa Senhora do Carmo, sediada junto à antiga fazenda. Um dos objetivos deste ato era fortalecer a presença do Estado na região e afastar qualquer possibilidade de perda deste território para outros países. A freguesia fazia parte do município amazonense de Moura. Anos mais tarde, mais precisamente em 1890, criou-se o município de Boa Vista do rio Branco, com a freguesia sendo elevada a categoria de Vila (OLIVEIRA, 2003). Mas, esse ato não foi suficiente para incrementar o processo de povoamento da região. Um movimento migratório mais significativo só foi verificado com a criação do Território Federal do Rio Branco (SANTILLI, 1994), em 1943.

No século XVIII e na primeira metade do século XIX, a população (não indígena) no alto rio Branco era composta, basicamente, por militares, funcionários da Coroa e alguns missionários (SANTILLI, 1994). Dentre esses missionários encontravam-se os Carmelitas e, depois, os Franciscanos. Segundo Costa e Vanthuy Neto (2007), os frades carmelitas fixaram-se às margens do rio Branco em 1725, nas quais fundaram missões, como a Missão do Carmo, cuja igreja foi construída de barro e coberta de palha. A capelania do Forte São Joaquim, construído em 1775, também foi entregue a esta ordem.

Em 1850, os Franciscanos substituem os Carmelitas. Destaca-se nesse contexto a criação da Paróquia Nossa Senhora do Carmo em 1892, pela Diocese do Amazonas, elevando-se a Igreja Nossa Senhora do Carmo à matriz do Rio Branco (COSTA; VANTHUY NETO, 2007). Esta teve como primeiro vigário o cônego José Henrique Felix da Cruz Daoia, que foi substituído em 1893 pelo Padre Manoel Furtado Figueiredo. Foi Padre Manoel quem entregou a paróquia aos beneditinos (VANTHUY NETO, 2000).

A Ordem de São Bento, ou Beneditinos, instalou-se no vale do rio Branco em 7 de junho de 1909, estabelecendo-se na então Vila de Boa Vista do Rio Branco, primeiramente em uma casa alugada e, posteriormente, em uma fazenda denominada Calungá (VIEIRA, 2014). A estes foi entregue a Paróquia de Nossa Senhora do Carmo e, em crônica enviada ao Rio de Janeiro, referem-se à igreja matriz como espaçosa, embora pobre e defeituosa, e necessitando de reparos.

No período citado acima, a Matriz apresentava uma planta simples, retangular, composta de uma nave, com telhado em duas águas, e sem elementos decorativos. Mesmo com tais condições, a igreja destacava-se no contexto construtivo da cidade, permeado por algumas edificações de tijolo ou pau-a-pique, com cobertura de telha ou palha. A aquisição de materiais era prejudicada pelo relativo isolamento da região que, por séculos, teve o rio Branco como única via de acesso. Para Santos (2014), além de fatores naturais, como o ciclo de cheias e secas do rio, que viabilizava ou dificultava a navegação, contribuía para esse quadro a falta de investimentos, tanto privados como estatais.

Nesse cenário, a atuação dos Beneditinos, incluindo o conserto da Matriz, foi impactada por conflitos com a elite local, formada por comerciantes e grandes proprietários de terra, o que resultou na expulsão dos monges de Boa Vista. A reforma da igreja foi fomentada a partir de 1914 por Dom Gerardo Von Caleon, primeiro bispo-prelado do rio Branco (COSTA; VANTHUY NETO, 2007). De acordo com o Jornal do Rio Branco, de dezembro de 1916, cogitou-se a reconstrução da igreja em virtude de parte da fachada e do telhado terem desmoronado devido à ocorrência de formigueiros e de infiltrações. Em reunião com os moradores da vila, optou-se por aproveitar os materiais de construção que encontravam-se em bom estado de conservação. As verbas para financiar a reforma foram obtidas através de esmolas e doação de gado por parte dos fieis. Além disso, os moradores participaram como voluntários nas obras.

As obras de reforma da Igreja Matriz foram paralisadas diversas vezes. Contribuíram para esse quadro as epidemias que assolavam a região que, de acordo com Vieira (2014), debilitaram ou ocasionaram a morte de membros da Missão Beneditina no Rio Branco. Mas, o *Jornal do Rio Branco*, em sua edição de novembro de 1917, releva que, apesar dos entraves, a reforma foi retomada:

> No meio dos obstáculos e das dificuldades sem número, inherentes a qualquer emprehendimento no Rio Branco, estão progredindo d'um modo satisfactorio as obras de reconstrucção da Egreja de Nª. Sª. Do Carmo, reencetadas, após mais de um annno de interrupção forçada, aos 10 de Agosto do corrente anno.
> Já esta terminada a obra de alvenaria, excluindo a torre por emquanto. O telhado já apparece com todos seus madeiramentos principaes, faltando apenas uma parte dos caibros e das ripas. A sachristia, que é obra nova, está feita à metade. Com toda a energia que permite a epidemia reinante está-se cuidando agora, antes de tudo, de completar o telhado da Egreja e mediatamente rebocar as paredes e de ladrilhar o chão da egreja e da sachristia (JORNAL DO RIO BRANCO, 1917, p. 2).

Além das obras de reforma/construção em si, outros projetos tiveram curso, como a aquisição, inclusive na Bélgica, da prataria, alfaia, imagens, dentre outros, presentes no acervo da igreja (VANTHUY NETO, 2018).

Em 1924, aportava em Boa Vista Dom Pedro Egerrath, segundo bispo-prelado, responsável por diversas obras na cidade, como o prédio da prelazia, a Escola São José e o Hospital Nossa Senhora de Fátima (DIOCESE DE RORAIMA, 2018). A reforma da igreja, iniciada na década anterior, prosseguia e, sob a prelazia de Dom Egerrath, ganhou novos contornos. De acordo com Vanthuy Neto (2018), as obras incluíram a construção de um atrium, elemento de transição entre o mundo sagrado e o profano, a torre do campanário, uma capela lateral, e a sacristia. Quanto a composição espacial, esta compunha-se de atrium, nave e altar-mor. Em 1929, realizaram-se outras intervenções, como a inclusão de elementos decorativos em argamassa e a pintura expressiva, composta de listras horizontais no exterior, e geométrica no interior e no forro. Este foi pintado pelo irmão confesso Gaspar Eisenbusch, com auxílio de Moizeto, um artista local. As janelas foram substituídas por vitrais e o piso em ladrilho português foi mantido.

Em 1933, o novelista inglês Evelyn Waugh visitou Boa Vista e, em relato denominado Ninety-two days, afirma que, além do prédio da prelazia, a Igreja Matriz era a única construção com pretensões artísticas:

> Uma construção moderna, pintada com faixas horizontais amarelo e laranja, com molduras ornamentais de concreto, velhos sinos nas torres e no seu interior, três altares suntuosos com portais adornados e véus bordados; os retábulos estavam esculpidos e havia estátuas altas em cores vivas (WAUGH, 1986, p. 21).

Ao longo dos anos, a igreja foi perdendo as características descritas anteriormente, conhecidas localmente como estilo germânico, iniciando-se pela pintura. Desse modo, as listras foram substituídas por uma pintura mais simples, mas permaneceram os elementos ornamentais presentes na parte superior das paredes (GONÇALVES, 2013). As mudanças mais significativas ocorreram na década de 1960, justificadas pela necessidade de acomodar mais fieis devido o crescimento populacional da cidade (PREFEITURA MUNICIPAL DE BOA VISTA, 2011) (Figura 1).

Figura 1: Processo de reformas na Igreja Matriz Nossa Senhora do Carmo. Em sentido horário: Igreja Matriz década de 1910; década de 1920; década de 1940 e década de 1980.
Fonte: Diocese de Roraima.

Sob a Ordem da Consolata, que havia substituído os Beneditinos em 1948, ocorreu a elevação do atrium; sobre o qual foi disposto o coro, da capela lateral e da torre; substituição de parte dos ladrilhos por piso de cimento queimado; utilização de elementos vazados de concreto nas fachadas; pintura em duas cores; e substituição do forro, que não apresentará mais pinturas (COSTA; VANTHUY NETO, 2007). Nas décadas de 1970 e 1980, foram realizadas mais alterações, como a adoção de esquadrias de vidro; a substituição das telhas e a introdução de forro em Policloreto de vinil (PVC), respectivamente.

Em 1993, a Igreja Matriz foi tombada pelo Decreto nº 2.614, de 15 de outubro, assim como outras edificações do centro histórico de Boa Vista. O artigo 2º do referido decreto estipula que as edificações manterão suas características que deverão ser preservadas. No entanto, a partir de 2005 foram iniciadas obras na Matriz que, de acordo com Costa e Vanthuy Neto (2007), visavam resgatar o estilo germânico da década de 1920, que constituía seu período áureo.

As obras, denominadas de restauração, foram realizadas a partir de um convênio entre a Prefeitura de Boa Vista e o Ministério da Justiça, perfazendo um total de R$ 296.104,94 (segundo placa afixada na obra). Infelizmente, não possuímos informações suficientes para traçar um panorama mais completo das opções realizadas durante o processo de intervenção na Igreja Matriz[1]. A maior parte dos dados levantados resultou de observações in loco e da leitura do livro comemorativo da obra, intitulado Igreja Matriz Nossa Senhora do Carmo. No mencionado livro, consta que as obras ficaram sob a responsabilidade de um arquiteto e um engenheiro, com o acompanhamento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico nacional (IPHAN), a partir de discussões, quanto à restauração, empreendidas pela Igreja, Prefeitura, empresas e peritos envolvidos. Destacaram-se, entre os trabalhadores, profissionais da Casa do Restauro, pertencente a Secretaria de Cultura do Amazonas (COSTA; VANTHUY NETO, 2007).

As intervenções na Igreja Matriz incluíram o rebaixamento do atrium e da torre, a adoção de elementos decorativos em relevo nas paredes externas, e pintura em listras horizontais. Internamente, ocorreu a restauração das pinturas originais do atrium, que encontravam-se sob duas paredes resultantes das reformas e, a partir de fotografias, as pinturas do teto e das paredes da nave e do presbitério foram feitas novamente.

As obras na Igreja Matriz foram finalizadas em 2007, não sem questionamentos (Figura 2). Parte destes procedeu de grupos sociais cuja referência era a igreja antes da restauração. Por outro lado, determinados grupos sociais, como as denominadas famílias tradicionais, atuaram direta ou indiretamente para a realização das intervenções. Há, portanto, memórias que se cruzam e se distanciam, o que nos lembra que as mesmas não são neutras, mas relacionais e, por vezes, campo de disputas (POLLAK, 1989).

[1] Solicitamos, formalmente, o projeto da intervenção à Secretaria Municipal de Obras e Urbanismo (SMOU) de Boa Vista. Porém, até a finalização deste artigo, não obtivemos resposta.

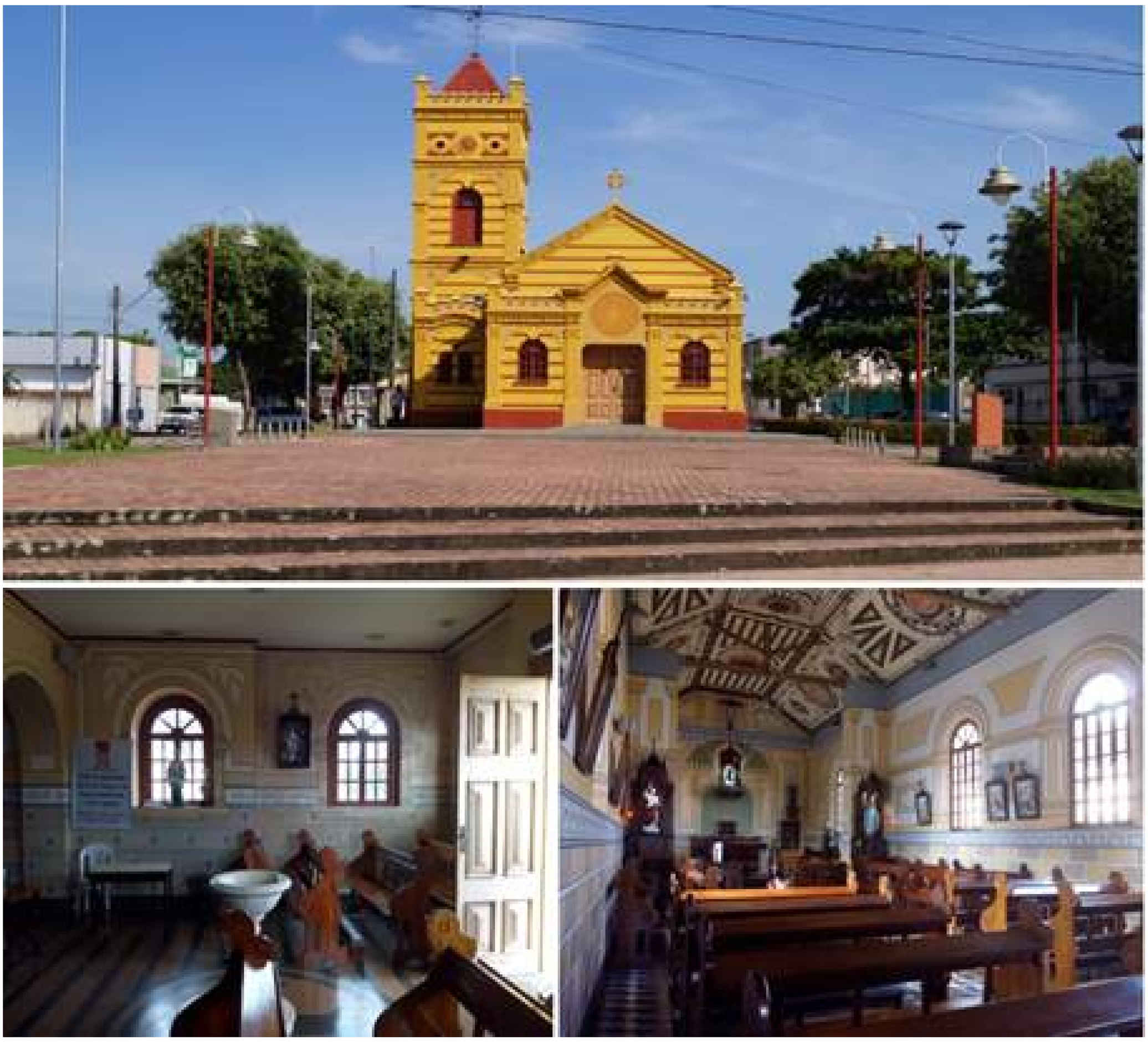

Figura 2: Igreja Matriz após processo de restauração. Sentido horário: fachada principal; nave; presbitério.
Fonte: Acervo do Laboratório de História da Arquitetura e do Urbanismo – LHAU (UFRR), 2019.

De acordo com Costa e Vanthuy Neto (2007), as intervenções constituíram o resgate histórico da igreja, retomando-se sua arquitetura ímpar e beleza original. Assim, percebemos que houve a escolha por um determinado período, o que demonstra o caráter seletivo da memória (POLLAK, 1992). Este retorno a um estado anterior, por exemplo, desconsiderou processos que, durante décadas, foram caracterizando o bem. Optou-se por um propalado estilo germânico, em detrimento do valor documental da edificação. Como enfatiza Motta, as opções para o tratamento de um bem "não são atos desinteressados: dependem do ponto de vista da seleção, do significado que se deseja atribuir aos objetos e do uso que se quer fazer deles" (2000, p. 260).

O tratamento dado à Igreja Matriz, nesse contexto, se sobrepôs ao seu tombamento e às particularidades e efeitos inerentes a este instrumento, pois este tem como finalidade a conservação da coisa tombada, isto é, das características que lhe conferiram tal status (RABELLO, 2009). Mas, o tombamento da Matriz não resultou em ações concretas visando sua preservação, como vistorias, medidas conservativas, e outras práticas usuais no campo do patrimônio.

Para compreendermos a situação em discussão, cumpre-nos esclarecer que, embora o estado de Roraima e o município de Boa Vista possuíssem bens tombados desde as décadas de 1980 e 1990, respectivamente, as discussões sobre patrimônio cultural ganharam corpo em 2009, em um contexto que também envolvia a Igreja Matriz. Nesse ano, a prefeitura iniciou a ampliação da praça em frente a igreja, interrompendo o fluxo de veículos na Avenida Floriano Peixoto. Mas, houve protestos contra a obra, que estaria descaracterizando a primeira rua da cidade. Além da interrupção do projeto, a questão da preservação passou a pautar matérias jornalísticas, a criação de grupos de trabalho, e a elaboração de legislações patrimoniais estadual, Lei N° 718 de 06/07/2009, e municipal, Lei N° 1.427 de 15/06/2012.

Entretanto, mesmo com o campo do patrimônio em evidência através de grupos de pesquisa, associações culturais, dentre outros, isso não resultou em uma política governamental de preservação concreta e sistemática. Por exemplo, a lei estadual foi regulamentada apenas em 22/10/2015, e a lei municipal encontra-se sem regulamentação. Do mesmo modo, os órgãos de patrimônio encontram-se desestruturados, em termos físicos e de recursos humanos. Esse contexto reflete-se nas igrejas da presente pesquisa.

A MATERIALIZAÇÃO DA FÉ NO VALE DO RIO BRANCO

Durante a restauração da Igreja Matriz, algumas intervenções foram realizadas na Igreja de São Sebastião, nomeadamente na pintura da edificação. O processo de construção da referida igreja iniciou-se em 1917, no

mesmo contexto epidemiológico mencionado anteriormente, que já havia causado percalços na reforma da Matriz. O Jornal do Rio Branco, de novembro de 1917, nos diz que a senhora Guilhermina de Oliveira Bessa tomou a iniciativa de construir uma capela em honra de São Sebastião, padroeiro contra pestes e pragas. O local escolhido ficava nas proximidades do novo cemitério da cidade, também denominado São Sebastião. A igreja foi inaugurada em 20 de janeiro de 1924, mas sem estar finalizada.

As obras da Igreja de São Sebastião perduraram por vários anos e, para tanto, contaram com doações dos fieis, que também realizavam festejos e outras atividades para angariar fundos. A análise de uma imagem fotográfica mostra-nos que, embora em menor escala, para a construção da igreja tomou-se como referência a Igreja Matriz antes da inclusão de seu atrium, capela e torre. Sendo assim, a Igreja de São Sebastião apresentava planta baixa em nave única, sem torres, com uma pequena abside.

Posteriormente, os elementos decorativos adicionados à Igreja Matriz constituíram um novo modelo de referência para a Igreja de São Sebastião que, no final da década de 1930, também possuía traços que revelavam a ação dos monges beneditinos. Assim, de ambas as igrejas "podemos observar fortes influências ecléticas nos telhados, uso expressivo da cor, com pinturas em listras, alto relevo bem detalhado, portas almofadas de madeira, vergas arqueadas, e forte simetria" (SILVA, 2018, p. 60).

No que se refere à decoração interior da igreja, não tivemos acessos a fontes que elucidem a questão, porém ousamos afirmar que se encontrava presente. Quanto à pintura da abside, esta foi executada por Moizeto, o mesmo artista que já havia participado da pintura do teto da Matriz. Infelizmente, seu traço foi recoberto por reformas ao longo dos anos. A pintura atual foi realizada pelo artista plástico Augusto Cardoso, provavelmente em 2006.

Em 1986, no bispado de Dom Aldo Mongiano, ocorreu uma reforma na igreja. Mas, não encontramos os dados das intervenções que ocorreram. As fotografias demonstram que as cores da fachada sofreram alterações, perdendo-se as listras. Os elementos decorativos das portas e janelas continuaram presentes na edificação, assim como o antigo altar, sobre o qual encontra-se uma imagem de São Sebastião. O antigo altar apresenta localização de acordo com o Rito Latino e, em frente deste, dispõe-se o novo altar, ordenado segundo a posição versus populum proposta pelo Concílio Vaticano II (1962-1965). Um ambão complementa o presbitério.

A pavimentação interna da igreja é composta de rodapé e piso cerâmico, na dimensão 40X40cm, com textura e na cor verde. Mas, vestígios existentes na base do antigo altar revelam que, em algum momento, o piso pode ter sido de ladrilho hidráulico, comuns em algumas edificações da cidade, especialmente nas décadas de 1940 e 1950.

Durante o processo de restauração da Igreja Matriz, intervenções foram realizadas na Igreja de São Sebastião, sem que, contudo, houvesse a elaboração de um projeto. Essas intervenções podem ser visíveis na pintura da igreja, que anteriormente exibia a cor verde com os detalhes decorativos na cor branca, que recebeu as cores creme, amarela e verde, tanto externa, quanto internamente. As paredes internas foram pintadas em amarelo, com faixas verdes verticais na parte inferior das mesmas, e rodameio com flores estilizadas. Na parede do presbitério, dois grandes motivos geométricos verdes recobrem a parte superior. A parte inferior da abside comporta listras douradas. Externamente, adotou-se a pintura na cor creme das paredes, com elementos arquitetônicos e decorativos destacados em amarelo. Além disso, retomou-se o padrão de listras horizontais, em uma referência a pintura original (Figura 3).

Figura 3: Processo de reformas na Igreja São Sebastião. Em sentido horário: Igreja São Sebastião década de 1930; década de 1980 e 2019.
Fonte: Acervo do Laboratório de História da Arquitetura e do Urbanismo – LHAU (UFRR).

As intervenções ocorridas, entretanto, foram apenas de caráter superficial nos elementos de elevação vertical das paredes de vedação (externas e internas), não atingindo outras estruturas como: pavimentação (piso interno), estrutura de forro e de cobertura (madeiramento e telhas). Desse modo, em pesquisa de campo realizada em 2019, a Igreja de São Sebastião apresentava degradação dos substratos das camadas das paredes devido à percolação de água das chuvas, ocasionando infiltrações nas camadas de reboco e emboço. Além disso, o estado de abandono da edificação vizinha (Teatro Carlos Gomes) impactava negativamente o bem, visto que a partir deste proliferam fungos, musgos, e outros tipos de microrganismos e bactérias que ocasionaram patologias, como eflorescências e bolor.

Em razão do processo constante de umidade, o madeiramento da estrutura de cobertura e seus elementos de constituição (as tesouras, os caibros, as ripas) se desgastaram em virtude dos esforços de tração e compressão. Nesse contexto, houve o deslocamento das telhas cerâmicas francesas originais, tipo Marselha, que ficaram trincadas e quebradiças, aumentando a incidência de penetração da umidade nas paredes, na própria cobertura e no forro de madeira, diminuindo o desempenho estrutural e de proteção. Paliativamente, utilizou-se uma manta de polietileno de baixa densidade, que foi colada sobre as telhas junto ao frontão da igreja.

No início de 2020, a Igreja de São Sebastião passou por um processo de intervenção, da qual ainda não temos informações que nos permitam tecer considerações sobre a mesma. Mas, esperamos que o projeto tenha sido consistente, técnica e conceitualmente, privilegiando o processo e não critérios meramente estéticos, que possam referenciar determinado estilo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No que se refere às intervenções realizadas nas edificações religiosas aqui discutidas, podemos perceber que a estratégia para a Igreja de São Sebastião foi a mesma adotada a para a Igreja Matriz Nossa Senhora do Carmo, isto é, ressaltar os elementos presentes resultantes da influência da Missão Beneditina nos templos de Boa Vista, em uma espécie de volta às origens. Sobre ambas as edificações, em menor e maior grau, respectivamente, ocorreram intervenções que visaram uma imagem de autenticidade.

No caso específico da Matriz, consideramos que as opções realizadas desconsideraram o processo histórico da edificação em nome do discurso da originalidade, o tal estilo germânico. Esse estilo a distinguiria das demais igrejas amazônicas, de modo a torna-la atraente para “um público consumidor, participando da concorrência intercidades” (MOTTA, 2000, p. 262). Ademais, a restauração inseriu-se em um discurso de valorização do patrimônio cultural de Boa Vista e de revitalização da orla do rio Branco. Outros projetos encontram-se em curso, pautados por essa lógica, como a construção do denominado Parque do Rio Branco, que resultou na remoção da população tradicionalmente residente no espaço destinado para o empreendimento. No que se refere à Igreja de São Sebastião, esta foi tombada pela Emenda Constitucional do Estado de Roraima N°. 021, de maio de 2008, o que não garantiu medidas para sua conservação e preservação.

Diante do quadro aqui tecido advogamos que, como registro da atuação da Ordem Beneditina e da religiosidade da população boavistense, urge a necessidade de políticas e parâmetros mais consistentes de atuação em relação à Igreja Matriz Nossa do Carmo e à Igreja de São Sebastião, de forma particular, e ao patrimônio tombado de Boa Vista como um todo. Novas dinâmicas são possíveis e indispensáveis.

REFERÊNCIAS

COSTA, Nenna Tyeko Asano; VANTHUY NETO, Raimundo. **Igreja Nossa Senhora do Carmo**. Boa Vista: [s.n.], 2007.

DIOCESE DE RORAIMA. **O centenário da Igreja de Roraima**. Boa Vista, 2018. Disponível em: http://diocesederoraima.org.br/index.php/diocese-2/historia/. Acesso em: ago. 2018.

GONÇALVES, Eurinedes Oliveira. **Patrimônio histórico de Boa Vista-RR**: tombamento dos prédios construídos nos séculos XIX e XX. 2013. 54 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2013.

JORNAL DO RIO BRANCO. Boa Vista do Rio Branco. Dez. 2016. Mensal.

JORNAL DO RIO BRANCO. Boa Vista do Rio Branco. Nov. 2017. Mensal.

LIMA, Rithelly; GOMES, Larissa; RAMALHO, Paulina O.; OLIVEIRA, Kelly C. R. de. A Igreja de São Sebastião no contexto de Boa Vista – RR. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA CONSTRUÇÃO LUSO-BRASILEIRA, 3., 2019, Salvador. **Anais** [...]. Salvador, BA: Núcleo de Tecnologia da Preservação e da Restauração, 2019. p. 277-288.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: < http: //www.scielo.br/scielo>. Acesso em: 22 de set. de 2018.

_____. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: < http: //www.scielo.br/scielo>. Acesso em: 22 de set. de 2018.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BOA VISTA. **Igreja Catedral Cristo Redentor**. Boa Vista: Gráfica Íóris, 2011.

RABELLO, Sonia. **O Estado na preservação de bens culturais**: o tombamento. Rio de Janeiro: IPHAN, 2009.

RICE, Hamilton. **Exploração na Guiana Brasileira (1924-1925)**. Tradução de Lacyr Schettino. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

SANTILLI, Paulo. Roraima: um cenário no início do século XX. In: **Fronteiras da República**. São Paulo: NHII/FAPESP, 1994. p. 17-37.

SANTOS, Nelvio Paulo Dutra. **Política e poder na Amazônia**: o caso de Roraima. Boa Vista: Editora da UFRR, 2014.

SILVA, Bianca Marcelle Saraiva da. **Igreja de São Francisco das Chagas**: Arquitetura e História da Igreja em Roraima. 2018. 99 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Roraima, Curso de Arquitetura e Urbanismo, Boa Vista, 2018.

VANTHUY NETO, Raimundo. **Dirigir almas e servir ao jeito de muitos**. A missão dos Beneditinos junto aos povos indígenas de Roraima – 1909/1948. Dissertação (Mestrado em Teologia Dogmática) – Pontifícia Faculdade de Teologia de Nossa Senhora da Assunção, São Paulo, 2000.

_____. **Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo de Boa Vista Roraima, Antigo Território do Rio Branco. 201**8 [Trabalho não publicado].

VIEIRA, Jaci Guilherme. **Missionários, fazendeiros e índios em Roraima: a disputa pela terra** – 1777 a 1980. 2 ed. revista e ampliada. Boa Vista: Editora da UFRR, 2014.

WAUGH, Evelyn Arthur St. John. Ninety-two days: the account of a tropical journey throught British Guiana and part of Brazil. **Boletim nº. 12**. Boletim do CENTRO DE INFORMAÇÃO DA DIOCESE DE RORAIMA (CIDR). Boa Vista, 2 de jul. de 1986 [1933], p.1-47.

A EMERGÊNCIA DAS PRÁTICAS AGRÍCOLAS SUSTENTÁVEIS NUMA CIDADE AMAZÔNICA: O caso do Projeto "Quintais Produtivos Agroecológicos em Áreas Urbanas" de Marituba-PA

THE APPEARANCE OF SUSTAINABLE AGRICULTURAL PRACTICES IN AN AMAZON CITY: The case of Project "Agroecological Productive Backyards of Urban Zone" in Marituba – PA"

Ciria Cristiane da Rosa
Especialização em Andamento de Gestão em Sistemas Agroextrativistas
Universidade Federal do Pará (UFPA)
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0147-3040
E-mail: ciriarosa1994@gmail.com

Aelton Dias Costa
Graduando em Geografia
Universidade Federal do Pará (UFPA)
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9393-4336
E-mail: aeltondcosta@gmail.com

Philippe Jean Louis Sablayrroles
Doutor em Agriculture Comparée
Professor da Universidade Federal do Pará (da UFPA)
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7836-1816
E-mail: philippejean@ufpa.br

RESUMO:

Desde 2017 é executado o Projeto Quintais Produtivos Agroecológicos em Áreas Urbanas e é realizado no Centro Socioeducativo Fazenda Nova Esperança (CESEFE), localizado no município de Marituba, no Estado do Pará. E nesse os participantes – pessoas adultas – recebem cursos de capacitações envolvendo as práticas agroecológicas e as replicam nos seus próprios quintais. Assim, pretende-se responder à pergunta: de que forma o Projeto Quintais Produtivos Agroecológicos em Áreas Urbanas vêm produzindo práticas agroecológicas na localidade ao qual se situa em Marituba – PA? E para obter a resposta foram elaborados os seguintes objetivos. O geral é levantar informações sobre o Projeto Quintais Produtivos Agroecológicos em Áreas Urbanas de Marituba – PA. Os específicos são: identificar os fatores que contribuíram para a realização do Projeto; descrever as realizações que o Projeto vem obtendo para os seus participantes e por último verificar as potencialidades que o Projeto vem gerando no local. Quanto aos procedimentos metodológicos empregados ao estudo, a metodologia é de abordagem qualitativa e foi realizada uma entrevista com o ex-coordenador do Projeto e a elaboração e descrição de uma matriz lógica. Então, a partir dessas descrições o Projeto realizou algumas atividades previstas, outras não e agregou outras que não estavam previstas a serem realizadas.

Palavras-chave: Quintais Produtivos; Práticas Agroecológicas; Realizações do Projeto.

ABSTRACT:

Since 2017 is performed the Project Agroecological Productive Backyards of Urban Zone at Centro Socioeducativo Fazenda Nova Esperança (CESEFE), in Marituba City, in Pará State of Brazil. Therein, the adult participants receive courses about agroecological practices and they can put them to pratices at places like backyards themselves. The question to reseaech of Project above is: how do Agroecological Productive Backyards of Urban Zone have been producing agroecological practices in the locality where is be Marituba – PA? For answer this question the main goal is achieve news about the Project Agroecological Productive Backyards of Urban Zone in Marituba. The specifics goals are: identify the factors that contributed to the realization that Project; describe the accomplishment that the Project has been achieving for its participants, lastly check the potential that the Project has been making on the spot. How the methodological procedures used in the study the methodology has qualitative approach and it was performed un interview with the former coordinator and was be a formulation of a logical framework. So, from these descriptions the Project performed some planned and did not others, but, others were added and this it would not happen in the same.

Keywords: Productive Backyards; Agroecological Practices; Project Achievements.

INTRODUÇÃO:

O Centro Socioeducativo Fazenda Nova Esperança (CESEFE) é uma Organização Não-Governamental (ONG) vinculada a entidade filantrópica da Igreja Católica, o Instituto Pobres Servos da Divina Providência (IPSDP). O CESEFE possui projetos sociais que contemplam principalmente o público infanto-juvenil e também adultos os quais são moradores do Bairro São Francisco e demais adjacentes, o Bairro Novo, Novo Horizonte e União os quais pertencem a Marituba, um município do Estado do Pará.

Desde 2017, o CESEFE desenvolve o Projeto "Quintais Produtivos Agroecológicos em Áreas Urbanas". Neste os participantes aprendem práticas agroecológicas ministradas durante as capacitações sobre o plantio, cultivo, manejos agrícolas e eles aplicam os conhecimentos adquiridos nas aulas nos seus próprios espaços residenciais, como os quintais, por exemplo.

Assim, pretende-se responder ao seguinte questionamento: "De que forma o Projeto Quintais Produtivos Agroecológicos em Áreas Urbanas vêm produzindo práticas agroecológicas na localidade ao qual se situa em Marituba – PA?". Para encontrar a resposta dessa pergunta, tem-se por objetivo geral levantar informações acerca do Projeto "Quintais Produtivos Agroecológicos em Áreas Urbanas de Marituba – PA". Outros objetivos específicos são: identificar os fatores que contribuíram para a realização do Projeto em Marituba – PA; descrever as realizações que o Projeto vem obtendo para os participantes e por último verificar as potencialidades que o Projeto desde a sua execução veio gerando na localidade.

Em relação aos procedimentos metodológicos, a metodologia é predominantemente qualitativa, com a utilização de uma matriz lógica, com a sistematização de uma matriz lógica, pois para Costa e Castanhar (2005) essa metodologia pretende avaliar as políticas públicas e verificar os fatores os resultados gerados ou não por elas.

.

A estrutura do presente trabalho é resumo; introdução; os aspectos conceituais e teóricos, os quais possibilitem fornecer uma sustentação das literaturas já produzidas sobre quintais produtivos, agricultura urbana e Segurança Alimentar e Nutricional. Na seção "Quintais Produtivos Agroecológicos em Áreas Urbanas" é demonstrado o Projeto realizado em Marituba – PA e por último, são realizadas as considerações finais.

ASPECTOS CONCEITUAIS E TEÓRICOS:

A PRODUÇÃO AGROECOLÓGICA COMO PRÁTICA AGRÍCOLA SUSTENTÁVEL:

Na análise de Caporal e Costabeber (2014) acerca do processo da agricultura nos anos de 1960, período conhecido como a "revolução verde", o qual tinha por um dos seus objetivos estratégicos a intensificação da atividade agrícola através da introdução tecnológica das máquinas no campo, as quais seriam capazes de substituírem, significativamente, a força de trabalho familiar e também prometia a aceleração das fases: plantio, colheita, entre outras, assim aumentando a produtividade e eficiência. Além disso, iniciou também o processo de produção de insumos agroquímicos mais eficazes na defesa dos agentes biológicos os quais atingem os ambientes onde são desenvolvidos os mais variados tipos de cultivo.

Inclusive em relação a "Revolução Verde", Wanderley (2003) exemplifica que na França, nos anos de 1960, a introdução do milho híbrido e do maquinário representou quase que o desaparecimento por completo do campesinato francês, os poucos que permaneceram passaram a se especializarem em outras formas atividades.

É possível inferir que a "Revolução Verde" provocou inúmeras mudanças nas várias dimensões e esferas da sociedade e que a figura do camponês, de certa forma se tornou um ator social mais fragilizado nesse processo de reestruturação produtiva do modelo agrícola.

Schneider (2003) discorre que apesar das adversidades as quais dependendo do contexto e das circunstâncias, os camponeses procuram estratégias e alternativas para se manterem nas suas unidades familiares e por vezes recorrem as pluriatividades, as quais os seus rendimentos individuais ou familiares não apenas se restringem as atividades agrícolas, mas combinam também com as não agrícolas.

Carporal e Costabeber (2014) abordam que diante de algumas adversidades enfrentadas pelo campesinato se fazem necessárias as práticas de extensão rural que incluam não somente a combinação da assistência técnica, mas contemplem a busca pela valorização dos saberes locais para fins de gerarem soluções as quais venham a contribuírem para a melhoria da qualidade de vida. Para isso, os autores ressaltam, por exemplo, a presença de organizações – Associações e Cooperativas – as quais possam auxiliar no fortalecimento.

Sabourin (2019) descreve experiências relacionadas ao modelo de uma agricultura sustentável, a qual o seu foco é direcionado às práticas agroecológicas em diversas partes do Brasil. Por exemplo, no Rio de Janeiro, desde os anos de 1980, o Grupo de Estudos Agroecológicos (GAE) em parceria com a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) promovem cursos de capacitações agrícolas, principalmente, com os jovens os quais moram nas comunidades periféricas da Cidade. Nos cursos as produções são agroecológicas e também se destinam para o autoconsumo das famílias, logo dessa forma as Instituições vêm contribuindo com a Segurança Alimentar e Nutricional (SAN).

ESPAÇOS RESIDENCIAIS DE PRODUÇÃO DA AGRICULTURA URBANA:

Segundo Machado e Machado (2002) a agricultura urbana e periurbana (AUP) é convencionalmente aquele tipo de produção agrícola praticado no meio urbano e periurbano. Quanto as dimensões de urbano, periurbano e rural, trata-se de um processo dinâmico, pois os espaços urbanos tendem a se expandirem para as áreas rurais com os investimentos públicos nas obras de infraestrutura.

Em relação aos limites espaciais do urbano, periurbano e rural, os autores acima (2002) classificam que as zonas rurais se situam entre 10 a 90 quilômetros da zona urbana, o periurbano seria uma espécie de transição entre essas duas referências.

Cuba, por exemplo, é descrito por Aquino e Assis (2007) como uma nação a qual a agricultura urbana e periurbana se tornou uma política pública incentivada pelo governo cubano no qual cada espaço das Cidades e das residências dos moradores seriam destinados ao cultivo de modo que todos os sujeitos sociais pudessem produzir alimentos para o seu autoconsumo. Esses acontecimentos ocorreram em meados dos anos 1980, após as sanções econômicas imposta pelos Estados Unidos que culminou no abastecimento e fornecimento dos alimentos ao país caribenho.

No Brasil, em relação a agricultura urbana, Risola (2019) aborda o Projeto "Cidades Sem-fome", o qual é realizado no município de São Paulo, por uma Organização Não-Governamental (ONG) que através do regime de comodato os terrenos públicos e privados na Cidade são destinados às áreas de interesse social com fins de promoção de uma agricultura urbana aos moradores em situação de vulnerabilidade social.

Na Região Metropolitana de Belém (RMB), no Pará, o município de Marituba, um dos componentes desse conglomerado urbano. No Bairro São Francisco é desenvolvido o Projeto Quintais Produtivos Agroecológicos em Áreas Urbanas. Silva (2019) desenvolve um trabalho sobre esse Projeto e identifica alguns relatos entre os participantes em relação às práticas agroecológicas, como exemplo, a compostagem, que antes das capacitações era habitual dos moradores queimarem o "lixo", pois nem sempre tinham acesso a um serviço de coleta regular dos resíduos sólidos.

Em relação aos quintais, o antigo Ministério do Desenvolvimento Social de Combate à Fome[1] (2010) produziu um documento sobre a elaboração dos quintais agroflorestais, pois advém do termo sistemas agroflorestais (SAFs) que também é uma produção agrícola sustentável a qual consiste num consórcio entre espécies arbóreas (florestais, frutíferas, medicinais) de grande, médio e pequeno porte; a utilização da adubação verde (milho, feijão, abóbora, entre outras), as quais são sementes que germinam facilmente. No SAFs a intenção é implantar de acordo com os interesses e as necessidades dos moradores, um quintal produtivo para o autoconsumo. Inclusive nessa cartilha da extinta Instituição existem relatos sobre a presença de cultivos como esses dentro das grandes Cidades, o que pode ter sido desenvolvido por pessoas as quais vieram de um provável êxodo rural (BRASIL, 2010).

Anjos, Anjos e Silva (2016) consideram que nem todo quintal produtivo consegue de fato ter uma produção significativa para o autoconsumo e dependendo da dimensão espacial, isto se torna fator limitante à prática de cultivo de determinadas espécies. Contudo, os quintais produtivos podem representar uma economia no orçamento familiar, principalmente, se for cultivada algumas hortaliças, já que não será necessário comprá-las, de certa forma. Além disso, esses ambientes representam lugares de resgate dos saberes, como plantio e da associação do ato terapêutico de plantar, assim estabelecendo uma relação homem-natureza (GONÇALVES, 2008).

---

[1] Atualmente é uma Secretaria Especial do Desenvolvimento Social vinculada ao Ministério da Cidadania. Disponível em: http://mds.gov.br/@search?Subject%3Alist=Minist%C3%A9rio %20do%20Desenvolvimento%20Social%20e%20Combate%20%C3%A0%20Fome. Acesso em: 21 jan. 2020

A SEGURANÇA ALIMENTAR COM VALORES NUTRICIONAIS:

Nos anos de 1990, no cenário mundial tiveram muitas Conferências, uma destas foi sobre a Segurança Alimentar e Nutricional (SAN). Em 1996, especificamente, o Brasil e outros países membros da Organização das Nações Unidas para a Alimentação e Agricultura (FAO) os quais são signatários documentaram a "Declaração de Roma sobre a Segurança Alimentar Mundial e Plano de Acção da Cimeira Mundial da Alimentação"[2] .

Este documento atesta que cabem aos governos garantirem ações que promovam a segurança alimentar aos seus cidadãos. Para isso, idealmente, seria necessário a valorização e o fortalecimento da agricultura familiar; a criação e implementação de políticas públicas as quais gerem emprego e renda. Além disso, os arranjos institucionais proporiam alternativas e condições favoráveis as quais possam facilitar o acesso dos sujeitos sociais aos alimentos com maiores valores nutricionais, para que os indivíduos possam adquiri-los. O Brasil possui uma legislação sobre a SAN, a Lei nº. 11.346 de 15 de setembro de 2006 e no art.4 apresenta a definição do termo:

> I - a ampliação das condições de acesso aos alimentos por meio da produção, em especial da agricultura tradicional e familiar, do processamento, da industrialização, da comercialização, incluindo-se os acordos internacionais, do abastecimento e da distribuição de alimentos, incluindo-se a água, bem como das medidas que mitiguem o risco de escassez de água potável, da geração de emprego e da redistribuição da renda;
> II – a conservação da biodiversidade e a utilização sustentável dos recursos;
> III – a promoção da saúde, da nutrição e da alimentação da população, incluindo-se grupos populacionais específicos e populações em situação de vulnerabilidade social;
> IV – a garantia da qualidade biológica, sanitária, nutricional e tecnológica dos alimentos, bem como seu aproveitamento, estimulando práticas alimentares e estilos de vida saudáveis que respeitem a diversidade étnica e racial e cultural da população;
> V – a produção de conhecimento e o acesso à informação;
> VI – a implementação de políticas públicas e estratégias sustentáveis e participativas de produção, comercialização e consumo de alimentos, respeitando-se as múltiplas características culturais do País;
> VII - a formação de estoques reguladores e estratégicos de alimentos (BRASIL, 2006).

A SAN considera a diversidade sociocultural, isto é, a produção e o consumo dos alimentos são variáveis de acordo com cada Região brasileira, assim também como os costumes e hábitos alimentares em cada território. Na SAN as produções de conhecimentos e o acesso à informação – pesquisas sobre o tema – conforme o inciso V acima também seriam fundamentais para fins que os governos possam elaborarem políticas públicas à alimentação.

Carneiro (2013) e Strate e Costa (2018) acreditam que os quintais produtivos ou até mesmo outros espaços residenciais seriam ambiente os quais as famílias poderiam realizar os cultivos dos alimentos que venham a contribuírem com a dieta da família. Além disso, existe a potencial possibilidade de realizar a comercialização dos itens produzidos.

O PROJETO "QUINTAIS PRODUTIVOS AGROECOLÓGICOS EM ÁREAS URBANAS":

Na entrevista concedida em Belém, a capital do Pará, na data de 16 de dezembro de 2019, com o ex-coordenador do Projeto Quintais Produtivos Agroecológicos em Áreas Urbanas, o pedagogo, Kleberson Almeida de Albuquerque[3] , atual servidor da Prefeitura municipal de Ananindeua, ele que esteve presente desde a execução do Projeto em 2017. E também com consultas aos documentos sobre a elaboração do Projeto, buscou-se desenvolver uma matriz lógica sobre esse.

A coluna 1, da figura 1 demonstra os objetivos gerais do Projeto, inicialmente, as propostas eram cursos de capacitações nas atividades hortifrutigranjeiras para contribuir com melhoria da qualidade de vida dos participantes e das suas famílias por meio da alimentação saudável com ênfase na segurança alimentar e nutricional.

OBJETIVOS GERAIS:	OBJETIVOS ESPECÍFICOS:	METAS:	DIAGNÓSTICO INICIAL:	ATIVIDADES DESENVOLVIDAS:	RECURSOS APLICADOS:
Oportunizar às famílias carentes melhores condições de Vida através do Cultivo de Hortaliças e da Criação de Animais de Pequeno Porte	Otimizar os quintais convencionais pertencente às famílias a implantação das atividades Hortifrutigranjeiras e frutíferas como fonte de proteínas, vitaminas e Sais Minerais além de torná-los quintais limpos e produtivos.	Capacitar os pais e/ou responsáveis das crianças e adolescentes atendidos na Fazendinha Esperança	Projeto Esperança na Terra	Frutíferas	Materiais para as aulas
				Compostagem	
				Floricultura	
				Coleta Seletiva	
				Defensivos e Fertilizantes Naturais	Doações das Sementes
				Participação em Eventos	
Contribuir para a Melhoria do Padrão de Vida e Segurança Alimentar em Termos Nutricionais	Promover a capacitação das famílias envolvidas, aplicando técnicas Adequadas de cultivos e criação de animais de pequeno porte.	Inserir ao Projeto Quintais Produtivos Agroecológicos em Áreas Urbanas os moradores do Bairro São Francisco e Adjacências	Descarte Incorreto dos Resíduos Sólidos ao redor da Fazendinha Esperança	Associativismo, Cooperativismo e Empreendedorismo	Equipamentos para as Atividades
	Melhorar a qualidade de vida e a autoestima individual e familiar;	Ministrar as Capacitações para um Total de 50 pessoas;		Alimentação Alternativa	Parcerias Firmadas
	Acessar alimentos de boa qualidade e produção de baixo custo;			Plantas Medicinais	Lanches
				Oleirícula Básica	

Figura 1: Matriz Lógica do Projeto Quintais Produtivos Agroecológicos em Áreas Urbanas
Fonte: Elaborado por Ciria Rosa, 2020.

[2] Disponível em: http://www.fao.org/3/w3613p/w3613p00.htm. Acesso em: 24 jan. 2020.
[3] Disponível em:http://www.ananindeua.pa.gov.br/diario/public/diariopdf/2019_DIARIO _DE_JULHO.pdf. Acesso em: 04 fev. 2020.

Os objetivos específicos descritos na coluna 2 mostram que através da otimização dos quintais convencionais seria possível replicar nos espaços residenciais dos participantes do Projeto os conhecimentos adquiridos durante as capacitações, assim também eles teriam a possibilidade de produzirem hortifrutigranjeiros de forma agroecológica para o autoconsumo.

Em relação as metas, a coluna 3 exibe que a intenção seria, inicialmente, capacitar os pais e/ou responsáveis dos alunos os quais o CESEFE atende, contudo segundo a entrevista obtida com o ex-coordenador a aderência desse público-alvo foi baixa e a estratégia foi divulgar pelas ruas do Bairro São Francisco o Projeto "Quintais Produtivos Agroecológicos em Áreas Urbanas". Assim, o pedagogo foi explicando aos moradores o que era o curso e do que se tratava e através da divulgação tiveram interessados e dessa maneira atingiram os 50 inscritos. Apesar da ONG também atender os bairros adjacentes, por lá o Projeto acolhe os interessados dos outros lugares os quais desejam participarem.

De acordo com Alburqueque, Barbosa e Silveira (2018) um dos diagnósticos do "Quintais Produtivos Agroecológicos em Áreas Urbanas" e o principal foi o descarte irregular dos resíduos sólidos no entorno do CESEFE, assim o Projeto também teve a premissa de ações relacionadas a educação ambiental, a figura 1 ilustra o antes e depois na frente da ONG.

Figura 2: O descarte de lixo irregular no CESEFE
Fonte: Google Maps, 2019/ Kleberson Albuquerque, 2019/ Jamilly Silva, 2019.

O antigo gestor também explicou que anteriormente o CESEFE também tinha um Projeto intitulado de "Esperança na Terra", mas que era destinado as crianças e aos adolescentes atendidos pela ONG. No caso do Projeto "Quintais Produtivos Agroecológicos em Áreas Urbanas" o foco principal foram os adultos e as pessoas as quais também não tinham, de certa forma, contato com as práticas de manejo agrícolas. Assim, conforme consta na coluna 4, a situação irregular do lixo e o Projeto Esperança na Terra foram os diagnósticos iniciais.

Albuquerque, Barbosa e Silveira (2018) ressaltam que os recursos financeiros à execução do Projeto eram do Banco da Amazônia S.A (BASA). De acordo com o relato do ex-coordenador a primeira parcela do financiamento foi destinada as compras de equipamentos das aulas práticas, materiais de expedientes e insumos agrícolas. A segunda parcela tivera algumas circunstâncias adversas as quais impossibilitaram o acesso ao recurso financeiro, os quais seriam utilizados à aquisição dos animais a serem criados, os "pintos", e as compras das mudas de acerola, uma frutífera prevista a ser realizada no escopo inicial do Projeto.

Essas duas atividades foram as que não se concretizaram, mas o antigo gestor relatou que para enfrentar os desafios e obstáculos os quais surgiam, a direção do Projeto buscou parcerias as quais pudessem colaborar e agregarem seus valores de alguma forma, a figura 3 mostra os parceiros iniciais do Projeto.

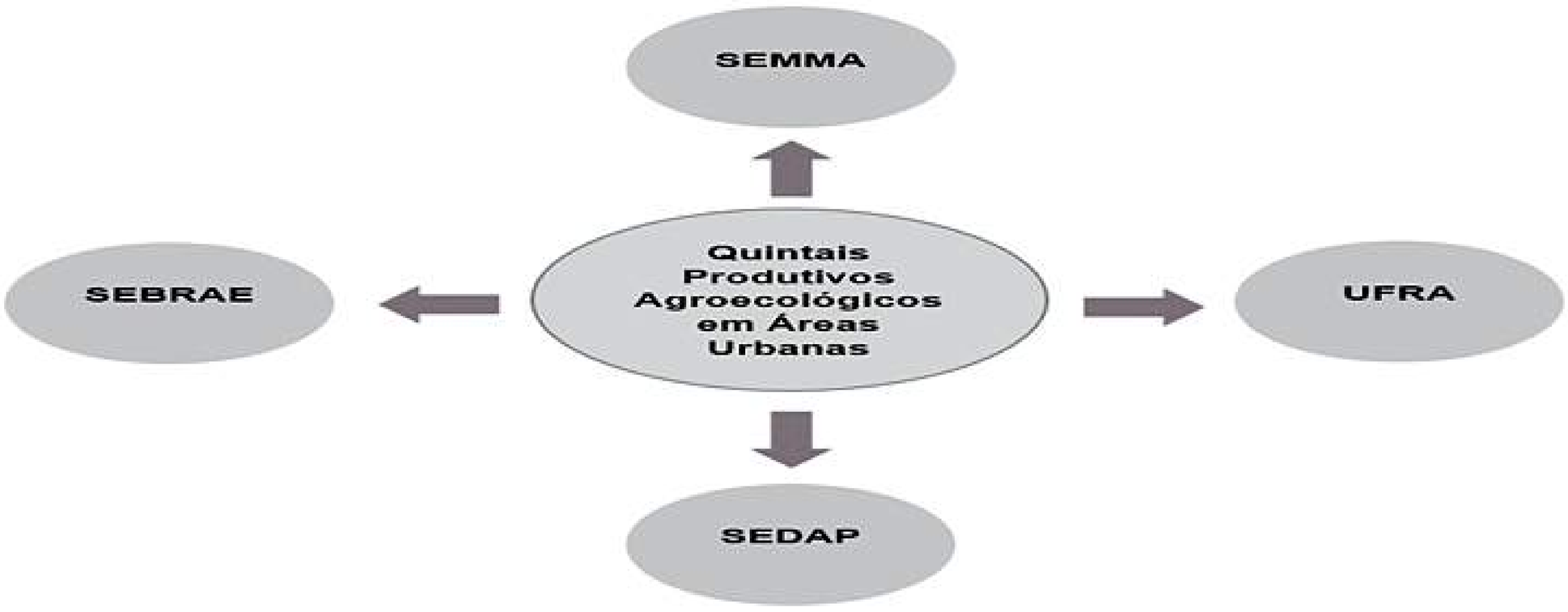

Figura 3: Parceiros Iniciais do Projeto Quintais Produtivos Agroecológicos em Áreas Urbanas
Fonte: Elaborado por Ciria Rosa, 2020.

[2] Disponível em: http://www.fao.org/3/w3613p/w3613p00.htm. Acesso em: 24 jan. 2020.
[3] Disponível em:http://www.ananindeua.pa.gov.br/diario/public/diariopdf/2019_DIARIO _DE_JULHO.pdf. Acesso em: 04 fev. 2020.

De acordo com a entrevista obtida, o Serviço Brasileiro de Apoio às Micros e Pequenas Empresas (SEBRAE) realizou o curso de Associativismo, Empreendedorismo e Cooperativismo; a Secretaria Municipal do Meio Ambiente de Marituba (SEMMA), ofertou capacitações como Coleta Seletiva e Corte e Costura; a Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA), contribuiu com cursos sobre plantas medicinais e ornamentais; a Secretaria do Desenvolvimento Abastecimento e Pesca do Estado do Pará (SEDAP) possibilitou que os participantes do Projeto pudessem expor suas produções e comercializá-las em feiras e eventos os quais são realizados na Região Metropolitana de Belém. Assim, a coluna 5 da matriz lógica descreve as atividades realizadas.

Além desses parceiros acima, outras instituições também auxiliaram o Projeto, como a Empresa Brasileira de Assistência Técnica e Extensão Rural (EMATER), o Serviço Nacional de Aprendizagem Rural (SENAR) e a Empresa Brasileira de Pesquisas em Agropecuária (EMBRAPA). Esta última, inclusive doou sementes de açaí aos participantes do Projeto.

Quanto aos participantes do Projeto, o ex-coordenador afirmou que uma parcela significativa que estavam nas capacitações eram pessoas desempregadas e as quais viam uma oportunidade de se capacitarem e conseguirem até mesmo um emprego formal. Então, alguns depois de participarem dos cursos conseguiram empregos nas floriculturas, outros puderam empreender a partir dos conhecimentos por lá adquiridos e outros até mesmo produzem hortaliças e conseguem comercializá-las nas suas residências, além de participarem dos eventos que acontecem na RMB (ENTREVISTA COM O EX-COORDENADOR).

Outros também, embora não mantenham mais um vínculo de participação ativa no Projeto, mas ainda permanecem no grupo de whatsapp os quais eles mantêm e por lá costumam interagir, pedem dicas e relatam sobre os problemas que as plantas deles estão passando, em fim “entre eles existe uma afetividade muito grande” (ENTREVISTA COM O EX-COORDENADOR).

Em relação aos recursos aplicados, como constam na coluna 6, esses não se restringiram somente ao aspecto financeiro conforme já exposto, pois a gestão do Projeto em decorrência das limitações e desafios os quais se apresentavam buscavam soluções para contornar as eventualidades.

O Projeto Quintais Produtivos Agroecológicos em Áreas Urbanas se tornou uma referência local, a Secretaria Municipal de Educação de Marituba (SEMED) replicou em algumas escolas públicas, um modelo similar a este realizado no CESEFE, assim desenvolveu juntamente e sobretudo com a participação dos alunos, as hortas escolares. E Este outro Projeto foi denominado: “Quintais Amazônicos Maritubenses”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

O Projeto Quintais Produtivos Agroecológicos em Áreas Urbanas tinha nas suas premissas as atividades sobre a produção hortifrutigranjeiras, mas por motivos relacionados aos recursos destinados ao financiamento do Projeto não chegaram a ser concretizadas, estas eram a criação de galinhas caipiras e a aquisição das mudas de acerolas. No entanto, o Projeto teve outras atividades além das previstas as quais foram realizadas, assim considerando os desafios e as dificuldades o mesmo se demonstrou eficaz e eficiente.

O CESEFE já possuía a experiência relacionada ao projeto de manejo agrícola e alinhados com as ações de educação ambiental devido a situação do descarte irregular do lixo no entorno da ONG foi possível gerar um impacto positivo no meio ambiente ao qual a Instituição está inserida.

O Projeto obteve várias realizações, pois além dos cursos que não constavam inicialmente no escopo, a busca por novos parceiros, a comercialização dos produtos dos participantes e até a participação nos eventos os quais os sujeitos sociais pudessem estar agregando valores são fatores, os quais consideravelmente representam o êxito, todavia seria necessário um estudo mais direcionado aos atores sociais acerca das satisfações proporcionadas pelo Projeto.

Por outro lado, o Projeto ganhou uma outra dimensão a partir dessa experiência: “Os quintais Amazônicos Maritubenses”, porém com o foco nas escolas públicas através das hortas escolares, essa também seria uma outra temática a ser pesquisada. Porém, a partir da análise dos Quintais Produtivos Agroecológicos, este poderia ser um Projeto a servir de modelo para outras políticas públicas, sobretudo envolvendo agricultura urbana, agroecologia e também segurança alimentar e nutricional, entre outras.

[2] Disponível em: http://www.fao.org/3/w3613p/w3613p00.htm. Acesso em: 24 jan. 2020.
[3] Disponível em:http://www.ananindeua.pa.gov.br/diario/public/diariopdf/2019_DIARIO _DE_JULHO.pdf. Acesso em: 04 fev. 2020.

REFERÊNCIAS:

ALBURQUEQUE, K. A.; BARBOSA, A. S. A.; SILVEIRA, R. C. Projeto Quintais Produtivos Agroecológicos: Diagnóstico Inicial. In: II SIMPÓSIO INTERNACIONAL: INTERDISCIPLINARIEDADE, SUSTENTABILIDADE E DESENVOLVIMENTO, 2018, Belém. **Anais** ... Pará: UFPA, 2018.

ANJOS, M. C. R.; ANJOS, A.; SILVA, A. C. G. F. Quintais Produtivos: Para Além do Acesso à Alimentação Saudável, um Espaço do Resgate do Ser. **Guaju: Revista Brasileira de Desenvolvimento Territorial Sustentável**, v.2, n.1, p. 77 – 101, jan. / jun. 2016.

AQUINO, A. M.; ASSIS, R. L. Agricultura Orgânica em áreas urbanas periurbanas com base na Agroecologia. **Ambiente e Sociedade**, Campinas, SP, v. X, n.1, p.137-150, jan.-jun. 2007.

BRASIL. Lei nº 11. 346, de 15 de setembro de 2006. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 15 set. 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11346.htm. Acesso em: 24 jan. 2020

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. **Projeto Colhendo Sustentabilidade: Práticas Comunitárias de Segurança Alimentar e Agricultura Urbana; Agricultura Ecológica e Hortas Comunitárias; Receitas Saudáveis e Ervas Medicinais**. Embu das Artes, SP, 2010. 108 p.

CAPORAL, F. R.; COSTABEBER, J. A. **Agroecologia e Extensão Rural: contribuições para a promoção do desenvolvimento rural sustentável**. Porto Alegre RS, 2004.

CARNEIRO, M. G. R. Quintais Produtivos: contribuição à segurança alimentar e ao desenvolvimento sustentável local na perspectiva da agricultura familiar. **Revista Brasileira de Agroecologia**. V. 8. n. 2, 2013.

COSTA, F. L.; CASTANHAR, J. C. Avaliação de programas públicos: desafios conceituais e metodológicos. **Revista de Administração Pública**. V. 37. N. 05, 2005.

GONÇALVES, J. C. Homem-natureza: uma relação conflitante ao longo da história. São Paulo, dez. 2008. **Revista Multidisciplinar da Uniesp**. Disponível em: http://www.uniesp.edu.br/revista/revista6/pdf/17.pdf. Acesso em: 10 mar. 2016.

MACHADO, A. T.; MACHADO, C. T. Agricultura Urbana. **Documentos**, Planaltina, DF, jun. 2002.

RISOLA, F. F. A **Agricultura Urbana e Periurbana como objeto do empreendedorismo social: a experiência da organização Cidades Sem-fome**. 2020. 216 f. Dissertação (Mestrado em Gestão para a Competitividade) – Escola de Administração de Empresas em São Paulo, Fundação Getúlio Vargas.

SABOURIN, E. et. al. **Construção de Políticas Estaduais de agroecologia e produção orgânica no Brasil: avanços, obstáculos e efeitos das dinâmicas subnacionais**. Curitiba: Editora CRV, 2019.

SCHNEIDER, S. Teoria Social, Agricultura Familiar e Pluriatividade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 18, n.º 51, fev. 2003.

SILVA, J. S. **Caracterização Socioeconômica e Ambiental de Quintais Urbanos em Marituba**, **Estado do Pará**. 2019. 40f. TCC apresentado ao curso de Agronomia na UFRA para obtenção do grau de Bacharel em Agronomia.

STRATE, M. F.; COSTA, M. S. Quintais produtivos: contribuição à segurança alimentar e ao desenvolvimento sustentável das mulheres rurais no RS – Brasil. **Brazilian Journal of Development**. V. 04. n. 07, 2018.

WANDERLEY, M. N. B. Agricultura familiar e campesinato: rupturas e continuidade. **Estudos Sociedade e Agricultura**, Rio de Janeiro – RJ, n.º 21, out. 2003, p. 42 – 61.

[2] Disponível em: http://www.fao.org/3/w3613p/w3613p00.htm. Acesso em: 24 jan. 2020.
[3] Disponível em:http://www.ananindeua.pa.gov.br/diario/public/diariopdf/2019_DIARIO _DE_JULHO.pdf. Acesso em: 04 fev. 2020.

A LINGUAGEM DO CARTAZ:
PRODUTO COMUNICATIVO DO INÍCIO DO SÉCULO XX NA CIDADE DE BELÉM[1]

THE LANGUAGE OF THE POSTERS: A COMMUNICATIVE PRODUCT FROM THE BEGINNING OF THE XX CENTURY IN THE CITY OF BELÉM

Enilene Débora Leite Rodrigues
Mestranda em Comunicação, Linguagens e Cultura, na Universidade da Amazônia - UNAMA.
Arquiteta e Urbanista, na Universidade da Amazônia – UNAMA.
E-mail: deboraleitearq@gmail.com

Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes
Pós-Doutoranda da Faculdade de Arquitectura na Universidade de Lisboa.
Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura / UNAMA

Resumo:

Neste artigo, busca-se construir uma reflexão sobre as relações que sustentam a história do cinema, a partir do contexto de como aconteceu a recepção deles no Cinema Olympia na cidade de Belém no início do século XX. Considerando, neste estudo, a forma de projeção fílmica, assim como os acontecimentos, estilo e a maneira de viver da sociedade belenense nesse período da história. Além da análise fílmica empregada à época, é feito um recorte em seu sobproduto, ou seja, a produção que é oriunda da existência dos filmes e seus cartazes cinematográficos. Dessa forma, busca-se a memória desenvolvida para além das cenas fílmicas. Este artigo tem como objetivo problematizar dois cartazes cinematográficos, Os amores de Carmen (1927), filme silencioso do período e Alvorada do Amor (1930), como o primeiro filme sonoro exibido em Belém. Considerando nesta abordagem os pressupostos de análise propostos por Panofsky em iconografia e iconologia, assim como Mendes com o remodelamento das abordagens de efeito.

Palavras-chave: Cinema Olympia; cartaz; projeção fílmica, iconografia e iconologia.

Abstract:

In this article, one looks to build a speculation on the relations that support the history of cinema, based on the context of its reception in the Olympia Cinema in the city of Belém in the 20th century. Considering this study as a form of filmic projection, as well as the events, style and living manner of the city's society in this period of history. Besides the filmic analysis used at the time, a cut is made in its by-products, in other words, the production that derives from the existence of films and its cinematographic posters. In this way, one looks for the memory developed for beyond the filmic scenes. This article has as an objective the problematization of two cinematographic posters, Os amores de Carmen (1927) a silent film from the time, and Alvorada do Amor (1930) as the first film with sound exhibited in Belém. Considering in this approach the analysis assumptions about iconography and iconology proposed by Panofsky, as well as Mendes with the remodeling of effect approaches.

Keywords: Olympia Cinema; poster; filmic projection, iconography and iconology.

Imagens iniciais

A imagem e o tempo são realmente indissociáveis. A sétima arte, desde o fim do século XIX, já se mostrava como uma das encantarias de um futuro ainda incerto. O Cinema era a diversão de uma sociedade marginalizada que encontrou nos filmes uma experiência de grande valor cultural. Uma sociedade que buscava, através das imagens, se posicionar como o sujeito que interpreta e se comunica. A Plateia se espantava diante da grande tela e do futuro que se mostrava através de imagens mudas e posteriormente sonoras.

O cinema mudo, ou não falado, ocorreu no ano de 1895 nele os *irmãos Lumiére[2]*, usando o princípio da câmera escura retrataram a saída dos trabalhadores de suas fábricas, esse fato é a primeira documentação cinematográfica que se tem registro. Ainda em fase de experimentação e com uma grande dificuldade técnica de sincronizar o som com a imagem, essas cenas foram mostradas como um dos recursos possíveis de se retratar a história. Todas essas imagens não possuíam nenhum tipo de narrativa, fala ou diálogo. Outros recursos como os cartazes foram inseridos para que se pudesse alcançar o expectador e criar a mágica das imagens.

Em Belém, uma outra fase fílmica, ocorreu a partir de 1912 com a construção do Cinema Olympia, que apresentou o cinema à elite paraense, este chegou criando muito mais diferenças sociais diante dos que assistiam os cinemas de rua e os que frequentavam o cinema elitizado. Uma sociedade burguesa que passava a introduzir o cinema como um grande evento em espaços fechados e de grande luxo.

O Cinema Olympia era palco da sociedade paraense, onde a predominância da Belle Époque reconstruía um cenário majestoso. O cinema mudo, com o filme *Os amores de Carmen[3]*, que teve grande repercussão, era exibido com muita emoção e aventura no início do XX. Uma integração de imagens que a cada cena a orquestra mudava de música, provocando fortes emoções. Em meio a inovações cinematográficas, Belém passou por novas transformações no início da década de 1920, vivenciando uma crise que se arrastaria por um longo período, em decorrência da queda da exportação da borracha.

Foi em novembro de 1930, que chegara a Belém o filme falado *Alvorada do Amor[4]* , este se tratava de uma opereta, causando grande espanto a elite belenense. Os filmes exibidos inicialmente mudos eram substituídos pelo cinema sonoro. O som conhecido como Movietone, aparelho que sincronizava som e imagem, substituiu o cinema mudo da época. Compreender essas mudanças no decorrer dos anos na cidade de Belém, influenciado pelo cinema, se faz necessário para avaliar as características comportamentais de uma geração, a qual vivenciava toda uma mudança de valores.

Neste contexto, a pesquisa caminha para a interpretação do cinema e sua influência na comunicação de uma sociedade que se espantava com todo o movimento e realidade mostrada nas telas. Aby Warburg diz que *"as imagens são memórias sociais"[5]*, e essas memórias se mostram através da tela e dos cartazes dos filmes apresentados, criando uma interferência do homem na cultura, culminando, dessa forma, em ideias e conceitos contemporâneos do cinema vividos até hoje.

[1] Artigo apresentado ao WEBINÁRIO VIVER, MORAR E REZAR NA CIDADE do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura PPGCLC da Universidade da Amazônia - UNAMA.
[2]Irmãos Auguste e Louis Jean Lumière, ambos franceses e considerados os pais da cinematografia.
[3] Filme de drama romântico silencioso americano de 1927, dirigido por Raoul Walsh.
[4] Filme norte-americano do gênero musical-comédia, lançado em 1929 por Ernst Lubitsch e protagonizado por Maurice Chevalier.
[5] WARBURG, 1905 apud GINZBURG, Carlo. De Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. Mitos, Emblemas e Sinais. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

Segundo Argan, “o grande mérito de Erwin Panofsky consiste em ter entendido que, apesar da aparência confusa, o mundo das imagens é um mundo iconográfico e que é possível fazer a história da arte como história das imagens”[6] . Na verdade, o que separa a iconografia da iconologia, para Panofsky, é a interpretação. A leitura iconográfica da obra é uma análise, já a leitura iconológica é uma interpretação. É importante nos atermos aos termos usados por Panofsky, porque eles em si nos explicam muito.

> A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas; é um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos. [...] a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores. Entretanto, ela não tenta elaborar a interpretação sozinha[7].

O método iconológico de Panofsky, é acima de tudo um método histórico. Como método histórico investiga as imagens no seu percurso ou desenvolvimento ao longo do tempo.

Diante de todo esse contexto histórico é possível avaliar o início do cinema mudo e falado na capital do Pará diante da imagem. Este artigo tem como premissa analisar o contexto histórico em que surgiram as primeiras manifestações do cinema em Belém, abordando os cartazes dos filmes intitulados de *Os amores de Carmen* (1927) e *Alvorada do Amor* (1930) e sua relevância estética diante da comunicação por imagens.

Breve história do cinema

O cinema começa a fazer parte de uma “descoberta da imagem-movimento, para além das condições da percepção natural” (DELEUZE,1995). Pode-se dizer que foi a partir das imagens de fotografias em 1826 que as primeiras imagens começaram a ser viáveis. O surgimento do cinema no final do século XIX marcou o início de uma era predominantemente de imagem visual. Destaca-se, nesse momento, a primeira máquina que tornou a imagem movimento possível, a *Lanterna Mágica*, foi a partir deste aparelho que as imagens passaram a ter movimentos.

> Os Filmes são uma continuação na tradição das projeções da lanterna mágica, nas quais, já desde o século XVIII, um apresentador mostrara ao público imagens coloridas projetadas numa tela, através do foco de luz gerado pela chama de querosene, com acompanhamento de músicas e efeitos sonoros (COSTA, 1998, p.18). [8]

O advento do cinema começou a ganhar corpo com mais uma criação, a de Thomas A. Edison[9] , que após ter visto um primeiro modelo de câmera em Paris, por volta de 1889, produziu um equipamento que possibilitou a exibição e fotografias em movimento. Thomas Edson começou a produzir o que seria o modelo inicial do filme em movimento, o *Cinetoscópio*[10] , este aparelho permitia que um filme com duração de no máximo 20 minutos pudesse ser visualizado por uma pessoa e a cada vez. Sem dúvida um avanço tecnológico para as exibições de imagens em movimento.

No ano de 1895, os irmãos August e Louis Lumiére criaram uma inovação na geração fílmica, um aparelho que desenvolvia a função de câmera e projetor ao mesmo tempo, conhecido como *Cinematógrafo[11]*. Uma inovação que possibilitava um fácil transporte e manuseio, essa versatilidade permitiu que os Irmãos Lumiére levassem a imagem para os mais diversos lugares, foram eles que fizeram a primeira exibição pública, tratava-se da chegada de um trem à estação de Ciotat, em pouco menos de 60 segundos, a primeira plateia pôde se surpreender e até mesmo não compreender o que aquelas imagens tão reais significavam para o avanço da sétima arte no mundo.

Foi também através dos irmãos Lumiére que aconteceu a primeira sessão de cinema com a mostra da saída de uma fábrica de famílias na França, imagens que revolucionaram o mundo. Os primeiros filmes não possuíam enredo e sempre mostrava a rotina das cidades e seus moradores, mas em 1903 surge o primeiro filme *O grande roubo do trem* de Edwin F. Porter, que marcaria o cinema por trazer uma história sem o tom documental. Ressaltando que os próprios irmãos Lumiére tidos por boa parte dos estudiosos como os pais do cinema, não acreditavam na vocação do seu aparelho *Cinematógrafo* como meio de entretenimento popular; acreditavam muito mais como um experimento do campo científico.

Nesse período, surgiu um importante movimento conhecido como o expressionismo cinematográfico Alemão, outros países como Rússia, México e o Brasil também aderiram ao encanto das imagens em movimento. A Chegada do cinema no Brasil aconteceu em apenas sete meses após sua criação e divulgação pelos irmãos Lumiére.

Em 1896, aconteceu a primeira exibição no Brasil chamado *Ancoradouro de pescadores na baia de Guanabara* na cidade do Rio de Janeiro. O cinema no Brasil se desenvolveu como na Europa, onde mostrava os Cine Jornais[12]. A partir de 1930, logo depois da primeira guerra mundial, em um acordo entre Brasil e Estados Unidos, o comércio de filmes sem impostos permitiu um grande acesso de muitas fitas e também de grande influência social conforme o modelo americano de se comportar.

Esse é apenas um retrospecto da história do cinema e seus instrumentos por trás da evolução dos meios cinematográficos. No entanto, o que importa aqui é ilustrar como o cinema através do cartaz se desenvolveu e se comportou no início do século XX, na cidade de Belém e em especial nas peças publicitárias dos filmes, *Os amores de Carmen* e *Alvorada do Amor*.

Breve história do cartaz

A história do cartaz coincide com a história do desenvolvimento da Humanidade. Pensar na sua evolução e transformação é refletir sobre a tecnologia, a estética e o pensamento de cada época. Sabe-se que os primeiros exemplares de comunicações públicas de que se tem relato eram formulados por escribas e tinham a pedra ou as placas de argila como suporte, nas quais eram esculpidas as mensagens. Com o aparecimento do pergaminho e do papiro efetiva-se essa evolução da comunicação escrita.

Os chineses também inventam um papel conhecido como pasta vegetal, possibilitando que o cartaz alcançasse a portabilidade definitiva. Somado a descoberta da imprensa móvel, pelo ourives Johann Gutenberg[13], quem se efetivou com a produção de sua Bíblia de 32 linhas, foi aberto com isso o caminho da grande difusão de informações impressas na história da Humanidade.

---

[6] ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte. In: _____. História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 51.
[7] PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: _____. Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 87.
[8] COSTA, Renato da Gama-Rosa. Os Cinematógrafos do Rio de Janeiro (1896-1928). RJ, 1998.
[9] Thomas A. Edison (1847-1931) foi um dos maiores inventores da humanidade.
[10] Instrumento de projeção interna de filmes inventado por William Kennedy Laurie Dickson, chefe engenheiro da Edison Laboratories de Thomas A. Edison, em 1891.
[11] Considerado um aperfeiçoamento feito pelos irmãos Lumière do Cinetoscópio da Edison Laboratories de Thomas A. Edison.
[12] É uma forma de filme curto documental predominante da primeira metade do século XX.
[13] Johannes Gutenberg (1396-1468) foi um inventor alemão, o primeiro a usar a prensa e os tipos móveis de metal, inventos que revolucionaram a técnica de impressão.

A técnica litográfica ajuda a fundar a história do cartaz publicitário moderno. O húngaro Aloys Senefelder , autor de peças de teatro, inventou essa técnica de impressão que buscava imprimir, a baixo custo, as suas próprias partituras musicais, em 1796. A técnica de Senefelder tinha como base uma pedra calcária, uma placa de alumínio ou de zinco, o processo litográfico baseia-se no princípio da repulsão entre a água e substâncias oleosas. A grande inovação é a possibilidade do uso de cores e de traços curvilíneos, se contrapondo à tipografia, técnica bastante difundida até então na Europa, que reproduzia textos e algumas imagens a traços retilíneos.

Muitos pintores e ilustradores adotaram a técnica litográfica devido ao baixo investimento necessário à sua implantação, dando-lhe grande importância por permitir a reprodução e circulação massiva de imagens. A primeira empresa de impressão litográfica é aberta em Paris, em 1816. A partir de então, estavam estabelecidas as condições para que o cartaz artístico ou comercial se desenvolvesse e atingisse o estatuto de grande e, muitas vezes, única mídia existente.

Foi Jules Chéret[15], pintor francês, em 1860, que se inicia a produção de cartazes publicitários com estilo artístico. Foi Chéret quem combinou imagem e texto permitindo ao público a leitura rápida e a compreensão da mensagem. Chéret também foi o primeiro artista plástico a compreender a importância dos aspectos psicológicos na publicidade. Elaborava cartazes sedutores e que causavam impacto emocional no público, utilizando a imagem com alegria, vivacidade e beleza, seduzindo e chamando a atenção para o produto final.

Fonseca (1995, p. 17-18) relata “que o cartaz se elevou assim a uma verdadeira arte expressiva, embora mantivesse seu caráter objetivo e utilitário (...) Se espalha pela Europa abrindo caminho e formando as bases para uma nova forma de comunicação comercial”.

Naquele momento, todos queriam aproveitar a mídia cartaz para difundir suas intenções comerciais ou ideológicas. Conforme Cesar (2000, p. 52), “teatros, empresas de remédios, indústria, passaram a usar o novo meio. (...) a arte publicitária tornou-se famosa”.

O cartaz atingiu um importante papel para a propaganda no século XX, tornando-se a principal mídia de divulgação das transformações sociais que antecedem a II Guerra Mundial, por seu alto grau de impacto e de provocação do interesse do público. Com esse breve relato histórico, percebe-se a importância dos cartazes para atrair e divulgar peças de teatro e os filmes que surgiam como inovações culturais, atraindo assim, o mais variado público para o entretenimento.

Analisando o cartaz do filme *Os amores de Carmen*

Figura 1: Cartaz do filme Os Amores de Carmen (1927)
Fonte: Retirada do site www.cinemaolympia.com.br

[14] Johann Alois Senefelder foi um ator e dramaturgo austro-alemão que inventou a técnica de impressão litográfica em 1798.
[15] Jules Chéret foi um pintor e litógrafo francês. Foi pioneiro, em 1860, na criação de cartazes publicitários artísticos.

Informados sobre a origem de produção do cartaz, já sabemos que não se trata de uma fotografia, mas sim de uma ilustração baseada no filme. Em uma análise mais detalhada do cartaz, o que mais chama atenção são as cores fortes e a imagem sedutora de Carmem, a protagonista da estória.

Carmen é a mais famosa novela escrita por *Prosper Mérimée[16]*, narra a estória de uma bela cigana infiel que é morta pelo amante, um oficial espanhol e em 1875, foi transformada em ópera, por Georges Bizet[17]. Em pleno século XIX, em Sevilha, na Espanha, Carmen interpretada por Dolores Del Rio[18], uma cigana linda e fascinante, causa um alvoroço na fábrica onde trabalhava e acaba sendo presa por Dom José, interpretado por Victor MacLaglen[19]. A cigana Carmen seduz o militar prometendo amá-lo em troca de sua liberdade.

Dom José é preso pela ação e após dois messes é libertado. Mas obcecado pelo amor da cigana a busca para viver essa grande paixão, deixando sua noiva, que tenta reatar, mas não consegue. Mas o crescer de ciúme de Dom José faz Carmen se afastar e ele passa a persegui-la, já com um novo amor, o rejeita, e o militar entra em desespero e a ameaça, mas mesmo assim, ela o recusa, então, ele a esfaqueia confessando seu crime diante da multidão, em um grande final apoteótico.

É interessante que façamos uma análise da produção, em que as narrativas passaram a fazer parte do cartaz, toda essa transformação foi crescente no espaço-tempo, acredita-se que o cinema foi um dos meios de comunicação de maior ascensão no contexto midiático.

O cartaz, nesse contexto, atingiu um importante papel para a propaganda no século XX, tornando-se a principal mídia de divulgação das transformações sociais que antecedem a II Guerra Mundial, por seu alto grau de impacto e de provocação no contexto cultural e político.

O olhar se prende às informações que estão sendo mostradas através do cartaz, despertando um maior interesse e criando uma aura de encantamento pela arte para essa mídia. O público é capaz de se transportar para a imagem exposta do cartaz, pois não é só o poder de informação, mas também a magia e o encantamento.

Analisando o cartaz do filme *Alvorada do Amor.*

O cartaz transformou-se na medida em que a sociedade também se modificou em uma explosão de cores e textos, enfim, sua estética foi adaptando-se às necessidades do público e das mensagens a serem transmitidas e buscou referências nos movimentos artísticos de sua época. Fonseca (1995, p.18) diz que "o meio importante de comunicação de massa nesse período utiliza o cartaz como sua principal forma de divulgação".

O Filme *Alvorada do Amor* fez parte desse contexto estético e trata-se de um filme de produção norte-americana apresentado como o primeiro filme sonoro com estreia no Cinema Olympia. Foi em novembro de 1930, exatamente quando o Cinema Olympia mudava sua grafia para Cine Olímpia, com a letra i. Chega a Belém o cinema falado *Alvorada do Amor*, o filme exibido foi uma opereta da Paramount Picture[20], causando grande espanto à elite belenense. Os filmes exibidos, inicialmente mudos, eram substituídos pelo cinema sonoro. O som conhecido como Movietone substituía aos poucos a orquestra, localizada debaixo da tela que normalmente acompanhava as imagens mudas.

Figura 2: Cartaz do filme Alvorada do Amor (1930)
Fonte: Retirada do site www.cinemaolympia.com.br

[16] Prosper Mérimée foi um historiador, arqueólogo, senador e escritor romântico francês, célebre pelo conto que resultou na ópera Carmen.
[17] Nascido Alexandre César Léopold Bizet foi um compositor francês da era romântica.
[18] María de los Dolores Asúnsolo López-Negrete era uma atriz mexicana de cinema, televisão e teatro.
[19] Victor McLaglen foi um lutador de boxe e ator inglês britânico-americano.
[20] A Paramount Pictures Corporation é um dos principais estúdios de cinema dos Estados Unidos, fundado por Adolph Zukor, em 1912.

Alvorada do Amor é uma comédia musical que conta a história da Rainha Louise da Sylvania interpretada pela atriz Jeanette MacDonald[21] e o seu novo marido, Conde Alfred representado por Maurice Chevalier[22]. Embora o conde Alfred tenha prometido na cerimônia de casamento ser um marido obediente e dócil, ele não aceitou e se arrependeu da sua decisão a partir do momento em que as suas ordens não eram obedecidas, ameaçando partir para Paris, ele só e detido pela Rainha Louise quando ela lhe oferece o equivalente ao poder do rei.

Ao analisarmos o contexto histórico, podemos inferir que na própria forma do cartaz está a propaganda e o tipo de filme que se pode esperar. É importante frisar que a análise do cartaz, mesmo que amparada por técnicas artísticas, é mutável, pois varia de acordo com o público, seu olhar e interpretação comunicativa.

Neste sentido, cada sujeito, tem sua experiência de acordo com a sua vontade, onde cada pessoa, compõe a estrutura da exibição, buscando uma atualização dos modos de exibição dos cartazes do século passado. E é nesse contexto que o cinema parece dialogar, seguindo em direção a uma forma de experiência total, que exige novos modelos de olhar, de pensar e de experimentar.

Conclusão

Este artigo visou chamar atenção à necessidade da continuidade de um modelo de reflexão matizado e sistemático. Uma reflexão sobre a história e historiografia do cinema e os cartazes do início do século XX, sua formação, características e de como a sociedade da época entendeu a chegada do uso das imagens como evolução da tecnologia. Segundo Mendes (2008, p. 206):

> Este estudo seria assinalada por objetos, personagens e eventos que são apresentados como se eles existissem por si próprios, tendo valor referencial [...], como se eles fossem transparentes em face de um mundo verdadeiro, ordenado, organizado e objetivado [...] sob diferentes figuras, entre elas a figura do tangível que permitiria verificar o real através dos sentidos (olfato, tato, visão etc.).

O cinema incorpora os sentidos do meio de comunicação de massa desde sua formação e influência em contraponto aos dias de hoje. Em um entendimento que aborda novos conceitos, métodos, práticas narrativas e novas tecnologias, cabe compreender tais questões de como o cinema, como objeto de pesquisa significa e se comporta perante os novos modelos de exposição fílmica.

Cada vez mais, aumentam-se as possibilidades de que as produções audiovisuais sejam vistas fora das salas de projeção cinematográficas. Esta, certamente, muda e diversifica a forma de consumir os filmes. Esta prática espectatorial tem alterado e transformado as experiências fílmicas diante de uma sociedade e sua liquidez. A busca do cartaz como um experimento sensorial e visual reaproxima os modos de exibição dos filmes do início do século XX, para uma visão contemporânea de exposição fílmica.

A percepção da imagem do cartaz se desloca para o cotidiano da vida de um modo geral, sendo necessário sempre considerar as condições de recepção que estão sendo submetidas. Podemos avaliar esses conceitos de recepção em novos modelos de como assistir aos filmes na atualidade em decorrência da divulgação exposta.

Os cartazes dão ao espectador uma maior oportunidade de interagir com o filme, uma consciência da busca de um modelo de exibição e de um intertexto cultural, no qual o cinema parece se encaminhar em direção a uma forma de experiência total, que exige novos modelos de pensar, e de experimentar os filmes.

O cartaz transformou-se na medida em que a sociedade também se modificou. Mais texto, menos imagens, mais cores, imagens monocromáticas, explosão de cores, enfim, sua estética foi adaptando-se às necessidades do público e das mensagens a serem transmitidas, assim como buscou referências estéticas nos movimentos artísticos de sua época.

Finalmente, chega-se a conclusão da importância dos apontamentos feitos neste artigo, que apresentou dados e informações que ajudam a suscitar discussões acerca da busca de um formato de divulgação dos filmes que merece ser difundido, pois os cineastas do século XX tinham poucos recursos técnicos e estilísticos para realizar seus cartazes.

Com muita criatividade e persistência, é possível fazer do cartaz modelos atemporais que permeiam a cultura imediatista, volátil e líquida presentes na mentalidade contemporânea. É preciso conhecer o passado e ter o presente como forma de resgatar a história do cinema belenense e como eram expostos os filmes àquela época.

---

[21] Jeanette Anna MacDonald foi uma cantora e atriz do cinema e teatro norte-americano.
[22] Maurice Chevalier foi um ator, cantor e humorista francês.
[23] MENDES, E. Por um remodelamento das abordagens dos efeitos de real, efeitos de ficção e efeitos de gênero. In: EMEDIATO, W. LARA, G. M. P.; MACHADO, I. L. [Org.]. Análise do Discurso Hoje. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 199-220.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte. In: _____. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CARNEIRO, Eva Dayane Felix. **Belém entre filmes e fitas**: a experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920. Belém, 2011.

CASTELLS, Manuel. Internet e sociedade em rede. In: MORAIS, Denis de (org.). **Por outra comunicação**: mídia, mundialização cultural e poder. Rio de janeiro: Record, 2003, p. 255 - 287.

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. **A fotografia Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE/IPHAN/ UFRJ, 1995.

COSTA, Renato da Gama-Rosa. **Os Cinematógrafos do Rio de Janeiro (1896-1928)**. RJ, 1998.

Database, **Filme B**, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1- A imagem - Movimento**. São Paulo: editora 31,2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2- A imagem - Tempo**. São Paulo: editora 31,2018.

DE LOPES, Maria Immaculata V. O campo da comunicação: sua constituição, desafios e dilema. **Revista FAMECOS mídia cultural e tecnologia**, num. 30, agosto, 2006, pp.16-30. Porto Alegre, Brasil.

DIDI - HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem:** questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

GETINO, Octavio. **Cine Ibero americano:** Los desafios del nuevo sigo. Buenos Aires: Fundación Centro Integral Comunicación, Cultura Y Sociedad, 2007.

GOMES, P.E.S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de janeiro: Paz e terra, 2° edição. 1986.

HALL, S. **A identidade cultural na pós modernidade**. Ed. Rio e janeiro, 2005.

LAGNY, Michele. **Escrita fílmica e leitura da história.** Cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, 2000.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** São Paulo: Loyola, 1999.

MARTINS, E. " Um dia Qualquer". In. VERIANO, P. **A Crítica de Cinema em Belém**, SECULT, 1983.

MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**, volume II. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

MENDES, E. Por um remodelamento das abordagens dos efeitos de real, efeitos de ficção e efeitos de gênero. In: EMEDIATO, W. LARA, G. M. P.; MACHADO, I. L. [Org.]. **Análise do Discurso Hoje**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 199-220.

MESQUITA, D. **Líbero Luxardo: Cineasta da Amazônia**. Belém, Universidade Federal do Pará, 1999 (trabalho de conclusão de curso).

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Disponível em: <http:// michaelis.uol.com.br/busca?id=vkowE#> Acesso em: 28nov2018.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. [trad. Neil R. da Silva]. 4ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema: documentário e Narratividade ficcional**. São Paulo:SENAC,2005p. 50.vol II

NUNES, P. **Útero de Areia, um estudo do Romance Belém do Grão Pará, de Dalcídio Jurandir**. Belo Horizonte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2008 (tese doutorado). Disponível em www.dominiopublico.gov.br.

OLIVEIRA, R.P. de. Amazônia, **Cidade e Cinema em Um dia Qualquer e Ver-o-Peso**. Belém, IAP, 2012.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: _____. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PARENTE, A. **Ensaios sobre o Cinema do Simulacro:** Cinema Existencial, Cinema Estrutural e Cinema Brasileiro Contemporâneo. Rio de Janeiro, Pauzilin, 1998.

PETIT, P. **Ramon de Baños**: Do Rio Branco ao Olympia. Belém:GEPEN,2012.

PETIT, Pere. **Ramon e Baños, um pioneiro do cinema catalão em Belém do Pará nos tempos da borracha (1911-1913)**. Salvador, 2010.

QUINTANA, Haenz Gutierrez. Cinema, cartaz e imaginário. Campinas, 1995. Dissertação (Mestrado em Multimeios) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1BITTENCOU**RT, Gustavo Henrique Ferreira. Estratégias Publicitárias Cinematográficas: a influência dos cartazes. In: XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Região Nordeste, Intercom**, Maceió. Disponível em: < http://intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2011/resumos/R 28-1119-1.pdf> Acesso em: 11 dez. 2019.

RAMOS, Fernando Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional**. São Paulo: São Paulo, 2005 vol. II

RAMOS, Fernando Pessoa. **Teoria Contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: SENAC, 2005. vol.II

SILVA, Denise Mota da. **Vizinhos Distantes: Circulação cinematográfica no Mercosul**, São Paulo: Annablume, 2007.

SOUZA, José Inácio. **Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930)**. São Paulo: Editora SENAC, 2016.

VERIANO, Pedro. **Cinema no Tucupi**: SECULT, 1999.

VERIANO, Pedro. **Fazendo fitas: memórias do cinema paraense**. Belém: EDUFPA,2006

VERIANO, Pedro; ALVARES, Maria Luiza Miranda (org.). **Cinema Olympia- 100 anos da história social de Belém**. Belém:GEPEN,2012.

SEM LENÇO, SEM DOCUMENTO... E SEM MÁSCARA
O desejo de flanar pela cidade em tempos de pandemia

NO TIE, NO ID... AND WITHOUT MASK
The desire to wander about the city in times of pandemic

Jorge Eiró
Doutor em Educação
PPGCLC-UNAMA
ORCID 0000-0002-2293-3958
eirojorge@gmail.com

RESUMO

Eu quero correr, eu quero me perder /...Onde as ruas não têm nome... A canção do U2, *"Where the streets have no name"* ("Onde as ruas não têm nome"), nos remete ao desejo de voltar a flanar livremente pela cidade, sem lenço, sem documento e sem máscaras, depois dos meses de confinamento que a pandemia de Covid-19 nos impôs. Este artigo-ensaio, como uma narrativa autobiográfica, traça uma cartografia afetiva sobre as andanças deste autor por uma rua do bairro do Marco, em Belém, onde o mesmo reside, a Avenida Romulo Maiorana, antigamente denominada 25 de Setembro. Por razões afetivas, este autor reporta-se a esta rua como a "25", tal como era designada em sua juventude. A escritura aglutina os conceitos de cartografia de Deleuze e Guattari com o biografema de Barthes, convertendo-se em cartografema, conceito formulado por este autor. No relato deste flâneur (Baudelaire-Benjamin) que perambula pela "25" num dia de sábado, o autor entremeia suas referências estéticas como artifício de ficcionar passagens de suas andanças. Tal narrativa, portanto, resulta em uma autobiograficção que revela produções de sentido e afeto da vida social urbana como uma experiência simbólica da aventura humana na (pós)modernidade.

Palavras-chave: Cidade; Rua; Narrativa autobiográfica; Cartografema.

ABSTRACT

I want to run, I want to hide /... Where the streets have no name... U2's song, "Where the streets have no name", reminds us of the desire to wander about the city freely, without a handkerchief, without a document and without masks, after the months of confinement that the Covid-19 pandemic has imposed on us. This article-essay, as an autobiographical narrative, traces an affective cartography about the wanderings of this author through a street in the Marco neighborhood, in Belém, where he resides, Avenida Romulo Maiorana, formerly called September 25. For affective reasons, this author reports to this street as "25", as it was designated in his youth. The scripture brings together the concepts of Deleuze and Guattari's cartography with Barthes' biographema, becoming cartographema, a concept formulated by this author. In the account of this flâneur (Baudelaire-Benjamin) who wanders through the "25" on a saturday day, the author intermixes aesthetic references as a device of fictionalising passages of his wanderings. This narrative, therefore, results in an autobiografiction that reveals productions of meaning and affection of urban social life as a symbolic experience of human adventure in (post)modernity.

Keywords: City; Street; Autobiographical narrative; Cartographema.

SEM LENÇO, SEM DOCUMENTO... E SEM MÁSCARA
O desejo de flanar pela cidade em tempos de pandemia

Eu quero correr, eu quero fugir
Eu quero derrubar as paredes que me seguram por dentro
Eu quero alcançar e tocar a chama
Onde as ruas não têm nome...

A epígrafe acima, em tradução livre da letra original em inglês, refere-se à canção *"Where the streets have no name"* ("Onde as ruas não têm nome"), da banda de rock irlandesa U2 que, com sua marcante batida sincopada, parece nos convidar a se aventurar e se perder pelas ruas de alguma cidade. A canção em sua mensagem, desse modo, remete a uma inspiradora sensação de liberdade, ao desejo de voltar a sair pelas ruas da cidade, sem lenço, sem documento e, quem nos dera em breve, sem máscaras, para flanar livremente pelos espaços da urbe depois dos meses de lockdown e de confinamento doméstico que a pandemia de Covid-19 nos impôs.

Naquela manhã esplendorosa de sol de um sábado no início do mês de maio de 2020, auge da pandemia na região Norte do Brasil, com o spotify ligado na playlist do U2, aquela canção só alimentava minha vontade de sair à rua para dar uma voltinha, que fosse, apenas... No entanto, da janela do apartamento no 14° andar do prédio onde residimos (o Edifício Monterey, na esquina da Lomas Valentinas), só me restava apreciar a vista da nossa rua, a atual Avenida Romulo Maiorana (outrora chamada de 25 de Setembro), completamente deserta sob a beleza daquele azul celestial.

Figura 01: Vista da Av. Romulo Maiorana (a 25), sentido Lomas / São Brás.
Fonte: Acervo do autor, 2020.

Algo absolutamente distinto de se ver aos sabadões, quando a rua costuma se encher de vida com as pessoas circulando intensamente entre seus canteiros mal cuidados. Atletas de final de semana insistindo em suas atividades físicas em torno do Bosque Rodrigues Alves, outros caminhando com seus cães, gente na padaria lotada comprando seus pães ou tomando aquele café-com-leite-e-pão-com-manteiga de padaria raiz (o que habitualmente eu faço!) e alguns moradores já ocupando as sombras do bosque do canteiro central da rua para reunir os amigos e curtir o sabadão.

Estas são, na verdade, atividades comuns, rotineiras, banais até, de uma rua qualquer em toda metrópole deste mundo. Mas, especialmente neste artigo-ensaio, são rotinas urbanas que representam a minha rua, a minha "25", sobre a qual, na forma de uma narrativa autobiográfica, procuro traçar uma cartografia afetiva sobre minhas andanças por este logradouro. Sob a percepção de um cidadão comum em sua condição arquiteto e urbanista, busco revelar produções de sentido e afeto a partir do modus vivendi desta artéria do bairro do Marco em Belém do Pará, onde resido há cerca de vinte e sete anos. Sendo assim, este ensaio representa uma forma de capturar uma rua da cidade em um dia, de acordo com Susana Gastal a partir de Giulio Carlo Argan:

> Outra cidade, diferente, é a cidade de um dia, aquela da impressão, feita de flashes visuais provocados por relances de automóveis, pessoas, notícias, anúncios, placas e outdoors – a cidade dos fluxos. A visualidade da cidade de um dia pode submeter e esconder a cidade de séculos, mas é tão importante resguardar o coração da primeira como o da segunda, **pois as cidades também morrem do coração**. (GASTAL, 2006, p. 177 – grifos da autora).

Por razões afetivas que irão se afirmar ao longo desta escritura, irei me reportar ao referido logradouro, de forma resumida e carinhosamente, como a "25", abreviando o nome original "25 de Setembro", da maneira íntima como esta rua era chamada popularmente por seus moradores e frequentadores habituais em minha infância e juventude.

Origens da 25

É sábado, 26 de setembro de 2020, por volta de 8:00 da matina. Finalmente, após seis meses de reclusão por conta da pandemia, já é possível, com os cuidados devidos, dar uma pernada por aí. Para iniciar a manhã, uma leve caminhada em torno do Bosque Rodrigues Alves, só pra flanar e tomar um ar puro ("um pouco de ar puro senão sufoco", a la Deleuze, e, por falar em filósofo, lembro de um costumeiro andarilho que habitualmente caminhava por ali, o professor Benedito Nunes que saia todo dia da sua casa na Travessa da Estrela[1], uma das transversais da 25, para dar uma volta pelo Bosque. O Bosque, aliás, constitui-se como o logradouro urbano mais simbólico do Bairro do Marco e que mereceu atenção especial na gestão de Antônio Lemos, tendo sido "reinaugurado a 15 de agosto de 1903, completamente reformado e muito maior", segundo o historiador Carlos Rocque (1996, p. 433). Sobre o bairro, Rocque destaca ainda:

[1] A Travessa da Estrela, assim como a 25, foi outra rua que sofreu alteração de nome, passando a chamar Mariz e Barros. O professor Benedito Nunes insistia em manter o antigo nome, que, inclusive, é assinalado com uma placa no muro de sua casa na referida travessa.

> Um dos pontos altos dos primeiros cinco anos da administração lemista foram os trabalhos levados a efeito no Bairro do Marco da Légua. Aliás, no relatório, Lemos confessou estar convencido de que “o sadio arrabalde será, no futuro, um dos lugares mais bonitos e elegante de Belém”. (ROCQUE, 1996, p. 432).

Depois sigo até a padaria Santo Antônio, ali pertinho de casa, pra tomar um café. Passo em frente ao Bar Suíço que fica na esquina diagonal ao prédio onde moro, com a banca do jogo do bicho já atendendo e um solitário no balcão tomando a primeira do dia. Chego à padaria e o atendente: “Salve, Jorge! O que é que vai?” Eu respondo: “Aquele completo!” Café com leite e pão com manteiga, aquela média clássica de qualquer padaria raiz, pego, pago e vou sentar em uma das mesinhas do lado de fora para apreciar o movimento que se inicia na rua aos sábados. Enquanto degusto o pão encharcado no café com leite (quem nunca?), dou um tempinho para zapear no celular. Reviro o Instagram e vejo no perfil da arquiteta e urbanista Anna-Beatriz Bassalo Aflalo (@biaaflalo), professora, colega da Unama, que no dia anterior havia feito uma postagem anunciando uma nova editoria chamada “Essa data é minha rua”, com a intenção de contar a história das ruas de Belém que têm ou tiveram nome de alguma data. E ela, então, iniciava a nova editoria com um vídeo falando exatamente da... 25:

> Então na data de hoje, nada mais coerente do que começar com a Avenida Romulo Maiorana que a gente conhece como a 25 de Setembro. Mas esse não foi o primeiro nome dela. A 25 fazia parte de um plano de expansão para Belém traçado por Nina Ribeiro entre 1883 e 1886 que daria origem a um bairro que a gente conhece hoje como Marco. Nesse projeto as ruas receberiam nomes de pessoas consideradas heróis da Guerra do Paraguai e a 25 então foi batizada de Estrada do Conde D’Eu. (@biaaflalo, 2020).

Um aparte: segundo o historiador Ernesto Cruz, o bairro do Marco “significa a implantação do Marco da posse da primeira légua patrimonial de Belém. Assinalava o término da extensão da propriedade da terra que lhe fora mandada dar, por vontade Régia” (CRUZ, 1992, p.29). Daí a designação conhecida também pelos antigos como “Marco da Légua”. Bia Aflalo, por sua vez, toma como referência o mapa de Belém, desenhado por Nina Ribeiro, datado de 1886:

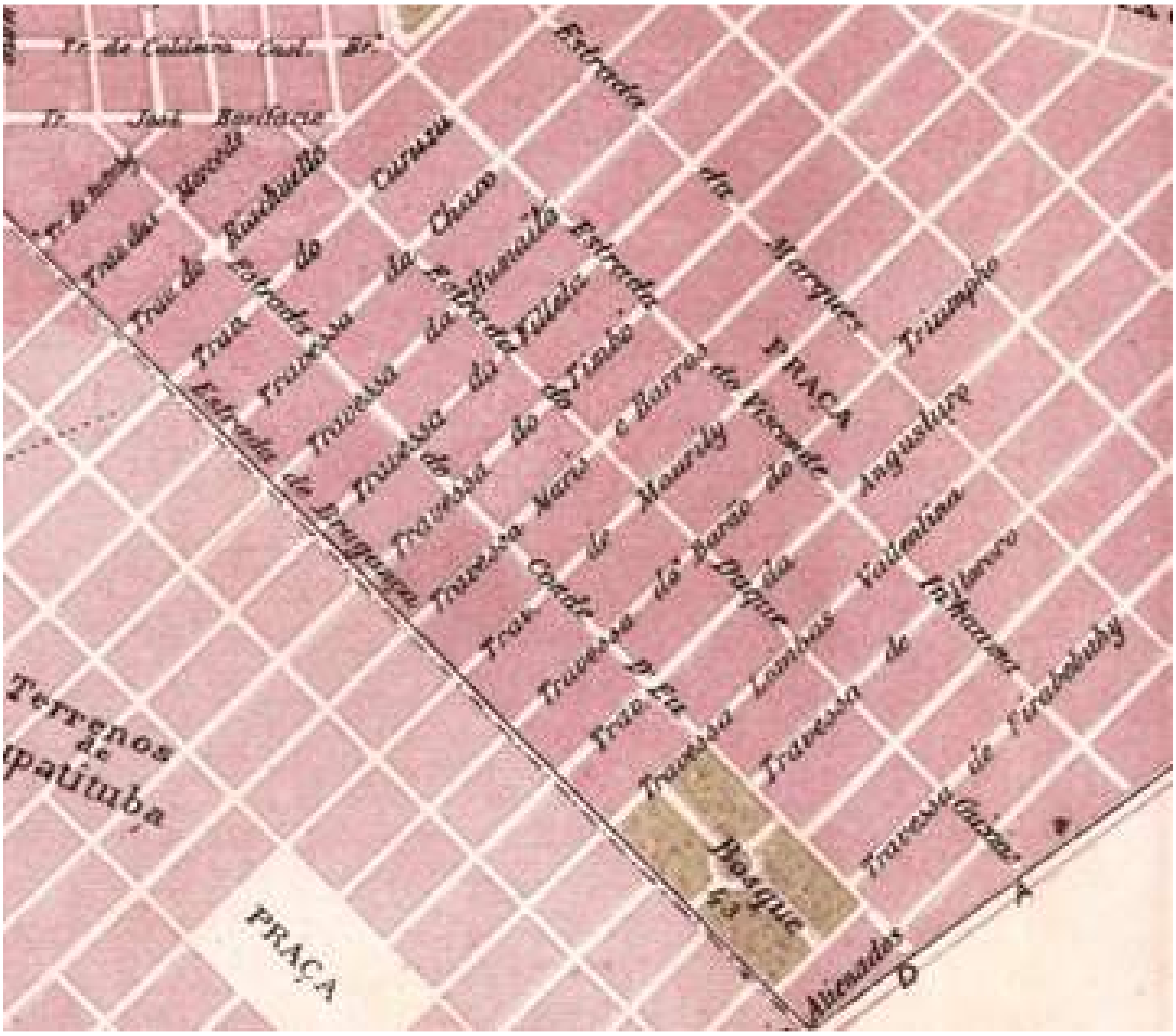

Figura 02: Fragmento do mapa de Belém, por Nina Ribeiro (1886).
Fonte: https://fauufpa.org/2014/03/23/planta-da-cidade-de-belem-1899/

Bia Aflalo prossegue mencionando que “a Estrada de Conde D’Eu foi aberta entre 1890 e 1895, paralela à antiga Estrada de Ferra Belém-Bragança, que depois se chamou Avenida Tito Franco e que hoje a gente conhece como Almirante Barroso”. Em seguida, Aflalo toma como referência Ernesto Cruz para falar da primeira mudança de nome da nossa rua, que passaria a ser designada como referência ao dia 25 de Setembro de 1897, “data comemorativa da vitória da força policial paraense em Canudos, de que resultou a derrota definitiva dos jagunços de Antônio Conselheiro” (CRUZ, 1992, p.87), alteração esta efetivada em 16 de dezembro daquele ano.

Aflalo menciona que a 25 só foi pavimentada pela primeira vez entre o fim da década de 1950 e o início de 1960, comentando que o avô, o engenheiro José Maria Bassalo, fez parte dessa obra. Segundo ela, só “na década de 1970, a 25 ganha forma como a gente conhece hoje com duas pistas laterais largas, um grande canteiro central arborizado e um trajeto sinuoso em zigue-zague como redutores de velocidade”. Lembro que a razão desse traçado tinha a pretensão de fazer da 25 uma espécie de “rua de lazer”, um modelo certamente baseado em outras experiências urbanas já executadas em outras cidades e que obedecia preceitos de um urbanismo moderno. Foi apenas em 2009 que a 25 passou a ter o traçado que possui hoje, com mãos duplas com os redutores de velocidade passando a funcionar como retorno.

A mudança na denominação da Avenida 25 de Setembro para Avenida Romulo Maiorana foi aprovada pela Câmara Municipal de Belém e sancionada por meio da Lei Municipal No. 8771, de 19 de novembro de 2010, pelo então prefeito de Belém em exercício, Walter Arbage, como forma de reconhecimento aos serviços prestados pelo empresário, que contribuíram para o desenvolvimento do Pará. À época, o jornalista Lucio Flávio Pinto contestava essa decisão sobre a mudança da designação de logradouros e bens públicos, argumentando que “todas as novas homenagens deviam tomar por base novos lugares ou prédios”, posto que:

> A esse tipo de exercício intelectual dá-se o nome de revisão – ou releitura – da história. Novas informações, a abertura de arquivos até então inacessíveis e o arejamento proporcionado pelo tempo permitem ver o mesmo fato por outra ótica. Marx contribuiu muito para o revisionismo com sua visão da totalidade e do contexto dos acontecimentos, que ajudam a explicar os atos individuais. Mas que também gerou uma distorção: de se ver a história apenas como uma sucessão de estruturas, como se elas fossem destituídas de dinamismo social, dos elementos da imperfeição humana, com suas contradições e paradoxos, com suas individualidades tão desiguais. O presente distorce o futuro ao se projetar sobre ele com seus próprios valores, que absorvem e ocultam os valores da época antiga. (PINTO, 2010)[2] .

Deixo as elucubrações acadêmicas para voltar à vida real da rua. Ao levantar a vista vejo na mesa ao lado o nosso “filósofo da padaria”, sempre aos sábados ali, já àquela hora em sua terceira latinha de uma cerveja barata, meditando e falando sozinho. Barrigudinho, deve ter uns sessenta e tantos. Sentado de frente pra rua, olhar fixo no horizonte, ele certamente está mirando algo muito mais além daquele jardim da 25. Verá, dentre as árvores, uma praia ao fundo num alaranjado final de tarde? Algum paraíso perdido da juventude? Lembrará de alguém em especial?... Sem desviar a vista de sua paisagem interior, apanha a latinha de cerveja e toma uma boa golada. Vejo-o lagrimar. Efeito da gelada ou das lembranças? Então, no embalo, o ouço cantarolar baixinho um bolero dolente: *“Há um brilho de faca onde o amor vier / E ninguém tem o mapa da alma de uma mulher...” [3]*. Bingo! Recorda “um grande amor do passado”: *“Não existe saudade mais cortante que a de um grande amor ausente / Dura feito diamante, corta a ilusão da gente...”*. Corta! Encerra a cantoria. Esboça um leve sorriso, balança a cabeça, suspira, pigarreia e toma o último gole. Levanta, coloca o saco de pão amarfanhado debaixo do braço e “toca a vida pra frente, fingindo não sofrer...”, seguindo de volta pra casa ou sabe lá pra onde.

Enquanto isso, em frente à padaria, uma outra “praia” começa a se armar no areal debaixo das árvores. Mesas, cadeiras, uma churrasqueira, cooler e caixa de som, arrumados por uma confraria de velhos amigos, ao que parece, que fazem ali seu sabadão. Ladeados pelos próprios carros que invadem o canteiro central, tomam conta do pedaço. A despeito da festiva iniciativa de se vivenciar a aprazível rua, ali se embaralham o espaço público e o privado. Trata-se de uma prática urbana desordenada que se observa ao longo de toda a via, na verdade em toda Belém e, certamente, em qualquer cidade brasileira.

Um pouco mais adiante, o Bar da Tia também começa a tomar posição no canteiro, espalhando as mesas do boteco no canteiro, aguardando a turma jovem que chega geralmente a partir do meio-dia. Carros fazendo o canteiro de estacionamento, bares, lanchonetes, tapiocarias, tacacazeiras, lavadores de carro, pontos de táxi, ambulantes, tudo ali ocupando indiscriminadamente o logradouro público. E isso tudo acontecendo em uma única quadra da 25, entre as Travessas Lomas Valentinas e Angustura.

---

[2] http://www.observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitas/o-contrabando-do-passado-e-a-historia-do-presente/
[3] Zé Ramalho: “Entre a serpente e a estrela”, 1992.

Figura 03: Vista do canteiro central da 25, entre as Travessas Lomas Valentinas e Angustura.
Fonte: acervo do autor, 2020.

Hora de seguir. Ao sair, deixo pago uma média para o velho hippie que vende suas miçangas na calçada ao lado da padaria. Ele toca uma harmônica e ensaia um *"Hey, Mister Tambourin Man, play a song for me / In a jingle jangle morning I'll come followin' you…"[4]* . Acompanho assobiando a *melodylan* e sigo em minha jingle jangle morning flanando pela 25 em direção à feira, como um Baudelaire das quebradas do Marco. Sabemos que Benjamin (2009, p. 38) tomou a figura do flâneur em seu ensaio "Baudelaire ou as ruas de Paris", "cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande" (p. 39), absorvendo o ritmo inebriante da vida moderna intensamente, como acrescenta Massagli (2008):

> Com um prazer quase voyeurístico, que comprazia-se em observar refletidamente os moradores da cidade em suas atividades diárias. Dessa paixão do flanêur pela cidade e a multidão, decorre a flanêurie como ato de apreensão e representação do panorama urbano. (MASSAGLI, 2008, p. 56).

A 25 não é nenhum boulevard parisiense projetada por Haussmann para conter as barricadas (ou as barracas dos ambulantes), nem o Boulevard da República da tese de Márcia Nunes numa Paris n'América. Mas a 25 é meu boulevard! Um boulevard dessas beiradas periféricas com seus 2.780 metros de extensão e cortado por dezessete travessas que configuram o *arrondissement* do Marco. A 25 tem se destacado como uma espécie de boulevard dos botecos, embora a rua ainda guarde características residenciais ainda evidentes, tradicionais até, onde encontramos ainda pessoas sentadas à porta de suas casas nos finais de tarde, um velho hábito de tempos passados. A ressaltar esse aspecto, o professor Diego Pereira, coordenador do curso de História da Unama, comenta que "há resquícios bucólicos da urbanização do Marco daquela época. O Bosque e a Avenida Romulo Maiorana, antiga 25 de Setembro, são remanescências disso"[5].

No entanto, a verticalização do bairro do Marco vem se dando de forma acelerada, com a construção de, pelo menos, trinta torres residenciais e comerciais. Observo que apenas duas dessas ainda em construção na 25, no perímetro entre as Travessas Angustura e Barão do Triunfo, comportam cerca de 240 unidades. Naturalmente, em razão dessa expansão, uma considerável diversidade de novos pontos comerciais passam a tomar conta da 25, o que vem alterando rapidamente o seu perfil. O Marco é o bairro da vez, dizem aqueles que exaltam o processo de especulação urbana evidente nessa região da cidade. Sobre isso, no entanto, advirto que o objetivo deste artigo não pretende discutir questões sobre a produção do solo urbano, tema de caráter mais específico a ser abordado em outro momento. Meu desejo neste ensaio resume-se ao livre exercício do pensar sobre a experiência de uma flâneurie como, digamos, um dispositivo cartográfico afetivo sobre uma certa rua. Neste sentido, de acordo com Castelnou:

> A flâneurie seria um modo de sociabilidade em que se guarda ciosamente a sua individualidade e, obscurecendo-se por detrás da máscara do anônimo e insignificante homem da multidão, envereda por um percurso que o aliena da eventual possibilidade de uma relação intersubjetiva mais aprofundada com os outros agentes que se movimentam nela. (CASTELNOU, 2007, p. 55).

[4] Bob Dylan: "Mr. Tambourine Man", 1965.
[5] https://www.oliberal.com/belem/marco-o-bairro-que-marca-a-expans%C3%A3o-de-bel%C3%A9m-1.61759

Destarte, a forma de ensaio adotada para esta escritura não é gratuita, dado que, de acordo com Maffesoli (1995, p. 13): "o ensaio não é outra coisa que re-criação, a partir da multiplicidade de elementos constitutivos desta vida". Por sua vez, conceitualmente, este artigo-ensaio evoca e aglutina a cartografia de Deleuze e Guattari com o *biografema* de Barthes, cujo artifício narrativo converte-se em *cartografema*, conceito formulado por este autor em sua dissertação de mestrado[6]. Esta escritura, na forma de uma narrativa cartográfica, portanto, resulta em uma espécie de *autobiograficção* de um *homo urbanus* que nos remete ao ardente desejo de viver em uma cidade, ao menos por um dia.

Fone no ouvido, sigo tambourilando com Bob Dylan e Baudelaire, como um *dândi-voyeur-flaneur like a rolling stone* pelo meu Boulevard 25. Passo pela Travessa Barão do Triunfo e, no café da esquina, o "Barão da 25", avisto o Paulinho Assunção, percussionista e produtor cultural, amigo de longa data, tomando um café numa mesa da calçada. "Salve Paulinho!" Sempre uma boa conversa, sento pra tomar um expresso e atualizar o papo depois de tanto tempo. Conto que estou dando um balão pra cartografar a 25. "Por falar nisso, lembrei de ti outro dia", ele me *diz, "por conta de uma canção do Nei Lisboa que nós gostamos muito: "Por aí"[7]. E cantarola um trecho: "Lembra de longas primaveras? / De andar pela cidade / Saudando novas eras / Sonhando com certeza / Salvar a natureza / Ao final da tarde..."* Simmm! Uma canção que diz muito de nossa geração e que sempre nos faz lembrar que, complemento, *"Seremos sempre assim, sempre que precisar / Seremos sempre quem teve coragem / De errar pelo caminho e de encontrar saída / No céu do labirinto que é pensar a vida / E que sempre vai passar por aí..."* Bom te ver, meu amigo. Esquecemos os protocolos de afastamento social e lhe dou um grande abraço. Levanto e sigo, por aí...

"Cartografar a 25", penso no que isso significa... Um retão de rua que, portanto, não é um labirinto, mas funciona para "pensar a vida", na condição de um divagador, um observador inebriado pelo movimento ondulante da cidade, na vibe de um Baudelaire benjaminiano, conforme Massigli :

> As ruas labirínticas da cidade constituem, para o "perfeito divagador", "observador apaixonado", o fascínio da multiplicidade e do efêmero, o gosto pelo movimento ondulante da multidão. Segundo o poeta francês [Baudelaire], o flâneur é inebriado pelo prazer de se achar em uma multidão, o que, para Benjamin, seria "uma expressão misteriosa do gozo pela multiplicação do número" (1994: 54). (MASSIGLI, 2008, p. 56)

Nessa "perfeita divagação", portanto, errar pelo caminho, andarilhar, libera endorfina e ativa os rizomas neuronais (já estou viajando..., efeito dos cafés e da caminhada) para traçar uma cartografia dos afetos. Lembro Suely Rolnik:

> Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias.

Na travessa seguinte, a Mauriti, uma tapiocaria que não tem nome e vive lotado nos finais de semana. Vezenquando, dia de semana, paro para pegar um café com leite para ir mordendo a caminho da Unama. Neste sábado, o canteiro está tomado de mesinhas, em geral com famílias tomando café da manhã. Até penso em comer uma tapioquinha na manteiga, mas muita gente em pé aguardando na fila me faz desistir. Vislumbro, no postão da esquina, o Bonazzo, uma loja de conveniência com seu luminoso da Heineken insinuante a me convidar. São tantas as *"Esquinas"[8]*, meu caro Djavan: *"Só eu sei / Os desertos que atravessei... / Só eu sei... / Sabe lá / O que é morrer de sede / Em frente ao mar..."*. Bom, são 10:15 da manhã, já é hora de tomar a primeira, conforme a recomendação dos santos. Atravesso a rua, entro no espaço ecumênico daquela capela-conveniência, observo os presentes ali iniciando os rituais sacro-etílicos do sabadão, estalo a primeira *"água benta"* da long-neck esmeralda em comunhão com os devotos do lugar e professo: "Salve! Saúde a todos!" "Amém!", os *beeratos[9]* ecoam, levantando suas hóstias líquidas.

Com a garrafinha "canela de pedreiro" na mão, retorno à rua definitivamente como um flâneur inebriado de ócio, liberdade e... cerveja, "um passante ocioso, perdido na grande metrópole, livre para vaguear, observar, meditar e sonhar", no dizer de Castelnou (2007, p. 55). Mais adiante, aproveito para visitar o atelier do artista plástico Emanuel Franco[10], o "Espaço Reduzido", entre as travessas Timbó e Vileta. Outro amigo de muito tempo, Emanuel me recebe à porta do atelier, de onde resolvemos ficar apreciando o movimento da rua. Ele me chama a atenção sobre um senhor que religiosamente todo sábado se instala no canteiro com seu equipamento de som e uma banquinha onde ele vende CD's de músicas que ele mesmo grava. O repertório é das antigas, com boleros, sambas-canção e bregas que ele coloca pra tocar, fazendo a trilha sonora (indesejável) da rua. O som (ou ruído, como queiram) que sai daquela velha caixa é horrível, arranhado, distorcido. Minha cerveja acaba e, então, convido o Emanuel para irmos ao depósito de bebidas ali ao lado, um boteco sem nome, comprar outras para nós. Lá o repertório musical é outro, um funk desses bem pornográficos que a mocinha atendente, muito simpática, parece curtir em altíssimo volume. Aliás, os megadecibéis dessas aparelhagens promovem o inferno da poluição sonora do bairro, especialmente nos finais de semana, não dando sossego aos moradores, e fazem do Marco um dos bairros mais barulhentos da cidade. Atravessamos a rua e nos dirigimos ao senhor vendedor de CD's. Tomando sua cervejinha, entusiasmado com nosso interesse, ele nos apresenta seus produtos, a fina flor do brega trash dos anos 60/70. Compro um, "pra dar uma força, é só 5 conto", ele diz". Em seguida, despeço-me de Emanuel e sigo a passos largos para me afastar daquele inferno sonoro. Penso numa cidade desejada, aquela cidade sonhada, e lembro Italo Calvino em suas *"Cidades Invisíveis":*

> O homem que cavalga longamente por terrenos selváticos sente o desejo de uma cidade. [...] Isidora, portanto, é a cidade de seus sonhos: com uma diferença. A cidade sonhada o possuía jovem; em Isidora, chega em idade avançada. Na praça, há um murinho dos velhos que veem a juventude passar; ele está sentado ao lado deles. Os desejos agora são recordações. (CALVINO, 1998, p. 12).

Olho para trás e vejo ao longe Emanuel e o velhinho sentados numa mureta do canteiro. Estou ao lado deles. De modo inverso ao texto de Calvino, parecemos bem novinhos, três adolescentes apreciando uma pelada no canteiro da 25 quando esta era a "rua de lazer" da nossa juventude. Essa imagem-memória é apenas reflexo de recordações do que foi uma rua sonhada. Volto a vista para o futuro e sigo em frente... Ao longo do percurso vou observando o grande número de pequenos estabelecimentos comerciais: vendas de açaí, salões de beleza, barbearias, padarias, hamburguerias, um supermercado, escritórios, papelarias, butiques, consultórios, restaurantes e, especialmente, bares, muitos bares. Algo que parece confirmar a vocação boêmio-gastronômica da 25. Em sua maioria, esses pequenos empreendimentos surge de uma "portinha" da residência, de iniciativa bastante informal, configurando o uso misto residencial-comercial dos imóveis ao longo da avenida.

---

[8] Djavan: "Esquinas", 1984.
[9] Beeratos: beatos da cerveja, da confraria dos botecos.
[10] Emanuel foi professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da Unama e coordenou a Galeria de Arte "Graça Landeira" por mais de 20 anos. Nesse tempo, desenvolvemos uma série de projetos artístico-culturais por essa instituição de ensino superior.

Passo em frente ao Bar do Mineiro e aproveito para comprar mais uma cerveja. Quem sabe não encontro ali meu amigo Edgar Chagas Jr. já internado para a maratona etílica do sabadão? Quem sabe Edgar, geógrafo, antropólogo e professor-pesquisador do nosso programa de pós-graduação, não me daria algumas dicas sobre a rua sob os conceitos de lugar e experiência em Yi-Fu Tuan? Conceitos que poderiam certamente revelar produções de sentido e afeto da vida social urbana como uma experiência simbólica da aventura humana em nossa vã pós-modernidade pandêmica. O bar enquanto espaço sociológico dessa experiência é um fórum privilegiado para tais discussões. No caso do Mineiro, muito frequentado por uma clientela mais madura, na faixa dos 40/60 anos, constituída em sua maioria por renomados intelectuais de boteco, mostra-se uma genuína academia. Ademais, a música é de bom nível, da alta MPB, e sua cozinha é reconhecida pelos excelentes petiscos. Não encontro o Edgar, mas uma série de outros conhecidos que me convidam a dividir suas mesas. "Não posso, preciso chegar na feira, senão..."

Finalmente chego à Feira da 25, já por volta do meio-dia. Um filhote e camarão-rosa no Kennedy. Camarão seco para o tacacá da patroa é no Jerry. Farinha de Bragança, farinha de tapioca, goma e coco ralado, na barraca da Andréa. Tempos atrás, quando costumava fazer a feira com meu pai, comprávamos a farinha na barraca do turco (cujo nome não lembro agora) que havia sido proprietário de uma frota de ônibus que tinham o formato de zeppelin e ficaram lendários na história da cidade. Meu pai e ele, conhecidos de longa data, aproveitavam para colocar os assuntos em dia, na maioria das vezes recordando coisas do passado. Hoje não estão mais por aqui, mas devem alongar essa conversa em alguma feira de outro plano. A Feira da 25 e o Mercado de São Brás foram, ao longo de minha infância e juventude, os estabelecimentos das compras semanais de casa, quando morávamos no Conjunto do IAPI e íamos religiosamente, eu e meu irmão, com meu pai aos sábados fazer a feira. Essas compras geralmente demandavam uma manhã inteira, o que nos deixava, eu e meu irmão, furiosos, pois perdíamos a pelada matinal do sábado, tudo por conta de que papai, um sujeito extrovertido e muito falante, conhecer todos os feirantes, o que rendia muito papo e alguns bate-bocas, geralmente quando o assunto era futebol, naturalmente sobre Remo x Paysandu. Tantas recordações são evocadas a partir dos percursos e dos lugares desta avenida, o que configura esta cartografia da 25 como um amplo e sensível espaço-tempo dos afetos. Missão cumprida, ao menos em parte, pois esta cartografia de uma rua ainda renderá muitos capítulos. As sacolas pesando nas mãos reclamam a hora de voltar pra casa. Chamo um Uber e vou. No rádio do carro, Caetano Veloso canta "Alegria, alegria". Aliás, a epígrafe deste artigo bem poderia ser das estrofes dessa a canção tropicalista, posto que esta lhe confere o título. Pois, então, ela segue aqui, na minha versão, como epílogo:

Caminhando contra o vento, sem lenço, sem documento (e sem máscara!),
o sol de quase (25 de) setembro, eu vou, eu vou, porque não? porque não?...

REFERÊNCIAS

AFLALO, Anna-Beatriz Bassalo. **Essa data é minha rua – 25 de Setembro.** Belém: Instagram @biaaflalo, 2020.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna. Sobre a modernidade.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CASTELNOU, Antonio. **Teoria do Urbanismo**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná. 2007. PDF.

CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CRUZ, Ernesto. **Ruas de Belém: Significado histórico de suas denominações**. Belém: Cejup, 1992.

EIRÓ, Jorge. **Cartografemas: Fragmentos autobiográficos de um artista-professor**. Belém: PPGED-ICED-UFPA, 2009.

GASTAL, Susana. **Alegorias Urbanas: O passado como subterfúgio**. Campinas: Papirus, 2006.

MAFFESOLI, M. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MASSIGLI, Sérgio **Roberto. Homem da multidão e o flâneur no conto "O homem da multidão" de Edgar Allan Poe**. In: Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários, Volume 12. São Paulo: UNESP, 2008. http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa.

PINTO, Lucio Flávio. **O contrabando do passado e a história do presente**. In: http://www.observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitas/o-contrabando-do-passado-e-a-historia-do-presente/. 2010.

VER-O-PESO E SUA COMUNICAÇÃO COM A CIDADE: DE ESPAÇO SOCIAL DE COMÉRCIO A LUGAR SIMBÓLICO EM BELÉM DO PARÁ.

VER-O-PESO AND ITS COMMUNICATION WITH THE CITY: FROM A SOCIAL SPACE OF COMMERCE TO A SYMBOLIC PLACE IN BELÉM DO PARÁ.

Everton Ronniery Tavares Souza
Arquiteto e Urbanista (UNAMA), Designer (UNAMA),
Mestrando em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU) da Universidade do Pará (UFPA) – Instituto de Tecnologia (ITEC). Email: e.ronniery@gmail.com

Luiz de Jesus Dias da Silva
Arquiteto e Urbanista (UFPA), Doutor em Antropologia Urbana (PPGSA/IFCH/UFPA), Mestre em Arquitetura (PROArq/UFRJ), Professor Associado da FAU/ITEC/UFPA, Diretor da FAU/ITEC/UFPA no biênio 2019-2020. Email: ljesusds@hotmail.com

RESUMO

Este artigo tem o objetivo de debater o Complexo Ver-o-Peso, em Belém do Pará, como um lugar que comunica saberes tradicionais, história oral, testemunhos, costumes, tradições e traduz as características sociais da Amazônia, o qual sendo também um porto se assemelha a outros tantos existentes na região, onde embarcam e desembarcam pessoas, fazendo circular mercadorias para abastecimentos comerciais nas várias localidades ribeirinhas da região, sendo desse modo, uma referência em patrimônio cultural. De espaço comercial a lugar antropológico, o Ver-o-Peso é um lugar simbólico à cidade, reunindo cultura, memória e muita sociabilidade, como a sociedade o concebeu, o aprofundou e o reproduz a cada dia no seu cotidiano, no seu estar todos juntos por vontade. Caracteriza-se por ter vida própria dia e noite, por ser humanizado, por fazer o ser humano se sentir bem por estar lá, demonstrando sua afetividade com o lugar e com as pessoas do lugar. De modo secundário se discute a riqueza patrimonial arquitetônica, na qual o Ver-o-Peso está assente e envolto; visto que foi o primeiro e principal centro comercial de Belém se acercou de casarões que espargem o ecletismo nas suas misturas de formas e estilos a marcar uma época a qual foram erguidos, muitos geminados e coloridos ou mesmo descorados pelo tempo e falta de manutenção, alguns mantendo até azulejos originais, chegando assim ao século XXI ainda imponentes e relativamente conservados, nas principais vias do entorno.

Palavras chave: Ver-o-Peso; Comunicação urbana; Vivência; Simbolismo.

ABSTRACT

This article has the objective of discussing the Ver-o-Peso Complex, in Belém do Pará, as a place that communicates traditional knowledge, oral history, testimonies, customs, traditions and translates the social characteristics of the Amazon, which is also a port that resembles many others in the region, where people embark and disembark, circulating goods for commercial supplies in the various localities along the region, this being a reference in cultural heritage. From commercial space to anthropological place, Ver-o-Peso is a symbolic place to the city, bringing together culture, memory and much sociability, as society conceived it, deepened it and reproduced it every day in their daily lives, in their being together at will. It is characterized by having a life of its own day and night, by being humanized, by making the human being feel good to be there, showing his affection for the place and the people of the place. In a secondary way, the wealth of architectural heritage is discussed, in which the Ver-o-Peso is based and wrapped; since it was the first and main commercial center of Belém it was surrounded by houses that spread eclecticism in its mixtures of shapes and styles marking a time that were erected, many twinned and colored or even discolored by time and lack of maintenance, some keeping even original tiles, this reaching the XXI century still imposing and relatively preserved, in the main roads of the surroundings.

Key-words: Ver-o-Peso; Urban communication; Experience; Symbolism.

INTRODUÇÃO

Venha aqui minha freguesa o jambú tá uma beleza.
Tem repolho, alface e chuchu.
Olha o cofo, a pescada, caranguejo e a dourada.
Leve dois ao preço de um.
Aproveite que está no fim!
Olha ali o cheiro verde, acolá não tem mais não.
Manga verde, manga rosa, olha ali, lá vai um ladrão.
Olha o rapa vai te prender!
Olha o rapa vai te prender!
Isso é o Ver o Peso! E tudo tem por cá.
Vida, sonho e medo, lama, fama, fome, riso e dor.
(Música Os Pregões, autoria de Armando Hesketh).

Este artigo tem o objetivo de debater o Complexo Ver-o-Peso, em Belém do Pará, como um lugar de saberes tradicionais, história oral, testemunhos, cultura e sociabilidade na Amazônia, além de referência em patrimônio arquitetônico, o qual sendo também um porto assemelha-se a outros tantos da região, onde embarcam e desembarcam pessoas, fazendo circular mercadorias para abastecimentos comerciais nas várias localidades ribeirinhas da região. Indo além de um espaço comercial, por ser valorizado no imaginário e no afeto dos habitantes da região, o Ver-o-Peso tem sua paisagem notavelmente relevante na vida social da cidade. Esse espaço heterogêneo, onde se misturam "trabalho, sociabilidade e lazer para variados tipos de pessoas que diariamente por lá transitam" (SILVA, 2010, p. 183-187) é um espaço que, portanto, não se limita às trocas comerciais (LEITÃO, 2010), mas se estabelece como um verdadeiro mercado de bens simbólicos, favorecendo trocas de experiências humanas, aprendizado dividido e desenvolvimento e difusão cultural.

O Ver-o-Peso, espacialmente, originou-se como um porto natural, semelhante às praias de água doce que se conhecem nos dias atuais, os quais a povoação se apropriou; "ficava na desembocadura do alagadiço e igarapé do Piri, que lançava suas águas na Baía do Guajará" [...] (ARRUDA, 2003, p. 63), local onde era praticado o embarque e desembarque de pessoas e especiarias na cidade, nos idos da segunda década do século XVII, em plena formação do domínio colonial português sobre o Norte do Brasil. Bastou um trapiche rusticamente

erguido na ribeira, juntamente com uma balança para tabelar os produtos desembarcados ou embarcados e, por fim, uma população necessitada de abastecimento que pouco a pouco foi se apossando daquele lugar, dando início ao aglomerado mercantil que resiste vigorosamente nesta segunda década do século XXI. Neste artigo atenta-se ainda para sua riqueza patrimonial arquitetônica, na qual o Ver-o-Peso está assente e envolto. Concentrando o primeiro e principal centro comercial de Belém se acercou de casarões que exalam o ecletismo nas suas misturas de formas e estilos a marcar uma época a qual foram erguidos, muitos geminados e coloridos, chegando ao século XXI ainda imponentes e relativamente conservados, nas principais vias do entorno.

Antropologicamente, o espaço do Ver-o-Peso se estabelece como um complexo conjunto de trocas entre diversas categorias de trabalhadores que interagem diariamente nas mais variadas formas, nos diversos setores da feira. Carlos (1997, p. 28) considera o espaço como resultado de uma relação que se concretiza de modo formal "em algo passível de ser apreendido, entendido e aprofundado". A principal característica da pesquisa em antropologia social conduzida nesse local é marcada por tentar compreender a identidade e os fenômenos culturais que ali ocorrem. Portanto, a pesquisa sobre a rede social no qual o Ver-o-Peso está inserido reexaminou a complexidade da vida social, e buscou captar a dinâmica de interação dos participantes sociais.

Esse aporte converge para o que representa o espaço do Ver-o-Peso, um lugar simbólico que reúne cultura e sociabilidade, como a sociedade o concebeu, o aprofundou e o reproduz a cada dia no seu cotidiano. Este artigo o aborda desse modo, como um lugar que reúne arquitetura de estimado valor patrimonial ao longo de sua história, seu cotidiano, como mercado que contribui para essa ligação simbólica e cultural de Belém, o qual alcançou um status de lugar, porque um lugar se caracteriza por ter vida, por ser humanizado, por fazer o ser humano se sentir bem por estar lá, demonstrando sua afetividade com o lugar e com as pessoas do lugar. O Ver-o-Peso é assim, um lugar que vai além da sua espacialidade física complexa, por ser imbuído do sentimento que a população lhe atribui e por refletir outros semelhantes na Amazônia.

OS SABERES TRADICIONAIS, PESSOAS E PATRIMÔNIO NO MESMO LUGAR.

> O chá do Tamaquaré é um chá muito louco.
> É um feitiço caboclo que só tem no Pará!
> Vai à banca de cheiro lá do Ver-o-Peso você vai encontrar! Na banca de cheiro lá do Ver-o_Peso você vai encontrar! (...)
> (Música Feitiço Caboclo, autoria de Dona Onete).

Conforme Malheiros (2013) o Ver-o-Peso representa a história de Belém e as mudanças da paisagem de seu espaço original, pois acumula relíquias culturais e arquitetônicas de diferentes épocas, interconectadas e integradas aos novos elementos da cidade contemporânea. Há nitidamente uma riqueza cultural cujo ápice do valor está no simbolismo coletivo impregnado no belenense, o que é ratificado por vários autores, como Leitão e Rodrigues (2011, p. 13).

A maior riqueza do Ver-o-Peso está contida no lastro de memória da própria cidade que pode ser ali encontrado. Há muito deixou de ser apenas um porto e uma feira livre, na qual se negocia toda espécie de produtos comestíveis, industrializados, vestuários, artesanato, ervas, etc., para se consolidar como importante lugar de práticas culturais, onde o cotidiano regional e o imaginário amazônico se reproduzem e se perpetuam por meio das mais diversas atividades tradicionais – do preparo de alimentos ao uso de ervas com fins medicinais e místico-religiosos. Nesse sentido, o Ver-o-Peso é também um mercado de bens simbólicos, que alimenta o corpo, a alma e o espírito de uma cidade que mantém elos com o rio e a floresta (LEITÃO; RODRIGUES, 2011, p. 13).

Dividido em setores, o Ver-o-Peso ficou internacionalmente conhecido pelos artigos comercializados no Setor das Ervas, composto por garrafadas, banhos de cheiro, pomadas, óleos, ervas e demais insumos biológicos, resultado dos conhecimentos tradicionais locais transmitidos, geralmente, por meio oral e prático, possuindo habilidade para cura de doenças fisiológicas, bem como espirituais, além de atrativos para a boa sorte. Essas tradições surgem de interações interétnicas, como a influência indígena, a fitoterapia da medicina popular europeia, influência africana e nordestina, essa última com seus próprios processos sincréticos (SANTOS, 2000). Os produtos do Setor são agregados de um valor no qual superam a finalidade fisiológica e sua característica de medicina folk (ARAÚJO 1959); eles dizem respeito a um conceito no qual espiritualidade, história, tradição, natureza, costume e identidade se mistura em relevância cultural.

O Setor de ervas atrai a vivência da sociobiodiversidade da região no meio urbano, o que permite nuances próprias, pois faz com que as práticas culturais populares de qualidade da floresta atendam à dinâmica da cidade. Isso tem a ver com o impacto econômico, político e social da metrópole. O comércio das ervas envolve múltiplos fatores: o produto em si, a variedade do seu insumo, o saber tradicional associado, as erveiras com seus conhecimentos, o Ver-o-Peso como tradição (HOBSBAWN 2008), e os vínculos emocionais e subjetivos.

A Dona Beth Cheirosinha (imagem 01), vendedora de ervas no Ver-o-Peso, relata que "na parte da medicina, das ervas medicinais, o pessoal (...) eles voltam para dizer que ficaram curados e acabam divulgando para outras pessoas o nosso trabalho. Quem deu o nome pra essas ervas foram os índios. Eles que são os mestres! Eles são a nossa universidade, mas só pegamos uma rebarbazinha para estudar um pouco. O mais importante de tudo é ter o conhecimento" (Beth Cheirosinha, entrevista em 11/8/2020).

Foto 01: Dona Beth Cheirosinha
Fonte: Zilton Filho, 2018.

Sujeitas protagonistas na excelência e eficácia do produto, as erveiras são na verdade especialistas da floresta e comerciantes. Chamadas de benzedeiras ou mandingueiras, suas distinções perante o conhecimento popular envolve procedência e acúmulo de saberes, fruto do contato entre povos, grupos humanos ou indivíduos – sejam eles indígenas, afrodescendentes e outros – com a natureza, sendo transmitidos de pai para filho e, geralmente, de forma oral.

Apoiando-se no pressuposto de que as pessoas ocupam papel central no processo de produção, processamento, armazenamento, recuperação e uso da informação, as erveiras da Feira do Ver-o-Peso são assimiladas, nesta pesquisa, como fontes pessoais específicas de informação.

Outra imagem marcante da enseada das embarcações onde se localiza o Ver-o-Peso é o Mercado de Peixe com suas torres pontiagudas e emblemática na paisagem da cidade de Belém, que muito fascinaram o autor (Silva) desde a infância no final da década de 1960, tempo em que semanalmente, o mesmo acompanhado de seu pai e dois dos irmãos mais velhos, iam às compras de pescado, frutas, hortaliças, legumes e outros produtos que "só ali eram frescos", novo e de qualidade, para abastecimento da família que era numerosa, para toda a semana. "O que guardo na memória da lembrança é o que na psicologia denomina-se de memória afetiva".

Esse entreposto pesqueiro continua, nos dias atuais, como um marco comercial e simbólico da cidade de Belém, no qual há uma organização que satisfaz ao conjunto dos usuários que interagem e onde "cada indivíduo tem um papel específico de ator social" (GOFFMAN, 2013, p. 36; RADCLIFFE-BROWN, 2013,p. 19), dentro daquele locus sociocultural que influencia toda a cidade desde sua gênese. Nesse sentido, Loureiro (1985.p, 21) comenta que desde o período colonial:

> A subsistência do homem amazônida fundamentou-se no pescado e na pequena produção agrícola, com destaque para a mandioca usada para fabricar farinha, a qual sobressaia todas as demais espécies. O pescado, como produto alimentar básico das populações paraenses, tinha seu valor natural reconhecido a tal ponto que, em certa época, serviu como moeda em algumas formas de pagamento.

O pescado foi e continua sendo o elemento que está centralizado no Ver-o-Peso, cabendo-lhe o grande papel econômico que dá importância aquele local, que faz com que outras mercadorias circulem, que continua abastecendo as feiras e mercados populares e os supermercados; mantendo uma rede viva que chega às mesas dos paraenses. Fazendo o verdadeiro papel de um terminal pesqueiro popular, mas conflitando com princípios legislativos federais, conforme se verá adiante. O peixe advindo da Pedra do Ver-o-Peso tem um valor simbólico entre os consumidores de Belém, os quais o veem positivamente, sendo do senso comum que na Pedra se encontra peixe fresco, peixe novo e desse modo cada consumidor também faz parte da rede comercial tecida em volta do pescado e iniciada pelos tripulantes extratores longínquos do litoral, dos rios e estuários amazônicos, pescadores que são hábeis navegadores, conhecem muito bem os cursos hídricos e se arriscam por muitos dias para realizar tal tarefa.

A Pedra do Peixe é um local de centralidade da rede social do pescado, ou seja, a rede é como um modelo abstrato construído a partir da maior quantidade possível de informações sobre a totalidade da vida social de atores em conexões, que neste caso específico – são os atores do entreposto pesqueiro que se interconectam para fazer circular o pescado em Belém.

As pessoas que circulam dia e noite no Complexo também estão a todo o tempo em contato com a riqueza arquitetônica patrimonial local, onde os casarões de estilo eclético circundam o Ver-o-Peso desde com a apresentar e integrar esse bem patrimonial; desde a Feira do Açaí (Foto 02), onde está a Ladeira o Castelo

seguindo pela Rua Padre Champagnat, onde existe um casario de exemplar valor, a cercar parte da Doca das Embarcações e a Praça do Relógio, e no outro lado pela Travessa Marquês de Pombal (Foto 03), destacam-se uma série de moradias assobradadas, com 2 ou 3 pavimentos, composta de azulejarias em cerâmica e elementos decorativos importantes nas paredes exteriores. As características da parede externa estão relativamente preservadas e são atualmente ocupadas por organizações comerciais. Infelizmente, a negligência com o patrimônio arquitetônico da cidade levou à destinos desagradáveis os edifícios em frente ao Boulevard Castilhos França e Avenida Portugal. Muitos deles não são mais residências familiares e possuem diversas alterações significativas, seja no seu interior ou em suas fachadas. O que existe hoje na área é o resultado de vários momentos históricos, compondo a paisagem arquitetônica e histórica do Ver-o-Peso, embora muitos de seus elementos não sejam notados pelos transeuntes.

Foto 02: Doca do Ver-o-Peso
Fonte: Gualdino Rodrigues, 2016.

Foto 03: Casarões da Tv. Marquês de Pombal
Fonte: Gualdino Rodrigues, 2016.

Das pessoas que diariamente labutam por ali, muitos são feirantes que vem de seus bairros para se abastecer nesse ponto referencial da cidade e levar sua mercadoria que será revendida em feiras, mercados, carrinhos ambulantes ou utilizadas no preparo de comidas nos restaurantes formais ou não formais; outro são feirantes ou trabalhadores do próprio local. "O Ver-o-Peso une o velho ao novo; o tradicional ao moderno; a elite ao popular" (CAMPELO, 2011, p. 46). Essa afirmação de Campelo pode ser constatada em depoimentos selecionados e apresentados, adiante, neste texto. Não é de hoje que o Ver-o-Peso alcançou esse status junto ao belenense, mas ao longo da história da cidade; vindo gradativamente a se tornar o seu principal cartão postal e chegando a representa-la simbolicamente. Há nitidamente uma riqueza cultural cujo ápice do valor está no simbolismo coletivo impregnado no belenense, o que é ratificado por vários autores, como Leitão e Rodrigues (2011, p. 13). O Ver-o-Peso representa um espaço e um tempo em que há revelação e o esperado encontro da história com a memória. "A memória buscada – a dos trabalhadores da feira – colocada em termos de uma memória popular encerra, na verdade, uma dupla atitude: a exclusão e inclusão ideológica desta memória". (CAMPELO, 2011, p. 65)

A dona Beth Cheirosinha vai além! Para ela o Ver-o-Peso "significa o que é pra todos os paraenses, é a representação da Cidade, que em qualquer lugar que se vai, pra reconhecer Belém tem que mostrar logo o Ver-o-Peso... é a cara de Belém, meu querido" (Beth Cheirosinha, entrevista em 11/8/2020).

LUGAR CULTURAL E DE SOCIABILIDADE

Uma ida ao Ver-o-Peso, além dos sentidos para cheiros, cores e sabores, certamente aguça as ideias apontando para as quase infinitas possibilidades de reflexão sociológica que este mercado provê, uma vez que se constitui em ponto de convergência de produtos e saberes, onde os conteúdos das práticas sociais são mais culturais que econômicos. A imagem do Ver-o-Peso é constante na vida dos belenenses tanto fisicamente, sendo um local que marca a centralidade econômica da capital paraense, para onde converge a maioria dos transportes coletivos vindos de vários bairros e até de outros municípios da Região Metropolitana de Belém, como também por ter sua imagem presente na memória mais íntima de cada morador da cidade de modo incontinente. Tudo isso faz com que a fixação de sua imagem esteja presente no imaginário da população local de modo ininterrupto, independente até se o sujeito conhece ou não o Ver-o-Peso, todos tem o que dizer desse lugar.

Um belenense de prenome Luiz, professor de 61 anos, narra que na década de 1970, no dia do Círio de Nazaré, ele acompanhava a procissão desde a Igreja da Sé até as proximidades da basílica e Nazaré e já havia nessa época a tradicional homenagem, através dos fogos – "barulhentos e intermináveis", na sua visão – que os "peixeiros" prestavam a Nossa Senhora nas "geleiras do Ver-o-Peso". Ele, como tantas pessoas que já viram essa homenagem, guardou na memória o momento em que ocorria o foguetório seguido da fumaça que pairava no ar entre as velas das embarcações e os mastros dos barcos a motor, ao término do que a procissão prosseguia em seu trajeto rumo à Basílica.

Dentro desses parâmetros, podemos apresentar o Ver-o-Peso como um exemplo, por excelência, de um mercado popular, de tradição regional e local e, ao mesmo tempo, como um espaço translocal, transnacional, onde se articulam novas e antigas formas de organização e venda de produtos, sociabilidades e identidades, num contexto de modernidade amazônica. (LEITÃO e RODRIGUES, 2011, p. 1).

A cidade de Belém não pode passar sem o seu Ver-o-Peso, que exala cultura e relações sociais mais humanizadas e sensíveis que são denominadas de sociabilidades, seus habitantes e demais atores sociais que fazem circular o pescado por sua malha urbana, mais especificamente nos pontos fixos de venda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Ver-o-Peso revela um antagonismo da coexistência da cultura ribeirinha na cidade e a interação entre tradição regional, juntamente com as transformações da metrópole, agindo como uma conexão entre a vida urbana e a vida do interior. Tal lugar proporciona um significado diferente dos outros aspectos da cidade em termos de proteção do turismo e do patrimônio histórico e cultural. Portanto, pode-se dizer que a imagem da Feira está situada entre o ambiente tradicional da Amazônia e a complexa estrutura de uma metrópole contemporânea, abrangendo lirismo e poesia, além de história, tradição e uma dura realidade.

Para falar sobre o Ver-o-Peso é preciso considerar as ambivalências e oposições, que também constituem a realidade e refletem a riqueza e a diversidade da cultura local, sendo um lugar de convergência física e imaterial, de hábitos tradicionais e também cheio de novidades; de vestígios indígenas, mas também dos Portugueses; entre orixás e Nossa Senhora de Nazaré, ou seja, um encontro entre rural e urbano, mas também de encontro da história com a memória afetiva local; lugar que centraliza o patrimônio arquitetônico e cultural, sendo ao mesmo tempo um centro comercial que harmoniza o passado e o presente do belenense que com afeto se adequa a qualquer momento do seu tempo, em que haja revelação desse esperado encontro da história com a memória.

O símbolo que o Ver-o-Peso representa para Belém, tão cedo não permitirá que esse lugar venha a ser demolido ou mesmo modificado por qualquer motivo e por quem quer que seja, o que é garantido por Lei. Meira, como defendendo essa premissa, arremata assim: Meira arremata esse subitem assim: "Não aceitamos em nenhuma hipótese, sob qualquer justificativa, mexer, mutilar, destruir tal patrimônio. Problemas novos que surgem em função do progresso urbano merecerão soluções outras que não as dessa morbidez de aniquilar o passado" (MEIRA FILHO, 1973, p. 169). Cada belenense tem sua opinião sobre o que significa o Ver-o-Peso, que vai sempre além do aspecto econômico e cultural para Belém. "Ninguém, nesta terra, lançou os olhos para a vida, sem tê-lo como a tônica, o traço perfeito entre os caracteres mais sugestivos da cidade" (MEIRA FILHO, 1973, p. 169), nessa tônica característica, está inserido o Ver-o-Peso, cheio de significados para a cidade de Belém.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, A. **Medicina rústica**. Rio de Janeiro: Ed. Nacional, 1959.

ARRUDA, E.S.**Porto de Belém do Pará.** bOrigens, concessão e contemporaneidade. Dissertação de Mestrado/UFRJ. Rio de Janeiro, IPUR/UFRJ, 2003.

CAMPELO, M. M. **Conflito e Espacialidade de um Mercado Paraense**. In: LEITÃO, W. M. **Ver-o-Peso: Estudos antropológicos no mercado de Belém**. Belém: NAEA, 2011.

CARLOS, A.F. **A cidade: O homem e a cidade, a cidade e o cidadão, de quem é o solo urbano?**. São Paulo: Contexto, 1997.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2013.

HOBSBAWN, E. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2008.

LEITÃO, W. M. RODRIGUES, C. I. **Mercado do Ver-o-Peso– Belém**. Congresso Luso Afro, Brasileiro de Ciências Sociais – XI CONLAB. Salvador, 2011.

LOUREIRO. V. R. **Os parceiros do mar. Natureza e conflito na pesca da Amazônia**. Belém, CNPQ/MPEG, 1985.

MALHEIROS, U. S. **Belém e o Ver o Peso: Seguindo os passos da modernidade**. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – XXII ANPAP. Belém, 2013.

MEIRA FILHO, A. **Evolução Histórica de Belém do Grão-Pará**. Belém: UFPA, 1975.

RADCLIFFE-BROW, A.R. **Estrutura e função da sociedade primitiva**. Petrópolis: Vozes, 2013.

SANTOS, Milton. **Território e Sociedade**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo. 2000.

SILVA, L. de J. D; RODRIGUES, C. I. **Mercados e feiras em Belém**. Documentário áudio visual (12,19 min). Baseado no Projeto Mercados Interculturais: Práticas, linguagens e identidades em contextos amazônicos do Grupo de Pesquisa em Mercados Populares GEMP – CNPq. Belém: FAU/Laboratório Virtual/youtube. Vídeos Mais, 2016 Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=uwE1OFznxnI .Acessado em 27 jun. 2020

HISTÓRIAS DO VIVER NA CIDADE NA PERSPECTIVA DOS ROTEIROS GEO-TURÍSTICOS EM BELÉM DO PARÁ

STORIES OF LIVING IN THE CITY FROM THE PERSPECTIVE OF GEO-TOURIST TOURS IN BELÉM DO PARÁ

Maria Goretti da Costa Tavares
Professora Titular da Universidade Federal do Pará
Programa de Pós Graduação em Geografia
Faculdade de Geografia e Cartografia
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2183-3090
Email: goretti@ufpa.br

RESUMO

Este artigo apresenta a importância de roteiros e ou percursos urbanos que valorizem a apresentem o patrimônio cultural local, seja material ou imaterial, objetivando demonstrar a importância do direito a cultura, ao patrimônio e a cidade. Apresenta-se a experiência teórica metodológica da experiência de um projeto de roteiro a pé na cidade de Belém do Pará, pautado no conhecimento geográfico como carro chefe da interpretação da cidade. Como resultado configura-se uma proposta demonstra a importância e necessidade de se conhecer e valorizar o patrimônio cultural, e que se coloca como instrumento imprescindível para viabilização da participação social e atuação conjunta entre população e poder público na valorização das cidades.

Palavras-chave: Roteiros Geo-turístico, Patrimônio, Cidade, Belém, Espaço.

ABSTRACT

This article presents the importance of routes and / or urban routes that value and present the local cultural heritage, whether material or immaterial, aiming to demonstrate the importance of the right to culture, heritage and the city. The theoretical and methodological experience of the experience of a walking tour project in the city of Belém do Pará is presented, based on geographical knowledge as the flagship of the city's interpretation. As a result, a proposal is set up that demonstrates the importance and need of knowing and valuing cultural heritage, which is an essential instrument for enabling social participation and joint action between the population and the public authorities in the valorization of cities.

Keywords: Geo-touristic itineraries, Heritage, City, Belém, Space.

INTRODUÇÃO

Os Roteiros turísticos e/ou culturais têm íntima relação com a valorização do patrimônio cultural natural, material ou imaterial dos lugares, das cidades, do mundo. Compreende-se aqui o turismo como uma prática social que possuía característica de contribuir significativamente para os processos de produção e consumo dos espaços (CRUZ, 2003).

Vista desse modo, a atividade turística possui elementos gerais que a caracterizam, como a existência do trade turístico – conjunto de instituições e agentes que operam no mercado turístico. Esses agentes são os principais responsáveis pela comercialização turística dos lugares.

É nesse contexto que os centros históricos de diversas cidades brasileiras passam por processos de "revitalização" (ganham uma nova vida, com a presença de novos agentes e novos usos sociais), que, a despeito de ressaltar o que é diferencial em cada uma dessas áreas centrais, tem ocorrido de maneira um tanto padronizada, com o realce do colorido das fachadas, com a instalação de serviços de hospedagem, de gastronomia, de venda de souvenir e de artesanato.

Esse processo desconsidera, em grande parte, demandas locais dos habitantes das cidades, em especial dessas áreas que compõem os centros históricos, por serviços básicos, como infraestrutura de saneamento e melhorias nos espaços de suas atividades culturais e econômicas.

Ressignificar o turismo, a partir da experiência do roteiro, representa a demonstração de que o turismo pode ser essa arena onde para (e através de) a visita do outro, os agentes locais passam a (re) conhecer e a (re) valorizar sua história e seu espaço. Nesse sentido, um roteiro cultural e/ou turístico pode evidenciar o mosaico de agentes e de modos de vida que produzem o centro histórico da cidade e contribui para a perspectiva pedagógica do turismo, já que "a viagem proporciona o conhecimento" (FIGUEREDO, 2010, p.29). O roteiro pode inserir locais que não têm sido incluídos frequentemente nos passeios comercializados, espaços nos quais é nítida a carência de ações do poder público, principalmente no que se refere à limpeza e segurança, ao contrário do que ocorre em certos espaços restaurados e refuncionalizados (Cifelli, 2010). Além disso, um roteiro com estes objetivos pode significar o que Paes (2009, p.176) propõe para as inúmeras possibilidades de inclusão social, a partir da participação da população nos processos decisórios, na gestão do turismo, na educação patrimonial, na capacitação destas populações para ofícios ligados à preservação, restauração e inúmeras atividades associadas ao setor turístico e ao patrimônio cultural.

Este artigo apresenta a importância de roteiros e/ou percursos urbanos que valorizem a apresentem o patrimônio cultural local, seja material ou imaterial, objetivando demonstrar a importância do direito à cultura, ao patrimônio e à cidade. Para tal, apresenta a experiência de um projeto de extensão que acontece na cidade de Belém do Pará desde o ano de 2011 (projeto coordenado pela autora deste artigo), apresentando sua proposta teórica e metodológica e seus impactos para a o processo de educação patrimonial da cidade.

A estrutura do artigo encontra-se dividida em 02 partes, a saber: a) a educação patrimonial como promoção do direito à cultura e, c) projeto roteiros geo-turísticos: sua proposta teórica-metodológica e a leitura geográfica da cidade.

A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL COMO PROMOÇÃO DO DIREITO À CULTURA.

O Direito possui uma relação muito próxima com a cultura, sendo que a realidade cultural muda a norma, da mesma forma que a norma muda a realidade cultural. A palavra cultura remete ao direito, ao acesso e conhecimento da história e ao patrimônio, capazes de proporcionar novos olhares sobre a memória e o passado (TUPIASSU & TAVARES, 2017).

O turismo considerado aqui como uma prática socioespacial (CRUZ, 2006) e que também provoca impactos e contradições sociais e ambientais, nos remete à pergunta: o turismo seria um direito para todos? No nosso entendimento, sim, mas principalmente a possibilidade de acesso ao conhecimento e ao patrimônio cultural e natural dos lugares, bem como o seu uso, o uso do espaço turístico.

Duas características intrínsecas ao turismo o diferenciam, fundamentalmente, de outras atividades econômicas ou produtivas. Uma delas é o fato de o turismo ser, antes de qualquer coisa, uma prática social, a outra é o fato de ser o espaço seu principal objeto de consumo. Como prática social, a atividade do turismo tem o turista como principal protagonista e isso implica reconhecer que, mesmo diante da hegemonia de agentes de mercado e de estado, o "mundo do turismo" não se restringe às ações hegemônicas de atores hegemônicos (CRUZ, 2006, p.338).

Num mundo de desigualdades, o turismo é um direito porque significa o direito à liberdade de circulação que as pessoas têm a exercer, já que a prática da atividade turística representa significações sociais, pois segundo Peréz (2009, p.14) "o turismo é um sistema de produção e consumo de tempo de lazer, socialmente conotado de signos e atributos sociais. O turismo é uma produção e consumo de bens simbólicos com significações sociais".

Nesta perspectiva, ganha importância a educação patrimonial. Enquanto processo que busca a valorização da herança cultural, esta estratégia visa capacitar a sociedade para um melhor usufruto dos bens culturais, propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num processo contínuo de criação cultural (HORTA, et al, l999).

Segundo Florêncio (2012), é da década de 1980, o surgimento da expressão "Educação Patrimonial", trazida ao Brasil a partir de experiências ocorridas na Inglaterra e aplicadas aqui, com a utilização de museus e de monumentos históricos com fins educacionais. Para Florêncio (2012, p.24):

> A Educação Patrimonial deve ser tratada como um conceito basilar para a valorização da diversidade cultural, para o fortalecimento de identidades e de alteridades no mundo contemporâneo, e como um recurso para a afirmação das diferentes maneiras de ser e de estar no mundo.

A primeira grande referência do IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Arquitetônico Nacional, sobre educação patrimonial, vai ser o livro intitulado: Guia Básico de Educação Patrimonial, organizado por Horta et al (1999), no qual, Educação Patrimonial é:

> Um processo permanente e sistemático de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo. A partir da experiência e do contato direto com as evidências e manifestações da cultura, em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados, o trabalho da Educação Patrimonial busca levar as crianças e adultos a um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural, capacitando-os para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num processo contínuo de criação cultural (HORTA et al 1999, p. 06).

PROJETO ROTEIROS GEO-TURÍSTICOS: PROPOSTA TEÓRICA-METODOLÓGICA E A LEITURA GEOGRÁFICA DA CIDADE.

O centro histórico de Belém-PA possui espaços que receberam intervenções nos últimos anos, na lógica do processo de "revitalização" (TRINDADE JUNIOR e AMARAL, 2006). E o que se observa, são espaços que compõem os roteiros turísticos que direcionam a visitação dos turistas ao centro histórico da cidade.

No entanto, essa área apresenta ampla diversidade de vidas que a produzem, para além das poucas edificações reformadas. Estão presentes atividades comerciais (formais e informais), espaços em deterioração, lixos, festas, atividades portuárias, etc. Essa diversidade diz muito mais sobre o passado e o presente da cidade de Belém.

O projeto Roteiros Geo-Turísticos - conhecendo o centro histórico de Belém na Amazônia - Projeto de Extensão da UFPA, foi criado com o intuito de apresentar à comunidade científica, à sociedade local e aos turistas, que ele não é um roteiro turístico convencional, pois busca aliar conhecimentos históricos, arquitetônicos, culturais e geográficos. Ele insere locais que não têm sido incluídos frequentemente nos passeios comercializados, espaços nos quais é nítida a carência de ações do poder público, principalmente no que se refere à limpeza e segurança, ao contrário do que ocorre em certos espaços restaurados e refuncionalizados (Cifelli, 2010).

Paes (2009, p.176) propõe que se pensarmos nas inúmeras possibilidades de inclusão social a partir da participação da população nos processos decisórios, na gestão do turismo, na educação patrimonial, na capacitação destas populações para ofícios ligados à preservação, restauração e a inúmeras atividades associadas ao setor turístico e ao patrimônio cultural, torna-se possível criar inúmeras alternativas, não só de geração de renda para estas populações, mas também uma nova dinâmica socioespacial para estas áreas. Mais dinâmica, mais diversificada, mais humana.

A denominação roteiro geo-turístico, no caso do projeto de extensão em Belém, deve-se ao fato de relacionar as análises geográficas sobre o espaço com as práticas turísticas, além de buscar evidenciar a diversidade de agentes e de modos de vida que produzem a cidade, o que contribui para a perspectiva pedagógica do turismo, já que "a viagem proporciona o conhecimento" (FIGUEREDO, 2010, p.29), um real encontro do turista com o lugar, com a vida do lugar. O que muitas vezes em alguns roteiros turísticos tradicionais é impossibilitado pela rigidez no controle do pouco tempo e dos objetivos do "fast tour", onde o turista tem que ver e fotografar mais em menos tempo. Nesse sentido, observa-se a importância da participação da população local neste processo, pois ações como estas podem ser um ponto de partida para a formulação de políticas públicas de turismo que agreguem tanto os valores culturais quanto os de reprodução econômica.

Seguindo diretrizes de um tipo de turismo avesso à massificação das práticas consolidadas do turismo global – uma espécie de turismo alternativo – os Roteiros se constituem como verdadeiras ferramentas de ensino sobre o patrimônio e instrumento da ressignificação das práticas turísticas. O pano de fundo é a cidade de Belém, possuidora de uma história e geografia própria que atravessa quatro séculos de formação espacial peculiar no Brasil. Em sua porção setentrional, o turismo de base comunitária, por sua vez, é o ideário dessa prática.

Como Belém passou por diversas fases da expansão do sítio urbano, determinadas frações da cidade resguardam momentos históricos importantes. Por sua vez, os roteiros retomam as explicações referentes à construção dos monumentos, das tradições e dos acontecimentos histórico-culturais que marcaram a formação da cidade. As questões tratadas tentam superar as informações típicas dos guias e manuais de turismo, nos quais o conhecimento sobre o patrimônio e a valorização espacial que eles podem inferir sobre o lugar é pouco tratado.

Há uma preocupação nos Roteiros Geo-Turísticos em não explicar o significado de patrimônio sem dissociar os aspectos culturais e históricos de Belém, que formam sua geografia peculiar. Explicam-se as rugosidades espaciais (Santos, 2008), que podem ser compreendidas como formas espaciais presentes, resultantes de um determinado processo de ocupação. Conceitos da leitura geográfica, tais como, produção do espaço, território, territorialidade, lugar e paisagem, também são tratados e explicados de forma a contextualizar a realidade socioespacial e cultural da cidade.

Em termos teórico-metodológicos de elaboração de execução dos roteiros geo-turísticos, a equipe do projeto é pautada por princípios participativos e dialogais, tendo como referencial o turismo inclusivo e sustentável, com características de turismo alternativo, conforme propõe Paes (2009), com ações distribuídas no levantamento e sistematização de dados, preparação e implementação das oficinas, palestras e os roteiros propriamente ditos. Especificamente, o seguinte percurso metodológico, composto por dez fases básicas, é utilizado para cada roteiro implantado:

1. Definição do tema e itinerário e pontos de paradas do roteiro;
2. Levantamento bibliográfico, iconográfico e documental sobre a temática do roteiro e pontos selecionados;
3. Trabalho de campo para reconhecimento do trajeto do roteiro e contato com as associações presentes na área-objeto do roteiro;
4. Elaboração de texto-guia do roteiro, com base na sistematização de todos os dados levantados pela equipe;
5. Levantamento fotográfico da área-objeto do roteiro;
6. Reuniões semanais de avaliação para aperfeiçoamento da forma e conteúdo do roteiro;
7. Articulação com órgãos governamentais para apoio de divulgação do roteiro (a saber, Secretaria de Estado do Turismo do Pará – Setur, Coordenadoria Municipal de Turismo de Belém – Belemtur, Associação Cidade Velha - Cidade Viva – Civiva, Secretaria de Estado de Cultura do Pará – Secult e Iphan);
8. Envolvimento das associações de moradores ou trabalhadores da área-objeto do roteiro;
9. Roteiros-teste com os monitores do projeto;
10. Divulgação nas redes sociais e implementação do roteiro.

Como ação de educação patrimonial o roteiro tem inserido a sociedade local no conhecimento e problemas do patrimônio material e imaterial da cidade de Belém. A estatística do projeto estima que do total de 8.000 (sete mil) participantes, desde janeiro de 2011, 95% deste total são moradores da cidade de Belém, o que revela a importância da ação para a sociedade local belenense. Além disso, o Iphan, em 2016, reconheceu a importância da ação, como um dos 8 (oito) projetos premiados com o "Prêmio Rodrigo Melo Franco", que anualmente premia ações de educação e preservação do patrimônio.

Até o ano de 2020, foram formados e implantados 11 (onze) roteiros (TAVARES, 2018), oferecidos ao público, de forma gratuita e mensal, e intercalada, e 08 roteiros em parceria a saber:

1) Roteiro pelo Bairro da Cidade Velha (desde 12 de janeiro de 2011).

Este roteiro foi criado no bairro da Cidade Velha (Primeiro núcleo da cidade no século XVII) por ser este o mais antigo da cidade de Belém e por ter sido uma das portas de ocupação da região Amazônica pelos europeus, processo que data do século XVII.

O bairro possui rugosidades espaciais (Santos, 2008), que podem ser compreendidas como formas espaciais que foram resultantes de um determinado processo de ocupação. No caso da Amazônia, este período se referiu principalmente ao momento da instalação dos fortes militares pelos colonizadores portugueses, pelas missões religiosas, pelos movimentos de revolta, como a Cabanagem, e pela economia da borracha.

Uma ação presente nestes roteiros é a inserção de lugares em seus itinerários, onde em um roteiro do mercado turístico, não seriam incluídos, como é o caso da Feira do Açaí, importante porto ao lado do Forte do Presépio, lugar, onde diariamente desembarca parte do açaí consumido na cidade (foto 1).

Foto 1: Roteiro da Cidade Velha no ponto em frente ao Museu de Arte Sacra
Fonte: Marcos André (janeiro, 2016).

2) Roteiro do Ver-o-Peso ao Porto de Belém (desde outubro de 2011).

O segundo roteiro foi implantado em outubro de 2011 com o objetivo de tratar do patrimônio material e imaterial do complexo do Ver-o-Peso (incluídos Feira, Mercado de Peixe, Mercado de carne, Praça do Relógio e casario do entorno) e o Porto de Belém (na parte que foi requalificada, onde fica a Estação das Docas, complexo turístico-cultural implantado na orla de Belém no ano de 2000).

Nesse roteiro, também se destaca a inserção dos lugares invisíveis ao mercado turístico local, como no caso da Pedra do Ver-o-Peso, onde diariamente desembarcam toneladas de peixes (foto 2).

Foto 2: Grupo durante o roteiro do Ver-o-Peso
Fonte: Marcos André (2016).

3) Roteiro da Belle Époque (desde 24 de abril de 2012).

Este roteiro tem por objetivo percorrer formas espaciais herdadas e desaparecidas do período da belle époque, durante a circulação e entrada de dinheiro nas cidades locais que controlavam parte do mercado da borracha mundial, o caso de Belém. Ao final do século XIX e início do século XX, a cidade sofrera uma reforma espacial, com a expansão de seu espaço urbano, com a implantação de bondes, alargamentos de ruas, arborização da cidade com mangueiras, implantação de praças de um teatro, o da Paz, que representava o local de encontro da burguesia local (foto 3). O modelo era a cidade de Paris: Belém como a "Petite Paris" dos trópicos. Por outro lado, esse período representou também o aumento da segregação socioespacial na cidade, com a expulsão da população de mais baixa renda para as áreas alagadas e igarapés que cortavam toda a cidade.

Foto 3: Grupo durante o roteiro da belle époque em frente ao Teatro da Paz.
Fonte: Marivaldo Pascoal (2013).

4) Roteiro Pelo interior do bairro da Campina (desde novembro de 2012).

Este roteiro tem por objetivo percorrer formas espaciais herdadas e desaparecidas do período referente aos séculos XVII e XVIII, quando surge a ocupação do bairro, área comercial e de serviços antiga de Belém. Hoje, o bairro encontra-se com a atividade do comércio popular, sendo tombado pelo IPHAN desde o ano de 2013.

Foto 4: Grupo durante o roteiro pelo interior do Bairro da Campina
Fonte: Marcos André (2018).

5) Roteiro pelo Bairro do Reduto (desde 28 de agosto de 2013).

Este roteiro tem por objetivo percorrer formas espaciais herdadas e desaparecidas do período referente aos séculos XIX e XX, quando surge a ocupação do bairro Reduto, bairro industrial do período da economia da borracha (foto 5). Este bairro também vai sofrer uma grande reforma espacial, com a expansão do espaço urbano no período da belle époque.

Foto 5: Grupo durante o roteiro Bairro do Reduto
Fonte: Marcos André (2016).

6) Roteiro Pela Estrada de Nazaré (desde setembro de 2014).

Este roteiro tem por objetivo percorrer formas espaciais herdadas (foto 6) e desaparecidas do período referente aos séculos XVIII a XX, quando surge a ocupação do bairro de Nazaré, a partir da construção de uma estrada ligando o centro da cidade à ermida de Nossa Senhora de Nazaré, que vai dar o nome ao bairro. Este bairro localizado no entorno do centro histórico, também vai sofrer uma grande reforma urbana, com a implantação de infraestrutura de bondes, alargamentos de ruas, arborização com mangueiras, implantação de praças e área residencial dos barões da borracha, sendo uma das áreas mais altas do sítio urbano da cidade de Belém.

Foto 6: Grupo durante o roteiro pela Estrada de Nazaré em frente ao mercado de São Brás
Fonte: Marcos André (2016).

7) Roteiro: O Arquiteto Antônio Landi e a Belém do século XVIII (desde outubro de 2015).

Este roteiro procura percorrer formas espaciais herdadas e desaparecidas do período referente ao século XVIII, quando o arquiteto Antônio Landi chega a Belém e executa várias edificações ligadas à Igreja (foto 7), ao Estado e a particulares, abrangendo os bairros da Cidade Velha e Campina, onde estas edificações estão ainda localizadas.

O arquiteto Antônio Landi se estabelece na cidade na segunda metade do século XVIII, na função de desenhista da expedição demarcadora, enviada pelo Marquês de Pombal à Amazônia, para redefinição do arco da nova fronteira da região.

Foto 7: Grupo durante o roteiro do arquiteto Antônio Landi em frente à Igreja de São João Batista
Fonte: Marcos André (2018).

8) Roteiro: O Bairro de Batista Campos e suas transformações espaciais (desde 01 outubro de 2016).

O roteiro tem por objetivo percorrer formas espaciais herdadas e desaparecidas do período referente aos séculos XVIII a XX, quando surge a ocupação deste bairro. Este bairro encontra-se na área do entorno do centro histórico e também vai sofrer uma grande reforma espacial, com a expansão do espaço urbano no período da Belle Époque, com a implantação de infraestrutura de bondes, alargamentos de ruas, arborização da cidade com mangueiras, implantação de praças (foto 8) e área residencial dos barões da borracha.

Foto 08: Grupo no roteiro pelo bairro de Batista Campos no Cemitério da Soledade
Fonte: Marcos André (2016).

9) Roteiro: O Bairro do Umarizal e suas transformações espaciais (desde 13 dezembro de 2017).

O bairro do Umarizal, localizado na zona do centro-sul da região central da capital do estado do Pará, começou a ser ocupado no século XIX. No começo, na área próxima ao igarapé das Almas (atual Doca de Souza Franco), e depois, ao longo do tempo, na área do bairro como um todo. Era inicialmente conhecido como um bairro de intelectuais e boêmios, no qual se consolidou a execução de grandes vacarias (lugares que se produziam leite para a comercialização), bairro de negros e pobres, das manifestações culturais ligadas à cultura negra, como a capoeira, e também ligadas às Igrejas, como os mastros, que eram procissões que antecediam as missas em comemorações aos santos da Igreja Católica, sendo os do Umarizal os mais conhecidos naquele período, como explana Ribeiro (2005). Sua principal via, a Avenida Generalíssimo Deodoro foi lócus da implantação de importantes construções ligadas à saúde, como a Santa Casa de Misericórdia (foto 9), o Hospital da Beneficente Portuguesa; assim como construções ligadas ao Ensino, tais como o Prédio da Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Pará.

Entretanto, com o decorrer dos anos, o bairro foi perdendo suas características inicias, devido à expansão do processo de verticalização que chegou ao bairro vindo da região ao entorno, como os bairros de Nazaré e Batista Campos, quando foram permitidos os avanços das engenharias, onde se foi possível fazer a construção de prédios em terrenos de baixadas, e no decorrer dos anos, havendo no bairro a valorização do solo devido à especulação imobiliária e ao avanço da urbanização na cidade, configurando, por meio do processo de verticalização, a alteração da cartografia do Umarizal.

Foto 09: Grupo durante o roteiro pelo bairro do Umarizal em frente à Santa Casa de Misericórdia
Fonte: Marcos André (2019).

10) Roteiro na Ilha do Mosqueiro:

O trajeto baseia-se numa abordagem integrada entre geografia física e geografia humana, com enfoque voltado para a compreensão da paisagem costeira mosqueirense, no trecho compreendido entre as orlas do Bispo e do Areião. Ao longo do roteiro, serão tratados os principais fatores ocupacionais e geomorfológicos. A Ilha de Mosqueiro é um Distrito do município de Belém, distante 80 km da capital, que se tornou um balneário de água doce de grande importância a partir do período da Belle époque.

Atualmente, as praias da Ilha se formataram como o principal atrativo à prática turística de segunda residência constituída por grupos sociais abastados da sede do município de Belém e materializada na Ilha a partir das casas de segunda residência ao longo das praias da orla oeste e de uma pequena infraestrutura como trapiches e algumas casas comerciais. O objeto desse roteiro é apena a vila, principal núcleo urbano da Ilha, dado as características do projeto que é a realização do projeto a pé.

Foto 10: Grupo durante o roteiro na Vila de Mosqueiro
Fonte: Marcos André (2018)

11) Roteiro Pela Estrada de São José

Roteiro realizado pela avenida 16 de Novembro, antiga estrada de São João que tratar da formação social da cidade de Belém a partir do século XVIII.

Foto 11: Grupo durante o roteiro Pela Estrada de São José
Fonte: Marcos André (2018)

É importante registrar que o projeto estabeleceu, ao longo do tempo, vários roteiros em parceria na região Metropolitana de Belém, desenvolvidos em alguns municípios e até fora do Estado a saber.

Isso demostra o impacto dessa ação de extensão e a mobilização que ela foi capaz de promover ao longo de sua existência. Os proponentes foram ex-alunos do curso de graduação ou mesmo ex-orientandos do curso de Mestrado em Geografia. Todos eles motivados pela possibilidade de promover o conhecimento do seu lugar de vivência, todos eles geógrafos e docentes do ensino superior ou do ensino médio. Alguns desses roteiros foram ofertados uma única vez, outros, tem certa frequência de oferta. Como forma de contribuir para sua manutenção, o projeto insere alunos de iniciação científica do ensino médio desde o ano de 2013, como foi o caso do roteiro em Cametá e continua sendo o roteiro nos Distritos de Icoaraci e Outeiro. A seguir falo e descrevo cada um deles.

a) Roteiro na cidade de Altamira (Oeste do Pará)
Esse roteiro aconteceu uma duas vezes no ano de 2013 e foi resultado da parceria com o Prof. José Carlos Cordovil da Faculdade de Geografia da UFPA, no Campus de Altamira e que envolveu discentes do curso de graduação.

b) Roteiro na cidade de Cametá no rio Tocantins (Baixo Tocantins)
Esse roteiro acontece desde o ano de 2015 e foi resultado da parceria com o Prof. José Carlos Cordovil da Faculdade de Geografia da UFPA, no Campus de Cametá e que envolveu discentes do curso de graduação e discentes do ensino médio através do programa de iniciação científica do ensino médio. O Professor Jose Carlos, consegue transferência na UFPA para sua cidade natal no ano de 2014 e decide continuar a parceria. Ressalte-se que o professor é fruto do Programa de interiorização da UFPA no Campus de Cametá, quando foi nosso aluno no curso de Licenciatura e Bacharelado em Geografia na década de 90.

c) Roteiro no Distrito de Icoaraci (Belém)
Este roteiro acontece desde o ano de 2013 em parceria com a Escola Municipal Bosque Eidorfe Moreira, através dos docentes Agnaldo Aires, professor de Geografia e meu ex-orientando da graduação em Geografia durante a década de 90 e do prof. de Filosofia, Ricardo Torres, além de uma equipe de discentes do ensino médio, que também são apoiados pelo programa de Iniciação Científica do Ensino Médio do CNPQ.

d) Roteiro no Distrito de Outeiro (Belém)
Este roteiro acontece desde o ano de novembro 2019 em parceria com a Escola Municipal Bosque Eidorfe Moreira e os mesmos docentes referidos no roteiro de Icoaraci.

e) Roteiro na cidade de Vigia (Nordeste do Pará)
Este roteiro acontece desde o ano de novembro 2013 em parceria com o Prof. João Paulo Santos/UEPA, meu ex-orientando de Mestrado na pós-graduação em Geografia. Nesse roteiro o professor envolve alunos do curso de graduação em Geografia da UEPA;

f) Roteiro na cidade de Marabá (Sudeste do Pará)
Este roteiro acontece desde o ano de 2017 em parceria com o Prof. Hugo Rogério Hage, docente do curso de Licenciatura em Geografia da UNIFESPA – Universidade do Sul e Sudeste do Pará, o professor Hugo foi meu ex-orientando do curso de graduação em Geografia e um dos fundadores do projeto em Belém, atualmente ele é um dos consultores do projeto e organizou o livro sobre o projeto Roteiros, lançado em dezembro de 2019.

g) Roteiro em Ponta de Pedras (Ilha de Marajó)
Este roteiro aconteceu uma vez no ano de 2015 e resultou da parceria com o Prof. Prof. Cleber Augusto Trindade Castro, docente do IFPA e meu ex-orientando no curso de Mestrado da UFPA.

h) Roteiro na cidade de Ananindeua (Região Metropolitana de Belém)
Este roteiro aconteceu uma vez no ano de 2019 e resultou da parceria com o prof. Orlando Castro, professor de Geografia da SEDUC- Secretaria de educação do Estado do Pará;

É importante aqui frisar a implantação de um roteiro inspirado na experiência do nosso projeto de extensão, na cidade de Porto Nacional (Tocantins) em parceria com a colega docente do departamento de Geografia da UFT – Universidade Federal do Tocantins, profa. Rosane Balsan. Iniciado em 2014, o Projeto de extensão Roteiro Geo-turístico do Câmpus de Porto Nacional da Universidade Federal do Tocantins (UFT), oferece aulas-passeio pelo Centro Histórico de Porto Nacional e procura resgatar o espaço urbano tombado da cidade, além de contribuir com a preservação e conservação do patrimônio histórico e cultural de desenvolver atividades de educação patrimonial com estudantes e com a comunidade do centro histórico.

Assim sendo, a construção de todos estes roteiros apresentados conta com a participação de vários profissionais (geógrafos, turismólogos, historiadores, museólogos e arquitetos), estudantes do ensino médio, da graduação, da pós-graduação e da sociedade local (associações, moradores ou trabalhadores locais). Observa-se que a construção destes roteiros, tem contribuído para mostrar à sociedade de maneira geral, que há necessidade de se valorizar o patrimônio cultural de nossa cidade, e isso não depende exclusivamente do poder público.

Considerando a multipotencialidade do direito à cultura, verifica-se que a ressignificação das práticas turísticas se dá a partir da educação patrimonial nas nossas cidades, como ação estimuladora à valorização das memórias social, histórica e geográfica, e à contribuição sobremaneira para a revalorização histórica patrimonial, cultural e turística da cidade (associações locais, população em geral e turistas). As experiências de construção de roteiros culturais e/ou turísticos (sejam eles gratuitos, colaborativos ou pagos), têm se mostrado bastante positivas, contando com a participação de vários profissionais, estudantes e a sociedade. Tais tipos de experiências contribuem, portanto, para a efetiva implementação da perspectiva do direito à cultura, demonstrando a importância e a necessidade de se conhecer e de se valorizar o patrimônio cultural, afirmando-se como instrumento imprescindível para a viabilização da participação social e atuação conjunta entre população e poder público na valorização das cidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Considerando a multipotencialidade do direito à cultura, verifica-se que a ressignificação das práticas turísticas se dá a partir da educação patrimonial nas nossas cidades, como ação estimuladora à valorização das memórias social, histórica e geográfica, e à contribuição sobremaneira para a revalorização histórica patrimonial, cultural e turística da cidade (associações locais, população em geral e turistas). As experiências de construção de roteiros culturais e/ou turísticos (sejam eles gratuitos, colaborativos ou pagos), têm se mostrado bastante positivas, contando com a participação de vários profissionais, estudantes e a sociedade. Tais tipos de experiências contribuem, portanto, para a efetiva implementação da perspectiva do direito à cultura, demonstrando a importância e a necessidade de se conhecer e de se valorizar o patrimônio cultural, afirmando-se como instrumento imprescindível para a viabilização da participação social e atuação conjunta entre população e poder público na valorização das cidades.

Todos os 11 (onze) roteiros do projeto (implantados até o ano de 2019) e os outros 09 existentes em parceria, constituem ações estimuladoras da valorização da memória social, histórica e geográfica da cidade de Belém, em especial os bairros do centro histórico e seu entorno. Nesse sentido, o projeto vem contribuindo:

a) para repensar o planejamento das ações turísticas para a cidade de Belém;

b) para a revalorização histórica, patrimonial, cultural e turística da cidade (associações locais, população em geral e turistas);

c) para pensar a cidade de forma interdisciplinar e transversal em seus vários setores de desenvolvimento e qualidade de vida (preservação e valorização do patrimônio, circulação, educação ambiental, violência urbana, infraestrutura, entre outros);

d) para pensar que a ideia de pertencimento ao lugar, que é de fundamental importância para a formação da cidadania local, aquilo que Santos (1998) denominava de uma "geografização da cidadania", lugar para o qual, dever-se-ia levar em conta pelo menos dois tipos de direitos a todos os indivíduos: os direitos territoriais e os direitos culturais.

É importante ressaltar a contribuição desse projeto de extensão para a educação patrimonial e sua inserção e reconhecimento pela sociedade civil e articulação com outros projetos da sociedade civil como o Projeto Circular Campina-Cidade Velha e a AAPBEL- Associação dos Amigos do Patrimonio de Belém, o que revela o caráter político da ação e sua importância para a formação da cidadania.

O Projeto Roteiros Geo-turísticos, por fim, tem reconhecimento dentro e fora da Universidade, revelado pelos prêmios já recebidos, pelo IPHAN (em 2016); pela Assembleia Legislativa do Estado do Pará (2018) e pela própria Pro Reitoria de Extensão da UFPA (em 2013 e 2019). Deve-se destacar a perspectiva interdisciplinar do projeto, desde dos discentes de várias áreas (Geografia, Turismo, Arquitetura, História e Museologia), assim como de uma equipe de consultores professores da UFPA, prof. Saint-Clair Trindade Jr, Geógrafo do NAEA – Núcleo de Altos Estudos da Amazônia; Prof. Aldrin Moura Figueredo, do curso de História; prof. Agenor Sarraf, do curso de Museologia e História; profa. Elna Trindade, do curso de Arquitetura e prof. Álvaro Negrão, do curso de Turismo.

É importante destacar também, o impacto na formação dos discentes que participam como monitores do projeto de pesquisa, já que todas realizam pesquisa relacionada à temática de patrimônio desde relatórios de iniciação científica do ensino médio, artigos de monografias de trabalhos de conclusão de curso à dissertações e teses de mestrado, como pode-se constar na relação dos orientandos no item 5 deste memorial acadêmico.

Relevante também é o resultado da inserção dos discentes do ensino médio desde o início do projeto no ano de 2011, com alunos do Colégio de Aplicação da UFPA, e nos anos seguintes, com discentes de outras escolas públicas e desde o ano de 2013 com discentes da Escola Bosque Eidorfe Moreira, que se localiza no Distrito de Outeiro, uma ilha situada a 30km de Belém. Nessa escola, dois docentes coordenam o projeto, o prof. Agnaldo Aires da geografia e o prof. Ricardo Torres da Filosofia, sendo que nesse período já implementaram dois roteiros importantes, no distrito de Icoaraci e no distrito de Outeiro.

REFERÊNCIAS

CIFELLI, Gabrielle. A refuncionalização turística do patrimônio cultural: os novos usos do território apropriado pelo turismo em Ouro Preto-MG. In: PAES, Maria Tereza Duarte; OLIVEIRA, Melissa Ramos da Silva (Orgs.). **Geografia, turismo e patrimônio cultural. São Paulo: Annablume, 2010. p. 113-138.**

CRUZ, Rita. **Introdução à Geografia do Turismo**. São Paulo: Roca, 2003.

CRUZ, Rita de Cássia Arizada. Planejamento governamental do turismo: convergências e contradições na produção do espaço. Enpublicación: **América Latina: cidade, campo e turismo**. Amalia Inés Geraiges de Lemos, Mónica Arroyo, María Laura Silveira.
CLACSO, Consejo Latino americano de Ciencias Sociales, San Pablo. Diciembre 2006. Disponibleenla World Wide Web: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/edicion/lemos/19cruz.pdf

FIGUEIREDO, Silvio. **Viagens e Viajantes**. São Paulo: Annablume, 2010.

FLORÊNCIO, Sônia Regina Rampim. "Educação Patrimonial: um processo de mediação". In: TOLENTINO, Átila Bezerra (Org.). **Educação Patrimonial: reflexões e práticas**. João Pessoa: IPHAN-PB, 2012. (Caderno Temático 2).

HORTA, Maria de Lourdes P. et al. **Guia Básico de Educação Patrimonial**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999.

PAES, Maria Tereza Duarte. Patrimônio cultural, turismo e identidades territoriais - um olhar geográfico. In: Bartholo, Roberto; Sansolo, Davis Gruber; Bursztyn, Ivan. (Org.). **Turismo de Base Comunitária - diversidade de olhares e experiências brasileiras**. 1 ed. Rio de Janeiro, RJ: letra e imagem, 2009, v. 1, p. 162-174.

PÉREZ, Xerardo Pereiro Turismo Cultural. Uma visão antropológica. ACA. Asociación Canaria de Antropología y PASOS, **Revista de Turismo y Patrimônio Cultural**, RTPC. Tenerife, España, 2009. 307p. (Colección PASOS edita, número 2)

RIBEIRO, José Sampaio de Campos. **Gostosa Belém de Outrora**/ Campos Ribeiro — Belém Secult, 2005, 182 p. (série relendo os municípios, n. 4). Reedição fac-símile.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 2008.

TAVARES, Maria Goretti da Costa. Turismo, patrimônio e espaço geográfico; Teoria e Prática de uma ação Interdisciplinar. **REVISTA E-METROPOLIS**, v. 32, p. 6-18, 2018.

TUPIASSU, Lise; TAVARES, Maria Goretti da Costa. Direito á cultura e educação patrimonial: a experiência dos roteiros Geo-turísticos em Belém-Pará. **Publicações da Escola da AGU: Direito, Gestão e Democracia**, v. 9, p. 163, 2017.

TRINDADE JUNIOR, Saint-Clair; AMARAL, Márcio Douglas. Reabilitação Urbana na Área Central de Belém-Pará: concepções e tendências de políticas urbanas emergentes. **Revista Paranaense de Desenvolvimento**, Curitiba, n.111, p.73-103, jul./dez. 2006.

MUSEU DE ARTE DA UNAMA: ações educativas de um museu universitário

UNAMA ART MUSEUM: educational actions developed in an university museum

Karlla Gyselle Souza Catete; UNAMA Ananindeua,
https://orcid.org/0000-0002-1148-7454, professorakarllacatete@gmail.com

Jorge Eiró; UNAMA Belém,
https://orcid.org/ 0000-0002-2293-3958, eirojorge@gmail.com

RESUMO

O presente artigo, que se configura em relato de experiência e estudo bibliográfico, visa demonstrar as ações educativas desenvolvidas no Museu de Arte da UNAMA (Universidade da Amazônia) a partir do segundo semestre de 2019, utilizando-se, para tanto, de pesquisa descritiva de natureza básica. Dotado de um expressivo acervo da arte contemporânea brasileira, com aproximadamente 1.800 obras, o Museu de Arte da UNAMA é o único da categoria universitário localizado no município de Ananindeua, no Estado do Pará. Como diferencial, este organismo tem buscado a vocação de Museu Vivo, promovendo, nesta concepção, diversas ações voltadas aos diversos públicos, desde crianças até pessoas da melhor idade, com atendimento de forma gratuita, fazendo com que arte e educação operem conjuntamente para a construção da cidadania.

Palavras-chave: Ações educativas em museus; Difusão de acervos contemporâneos; Museu de Arte da Unama.

ABSTRACT

This article, which is intended both as an experience report and as a bibliographic research, aims to make visible some educational actions developed in UNAMA (University of Amazonia) art museum from July 2019 to present time, based on primary descriptive research. The art museum collection contains almost 1800 of Brazilian contemporary art and is the only repository of collections run by a university in Ananindeua, Pará. Distinguishably, UNAMA Art Museum has as its main focus being a 'living museum', aiming both to perform, as such, different learn and leisure functions and to spread free of charge actions among different target audiences, playing an important role in enhancing citizenship through art and education.

Keywords: Educational actions in museums; Diffusion of contemporary collections; UNAMA Art Museum.

INTRODUÇÃO

O Estado do Pará possui um expressivo número de museus, embora muito concentrados na capital, Belém. Dentre eles é possível citar alguns que fazem parte de instituições educacionais, seja de nível superior ou de idiomas, por exemplo, como são os casos do Museu da Universidade Federal do Pará (UFPA) e Museu de Geociências da UFPA, instituições públicas, e do Museu de Arte Brasil Estados Unidos (MABEU), instituição privada.
O município de Ananindeua, localizado na Região Metropolitana de Belém, habitado por aproximadamente 531 mil pessoas (BRASIL, 2017), possui em seu território uma universidade privada, a Universidade da Amazônia (UNAMA), que mantém instalado em seu patrimônio o Museu de Arte da UNAMA, inaugurado em 2017 e aberto ao público interno e externo.

O espaço destinado ao Museu dispõe de duas galerias e uma reserva técnica voltada à guarda e manutenção de seu acervo próprio, que conta com, aproximadamente, 1.800 peças, além de biblioteca específica com materiais bibliográficos que incluem, dentre outros, sessão de artes, projetos de artistas visuais, teses e relatórios do segmento do programa cultural da instituição.

A Universidade da Amazônia é a única Instituição de Ensino Superior instalada no segundo maior município paraense, quanto ao número de habitantes, a possuir um museu de arte aberto à comunidade em geral, o que se configura num diferencial relativamente aos projetos de extensão exigidos a este tipo de IES pelo Ministério da Educação. É mister destacar que o Museu de Arte da UNAMA possui perfil de museu universitário, de categoria predominantemente artística, o que será explorado no capítulo 4 deste artigo.

Daí vem a relevância social do presente artigo, que tem por objetivo demonstrar as ações educativas desenvolvidas no Museu de Arte da UNAMA a partir do segundo semestre de 2019, quando passou a ser coordenado por esta autora. Portanto, este trabalho, de natureza básica, configura-se como pesquisa descritiva, quanto aos objetivos, e como relato de experiência e estudo bibliográfico, quanto aos procedimentos.

Conforme Prodanov e Freitas (2013, p. 51), a pesquisa básica é utilizada para gerar novos conhecimentos, que sejam "úteis para o avanço da ciência sem aplicação prática prevista". Já a pesquisa descritiva tem seu uso indicado para a realização de registros e descrições de fatos observados, sem que recebam interferências, sendo cabível a observação para a obtenção de dados (PRODANOV; FREITAS, 2013). Quanto aos procedimentos técnicos, o presente artigo utilizará a pesquisa bibliográfica, para que possa se apoiar em outras experiências já publicadas em artigos científicos, teses, internet, dentre outras bases (PRODANOV; FREITAS, 2013), bem como o relato de experiência, que contará com a contextualização dos projetos elaborados e desenvolvidos, as metodologias aplicadas e as impressões vivenciadas.

MUSEUS DE ARTE NO BRASIL

A produção de arte, no Brasil, é desencadeada com a mudança da Família Real Portuguesa, no início do século XIX, para a então colônia brasileira, que, aos poucos, ganha valores nacionais (BEMVENUTI, 2004). A criação do primeiro museu do Brasil, o Museu Real, no Rio de Janeiro, ocorreu por Decreto assinado por D. João VI, em 06 de junho de 1818. Porém, não era aberto ao público. Somente quando adotou a denominação de Museu Nacional, já em 1821, o público teve acesso a ele, mas com restrições (BEMVENUTI, 2004). Oito anos depois foi aberta a 1ª Exposição Nacional de Belas Artes, primeira exposição de arte pública oficial do Brasil, que havia recebido a denominada Missão Artística Francesa de 1816, composta por "pintores, escultores, ferreiros, serralheiros, curtidores, carpinteiros e arquitetos franceses" (BEMVENUTI, 2004, p. 41), artistas e artesãos contratados por D. João VI, com vistas à criação de uma pinacoteca e uma escola de arte no país.

A 1ª Exposição Nacional de Belas Artes é considerada "o embrião do movimento que gera os Salões de Arte em diversas capitais do País. Era, então, uma novidade para o público, surgindo, assim, um grande interesse da população em frequentar as exposições" (BEMVENUTI, 2004, p. 41-42).

Posteriormente, avançando na linha do tempo, já no século XX, ocorre a fundação da Pinacoteca de São Paulo, em 1905, e a criação do Museu Nacional de Belas Artes, a partir do acervo da Pinacoteca do Rio de Janeiro, no governo de Getúlio Vargas, em 1937, que se constitui, até hoje, em grande divulgador da arte brasileira (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 2015).

O início da segunda metade do século XX é marcado pela abertura da 1ª Bienal de Arte, em São Paulo, e pelo Salão Paulista de Arte Moderna, em 1951 (BEMVENUTI, 2004). Vários estados brasileiros passaram a organizar coleções com a participação de artistas locais, além dos premiados em Salões e alguns modernos, que criaram um movimento depois seguido por outro movimento impulsionador da abertura das Pinacotecas (BEMVENUTI, 2004).

Fato relevante relativamente à produção de arte no Brasil ocorreu em 1922, com a realização da Semana de Arte Moderna, a culminância de um complexo movimento que mostrou seus sinais nos anos de 1912 e 1917, segundo Nascimento (2015), sendo considerada um marco da ruptura com o chamado "passadismo", expressão de autoria de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, utilizada nos diversos artigos por eles publicados em defesa das ações modernistas e em repúdio aos princípios acadêmicos que consideravam rançosos (BEMVENUTI, 2004).

Nascimento (2015, p. 379) assevera, sobre a Semana de Arte Moderna de 1922:

> *A história do Modernismo começa no ponto em que algumas de suas figuras passam a ter contato direto ou indireto com as novas informações artísticas do início do século na Europa e, importando-as para o Brasil, provocam as mais diversas reações no meio cultural.* Nesse sentido, a história da Semana e do Modernismo é tanto a história da produção de suas obras representativas quanto a história da recepção dessa mesma criação (NASCIMENTO, 2015, p. 379).

Para Bemvenuti (2004, p. 46-47), o desejo dos mordernistas era o de conquistar a

> [...] liberdade de uma nova linguagem, de uma comunicação que estivesse de acordo com o seu tempo, [quando] abandonaram as técnicas e regras acadêmicas da poesia, da pintura, da escultura, da música, tradicionalmente reproduzidas por inúmeros artistas brasileiros da época, então rompendo r*evoltados contra o que era a Inteligência nacion*al (BEMVENUTI, 2004, p. 46-47).

Essa verdadeira luta por renovação de valores foi chamada por Mário de Andrade de **consciência criadora nacional**, e os centros urbanos, como São Paulo e Rio de Janeiro catalisaram diversos movimentos que ecoaram ao longo dos anos (BEMVENUTI, 2004). Ferrara (2000) lembra que o Estado de São Paulo começa a mudar suas paisagens em relação ao Rio de Janeiro justamente em função da Semana de
Arte Moderna, que constrói outra realidade, considerada por ela "uma crítica global às estruturas mentais das velhas gerações e um esforço de penetrar mais fundo na realidade brasileira, [com] exemplos probantes de incorformismo cultural" (FERRARA, 2000, p. 86).

Foi com o afastamento dos modelos europeus e a aproximação com os Estados Unidos, no pós-guerra, que o Brasil viveu seu processo de transformação cultural. Segundo Machado (2009, p. 8), "o sentido da modernidade chega com as transformações sociais advindas da industrialização, da produção, do consumo e da urbanização das cidades, conferindo aos objetos artísticos novas condições de permanência".

Esse cenário proporcionou a fundação dos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, em 1948, sob a influência do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Um ano antes, Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi fundaram o Museu de Arte de São Paulo (MASP), também tendo o MoMA como espelho, que contou com obras de artistas europeus, como Rembrandt, Andrea Mantegna e Giovani Belini, dentre outros (BEMVENUTI, 2004). A fundação destes Museus ajudou no preenchimento de

> uma lacuna no campo artístico no Brasil: faltavam espaços de exposições de arte com obras modernas de artistas nacionais e internacionais que trouxessem e permitissem um verdadeiro intercâmbio com as últimas tendências, para a contemplação e conhecimento dos brasileiros (MACHADO, 2009, p. 11).

O MASP e os Museus de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e do Rio de Janeiro tornaram-se estes "espaços culturais de comercialização e exposição de obras de arte modernas, [...] independentes do modelo tradicional de museu público [...]" (MACHADO, 2009, p. 13). Sobre os três equipamentos de maior expressividade dos anos de 1940, portanto, Machado (2009, p. 38) assevera:

> A formação dos museus em questão – MASP, MAMs de São Paulo e do Rio de Janeiro – apresenta-nos uma configuração de administração e de constituição de acervo muito semelhantes. [...] pleitearam um distanciamento com os padrões de formação de museus públicos, todavia não conseguiram conquistar recursos de forma independente e invariavelmente acabaram recorrendo às subvenções públicas para a manutenção de seus propósitos. Outra semelhança é com relação à procedência original dos acervos formadores do patrimônio destes museus. [...] nos três casos as obras de arte eram propriedades particulares dos seus principais mecenas, que por sua vez, "elegiam-se" como presidentes das associações mantenedoras. [...] Em suma, os três museus foram registrados sob a mesma escrita: a das entidades civis, sem fins lucrativos, em prol da arte moderna e da sua compreensão, assimilação e divulgação, a partir do patrimônio advindo de grandes fortunas pessoais (MACHADO, 2009, p. 38).

O Museu de Arte Moderna de São Paulo, que teve à frente de sua criação os mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo Matarazzo) e Yolanda Penteado, foi constituído a partir da coleção do empresário e de sua esposa, que adquiriram importantes obras na França e na Itália. Todas as obras, que foram utilizadas para formar o núcleo inicial do MAM e apresentadas à sociedade paulista antes mesmo de sua criação, foram doadas pelo casal, em 1963, para a Universidade de São Paulo, dando origem ao seu Museu de Arte Contemporânea, o MAC USP (VISITA DESCOBERTA MAC USP, 2016).

OS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS E SUAS ATRIBUIÇÕES

No Brasil há diversos museus universitários, especialmente em universidades públicas, voltados a objetos e objetivos variados. Almeida (2001) identificou 129 museus universitários brasileiros, uma demonstração da importância deste tipo de instituição, mais valorizada, ainda, a partir da criação, em 2000, de um comitê do Conselho Internacional de Museus (ICOM) exclusivo para museus universitários, denominado Comitê para Museus e Coleções Universitárias (UMAC).

De acordo com Almeida[1] (2001, p. 4), museus universitários brasileiros e estrangeiros possuem convergências, "como as dificuldades financeiras, a falta de autonomia, a relação às vezes íntima ou por vezes distante com os departamentos afins [...], com a comunidade universitária e com a comunidade regional [...]".

É importante salientar o entendimento do ICOM quanto a museu universitário, de acordo com seus estatutos, em vigor a partir de 1989:

> O Museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, e que faz pesquisas concernentes aos testemunhos materiais do homem e de seu meio, adquirindo-os, conservando-os, comunicando-os e especialmente expondo-os com o propósito de estudo, educação e deleite (ALMEIDA, 2001, p. 5).

Neste sentido, Almeida (2001, p. 5), destaca o seu entendimento de que o museu universitário deve tirar o máximo de vantagem do fato de estar mergulhado no meio acadêmico, produtor de conhecimento e espaço de fonte riquíssima de recursos para os museus universitários, que têm, dentre suas atribuições:

> • dar ênfase ao desenvolvimento de pesquisas a partir do acervo; [...]
> • propor programas de extensão: cursos, exposições, atividades culturais, atividades educativas baseados nas pesquisas e no acervo;
> • manter programas voltados para diferentes públicos: especializado, universitário, escolar, espontâneo, entre outros, dependendo da disponibilidade de coleções semelhantes na região e do interesse dos diferentes públicos. Esses programas também são frutos de pesquisas (ALMEIDA, 2001, p. 5).

Desta forma, as universidades também fortalecem sua imagem diante da sociedade, "como guardiãs da cultura local, universal, [sendo que] os museus de arte [também] podem ter o papel de dar qualidade estética à vida do campus [...]" (ALMEIDA, 2001, p. 25).

MUSEUS DE ARTE EM IES

A relação existente entre Museus de Arte brasileiros e a educação remonta aos anos de 1930, e "envolve o trabalho realizado pelos setores educativos dos museus no que diz respeito às ações de aproximação dos públicos diversos à arte" (GABRE, 2019, p. 146). Com o passar dos anos, o enfoque do museu para o público, enquanto ponto de partida, vem sendo modificado, a partir de reflexões propostas por educadores, pesquisadores, artistas e pessoas que têm interesses relacionados à educação e à arte relativamente a museus, criando um entendimento de "museu educativo" (GABRE, 2019, p. 146).

Mesmo que o ICOM indique como um dos propósitos dos museus a função educativa, há dificuldades, ainda, para a implementação dela por muitos museus brasileiros, e os que conseguem este tipo de atuação permanecem, muitas vezes, na invisibilidade (GABRE, 2019).

Os museus, na contemporaneidade, possuem, dentre seus vários papeis, o de "estar a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, [sua] função social os potencializa como espaço de comunicação que [...] dinamiza suas ações educativas [...] pensadas para envolver diferentes públicos" (BARBOSA, 2012, p. 109).

Exemplo disso, no Brasil, é o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o MAC USP, fundado na década de 1960, a partir da doação do acervo do MAM-SP, realizada pelo casal Francisco Matarazzo e Yolanda Penteado, e que teve como primeiro diretor o professor Walter Zanini, que acabara de defender seu doutorado em História da Arte, na Europa (BEMVENUTI, 2004).

Zanini, que também era membro do ICOM, exercia a docência na USP e atuava como crítico de arte e era defensor da "ideia de um museu ativo, que deveria ir além das ações de coleta, preservação e exposição de suas obras, [mas] *transformar-se em um laboratório, onde Museu, artista e público pudessem interagir*" (BEMVENUTI, 2004, p. 187).

A partir das ações de Zanini o mundo das artes foi abalado. Um novo espaço foi aberto, proporcionando a transformação do Museu em local de apaixonados debates. Artistas, inclusive os conceituais, foram convidados a participar de projetos e fóruns, o que ficou denominado como "MAC do Zanini" (BEMVENUTI, 2004, p. 187).

Foi ainda na gestão de Zanini, ao longo de 15 anos, que surgiu o embrião do que o MAC USP realiza até os dias atuais, com a criação de departamentos e serviços que possibilitaram a "realização de cursos e atividades extensionistas, além da realização da difusão universitária" (BEMVENUTI, 2004, p. 188). Após este período as gestões foram fixadas em quatro anos, com indicação do Reitor, com muitas mudanças implementadas em relação às crenças de Zanini (BEMVENUTI, 2004). Em 1987 foi criada a Divisão de Difusão Cultural, responsável pela programação de cursos e demais atividades de arte-educaçao e eventos especiais (BEMVENUTI, 2004).

Atualmente, o MAC USP mantém um viés educativo, por meio da promoção de visitas guiadas gratuitas ao público espontâneo, três vezes por semana, em dois horários diários (manhã e tarde), além de visitas agendadas, voltadas à comunidade em geral e ao público escolar – da pré-escola ao ensino superior –, incluindo a educação especial, das redes de ensino pública e particular (MAC USP – SERVIÇO DE COMUNICAÇÃO INSTITUCIONAL).

Há, ainda, programas de atendimento especializado, voltados a educadores, alunos, crianças, jovens, adultos e famílias, que envolvem oficinas, encontros, debates, leitura e atividades destinadas à promoção da saúde e do bem estar (MAC USP – SERVIÇO DE COMUNICAÇÃO INSTITUCIONAL).

Diante do exposto, é possível afirmar que as ideias de Zanini relativamente a um Museu Ativo foram plenamente acatadas ao longo do tempo e institucionalizadas, deixando o MAC USP de funcionar apenas como expositor de suas mais de 10 mil obras, sendo "considerado um centro de referência de arte moderna e contemporânea, brasileira e internacional, mantendo à disposição de estudantes, especialistas e do público em geral uma biblioteca e um importante arquivo documental" (MAC USP – SERVIÇO DE COMUNICAÇÃO INSTITUCIONAL).

Em termos locais, temos o Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA), criado em 1983, pelo Reitor Daniel Queima Coelho de Souza. Está localizado no centro da cidade de Belém, identificado no banco de dados do UMAC como Museu da Universidade. De acordo com o Plano de Desenvolvimento da Unidade, específico do MUFPA, estabelecido para o período de 2017 a 2020, o Museu

[1] Justifica-se a utilização recorrente de Almeida (2001) nesta subseção em função de parco material científico localizado sobre o tema em tela.

> [...] visa contribuir com as metas do PDI 2016-2025, principalmente no que tange às políticas de Pesquisa e de Extensão, a partir da **realização de projetos, oficinas, mostras artísticas e outras atividades, com a inserção da comunidade externa e de estudantes** dos cursos de Museologia, Artes Visuais e Arquivologia da Universidade (PLANO DE DESENVOLVIMENTO DA UNIDADE, 2017-2020, p. 3) (grifos nossos).

Santos (2018, p. 19), revela um excerto do PDI Institucional de 2016 a 2025, acerca da finalidade do MUFPA: "responsável pela conservação, manutenção e difusão dos acervos de arte da UFPA, [realização] de eventos culturais de exposições e disponibilização de material de pesquisa em artes visuais e fotografia [...]" (SANTOS, 2018, p. 19). Tem objetivo de "identificar, difundir, preservar e valorizar a produção artística regional e nacional" (MUFPA ONLINE, 2020).

Seu acervo é composto por pinturas, gravuras, esculturas, objetos, instalações e fotografia, além do acervo documental e bibliográfico, "constituído, até o ano de 2010, basicamente pela Coleção Vicente Salles [...]. Em 2010 foi adquirida [...] a Coleção do poeta Max Martins com seus textos e diários ilustrados" (MUFPA ONLINE, 2020).

A primeira exposição ocorreu no MUFPA em 1985. Atualmente, possui um Setor de Arte e Educação, ainda sem definição específica, conforme o Plano de Desenvolvimento da Unidade (2017-2020, p. 9), que o reconhece como "tão necessário à própria existência do órgão". Em 2007 foi possível, após uma grande reforma, realizar a "adaptação das instalações para o uso museológico, [que] visou transformar o Museu em campo de estudo e aprendizado, adequando-se ao perfil de uma instituição universitária" (PLANO DE DESENVOLVIMENTO DA UNIDADE, 2017-2020, p. 11). Atualmente, "o museu conta com espaço para exposição, biblioteca, reserva técnica, laboratório fotográfico, além de setor de restauro e o jardim que é utilizado para eventos e feiras" (SANTOS, 2018, p. 19-20).

AS ORIGENS DO MUSEU DE ARTE DA UNAMA

O acervo do Museu de Arte da UNAMA foi formado no contexto das décadas de 1980/1990, em meio a um promissor cenário artístico-cultural na cidade de Belém, relativamente à "emergência de ações direcionadas à formação de novos acervos artísticos, com a conjuntura local apresentando uma série de iniciativas [...] levadas a efeito por seus artistas, agentes e instituições culturais" (PASSOS et al., 2019, p. 4).

O surgimento da Galeria de Arte da Unama, em 1993, a abertura do I Salão Unama de Pequenos Formatos, em 1995 e a constituição da Casa da Memória, em 1998, são considerados o embrião do Museu de Arte da UNAMA. Este breve histórico é relevante e será ressaltado neste artigo a partir dos estudos de Passos et al. (2019).

A GALERIA DE ARTE DA UNAMA

A Universidade da Amazônia ganhou status de Universidade nos anos de 1990, mesma década em que foi fundada a Galeria de Arte da Unama[2], em novembro de 1993, por iniciativa da então Pró-reitora de Administração, professora Graça Landeira, que se dedicou à criação de um espaço institucional voltado à promoção artística-cultural. Sobre este momento histórico para a Unama e para a cidade de Belém, assim manifestaram-se Passos et al. (2019, p. 134-135):

> No catálogo da mostra inaugural, o professor Édson Franco, reitor da nova universidade, demarcaria seu texto de apresentação da galeria com a seguinte epígrafe: "Para um só êxito é necessário uma constelação de acontecimentos", de Rainer Maria Rilke. A mostra inaugural da Galeria seria composta por uma coletiva de professores-artistas da instituição, docentes dos cursos de Educação Artística (nomenclatura da época) e de Arquitetura e Urbanismo, com obras de Alexandre Sequeira, Emanuel Franco, Jorge Eiró, Mário Barata II, Paulo Andrade, Rosângela Britto e Sanchris [...] (PASSOS ET. AL, 2019, p. 134-135)

No ano seguinte, a Galeria de Arte foi constituída por um Conselho Curador, passando a fazer parte do circuito artístico-cultural da capital. De acordo com Passos et al. (2019, p. 135), "a direção e a curadoria geral ficaram a cargo do artista plástico, arquiteto e professor Emanuel Franco [e] oito pautas anuais de exposições individuais e coletivas [passaram a ser ofertadas]"[3].

No estudo de Passos et al. (2019, p. 136) destaca-se, sobre a fundação Galeria de Arte da Unama, uma informação verbal de seu primeiro diretor e curador geral, Emanuel Franco, obtida em 2018, que já demonstra o comprometimento com a educação e com a sociedade em geral, da capital e o interior do Estado do Pará:

> A Galeria de Arte da UNAMA, atual Galeria de Arte Graça Landeira, criada em 1994, passou a oferecer uma série de atividades artísticas integrantes de uma programação anual, constituída de: exposições individuais e coletivas amparadas por um edital de pautas; exposições em parceria com os cursos afins (Educação Artística e Arquitetura e Urbanismo), tendo como conteúdo os resultados práticos das disciplinas; projetos em parceria com outras instituições públicas e privadas; atividades de extensão artística realizadas em cidades do interior paraense; e, especialmente, a realização do projeto Salão UNAMA de Pequenos Formatos que teve sua primeira edição realizada em 1995 (FRANCO, informação verbal, 2018 apud PASSOS et al., 2019, p. 136).

Atualmente, a Galeria de Arte Graça Landeira mantém pautas anuais e abriga eventos externos e institucionais da Unama, no campus Belém, onde funciona, tendo como anexo o espaço denominado Laboratório Multiuso, voltado às atividades institucionais e acadêmicas dos diversos cursos da Universidade da Amazônia.

O SALÃO UNAMA DE PEQUENOS FORMATOS E A CRIAÇÃO DA CASA DA MEMÓRIA

A permanência de Franco como diretor e curador geral da então Galeria de Arte da Unama proporcionou a concepção do Salão UNAMA de Pequenos Formatos[4], devidamente aprovado pelo conselho curador da Galeria, e que permaneceu na cena citadina de 1995 a 2013, ou seja, durante 19 anos ininterruptos (PASSOS et al., 2019).

Os prêmios aquisitivos das edições dos Salões de Pequenos Formatos constituem a maioria do acervo atual do Museu da Unama, fruto, portanto, de "um certame artístico de âmbito nacional [de qualidade]" (PASSOS et al., 2019, p. 136).

Vale ressaltar as relações dos Salões com as atividades acadêmicas da Unama, como afirmou verbalmente Franco (2018) a Passos et al. (2019, p. 137), segundo o qual a associação de um Salão de Arte a uma IES significa não somente um reforço ao fundamental vínculo entre a educação e a arte, mas, também, a possibilidade, "num primeiro momento, de difundir os resultados artísticos que circulavam por entre paredes das salas de aula e que, até então, eram analisados somente sob o viés dos conteúdos programáticos".

---

[2] Atualmente denominada Galeria de Arte Graça Landeira, integrante do Museu de Arte da Unama.
[3] O acervo foi sendo composto a partir da instituição de política de doação de obras dos expositores, como contrapartida relativa às pautas da Galeria.
[4] Referência aos critérios dimensionais dos tamanhos das obras que poderiam se candidatar aos Salões, com volume máximo de 40 x 40 x 40 cm, com vistas à valorização e difusão da produção artística em pequenos formatos.

Posteriormente o planejamento original foi ampliado, alcançando o âmbito nacional, contando "com um regulamento formatado para alcançar os mais diferentes núcleos de produção do país" (FRANCO, 2018, apud PASSOS et al., 2019, p. 137).

À medida em que as obras premiadas ampliavam o acervo de arte da Unama sentia-se a necessidade de organização do acervo em espaço apropriado, "um setor específico com a finalidade de abrigar o crescente acervo" (PASSOS et al., 2019, p. 137). Este é o ponto de origem da Casa da Memória, que passou a reunir importantes nomes do cenário artístico paraense e de outras regiões do país, mantendo-se em funcionamento por 20 anos.

Segundo Passos et al. (2019), o acervo de arte da Unama, em 1998, já contava com mais de 1.700 obras, entre fotografias, instalações, vídeos, gravuras, desenhos, esculturas, pinturas e construções artísticas, realidade que gerou a necessidade de se inaugurar um setor específico, um "espaço museológico [capaz] de catalogar, sistematizar, preservar e difundir essa coleção" (PASSOS et al., 2019, p. 137).

O MUSEU DE ARTE DA UNAMA E SUAS AÇÕES EDUCATIVAS

Academica e culturalmente, o Museu de Arte da UNAMA proporcionou, a partir do segundo semestre de 2019, diversas atividades educativas e culturais gratuitas, como aulas de arte em suas galerias, exposição de trabalhos acadêmicos, visitas guiadas a estudantes da educação básica de escolas públicas e particulares do próprio município de Ananindeua e dos demais do entorno, cursos de arte e desenvolvimento de projetos voltados a crianças, jovens e adultos.

Possibilitou, ainda, o envolvimento de alunos dos mais diversos cursos como monitores voluntários para o desenvolvimento das atividades do Museu, que também se configurou como campo de estágio obrigatório, por exemplo, para alunos concluintes do Curso de Graduação em Pedagogia, que necessitavam realizar estágio em ambiente não escolar.

Dentre os projetos estão:

- No Museu se Conta Histórias (com tradução em Libras): atividade mensal, voltada a crianças de todas as idades, acompanhadas de seus responsáveis. A cada primeiro sábado uma história é escolhida para ser contada e interpretada (por contadores de histórias ou estagiários do Curso de Pedagogia), traduzida em Libras por uma das tradutoras da IES, que atua voluntariamente, contando, inclusive, com música. Após a contação, os participantes usufruem de lanche e visitação guiada às exposições do Museu da Unama, aproximando as crianças da arte, como forma de aprendizagem significativa, fora do ambiente escolar.

- Projeto ENEM – Aulão de Artes no Museu: atividade voltada a alunos do Ensino Médio, candidatos ao ENEM. Planejada para aproximar os candidatos aos conteúdos de arte normalmente abordados no Exame Nacional de Ensino Médio, por meio de aulas ministradas por professores de Arte e visitação às Exposições do Museu de Arte da Unama, com as devidas explanações dos conteúdos antes trabalhados teoricamente.

- Arte em Movimento – Aulas de Movimentos Corporais para diversos Públicos: Projeto desenvolvido para atendimento do público interno e externo, aos sábados pela manhã, com envolvimento de alunos do Curso de Educação Física, com atividades aeróbicas e laborais.

- ABNT – Normas Acadêmicas Essenciais: Realizado com apoio da Bibliotecária da Unama Ananindeua, o projeto buscou atender aos públicos interno e externo, que necessitam se apropriar das Normas da ABNT, utilizadas para a produção acadêmica.

- É Círio no Museu: Exposição interativa do acervo próprio e de arte Naif, do Documentário "Carnaval Devoto" e de Fotografias do Making Of do Documentário, em comemoração ao Dia do Patrimônio Histórico e Cultural do Pará, como parte das atividades do Núcleo de Responsabilidade Social e do Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo, e em homenagem à maior manifestação de fé do Brasil, o Círio de Nossa Senhora de Nazaré.

Voltados às artes visuais, à cultura contemporânea, à educação no âmbito geral e às narrativas visuais imbricadas na sociedade da pós-modernidade, os projetos desenvolvidos no Museu ganham mais importância pelo fato de ocorrerem fora da capital do Estado, apresentando, assim, possibilidades à população de Ananindeua quanto ao acesso à arte e à educação de forma conjugada, por meio da Universidade da Amazônia e de seu Museu de Arte.

Por observação participante, foi possível perceber que o Museu de Arte da Unama deu início, no segundo semestre de 2019, a uma programação diferenciada, com o desenvolvimento de vários projetos voltados à comunidade acadêmica e do entorno, envolvendo literatura infantil, arte, estudos acadêmicos e atividades físicas, dentre outros, destinados especificamente a exposições de arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por todo o exposto, pode-se compreender o Museu de Arte da Unama como um espaço de educação que se localiza fora do âmbito das paredes da sala de aula, dos panóptipos também trabalhados por Sibilia (2012), a partir de estudos de Foucault, assim como pensava Zanini (BEMVENUTI, 2004), que tanto buscou a efetivação de um museu ativo, aqui compreendido como Museu Vivo.

Além dessa concepção, vale ressaltar a destinação social das atividades desenvolvidas pelo Museu de Arte da Unama, voltadas à inclusão social, à percepção da arte, à ampliação de conhecimentos relacionados à educação básica, dentre outros, como verdadeira inovação social, conforme os conceitos de Neder (2008, p. 6), que bem trabalha a Ciência, a Tecnologia e a Inovação, de forma multidisciplinar, concentrando-se no Movimento pela Tecnologia Social, que, por seu regime utilitarista, olha a "pesquisa básica [como] **pluridirecionada** para outros sujeitos, ambientes e culturas".

Esse é o papel atual do Museu de Arte da Unama, que, mesmo pertencente a uma Universidade privada, mantém seu olhar direcionado à comunidade acadêmica e à comunidade em geral, preocupado em atender às diversidades e às pessoas com necessidades especiais, em incluir todos os públicos, desde as crianças até as pessoas da melhor idade, por meio de ações educacionais diversificadas, como as que já ocorrem no sudeste do país, implementadas por grandes museus de arte públicos, que promovam a difusão de seu acervo contemporâneo e perpetuem, assim, a arte, imbricada à educação, como o pulsar de um Museu Vivo, compactuando com as ideias de Zanini (BEMVENUTI, 2004) e Gabre (2019), dentre outros.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A. M. **Museus e Coleções Universitários**: por que museus de arte na Universidade de São Paulo? Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orientadora: Maria Helena Pires Martins. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: http://www.academia.edu/16834639/Museus_e_cole%C3%A7%C3%B5es_universit%C3%A1rios_por_que_museus_de_arte_na_Universidade_de_S%C3%A3o_Paulo. Acesso em: 20 jul. 2020
.

BARBOSA, M. H. R. Ações Educativas em Museus de Arte: entre políticas e práticas. In: **Palíndromo**. Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – CEART/UDESC. N° 7, 2012. Disponível em: http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/download/3391/2453. Acesso em: 25 jul. 2020.

BRASIL. **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)**. Cidades. Ananindeua. Censo 2017. Disponível em: https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pa/ananindeua/panorama. Acesso em: 24 jan. 2020.

BEMVENUTI, A. **Museus e Educação em Museus** – História, Metodologias e Projetos, com análises de caso: Museus de Arte Contemporânea de São Paulo, Niterói e Rio Grande do Sul. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte. Orientador: Francisco Marshall. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Porto Alegre, 2004. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/49164. Acesso em: 19 jul. 2020.

FERRARA, L. D'A. **Os significados urbanos**. Coleção Acadêmica. v. 31. São Paulo, Edusp, Fapesp, 2000.

GABRE, S. F. O Museu de Arte e sua Dimensão Educativa: em defesa da criança pequena como público. In: **Atos de Pesquisa em Educação**. Blumenau, v. 14, n. 1, jan./abr. 2019. pp. 145-168. Disponível em: https://bu.furb.br/ojs/index.php/atosdepesquisa/article/viewFile/7282/4200. Acesso em: 15 jul. 2020.

ICOM – CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS [online]. Disponível em: http://umac.icom.museum/about-umac/umac-history/. Acesso em: 20 jul. 2020.

MACHADO, F. T. **Os Museus de Arte no Brasil Moderno**: os acervos entre a formação e a preservação. Dissertação (mestrado). Orientador: Marcos Tognon. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP, 2009. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281146. Acesso em: 28 jul. 2020.

MAC USP – MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO [online]. Serviço de Comunicação Institucional. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/institucional/institucional.asp. Acesso em: 29 jul. 2020.

MUSEU DA UFPA – UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ [online]. Disponível em: http://museu.ufpa.br/. Acesso em: 28 jul. 2020.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES [online]. 2015. Disponível em: https://www.mnba.gov.br/portal/. Acesso em: 20 jul. 2020.

NASCIMENTO, E. B. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e "primitivismo" artístico. In: **Gragoatá**. Niterói, n. 39, 2. sem. 2015. pp. 376-391. Disponível em: https://periodicos.uff.br/gragoata/article/download/33354/19341. Acesso em: 20 jul. 2020.

NEDER, R. T. Tecnologia social como pluralismo tecnológico. In: VII **Jornadas Latinoamericanas de Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología** – Esocite. Rio de Janeiro, 2008.

PASSOS, C. M. M. V. et al. Dos acervos de Arte Contemporânea nos Museus paraenses: a formação da coleção de Arte da Unama. In: ALVES, C. M.; CHAGAS JUNIOR, E. M. (Orgs.). **Interfaces entre Comunicação, Linguagens e Cultura: sociabilidades e fluxos de sentido**. Belém, PA : UNAMA, 2019. pp. 129-141. Disponível em: http://www6.unama.br/ppgclc/attachments/article/141/Interfaces_entre_com_ling_cult-LivroPPGCLC2019.pdf. Acesso em: 29 jul. 2020.

PLANO DE DESENVOLVIMENTO DA UNIDADE. Museu da Universidade Federal do Pará. 2017-2020. Disponível em: https://proplan.ufpa.br/images/conteudo/proplan/pdu/suplementares/museu.pdf. Acesso em: 24 jul. 2020.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. de. **Metodologia do Trabalho Científico** [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. Disponível em: http://feevale.br/Comum/midias/8807f05a-14d0-4d5b-b1ad-1538f3aef538/E-book%20Metodologia%20do%20Trabalho%20Cientifico.pdf. Acesso em: 13 jul. 2020.

SANTOS, M. S. M. F. **Museus e Coleções da UFPA**: os espaços existentes no Instituto de Ciências Biológicas (ICB). Orientadora: Drª. Sue Anne Regina Ferreira da Costa. UFPA. 2018. Disponível em: https://bdm.ufpa.br:8443/jspui/bitstream/prefix/2207/1/TCC_MuseusColecoesUfpa.pdf. Acesso em: 29 jul. 2020.

SIBILIA, P. **Redes ou paredes**: a escola em tempos de dispersão. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro : Contraponto, 2012.

VISITA DESCOBERTA MAC USP [online]. Documento do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 2016. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2016/visoes/folder/educativo.pdf. Acesso em: 28 jul. 2020.

A CAIXA D'ÁGUA DE BELÉM:
Encomenda e construção do Reservatório Paes de Carvalho

BELÉM'S WATER TANK:
Comission and contruction of Paes de Carvalho Reservoir

Marina Fonseca Ramos
Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal do Pará.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9387-1515. E-mail: marinaframos@gmail.com

Mateus Carvalho Nunes
Doutorando em História da Arte na Universidade de Lisboa, com período sanduíche na Universidade de São Paulo (USP);
Pesquisador Integrado do ARTIS (Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6089-071X. E-mail: mateusnunes@campus.ul.pt

Flávio Augusto Sidrim Nassar
Arquiteto e Urbanista pela UFPA, especialista pela Architectural Association School of Architecture London;
Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3205-8712. E-mail: flavionassar@gmail.com

RESUMO

O Reservatório de água Paes de Carvalho, objeto de estudo deste trabalho, foi construído em Belém do Pará, na fase áurea da borracha, durante o governo de Augusto Montenegro (1867-1915, governador de 1901 a 1909). Neste contexto, Belém destacava-se no panorama socioeconômico brasileiro e incorporava diversos aspectos de matrizes europeias, tanto na arquitetura quanto nos costumes. Construído sob orientação do engenheiro Francisco Bolonha (1872-1938), o reservatório foi demolido no final da década de 1960, durante o governo estadual de Alacid Nunes (1924-2015, governador nos períodos de 1966-1971 e 1979-1983). O presente trabalho objetiva investigar os aspectos históricos da encomenda e da construção da Caixa d'Água, desde a escolha geográfica e topográfica, até os trâmites de importação das peças de ferro fundido importados da França e da Escócia. O Reservatório visava atender não apenas a função de infraestrutura urbana concernente ao abastecimento e à distribuição de água em Belém, mas também se configurava como marco urbanístico de importante valor estético, paisagístico e midiático-estatal. O trabalho analisa os relatórios governamentais de Augusto Montenegro e os catálogos da empresa escocesa MacFarlane & Cia como vestígios historiográficos de um símbolo arquitetônico e urbanístico que habita, atualmente, somente na memória e a historiografia, vítima de um ato iconoclasta.

Palavras-chave: Reservatório Paes de Carvalho; história urbana; Belém; Augusto Montenegro.

ABSTRACT

The Paes de Carvalho water reservoir, object of this study, was built in Belém do Pará, on the economic boom caused by the rubber exportation, whilst the government of Augusto Montenegro (1867-1915, governor from 1901 to 1909). In this context, Belém stood out on the Brazilian socioeconomic panorama and incorporated many aspects from European sources, both in architecture and habits. Built under the orientation of the engineer Francisco Bolonha (1872-1938), the reservoir was demolished in the end of the 1960's, during the State govern of Alacid Nunes (1924-2015, governor on the periods of 1966 to 1971 and 1979 to 1983). The current work aims to investigate the historical aspects of the commission and the construction of the Water Tank, from its geographic and topological choice, to the importation procedures of the iron casted pieces imported from France and Scotland. The Reservoir aimed to attend not only the function of urban infrastructure that concerned to water supply and distribution in Belém, but also presented itself as an urbanistic landmark of high aesthetical, landscape and state-advertising value. The work analyzes the govern reports of Augusto Montenegro and the catalogues of the Scotch firm MacFarlane & Cia as historiographic traces of an architectural and urbanistic symbol that inhabit, currently, only on the memory and historiography, victim of an iconoclastic act.

Key words: Paes de Carvalho reservoir; urban history; Belém; Augusto Montenegro.

A distância
A Caixa-d'Água art-nouveau
(- Que diabo é isso, meu filho?)
é uma inútil bela ausência
de ferrosa renda negra (GALVÃO, 2015).

INTRODUÇÃO

O Reservatório de Água Paes de Carvalho, objeto de estudo deste trabalho, foi construído em Belém do Pará, na fase áurea da borracha, durante o governo de Augusto Montenegro, quando Belém era uma das cidades mais prósperas do Brasil e recebia influência europeia, tanto na arquitetura como nos costumes.

Paes de Carvalho, que dá nome ao reservatório, Governador do Estado de 1897 a 1901, segundo Ernesto Cruz (1994, p. 77), foi um dos maiores propagandistas da República no Pará. Enquanto governador, buscou, no âmbito das ideias higienistas, melhorar o sistema de abastecimento de água da capital.

A Caixa D'Água estava localizada na confluência das esquinas das ruas 1° de Março e Lauro Sodré, atual Ó de Almeida. Foi um dos grandes símbolos da cidade de Belém e tinha importância simbólica tanto quanto o Theatro da Paz e a Basílica de Nazaré, dividindo com estes a representação da cidade nos seus cartões postais. Devido a sua elevada altura, era avistada de quase toda Belém e servia de ponto de referência para os que aqui chegavam seja por mar, terra ou ar.

> Quem chegava a Belém de Vapor uma das primeiras coisas que distinguia era a caixa D'Água, que chegou a personalizar a cidade, assim como o Pão de Açúcar, a Torre Eiffel, a Estátua da Liberdade, marcam o Rio, Paris e Nova York. (...). E nada havia mais alto do que a caixa D'Água (TOCANTINS, 1976, p. 297).

O grande reservatório de água foi construído sob orientação do engenheiro Francisco Bolonha (1872-1938) autor de inúmeras obras importantes para Belém: o Bar do Parque, Palacete Bibi Costa, o antigo prédio do Folha do Norte, além da reforma do Mercado de Carne do Ver-o-Peso que até hoje carrega o nome de Bolonha, em sua homenagem.

Bolonha, nascido em família rica paraense iniciou seus estudos no Colégio Americano, do professor José Veríssimo. Posteriormente, optou por tirar o diploma em Engenharia na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, em 1894. Depois de formado, viajou a Paris, onde morou e fez vários cursos de aperfeiçoamento. Também fez curso de Hidráulica na Holanda e na Inglaterra, estudos estes que foram fundamentais para o que veio a construir em Belém. Assistiu à famosa Exposição internacional de 1900, em Paris, tempo em que conheceu novas técnicas no uso de metal na construção civil, divulgadas por Gustave Eiffel (LOBATO; ARRUDA; RAMOS, 2007, p. 28).

O Reservatório Paes de Carvalho, sob os cuidados de Francisco Bolonha, foi construído em ferro fundido, desde a estrutura de fixação até as três cubas armazenadoras de água.

No final da década de 1960, durante o Governo de Alacid Nunes (1924-2015), o grande Reservatório de Água foi demolido. No álbum do seu governo, de 1966 a 1971, mostrou-se reconhecido o grande valor que o reservatório de ferro possuía, entretanto isso não foi suficiente para evitar seu desmonte, justificado pelo seu desgaste.

> Ao ser demolida a Caixa d`Água de Belém, que era um marco de valor artístico e histórico, mas em condições insustentáveis, com sua estrutura em via de desmoronar-se, o Governador Alacid Nunes teve a feliz lembrança de aproveitar o lindo gradil que circundava aquele reservatório e com ele guarnecer os jardins que emolduram o Palacete Governamental. O gradil é de um caprichoso rendilhado metálico (...), constitui legitimo objeto de bom-gosto, de fina estilização em ferro forjado (PARÁ, 1971).

Durante o Governo de Paes de Carvalho, a Comissão de Saneamento do Estado encomendou à usina metalúrgica da empresa Boudet, Donon & Cia, de Paris, a fabricação em ferro fundido do reservatório que abasteceria de água os bairros da Campina e Cidade Velha. O projeto da obra ficou sob responsabilidade do fabricante (CRUZ, 1994, p. 77).

A localização escolhida para a construção do reservatório foi o ponto mais elevado dos bairros da Campina e Cidade Velha na cota de 11 metros, como pode ser observado no mapa de Edmund Compton levantado em 1881[1] .

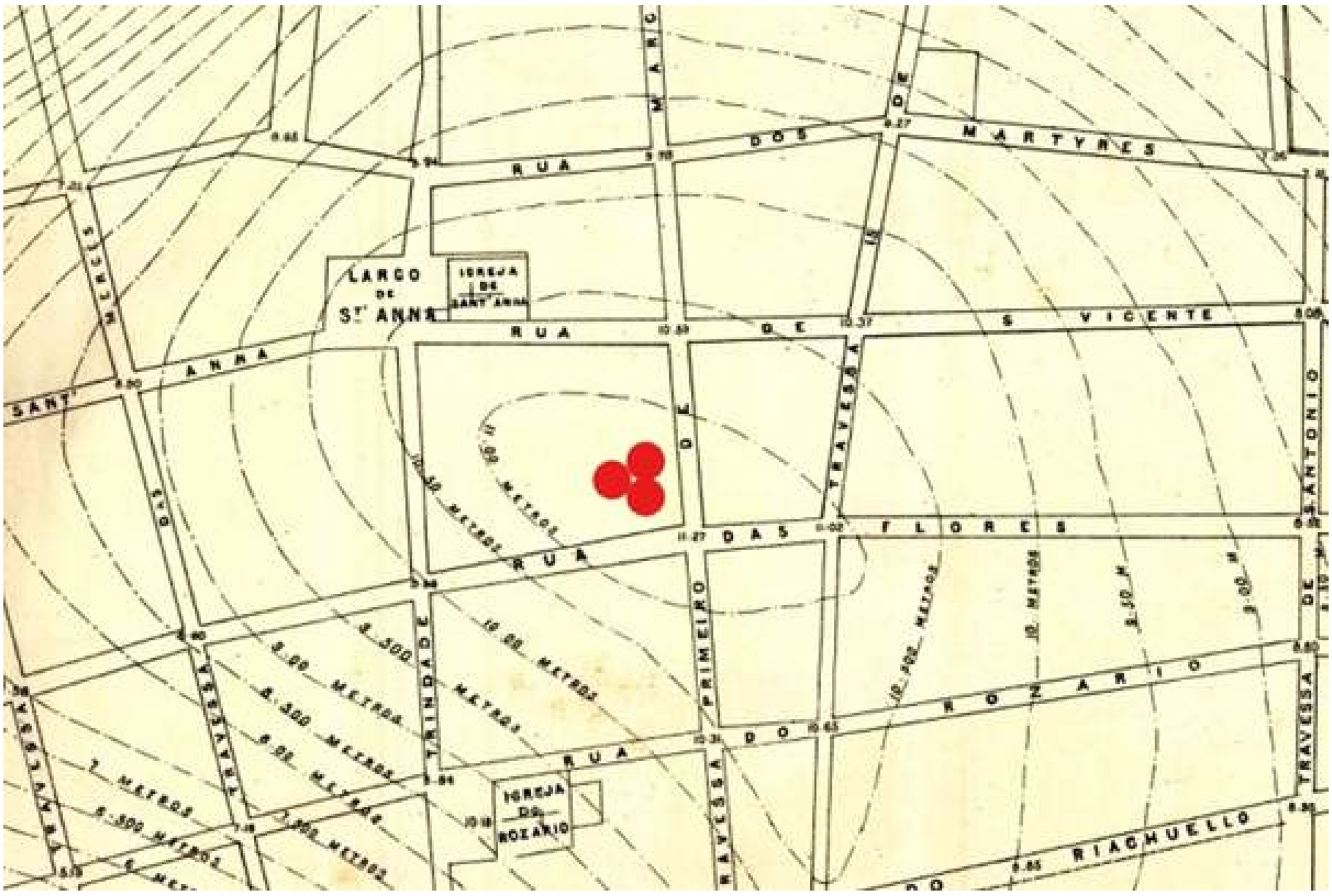

Figura 1: Recorte da Planta da cidade de Belém por Edmund Compton (1881), com destaque para a localização do Reservatório Paes de Carvalho.
Fonte: BALEIXE, 2017

[1] No projeto de Maximino Corrêa para a construção do stand pipe, a mesma localização aparece em corte com de cota 13 m.

Após a definição do local da construção, o governo promoveu a desapropriação dos prédios localizados na área escolhida, sendo desde a escavação da fundação feita de acordo com as plantas vindas de Paris.

A primeira parte da encomenda chegou em 1900, pelo navio a vapor Valesia, vindo da França, com 702 volumes, pesando 206.585 quilos. Posteriormente, outros volumes descarregaram em Belém, vindos nos navios Croatia e Hungaria, com 890 volumes e pesando 234.904 quilos (CRUZ, 1944, p. 77).

Em 1901, com o fim do governo de Paes de Carvalho, todo o material importado até aquele ano permaneceu por tempo considerável no porto da cidade.

O governo de Augusto Montenegro iniciou seu mandato em 1902 e, em dezembro de 1904, foram retomados os estudos para a montagem do reservatório. Em janeiro de 1905, teve início o serviço de alvenaria e, em fevereiro de 1906, começou a montagem do Reservatório, orçada em 291.882$000 (CRUZ, 1944, p. 77).

Em mensagem do governador Augusto Montenegro, dirigida ao Congresso Legislativo do Pará, em 7 de setembro de 1905, informa:

> Em Dezembro de 1904 começaram-se os trabalhos das fundações do reservatório da rua Lauro Sodré, canto da travessa 1º de Março. começando-se pelo alargamento das escavações, que não estavam concluídas: em janeiro deu-se início ao serviço de alvenaria que está concluído, restando agora dar-se começo a montagem dos próprios reservatórios para o que mandei fazer o respectivo orçamento. Gastou-se nas fundações do tanque da travessa 1º de Março a quantia de 84:800$000 e 4.215 barricas de cimento que o Governo forneceu (BELÉM, 1906, p. 60).

Figura 2: Reservatório durante sua montagem.
Fonte: SILVA; FERNANDES, 2014, p. 74.

Além das peças encomendadas da França, Augusto Montenegro encomendou um gradil com um portão monumental de Glasgow, na Escócia, dos fabricantes Walter Macfarlane & Cia "para dar um aspecto ainda mais atraente e grandioso ao conjunto" (CRUZ, 1944, p. 78).

O engenheiro Inocêncio Holanda de Lima foi o responsável pela organização do orçamento e planos de construção e o engenheiro Francisco Bolonha pela direção do serviço (BRAGA, 1916, p. 140). Antônio Lemos, em seu relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém, em 1905, diz:

> Não me seria dado terminar este volume sem assignalar á ponderação dos municipes os vastos trabalhos empreendidos pelo illustre Governador do Estado no sentido de dotar esta Capital de um serviço de águas nao só o bastante, mas de muito superior ás exigencias da população. Entre as maiores obras figura a montagem do novo reservatorio, importado pelo benemerito dr. Paes de Carvalho e ora em construção á rua Lauro Sodré, esquina da travessa Primeiro de Março. Sobre as fundacões, todas de resistente e solida alvenaria, está sendo armada a substructura metallica, que suportará tres enormes tanques independentes, com capacidade de 800 metros cubicos cada um, os quaes devem ficar completamente promptos no decorrer do ano de 1906. Uma vez concluido o grande reservatorio, que constituirá apreciavel **embellezamento** para aquelle ponto urbano, estará completo e perfeito o nosso abastecimento de água, ja quadruplicado pela patriotica administração Montenegro (BELÉM, 1906, p. 351-352, grifo nosso).

Nesta fala de Antônio Lemos, nota-se referência à estética do reservatório, que não só melhoraria o abastecimento da cidade, como constituiria um embelezamento apreciável para a cidade, além de constituir um forte elemento de modernidade em ferro fundido e comparada à Torre Eiffel.

Em mensagem dirigida ao Congresso Legislativo em 1908, o governador Augusto Montenegro já faz referências à Torre Eiffel, alusão esta que estará sempre presente em nosso imaginário: "Tem a forma esbelta dos altos pilares preconizados por George Eiffel na construção dos grandes viadutos e na edificação da sua célebre torre de 300 metros" (CRUZ, 1944, p. 78).

No Álbum *O Pará*, o governador Augusto Montenegro descreve assim a construção:

> Este bello monumento de ferro, ricamente decorado e pintado, eleva-se a uma altura de 53m. 30. A plataforma da torre, onde estão assentes os três tanques, está a 25 m. 40 do nível da rua, e o torreão vai até 27m.90 acima da plataforma, o que dá a altura total de 53m.30 (MONTENEGRO, 1908, p. 264).

O portão encomendado por Augusto Montenegro para cercar o reservatório pode ser observado no catálogo do fabricante MacFarlane & Cia, no Volume I, identificado pelo número 900. Comparando as imagens do catálogo com as fotografias da época, bem com o levantamento fotográfico feito in loco, verifica-se que se trata do mesmo portão. Possui os mesmos motivos decorativos, exceto pelo brasão presente no portão que pertencia ao reservatório, com o monograma ''EP", correspondente às iniciais de Estado do Pará. Além disso, observou-se que o Parque da Residência possui dois portões iguais ao do catálogo, ambos na Avenida Magalhães Barata, um como entrada principal e outro na lateral direita, quase escondido pela vegetação do local.

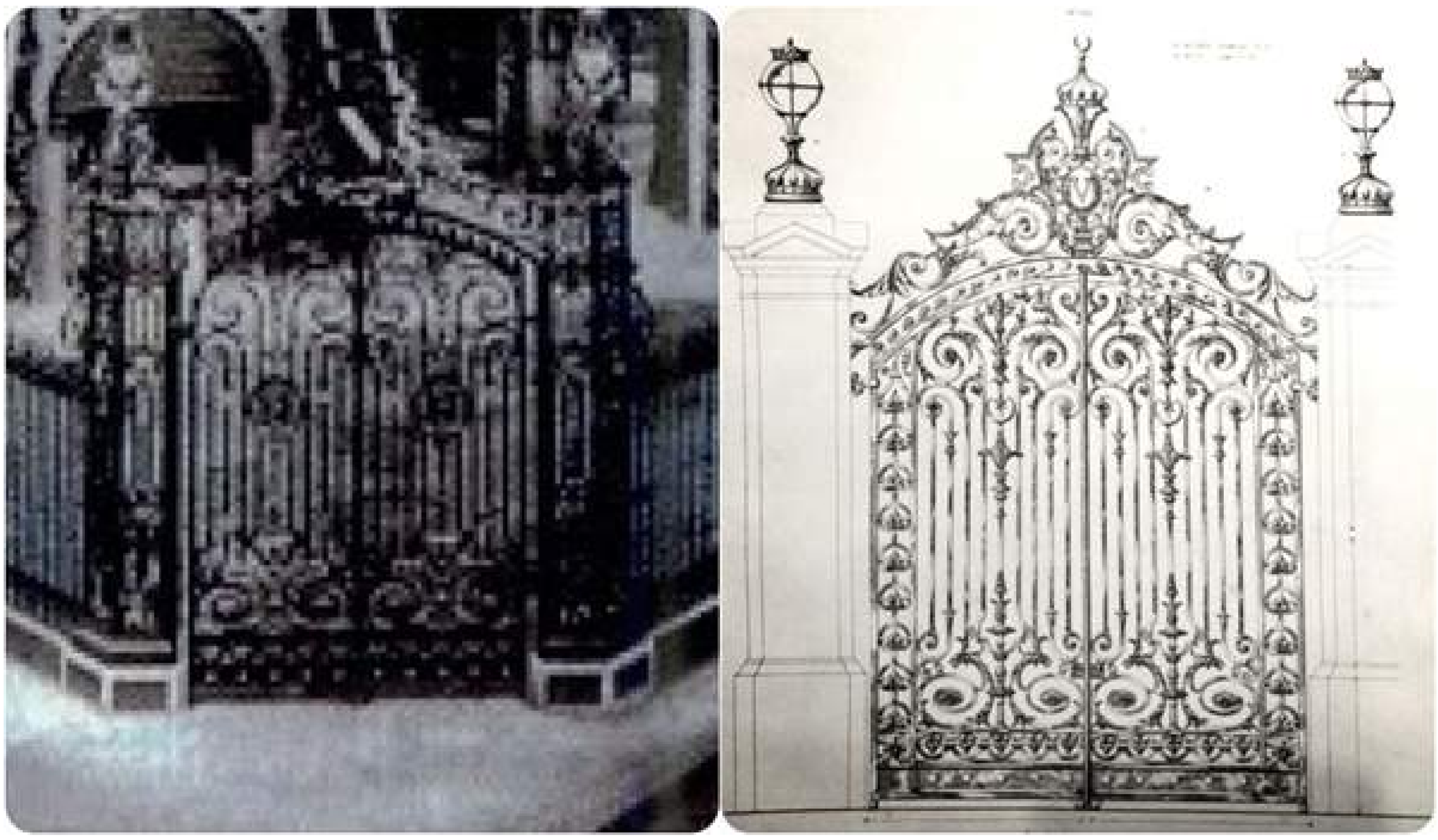

Figura 3: Ampliação do Postal anterior ao lado do desenho do portão n° 900 do catálogo.
Fonte: SILVA; FERNANDES, 2014, p. 129 (esquerda); Catálogo do fabricante Walter Macfarlane & Cia. Portão n° 900. Volume I. Acervo pessoal de Flávio Nassar (direita).

Figura 4 : Montagem de foto recente com o desenho do gradil n° 900 do catálogo.
Fonte: Marina Ramos, 2019 (esquerda); Catálogo do fabricante Walter Macfarlane & Cia. Portão n° 900. Volume I. Acervo pessoal de Flávio Nassar (direita).

REFERÊNCIAS

BALEIXE, Haroldo.Belém — a Planta de 1881 e as vias republicanas de 1890. **Blog da Fau**, Belém, 10.06.2017. Disponível em: <https://fauufpa.org/2017/06/10/belem-a-planta-de-1881-e-as-vias-republicanas-de-1890/ > Acessado em: 16/05/2019.

BALEIXE, Haroldo. Obra das fundações do Reservatório Paes de Carvalho em 1904. **Blog da Fau**, Belém, 20.07.2012. Disponível em: <https://fauufpa.org/2012/07/20/a-montagem-do-reservatorio-paes-de-carvalho-em-1904/>. Acessado em: 14/02/2019.

BELÉM, Intendência Municipal. **O Município de Belém – 1905. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém pelo Exmo. Sr. Intendente Antônio José de Lemos**. Belém: Archivo da Intendência Municipal, 1906.

BRAGA, Theodoro. **Guia do Estado do Pará**. Belém: Typographia do Instituto Lauro Sodré, 1916.

CRUZ, Ernesto. **A água de Belém: sistemas de abastecimento usados na Capital desde os tempos coloniais aos dias hodiernos**. Belém: Oficinas Gráficas da Revista de Veterinária, 1944.

GALVÃO, Pedro. **Velho Pedro vai pra casa**. São Paulo: Ed. Escrituras, 2005.

LOBATO, Célio Claudio de Queiroz; ARRUDA, Euler Santos; RAMOS, Aurea Helyette Gomes. **Palacete Bolonha: uma promessa de amor**. Belém: Ed.UFPA, 2007.

MONTENEGRO, Augusto. **Album do estado do Pará, mandado organizar por S. Ex. o Snr. Dr. Augusto Montenegro, governador do estado: oito annos do governo (1901 a 1909)**. Paris: Imprimerie Chaponet, 1908.

PARÁ. Governador (1966-1971: Alacid Nunes). **O Pará na administração Alacid Nunes**. Belém: [s.n.], 1971. 1 v.

RAMOS, Marina Fonseca. **A história de uma ausência: A caixa d'água de Belém. Trabalho de Conclusão de Curso**. Belém: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Instituto de Tecnologia, Universidade Federal do Pará, 2019.

SILVA, Rosário Lima da; FERNANDES, Paulo Chaves (Org.). **Belém da saudade: a memória da Belém do início do século em cartões-postais**. Belém: Secult/PA, 2014.

TOCANTINS, Leandro. **Santa Maria De Belém Do Grão Pará**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1987.

URBANIDADE DE ESPAÇOS PÚBLICOS: CIDADE DE BOA VISTA/RR

URBANITY OF PUBLIC SPACES: CITY OF BOA VISTA/RR

Sued Trajano de Oliveira
Mestra em Geografia.
Coordenadora do curso de Arquitetura e Urbanismo – UNAMA Boa Vista.
suedtrajano@yahoo.com.br. Orcid.org/0000-0002-9059-4441.

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar o fenômeno da Urbanidade fazendo um recorte dos principais espaços públicos de Boa Vista, cidade esta, concebida do projeto assinado por Darcy Aleixo Derenusson. O estudo em tela visará à compreensão histórica dos espaços públicos, com foco nos jardins e praças como elementos arquitetônicos e paisagísticos que caracterizam ambientes agradáveis, apresentando aspectos que contribuem na qualidade de vida da sociedade e sustentabilidade do espaço. Entendendo-se sua importância, é essencial compreender o papel das praças brasileiras - que também passaram por fases que mudaram a paisagem urbana - visto que estas assumiram as funções de locais de passagem, comércio, lazer e deram lugar a áreas mais humanizadas através dos jardins, como advento da modernidade e a refuncionalização dos espaços públicos, inserindo a importância social a estes lugares (AUGÉ, 1994). A leitura do espaço público e a análise dos processos de construção da paisagem alinhada à evolução urbana da cidade e aos parâmetros do conforto ambiental e sustentabilidade, são os enfoques desta pesquisa. Espera-se que o referido estudo sirva como referencial para novas pesquisas relacionadas à temática, bem como substancie politicas públicas voltadas para a sustentabilidade ambiental de espaços públicos de lazer e convivência na cidade de Boa Vista.

Palavras - chave: Urbanidade; Espaços públicos; Paisagem Urbana; Boa Vista.

ABSTRACT

This article aims to analyze the phenomenon of Urbanity by cutting out the main public spaces in Boa Vista, a city that was conceived from the project signed by Darcy Aleixo Derenusson. The study on screen will aim at the historical understanding of public spaces, focusing on gardens and squares as architectural and landscape elements that characterize pleasant environments, presenting aspects that contribute to society's quality of life and sustainability of the space. Understanding their importance, it is essential to understand the role of Brazilian squares - which also went through phases that changed the urban landscape - since they assumed the functions of transit, commerce, leisure and gave way to more humanized areas through gardens, as the advent of modernity and the refunctionalization of public spaces, inserting the social importance to these places (AUGÉ, 1994). The reading of the public space and the analysis of the landscape construction processes aligned with the urban evolution of the city and the parameters of environmental comfort and sustainability are the focus of this research. It is expected that this study will serve as a reference for new research related to the theme, as well as substantiate public policies aimed at the environmental sustainability of public spaces for leisure and living in the city of Boa Vista.

Keywords: Urbanity; Public spaces; Urban Landscape; Boa Vista.

URBANIDADE E ESPAÇO PÚBLICO

Urbanidade não é definida por um único conceito, é, portanto, formada por um grupo de atribuições que explicitam suas formas de agir e se comportar no meio ambiente. Segundo Bisson (2014), há uma elevada discussão sobre a Urbanidade por grande parte dos pesquisadores. Na verdade, há o entendimento de que fazer esta análise demanda sensibilidade em compreender o olhar do outro, em outras palavras quer dizer que é vital a formação de um grupo interdisciplinar de profissionais de várias áreas das ciências para a formulação da definição de urbanidade.

Embora seja trabalhoso construir conhecimento de um termo com um grupo de pessoas oriundas de escolas diferentes, o resultado disso é muito mais consistente e de relevado teor científico para a apreensão da urbanidade em várias esferas. Holanda (2010) diz que há muitas conotações para urbanidade, dentre elas o olhar sobre sociedade e Arquitetura, é o entendimento de que o lugar existe porque há pessoas nele, ou seja, Arquitetura e comportamento seguem o mesmo discurso e se relacionam.
Bisson (2014) expõe uma pesquisa realizada entre pesquisadores de vários ramos da ciência para saber qual o entendimento da urbanidade. A discussão gerou alguns entendimentos a respeito do tema representados aqui por sinônimos. São estes: interação social, valores e atitudes, mobilidade, acessibilidade, densidade, diversidade e leitura da vida urbana contemporânea.

Para Aguiar, Netto (2012) urbanidade tem definição ampla, mas inicialmente entendida pela relação entre pessoas no meio urbano. No livro "Urbanidades" organizado por eles, o tema é abordado através de várias explicações de como a urbanidade é apresentada, seja na espacialidade contextualizada indiferentemente de onde o homem possa estar, ou no elo entre o homem, o meio ambiente e a cidade.

A efemeridade dos fenômenos urbanos carrega consigo escritos da história vividos e descritos pela humanidade. Embora estes não permaneçam, suas marcas continuam na alma das pessoas, sejam elas boas ou más. O interessante disso é quando a sociedade retém os traços bons e extrai de si as melhores vivências, exalando o perfume da cidade, isso é chamado de urbanidade.

> A condição de urbanidade estará portanto no modo como a cidade acolhe as pessoas, recebe as pessoas, o corpo. Alberti falava ainda no Renascimento, na cidade como uma grande casa. A cidade seja qual for do tipo que for, é por definição e pré-condição funcional um abrigo – algumas, um mega abrigo – e são, todas, dotadas de urbanidade, de algum tipo e em algum grau, mesmo Milton Keynes, cidade projetada na Inglaterra (AGUIAR; NETTO, 2012, p.76).

Os autores de inúmeros dicionários descrevem e concordam com o significado de urbanidade referindo-se aos atributos da personalidade das pessoas em cortesia, civilidade, polidez e delicadeza, por isso o termo "urbanidade" na trama sócio urbana é empregado para se compreender o acolhimento da cidade com o citadino.

Aguiar, Netto (2012) ao discorrer sobre o assunto, fala que o meio urbano tem grande potencial em despertar práticas interpessoais virtuosas. Isto quer dizer que a urbanidade do lugar contribui para o desenvolvimento do respeito mútuo, isso porque a cortesia que um espaço público ou edifício favorece as pessoas reflete diretamente no comportamento social devolvido na prática da convivência.

"Urbanidade é um atributo social que implica visibilidade do outro, negociação de papéis e frágeis fronteiras entre eles, mobilidade social, estruturas societárias mais simétricas etc." (HOLANDA, 2010, p. 1). A urbanidade ora apresentada no contexto das relações entre a cidade e a sociedade pode ser melhor apreendida por meio dos espaços públicos. São neles que as pessoas exercem controle em seus territórios, movimentando-se, contemplando e inserindo-se dentro dos fenômenos.

Os espaços públicos de lazer e convivência como praças e parques surgiram exatamente na mudança de ciclos econômicos e sociais das cidades. Já não bastavam o lar, o templo ou o santuário, todas as pessoas precisavam recrear e isto não estava mais restrito às classes dominantes. Nesse contexto, os gregos deixaram um legado para a humanidade tanto de fruição e contemplação do espaço, quanto de marco inicial para a Geografia e outras ciências (CLAVAL, 2006).

Para Mumford (2008), as cidades helênicas expressavam esta urbanidade através de suas áreas livres de convivência e do seu traçado, com largas vias. Isto proporcionava um ambiente confortável e oportuno para as relações humanas.

> O espaço público compreende a totalidade das vias: ruas e vielas, bulevares e avenidas, largos e praças, passeios e esplanadas, cais e pontes, mas também rios e canais, margens e praias (PANERAI, 2006, p.79).

A ágora de Atenas era o lugar eclético, um refúgio para a juventude e ao mesmo tempo lugar de reflexão e trocas de ideias entre os filósofos. Acerca disso, Mumford (2008) descreve um pouco desse cotidiano discriminando as múltiplas funções da praça através da venda de mercadorias, das discussões sobre o cenário político, do local para denúncias e trabalho, além de ser o espetáculo da vida humana para os observadores e transeuntes.

Conforme se lê em Arroyo (2011, p.87), "El lugar implica centralidade simbólica y concentración física y se concreta em diversas escalas espaciales y temporales; desde el orden de los objetos prensiles a la extensión geográfica es posible reconocery organizar el mundo através de lugares relevantes." Esta abordagem do autor explica a relação do espaço público com o lugar, e lugar tem sentido de apreço, apego, sentimento, categorizando-o como uma localidade importante. De igual modo corrobora Panerai (2006, p.78), "os espaços públicos mais importantes atraem a implantação de monumentos (...)." Observa-se então a relevância do espaço público como instrumento de socialização, cidadania e utilidade para a sociedade.

Serpa (2007) ressalta a riqueza do espaço público na cidade contemporânea no sentido de afetar as dinâmicas dos bairros de forma positiva, atraindo valorização imobiliária com seus programas econômicos e culturais. É importante dizer que o estudo para criação de praças e parques, por exemplo, deve ser cauteloso, seguido de pesquisa de viabilidade juntamente com as necessidades dos moradores. "La morfologia urbana, el espacio construído, refleja La organización económica, La organización social, las estrututcuras políticas" (CAPEL, 2002, p.20).

No Brasil, tem sido comum a gestão pública implantar estes espaços sem a devida consulta à população que o frequentará ou sem o prévio estudo socioeconômico, ocasionando assim por muitas vezes o abandono da área. É primordial fazer a leitura dos fenômenos para depois elaborar um programa eficiente que se transformará em um projeto adequado e harmônico com o entorno e a forma urbana.

Sobre a apropriação da forma relacionada ao espaço público, têm-se algumas reflexões e contribuições na literatura a respeito disso:

> Os usos do parque se leem na escala da cidade ou do bairro. Eles correspondem às práticas de lugares particulares no interior dos parques: as áreas gramadas, as áreas de lazer infantil, os caminhos... Dito de outro modo, o tempo "encaixa-se" no espaço (SERPA, 2007, p. 76).
>
> Ao que parece, com os processos de apropriação social dos parques públicos, instala-se uma concorrência entre os usos ditos "conformes" com as regras e normas e os usos imprevisíveis ou "proibidos". O usuário é, como os criadores dos parques urbanos, um agente no espaço do qual ele se apropria (SERPA, 2007, p. 77).

Do passado para o presente o espaço público passou por mudanças que influenciaram na sua dinâmica. Da mesma maneira, o comportamento da sociedade modificou-se e distanciou-se do formato helênico. Hertzberger (1999) cita os centros comunitários projetados por Van Klingeren[1] na tentativa de recriar as ágoras, entretanto seus objetivos não foram alcançados.

A estrutura do espaço era coberta, sem divisórias e havia barracas em toda a sua extensão. Assemelhava-se a uma feira, mas os ruídos produzidos incomodavam as pessoas, resultando na transformação do ambiente aberto para fechado, com paredes.

Neste contexto da urbanidade, compreende-se que ela favorece o bem-estar social e a qualidade de vida, principalmente neste século em que trabalhar a sustentabilidade e fazer uma cidade saudável está cada dia mais difícil. A população está mais reclusa dentro do mundo digital ou reprimida pela insegurança pública ou talvez tenha perdido as boas maneiras da cordialidade praticada em séculos passados. Não há uma razão definida dentro da sociologia urbana para este fenômeno, embora haja estudos e conjecturas a respeito.

O acontecido no centro comunitário de Klingeren e de dois outros projetos semelhantes a este realizados por ele resultou anos mais tarde na demolição dos prédios. As pessoas já nesta época não se interessavam em comunicar-se com outros que não fossem do seu convívio. Além do mais, a forma destes espaços públicos incomodavam as pessoas. Talvez seja por isso que a proposta de Klingeren da coletividade urbana e da interação social não tenha funcionado.

O envolvimento do homem com a ciência e a natureza o fez mais sociável e articulado, sensível a ponto de perceber as necessidades de convivência em grupo e os benefícios psicológicos e culturais advindos dessas atividades, por isso o termo "fenômeno urbano" é entendido epistemologicamente como complexo (LEFEBVRE, 2004). Compreender todas estas relações e como estas se dão no espectro urbano e no empirismo acaba por exigir um esforço mental, o que corrobora:

---

[1] Arquiteto holandês que ficou conhecido por suas obras que interagiam com a coletividade nas décadas de 60 e 70.

> Por exemplo, as relações de produção e de troca, o mercado, ou melhor, os mercados, são relações ao mesmo tempo legíveis e não legíveis visíveis e não visíveis. Elas se projetam no terreno em lugares diferentes: a praça do mercado, a bolsa comercial ou de valores, ou do trabalho etc. Essa projeção permite referenciar as relações, mas não permite compreende-las (LEFEBVRE, 2004, p. 52).

Apesar de toda esta discussão que envolve o espaço, fica claro que a ação do homem na natureza na busca de dar significado a sua existência é representada por suas práticas de organização no meio e seu posicionamento mediante conflitos e adversidades. São por todos estes motivos que cidades passam a nascer e outras a sucumbir e que outras passam a renascer com enormidade superação.

Cabe ressaltar que espaços não habitáveis também têm passado por transformações ao longo dos anos e mudado totalmente sua paisagem. O parque Freshkills[2] na cidade de New York era o maior aterro sanitário do mundo, hoje é um dos maiores eco parques, representação fiel de sustentabilidade e revitalização urbana, uma amostra da capacidade que o homem tem de melhorar o ambiente a sua volta.

Se o indivíduo é capaz de transformar-se, de mudar de opinião e atitudes, quanto mais o fará pelo seu território. Nisto vemos que há uma mudança de ideal refletida na forma de ver o mundo e nas possibilidades de amplitude do pensar. A transformação altruísta do espaço também transforma o intelecto e quando temos mais pessoas pensantes, temos novas contribuições para a melhoria e qualidade de vida do homem no meio urbano.

A Urbanidade do espaço público é oferecida ao homem para que ele seja completo e complete tudo que está ao seu redor, como membro inseparável e participante da matéria-prima que origina uma obra. O valor de um espaço público está no arranjo de elementos que priorizam o prazer da sociabilidade, por isso os mecanismos que propiciam o uso dele devem considerar a escala humana e as sensações produzidas correlatas às formas, escalas, texturas, proporções, além do ritmo, equilíbrio e movimento.

Para Gehl (2013) o planejamento urbano contemporâneo tem carregado heranças do modernismo, onde a monumentalidade e o vislumbre a forma não motivam a “Arquitetura sensual” na qual há tempos atrás se tinha espaços e sinalizações menores à altura do nosso olhar. A discussão, portanto, é sobre as “cidades para pessoas” e primordialmente os benefícios que elas trazem no desenvolvimento social e intelectual do indivíduo.

A invasão do automóvel tem sido nas ultimas décadas um agente complicador para a Urbanidade. Há muito estacionamento e mesmo assim sente-se falta de mais vagas porque a população está mais agitada devido aos ataques ao ambientalismo, ao verão ou ao inverno rigoroso sentidos na pele, à poluição visual pelo ajuntamento excessivo de edificações que se aglomeram tortuosamente na paisagem urbana, aos percursos cada vez mais longos ao trabalho, escola, etc.

Se os transportes públicos funcionassem, haveria mais áreas livres para a circulação de pedestres e maiores possibilidades para os ciclistas. Não se trata de utopia, a libertação do automóvel seria algo arrebatador e mudaria radicalmente a relação do homem com seu meio urbano. Fala-se muito sobre qualidade de vida, sustentabilidade, alimentação saudável entre outros assuntos relacionados ao tema, no entanto, falta ainda muito que fazer, a começar pela decisão individual de cada cidadão em mudar hábitos para a construção de cidades amigáveis.

Os espaços públicos são desenvolvedores de urbanidade capazes de mudar a imagem de uma cidade. Gehl (2013) explica sobre esse fenômeno nas cidades de Copenhagen, Melbourne e Nova Iorque quando houve uma remodelação nas áreas livres com grandes vãos de circulação e largas calçadas como a Time Square por exemplo. O novo formato do espaço satisfez as necessidades de recreação dos nova-iorquinos e tem construído memória afetiva dos lugares. As pessoas não apenas lembram mentalmente dos passeios ou do trajeto percorrido, mas também conhecem o cheiro, se identificam com o mobiliário urbano e desfrutam do tempo nas mais diferentes formas de apreciação e contemplação.

A URBANIDADE DO ESPAÇO PÚBLICO EM BOA VISTA

Boa Vista, nascida à margem direita do Rio Branco, tem sua gênese preservada dentro do plano urbanístico projetado pelo engenheiro Darcy Aleixo Derenusson na década de 1940. De acordo com Veras (2009) o projeto segue a proposta das radiais concêntricas semelhantes à ideia do urbanista inglês Ebenezer Howard. A finalidade do plano era proporcionar a reunião dos três poderes através do desenho urbano partindo de um polo central marcado pela sede do palácio do governo.

A urbe se desenvolvia com seu plano urbanístico implantado e rodeado pela beleza das primeiras praças, da Catedral Cristo Redentor e dos primeiros prédios institucionais, como o palácio do governo, a biblioteca pública, as primeiras escolas Lobo D’Almada , Monteiro Lobato, Euclides da Cunha, o hospital Coronel Mota e as demais obras que ao longo dos anos foram compondo sua paisagem.

A conclusão das obras do Plano Urbanístico estendeu-se pelas décadas de 1950 a 1970. Não havia mão-de-obra local qualificada, por isso, foram trazidos trabalhadores de vários Estados brasileiros, dos quais se destacam: Manaus (AM), São Paulo (SP) e Rio de Janeiro (RJ). O tecido urbano, portanto, ganhava nova configuração com amplas avenidas e espaços públicos no centro e no entorno do palácio do governo. Observa-se a evolução urbana da cidade desde sua primeira sede em 1924 até 1975 através das fotos aéreas registradas com o plano implantado (Figura 01) e na década atual por fonte consultada pelo IBGE em 2010.

---

[2] Maior parque revitalizado e construído sobre área de lixão nos Estados Unidos através de técnicas para eliminação dos poluentes. Localizado em Nova Iorque, possui extensão aproximada três vezes maior que o Central Park.

Figura 01: Mapa da evolução urbana de Boa Vista-Roraima
Fonte: OLIVEIRA, 2019.

Segundo o Jornal Folha de Boa Vista (2013), Derenusson explicou o significado do propósito das vias radiais que entrecruzam com as longas e largas avenidas circunscritas. "As avenidas radiais partindo de um centro gerador, buscam os confins do Norte de nosso território, irradiando a energia de seu povo, como a protegê-lo, Roraima, guardião do Norte" (FOLHA DE BOA VISTA, 2013, p.17).

O Espaço Público nasce na antiga vila em forma humanizada e não urbanizada. A sociedade da época tinha poucos acessos e poucos lazeres, todavia manifestava suas expressões em atividades religiosas, no esperar para conversar em frente à igreja Matriz, no negociar mercadorias às margens do Rio Branco ou apenas no olhar, no ficar ou no estar na Praça Barreto Leite.

O porto fluvial também era localizado junto a essas primeiras ocupações. Não havia rodovias e toda mercadoria provinha dos barcos ou por via aérea através da instalação do aeroporto entre as décadas de 1960 e 1970. O primeiro aeroporto localizava-se paralelo a Praça do Centro Cívico. Anos depois foi transferido para o local em que atualmente funciona o terminal de cargas da companhia aérea TAM.

A rua era o principal espaço público durante esta época de transformações sociais. A Avenida Jaime Brasil, localizada a partir do centro histórico convergindo até a Praça do Centro Cívico foi o lugar das manifestações artísticas e culturais durante décadas até consolidar-se como centro comercial da cidade. Nela aconteciam os desfiles da Independência do Brasil e os desfiles carnavalescos.

A Praça da Bandeira constituiu-se como a primeira praça da cidade. Santos (2006) assevera que o espaço foi construído na gestão do prefeito Adolpho Brasil e inaugurada em 18 de novembro 1939 por ocasião do cinquentenário da Bandeira Nacional.

> A Praça da Bandeira serviu de cenário para encontros da juventude da época, das brincadeiras de crianças, da boêmia, dos que dedilhavam seus violões, do encontro das famílias que se juntavam para homenagear os aniversariantes com "alvoradas" – músicas preferidas e parabéns para você, serenatas para namorados, concentrações cívicas, políticas e eclesiásticas. O Pavilhão Nacional era hasteado nos feriados nacionais por autoridades como Diretores de Divisão de Educação, de Saúde e Diretores de Escolas (SANTOS, 2006, p. 30).

De acordo com Santos (2006) a configuração original da Praça era composta por uma estrela pentagonal contendo os canhões originais do Forte São Joaquim (figura 02). Esses elementos estabeleceram-se como marco, simbolizando a história do surgimento de Roraima no contexto geográfico mundial.

Os moradores do bairro entre as décadas de 1940 a 1960 vivenciaram experiências da coletividade que representam hoje a memória do lugar. Santos (2006) conclui que na década de 1970 a Praça foi remodelada após o 33° aniversário do Território Federal de Roraima perdendo sua identidade original quando seus monumentos históricos foram removidos.

Figura 02: Praça da Bandeira
Foto: Acervo autoral

De igual modo, a Praça Capitão Clóvis tem sua história dentro da malha urbana inicial da cidade. Embora pequena, surgiu para agregar valor recreativo com quadra de basquetebol, quadra de tênis e parque infantil. O lugar evidencia a ligação entre a "gênese da cidade" com a criação da "nova cidade". A forma da praça é preservada apresentando arquibancada, banheiros e vestiários da proposta inicial. Está localizada ao final da forma trapezoidal da cidade antiga e em frente à Praça do Centro Cívico.

A Praça do Centro Cívico é o eixo do plano urbanístico. Nela fazem parte: A Praça do Coreto, O Monumento ao Garimpeiro e o Palácio do Governo. É uma grande área livre onde ocorrem diversidades de fenômenos. Segundo Martins (2011) o Monumento ao Garimpeiro foi produzido a pedido do então governador Hélio da Costa Campos e inaugurado no final da década de 1960.

Após a finalização da implantação do plano urbanístico e a inserção do palácio do governo evidenciou-se uma grande área livre. Não havia como não intervir no eixo que ficava adiante deles, pois sem isso a paisagem ficaria comprometida, sem harmonia com o traçado e o desenho urbano planejado por Derenusson.

Diante disso, foi inevitável a pavimentação da avenida que homenageava o primeiro governador de Roraima, Ene Garcez. A alameda, no projeto, foi mensurada em 100 m (cem metros) aproximadamente (DERENUSSON, 2019) e possui dois sentidos, separada por um largo canteiro central ao longo de seu percurso.

Passado algumas décadas, no ano de 1993 a prefeitura de Boa Vista elabora o projeto para a criação do Complexo Poliesportivo Ayrton Senna da Silva e em 1994 inaugura os primeiros canteiros. Este, por sua vez tornou-se o espaço púbico com maior quantidade de praças da cidade. Localizado na Avenida Ene Garcez, possui 9 praças com 151.911,36 m^2 de área.

As praças são conectadas pelo fluxo de pessoas. São elas a principal comunicação e elo entre as áreas livres. A leitura urbana que se faz de quem circula as vias em automóveis ou motocicletas é totalmente diferente da leitura do pedestre que permeia dentro das áreas, sendo afetado positivamente em seus estímulos sensoriais. Esta é uma das razões que Gehl (2015) trata em seu livro quando fala de uma Arquitetura feita à escala humana e não feita a velocidades.

O sentido da praça é agregar pessoas que criem sistemas de ações. Sem a participação da comunidade é impossível vivermos a praça. Penteado (1998) ratifica que a praça é o povo, e o que se entende disso é que o povo faz a praça. Souza et.al. (2017) fala da celeridade da vida contemporânea e da valorização da vida privada como elementos apartadores da convivência em grupo, por isso a vida pública tem deixado de fazer parte do cotidiano da sociedade.

O que se discute hodiernamente na Arquitetura e no Urbanismo é que são as pessoas as mais importantes "peças" das moradas ou dos logradouros. Então, criar espaços sem pensar em sociabilidade, funcionalidade e agradabilidade não tem nenhum sentido já que o que é proposto como espaço físico é para uso da humanidade.

Ainda falando em "pracialidades", Souza et. al.(2017) contextualiza sobre a importância da praça nos dias atuais. Cita que os ricos têm deixado de frequentar a praça por considerar pouco atrativa ou por não querer participar das diferentes formas de apropriação que estão ali expostas como o mercado, o ócio e a comunicação, salvo em bairros verticalizados das elites. Esta abordagem também está ligada ao tamanho das cidades, quanto menor, mais participação do povo.

Em Boa Vista, é recorrente o uso do espaço público, mesmo que este não esteja em condições satisfatórias de infraestrutura, pois ainda assim apresentam vida e são repletos de manifestações culturais da esfera pública como cita Souza et.al (2017). A cidade é classificada de porte médio segundo parâmetros do IBGE sendo a única capital brasileira situada completamente no hemisfério norte, portanto, a mais setentrional.

É importante evocar que por ser uma cidade amazônica, as relações de uso do espaço estão intrinsicamente ligados ao modo como as pessoas lidam com a paisagem natural e urbana, a mobilidade, o rio, o cenário, entre outros. Para o boa-vistense não é penoso circular pelas vias de bicicleta, mesmo debaixo de um forte sol que queima a pele em minutos, faz parte do modo de vida dele. Nesse contexto, é fácil compreender a facilidade de integração do roraimense com o espaço público mesmo quando desafortunado de boa infraestrutura do equipamento urbano.

O complexo (figura 03) reúne lazer, recreação, esporte, entretenimento, cultura, artesanato, comércio, gastronomia e outras manifestações artísticas e populares. A Arquitetura do espaço planejada às necessidades humanas cria ambientes hospitaleiros. Desenho, forma e função são evidenciados nas gentilezas urbanas do espaço.

Aguiar; Neto (2012) se refere à urbanidade como criadora de sociabilidade, ou seja, a que favorece possibilidades de convívio. Entende-se disto que espaços receptivos são convidativos a uma permanência presencial, pois são providos de atributos belos, confortáveis, acessíveis e funcionais.

Figura 03: Complexo Poliesportivo Ayrton Senna da Silva: Praça das Água
Fonte: OLIVEIRA, 2019.

Com base de tudo o que foi pesquisado e coletado chegou-se a conclusão que a urbanidade em espaços públicos é vital para o desenvolvimento social do cidadão. A teoria que fundamenta seu conceito está nas experiências empíricas ora examinadas para a construção deste estudo.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, D.; NETTO,V.M. (Org.). **Urbanidades**. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2012. 280p.

ARROYO, J. **Espacio público**: Entre afirmaciones y desplazamientos. 1.ed. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2011.182p.

BISSON, B. **Urbanity**: Looking into the discourse of researchers. UMR ESO - 6590 CNRS / Université Rennes 2. France, 2014.

CAPEL, H. **La morfología de las ciudades.** Barcelona, 2002.544 p.

CLAVAL, P. **História da Geografia**. Lisboa, 2006.p.79-138.

DERENUSSON, D. R. **Plano Urbanístico da cidade de Boa Vista**. Entrevista concedida a Sued Trajano de Oliveira. Boa Vista, 8 fev. 2019.

FOLHA DE BOA VISTA. **Boa Vista 123 anos**. Boa Vista, 2013. Suplemento.

GEHL, J. **Cidades para pessoas**. São Paulo: Perspectiva,2013

HERTZBERGER, H. **Lições de Arquitetura**. Tradução: Carlos Eduardo Lima Machado. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 272p.

HOLANDA, F. Urbanidade: Arquitetônica e social. In: **I ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO**. 29, 2010. Rio de Janeiro. p. 1-23.

LEFEBVRE, H. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte, 2004.178p.

MARTINS, E. Memórias de disputas e disputas pela memória na praça central de Boa Vista, RR. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH. São Paulo, 2011.

MUMFORD, L. **A cidade na história: Suas origens, transformações e perspectivas.** 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.812p.

OLIVEIRA, S.T. **Urbanidade de espaços públicos: Complexo Poliesportivo Ayrton Senna da Silva cidade de Boa Vista/RR. 2019**. 191p. Dissertação (Programa de pós-graduação em Geografia), Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2019.

PANERAI, P. **Análise Urbana.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006. 198p.

PENTEADO, F.et al. Fábio Penteado: **Ensaios de arquitetura.** São Paulo: Empresa das Artes, 1998. 210p.

SANTOS. R.B S. Memórias da Praça da Bandeira. **Norte Científico**. Boa Vista: Centro Federal de Educação Tecnológica de Roraima (CEFET-RR), vol.1, n.1, 2006. Disponívelem: <https://periodicos.ifrr.edu.br/index.php/norte_cientifico/article/view/27>. Acesso em: 20 ago.2020.

SERPA, A. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2007. 207p.

SOUZA, M.A (Org.). **Território Brasileiro:** usos e abusos. Arapiraca: EDUNEAL, 2017. 616p.

VERAS, A. T. R. A produção do espaço urbano de Boa Vista. 2009.222 p. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana) - **Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo**, São Paulo, 2009.

MARCOS OU MARCAS?
Uma revisão sobre as expressões de arte em espaços públicos em Belém/PA

LANDMARKS OR SCARMARKS?
A review study about art expressions in public spaces at Belém/PA

Claudia Helena Campos Nascimento
Mestre em Arquitetura e Urbanismo,
Docente da Universidade Federal de Roraima;
https://orcid.org/0000-0002-1447-4915
e-mail claudia.nascimento@ufrr.br

RESUMO:

O presente ensaio visa promover a revisão crítica sobre o texto monográfico Marcos do Tempo, produzido em 2005 no âmbito do curso de Especialização em Semiótica e Artes Visuais, que tratava da caracterização do acervo localizado em espaços públicos do município de Belém, diante das novas abordagens críticas sobre a representatividade dos elementos escultóricos memorativos. Partindo do princípio de que esses, denominados "Marcos do Tempo" são signos representativos que permitem a legibilidade, através da linguagem artística ou do contexto de significação, o texto pretende confrontar a discussão sobre a legitimidade destes elementos nos espaços públicos como identitários (ou não) da comunidade urbana que a envolve. Esses elementos que, em alguns casos passaram a ser vistos, ou considerados, marcas e feridas no espaço público, vem sofrendo intervenções, negações, vilipêndio ou mesmo destruições, em processos que se caracterizam em discursos de embate ideológico e de reificação de um discurso dito decolonialista. O artigo visa contribuir à compreensão do processo atual de embate e luta simbólica, sob a perspectiva da preservação e da semiótica, trazendo novamente questões de pertencimento e (in)visibilidade que caracterizam a própria dinâmica dos objetos tridimensionais em espaços públicos.

Palavras-chave: Belém/PA; Arte Pública; Patrimônio Cultural; Semiótica

ABSTRACT:

This essay aims to promote the critical review on the monographic text Marcos do Tempo, produced in 2005 in the scope of the Specialization course in Semiotics and Visual Arts, which dealt with the characterization of the collection located in public spaces in the municipality of Belém, given the new critical approaches on the representativeness of the memorative sculptural elements. Assuming that these, called "Marcos do Tempo" (Mark of Time) are representative signs that allow readability, through artistic language or the context of meaning, the text intends to confront the discussion about the legitimacy of these elements in public spaces as identity (or not) of the urban community that surrounds it. These elements, which, in some cases, have been seen, or considered, marks and wounds in the public space, have been suffering interventions, denials, vilipendium or even destruction, in processes that are characterized in discourses of ideological clash and reification of a so-called decolonialist discourse. The article aims to contribute to the understanding of the current process of clash and symbolic struggle, from the perspective of preservation and semiotics, bringing again issues of belonging and (in)visibility that characterize the dynamics of three-dimensional objects in public spaces.

Keywords: Belém/PA; Public Art; Cultural Heritage; Semiotics

REGISTROS INICIAIS

O presente artigo visa promover a revisão crítica das discussões que a autora vem promovido a mais de quinze anos de pesquisa sobre o tema, consolidado na produção da monografia intitulada Marcos do Tempo, orientada pela profª Elna Maria Andersen Trindade, no contexto do curso de pós-graduação lato sensu em Semiótica e Artes Visuais, promovido pelo, então, Núcleo de Artes da Universidade Federal do Pará. A pesquisa visava apresentar

> reflexões sobre o potencial significativo dos objetos escultóricos em espaços públicos da cidade de Belém, aqui denominados marcos do tempo, buscando traçar caminhos e estratégias para uma maior difusão e compreensão de seus conteúdos herméticos e relações com a cidade de Belém, ao longo destes quase quatro séculos, como elementos constituintes da cultura local. (NASCIMENTO, 2005, p. 14)

A pesquisa inicial tentou dar resposta a uma inquietação que, passados anos, se reafirma de forma contundente: porque esses elementos, acessíveis e públicos, são invisíveis ou, em outra dimensão, são objeto de leituras parciais que levam ao seu processo de mutilação e são tão invisíveis? Agora, especialmente, em 2020, outra questão se coloca, sob o discurso do decolonialismo[1], de que esses monumentos, especialmente a estatuária heroica, refletem signos negativos à civilização e que, por isso, não deveriam estar aos olhos de todos.

Diante desse impasse de negação da História em que muitos têm construído suas retóricas e discursos (com fundamentos justos, muitas vezes), cabe a esse texto tentar articular os processos que, na realidade, ocorrem com esses marcos do tempo, para que sua negação, ou eventual supressão, não os transforme em marcas de um tempo no cenário urbano e cicatrizes de relações não sanadas.

Assim, o presente artigo apresentará alguns marcos importantes e suas histórias na cidade, seus significados e suas re-significações ao longo do tempo, partindo de exemplos da cidade de Belém e justificando o papel da presença destes como marcadores temporais da própria sociedade. A base epistemológica é a teoria semiótica da cultura, cunhada por Iuri Lotman[2], em diálogo com a própria historiografia sobre os monumentos de Belém, em embate dialético com outros autores, como Françoise Choay, Jacques Le Goff, Giulio Carlo Argan, entre outros.

UM PERCURSO PELA CIDADE

A construção do espaço da cidade é um processo dinâmico e contínuo. Nos dizeres de Giulio Carlo Argan, "a cidade não se funda, se forma" (ARGAN, ..., p. 234), o que deve ser respeitado diante de sua posição de fala *urbi et orbi[3]*. Toda intencionalidade, pois, na produção do espaço da cidade é, mesmo que previamente projetada, um elemento que amalgama e dá forma, até a Roma.

---

[1] Não buscaremos nesse trabalho discutir o conceito, mas articular o cenário em que, nos tempos atuais, ele se insere e afeta a leitura desses elementos. Uma síntese bastante consistente, sobre a qual se apoiou a escrita desse artigo pode ser encontrada em Paim (2019).
[2] Semioticista russo, que desenvolveu, como principal estudo, a conhecida Semiótica da Cultura, em conjunto com Uspenski, criando a Escola de Tártu (SCHNAIDERMAN, 1979).
[3] A expressão Urbi et Orbi, do latim, significa "à Roma e ao Mundo" é trazida aqui em analogia à biografia de Argan que, além de teórico e historiador, foi prefeito de Roma entre 1976 e 1979.

> A cidade, por excelência, produz e contém documentos, ordens, inventários. Isso caracteriza historicamente o seu processo de formação. (...) Ao mesmo tempo, do ponto de vista teórico, em que se trabalha com esta questão do urbano em transformação e em movimento, existe uma relação para além de funcional entre os homens e os grupos sociais e este espaço. A noção que se pode usar para se tentar pontuar esta questão é a noção de território, ou de territorialidade. (ROLNIK, 1990, p, 28)

A imposição na cidade de marcos representativos de cada segmento da sociedade, em seus respectivos tempos, traz sentidos estabelecidos intencionalmente e podem assumir outros, pela ressignificação que essa própria sociedade, viva e dinâmica, lhe incute, visto que "todo objeto do passado pode ser convertido em testemunho histórico sem que para isso tenha tido, na origem, uma destinação memorial" (CHOAY, 2001, p. 26).

Especificamente aos monumentos também incide essa dinâmica, não sendo, por si, os agentes de seus discursos, mas elementos que existem nas cidades, maior parte das vezes invisibilizados[4]. Se a obra de arte é percebida pela consciência em sua historicidade[5] também é necessário dizer "que não se pode ler diretamente a alteridade cultural na especificidade profusa dos objetos a ele destinados, mas sim no uso que se faz deles"[6], portanto esses elementos – visíveis ou invisíveis na cidade, só existirão "na real medida em que estes elementos tenham um uso, isto é, sejam apropriados pelo homem e, em sentido coletivo, tornem-se patrimônio de uma coletividade, visto que são acervo cultural" (NASCIMENTO, 2005, p. 75).

Com esse preâmbulo podemos iniciar nosso diálogo em torno dos marcos ou marcas na cidade, a fim de compreender os sentidos que esses elementos – denominados genericamente como "monumentos"[7] assumem na constituição dessa urbanidade chamada Belém.

> É inegável que a presença humana gera produtos de sua ação, quer sob a forma física e concreta, quer sob a forma simbólica, ideológica, ou mesmo espiritual; individual ou social. Estes elementos caracterizam um momento histórico e uma expressão que, por valoração qualitativa, a estes é atribuído ou não status de arte. Claro que, muitas vezes, a retórica acadêmica busca validar marcos da presença humana, seja um evento, uma personagem, uma obra ou apenas um discurso como representativo de uma sociedade, e constituinte de determinada cultura, assim como os faz perder o valor simbólico de forma intencional. São signos que, especialmente por sua relação política, são valorizados ou não. Mas, mesmo antes da compreensão da estrutura de legitimação deste ou daquele signo, temos que considerar um passado que fez, da presença de marcos simbólicos na cidade, parte de um discurso maior. Conhecidos de uma forma geral como monumentos, nem sempre o são de forma literal. (NASCIMENTO, 2005, p. p. 76)

Por não existir marco atemporal, temos que toda existência – física ou simbólica – na cidade é objeto repleto de significação (ROLNIK, 1990), portanto

> Os monumentos são, de modo permanente, expostos às afrontas do tempo vivido. O esquecimento, o desapego, a falta de uso faz que sejam deixados de lado e abandonados. A destruição deliberada e combinada também os ameaça, inspirada seja pela vontade de destruir, seja, ao contrário, pelo desejo de escapar à ação do tempo ou pelo desejo de aperfeiçoamento. A primeira forma, negativa, é lembrada com mais frequência (...) A destruição positiva, também generalizada, chama menos atenção (CHOAY, 2001, p. 26)

De acordo com a efemeridade dos discursos dos monumentos, passaremos a avaliar a condição dos discursos intrínsecos e atribuídos de alguns marcos na capital paraense para, em sequência, discutirmos a postura de atribuição de discurso decolonialista, que vem sendo imposto a este campo.

UM PERCURSO PELOS MARCOS DE BELÉM

Trataremos nesse trecho sobre alguns marcos (ou marcas) presentes ou suprimidas da cidade de Belém, à guisa de reflexão posterior.

Ernesto Cruz (1945) registra como primeiro monumento de Belém um obelisco que, ironicamente, era denominado Monumento à Memória, também denominado Monumento à Concórdia, segundo REGO (1970)

> O obelisco construído em 1782, assentava sob um pedestal de pedra branca, torneado de três degráos [sic], figurando em cada face uma frase latina adequada ao fato comemorado. Na que fazia frente para a Estrada de Nazaré, hoje Avenida do mesmo nome, estava entalhada a seguinte inscrição:
>
> JUSTITAE, AMICICIA
> CONCORDIA
> BONAE FIDEI
> ET
> FELICITATI
> PUBLICAE
>
> (CRUZ, 1945, p. 6)

Esse marco foi mandado erigir pelo Governador e Capitão General do Estado do Grão-Pará e Rio Negro, José de Nápoles Telo (Telles) de Menezes, como sinal de sua reconciliação com o Juiz de Fora, José Justiniano de Oliveira Peixoto que, em 1 de dezembro do ano anterior havia tentado agredi-lo na porta da igreja de São João. Mandado demolir em 1858, pelo Presidente da Província Ambrósio Leitão da Cunha, o argumento que se regista é que "a conservação do obelisco são podia deixar de ser prejudicial à pequena praça onde estava colocado. E isto porque, esclarecia o presidente da Província – 'tal obelisco de proporções mesquinhas e tão arruinado, não valeria a pena pensar-se na sua reconstrução'" (CRUZ, 1945, p.6-7).

Outro monumento, inexistente nos dias atuais, é o Monumento à Batalha do Riachuelo, que foi inaugurado em 11 de junho de 1914 no Boulevard da República (atual Castilhos França). Ao contrário da demeritória descrição do obelisco anterior, Rego regista que esse "tinha 8,00m de base por 12,00m de altura, composto de um pedestal com quatro colunas, tablamento de estilo moderno, e armação de madeira moldurada em gêsso [sic] e cimento". (REGO,1979, p.106). Não possuem registros visuais conhecidos desta obra.

Muitos monumentos arrolados por Cruz e Rego não são identificáveis, especialmente placas comemorativas, muito comuns como referência memorialística. Contudo uma investigação mais acurada permite que possa se encontrar alguns marcos recompostos em outros contextos.

O Monumento aos Intendentes (Figura 1a), localizado no Bosque Rodrigues Alves, foi erigido para registrar o encontro de Intendentes que participaram do Congresso de 15 de agosto de 1903. A obra é composta de relevo com listagem nominal dos políticos que estiveram presentes na parte posterior, os bustos de Antônio Lemos e Augusto Montenegro no intercolúnio onde também se encontram os brasões da Intendência de Belém e do Governo da Província do Pará, Ao centro, há uma cartela com inscrições e um conjunto escultórico com duas musas.

---

[4] Robert Musil afirma que "não há nada no mundo tão invisível como os monumentos. Eles, sem dúvida são erguidos para serem vistos, na verdade para chamarem a atenção, no entanto, são impregnados de invisibilidade." (FREIRE, Cristina . Além dos Mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo, p.100.)
[5] BRANDI, apud ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte como História da Cidade, p. 28.
[6] CHARTIER, Anne-Marie; HÉBRARD, Jean. A Invenção do Cotidiano: Uma Leitura, Usos, In Trabalhos da Memória, p.30.
[7] O termo "monumento" encontra-se muitas vezes associado à "monumentalidade", isto é, numa relação com a grande escala. O monumento também encontra-se associado ao papel de rememoração, agrupando-se em: homenagem cívica, homenagem civil, homenagem à profissão, homenagem étnica, comemoração de uma data histórica e como marco de um lugar..

FIGURA 1: Monumento aos Intendentes (a) e Monumento aos Maestros (b)
FONTE: NASCIMENTO, 2005 e CRUZ, 1945

Sobre esse conjunto escultórico ao centro, sabe-se que as musas fizeram parte de outro monumento, denominado Monumento aos Maestros (Figura 1b) que se localizava ao lado do Theatro da Paz. Além das musas, esse monumento contava com dois medalhões das efígies dos maestros Carlos Gomes e Gama Malcher, de autoria do escultor maranhense Newton Sá (1908-1940), que houvera feito exposição individual no Café da Paz, em Belém, em 1934 (FORTES, 2001).

Os medalhões do Monumento aos Maestros, por sua vez, se encontram atualmente adornando as fachadas do Instituto Carlos Gomes e Sala Étore Bósio. A obra de Newton Sá é utilizada como marca da Fundação Carlos Gomes.

Esse maranhense quase desconhecido e tão constante na cidade de Belém, está também assinando ao primeiro monumento à Cabanagem no Pará.

A Cabanagem (1835-1840) foi um importante movimento revolucionário do segundo quartel do século XIX, sendo, entre todos, o único em que camadas populares tomaram o poder com certa estabilidade. O embate com comerciantes lusos e a carestia, além de outras questões de ordem política em relação às demais províncias, fragilizou essa revolta do período regencial. Marcam-se, portanto, duas datas importantes nesse movimento: 7 de janeiro de 1835, data da tomada do poder pelos cabanos, e 13 de maio de 1840, quando houve a derrocada dos últimos revolucionários. Esse movimento, sangrento e de várias versões, somente foi retomado à uma revisão historiográfica a partir da instalação do Instituto Histórico do Pará, visto que os relatos memorialistas refletiam o discurso das elites.

> Em função desta Revolta, foram paralisados os serviços de abastecimento dos engenhos, fazendas e roças, para os escravos ficarem à disposição das lutas. Houve destruição de maior parte destes estabelecimentos e campos agrícolas, além da morte de elevado número de escravos, que eram indispensáveis a esses serviços na época (TRINDADE, 2003, p.26).

FIGURA 2: Monumento à Cabanagem – Francisco Andrea
FONTE: NASCIMENTO, 2005.

Sob esse discurso foi inaugurado o monumento ao centenário da Cabanagem em 13 de maio de 1940 (Figura 2), no dia, hora e local da última batalha entre as tropas imperiais e os Cabanos, em nome de seu último oponente, Francisco Andréa. O contraponto histórico somente foi feito com a inauguração do Monumento à Cabanagem, comemorando o sesquicentenário na data da tomada do poder pelos cabanos, 7 de janeiro de 1985.

> Nada mais significativo que um monumento de Oscar Niemeyer, no início da ligação rodoviária com Brasília para marcar este tempo. É interessante observar ainda que, com a mesma magnitude que foi refeita a história da Cabanagem, grassou o abandono sobre o Memorial da Cabanagem, ao qual foi impossível fazer uma foto recente para ilustrar o presente trabalho, o que caracteriza que as mentalidades não evoluem no mesmo ritmo das consciências. (NASCIMENTO, 2005, p. 136).

Essa coluna no largo de Santo Antônio mantém-se, com o medalhão cunhado por Newton Sá, como muitas outras obras invisíveis desse artista em Belém.

Por sua vez, o artista dinamarquês Jens Galschiøt (Frederikssund/Dinamarca, 1954) concedeu ao Brasil como monumento de rememoração intencional (RIEGL, 2006), visando a contribuição à construção de uma nova mentalidade.

> A Coluna da Infâmia apresenta a epígrafe "O antigo não poderá eternamente destruir o novo', como um sinal inequívoco de que a mudança dos paradigmas sobre a visão da construção histórica deve estar sempre sendo revistos. Ao mesmo tempo que propõe-se a rememorar, no sentido literal de monumento os atos de agressão aos direitos humanos (o massacre em Eldorado dos Carajás), constituindo-se como agente no presente de um ato passado, é construído para ser um marco efetivo, um pilar sobre o qual se apoiem reflexões futuras. Desta forma, a construção histórica, vista de forma sistêmica como nos propomos no trabalho, articulando no tempo e no espaço - já que o artista apresenta a obra em vários locais no mundo, como um "prêmio Nobel da injustiça" - é, ao nosso ver, o mais expressivo marco do tempo a se destacar, que garante exemplo para a construção de outros. (NASCIMENTO, 2005, p. 136).

Não buscando extinguir o percurso pelos marcos-marcas do tempo em Belém, devemos nos manter atentos aos discursos e aos silêncios, antes de nos deixarmos seduzir por outros cantos. Há necessidade de reconhecermos os significados propostos e a construção dos territórios simbólicos da cidade.

A CIDADE COMO ESPAÇOS DE SIGNIFICADOS

Ao percebermos que esses elementos, aos quais muitos atribuem tanta relevância e poder simbólico, são frágeis elementos inertes de um discurso que lhe é atribuído e destituído ao longo do tempo, percebemos que o valor que lhes são atribuídos não possuem correspondência real.

> Esse vai e vem das obras na cidade é bastante corrente atualmente. (...) Esse tipo de destruição assim como o roubo de peças de bronze para derretê-las reflete uma situação na qual a miséria é fator significativo para a dissolução da memória histórica. A destruição muitas vezes se dá através da remoção, a mais radical de todas as formas, mas também pela degradação do seu entorno (FREIRE, 1997, p. 257)

Françoise Choay insere, ainda, o conceito de "destruições positivas", que se constituem não conjunto de intervenções que visam a uma qualificação e que, contudo, rompem o sentido e significado simbólico, o discurso da obra em relação ao espaço público. Três exemplos relevantes serão tratados, em poucas linhas: o Monumento a Anchieta, o Busto a Camões e a Monumento ao Gazeteiro (Figura 3). Todos os casos sofreram intervenções que lhes deslocaram da relação com o espaço da cidade e, consequentemente, criaram rupturas em suas apropriações.

FIGURA 3: Monumento a Anchieta (a), Busto de Camões (b) e Monumento ao Gazeteiro (c).
FONTE: NASCIMENTO, 2005.

Anchieta, padre jesuíta, representado ao lado de uma representação indígena, se situava frontalmente à Igreja de Santana, na Praça Maranhão. Uma pequena leitura desses elementos toponímicos já é o suficiente para inserir a figura do padre e, enfrentamento à igreja de Landi (desenhador da política pombalina) e em clara defesa da representação indígena. Durante a revitalização das praças, promovida no bojo do Projeto Monumenta, em Belém, a escultura do padre foi deslocada e inserida em um ponto de destaque, porém em ângulo oblíquo, transformando-a em um discurso ensimesmado e, portanto, frágil em relação aos vários papéis que a Igreja assumiu ao longo dos séculos, inclusive na relação com os nativos.

Segundo exemplo que é trazido são o busto de Camões que, assim como o Monumento ao Gazeteiro, foram recolhidos a um depósito até posterior definição, quando das obras para instalação de um bonde turístico no Centro Histórico de Belém. Essa praça, denominada Belocentro, localiza-se ao longo da avenida Portugal, entre as ruas João Alfredo[8] e 13 de Maio[9], e concentravam monumentos e representações alusivas à contribuição lusa para Belém.

---

[8] Que em continuidade na rua Santo Antônio que se encerra no Largo de Santo Antônio, onde localiza-se o Monumento ao Centenário da Cabanagem.
[9] Referente à derrocada dos Cabanos, como anteriormente descrito.

O busto de Camões, alguns anos depois, foi solicitado para compor a esplanada ao lado da Casa das Onze Janelas, visto que a intenção do Governo do Estado era promover um espaço como um museu de esculturas ao ar livre. Ao ser incorporado nesse espaço, sem a menor conexão com o todo, tornou-se invisível.

O Monumento ao Gazeteiro representa o menino jornaleiro cego que anunciava o primeiro jornal do Estado do Grão Pará, fundado em de 1822, O Paraense. De cunho revolucionário, pregava a independência da Capitania do Grão-Pará e Rio Negro e foi dirigido pelos líderes cabanos Felipe Patroni e o cônego Batista Campos. No início do século XX, o monumento foi realocado em frente ao Jornal O Liberal, no bairro do Marco.

Em ambos os casos, não cabe nesse momento aprofundar, a ruptura simbólica e o discurso histórico do monumento com o seu lugar foram radicais.

LUTAS NA CIDADE E A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA

O monumento histórico é uma criação da sociedade moderna, para Riegl (2006) pois traz todo o apanágio de um resgate memorial que se faz necessário, especialmente diante da própria renovação e a-historicidade que lhe são atributos. O colonialismo também é um movimento de vinculação com a modernidade, no sentido da contraposição evolutiva com o outro, numa perspectiva eurocêntrica.

Não é tão recente a compreensão que os processos coloniais e que a reiteração de discursos nessa seara precisa ser combatida. No campo do Patrimônio Cultural, onde o legado simbólico da sociedade se consolida, essa tensão se manifesta diante do múltiplo campo de sua preservação.

> O patrimônio cultural tem sido frequentemente danificado ou destruído por negligência e pelos processos de urbanização, industrialização e penetração tecnológica. Mais inaceitáveis ainda são, porém, os atentados ao patrimônio cultural perpetrados pelo colonialismo, pelos conflitos armados, pelas ocupações estrangeiras e pela imposição de valores exógenos. Todas essas ações contribuem para romper o vínculo e a memória dos povos em relação a seu passado. A preservação e o apreço do patrimônio cultural permitem, portanto, aos povos defender a sua soberania e independência e, por conseguinte, afirmar e promover sua identidade cultural" (ICOMOS . Declaração do México - 1982.)

As discussões e, mais, a implementação de práticas iconoclastas sob o discurso do decolonialismo tem sido utilizadas como ferramenta política para promover e referendar espaços, territórios e, especialmente, lugares de memória. O choque simbólico tornou-se físico.

Que há necessidade de compreensão que a construção social e histórica é dinâmica, creio que foram apresentados poucos, porém consistentes bases nesse curto texto. Contudo, entendendo-se esse processo construído em torno da comunicação e interpretação de sentidos a partir de signos, o aporte da semiótica se faz imprescindível. Assim temos que

> Conhecimento deve ser visto de forma ampliada e dinâmica, isto é, não só o cabedal acadêmico e erudito, mas também todas as manifestações sociais que caracterizam o grupo, como ideias, crenças e conhecimento empírico. Estes, que poderíamos considerar como "tipos de cultura", segundo a Semiótica da Cultura de Iuri Lotman, denominam-se "textos culturais" e se articulam com o observador, podendo fornecer, a cada um, informações diferentes, o que Lotman chama de mobilidade semântica (NASCIMENTO, 2005, p. 6)

Portanto, considerando a já explícita permanência frágil dos monumentos, conforme os exemplos anteriores, que os fazem ser alvo (senão vítimas) de ações espúrias, como mutilações, subtrações ou mesmo (talvez mais grave) demérito e descaso pelas instâncias que deveriam zelar por sua conservação, conduzem a uma condição que também sofre o reflexo das formas de percepção do mundo. Estáticos, os monumentos não possuem a condição de resiliência e adaptação, o que é parte de sua natureza.

> A progressiva extinção da função memorial do monumento certamente tem muitas causas. Mencionarei apenas duas, ambas vigentes em longo prazo. A primeira refere-se à importância crescente atribuída ao conceito de arte nas sociedades ocidentais, a partir do Renascimento. A princípio, os monumentos, destinados a avivar nos homens a memória de Deus ou de sua condição de criaturas, exigiam daqueles que os construíram o trabalho mais perfeito e bem realizado. (...)
>
> A segunda causa reside no aperfeiçoamento e difusão das memórias artificiais (...) A hegemonia memorial do monumento não foi, porém, ameaçada antes da imprensa ter trazido à escrita uma força sem precedentes no que diz respeito à memória (CHOAY, 2001, p. 20).

Assim sendo temos que, por condição da própria sociedade, a função rememorativa desses marcos, isso é, estar no espaço público para servir de matéria de sustentação de uma memória se constitui, de fato, num exercício de alteridade com uma sociedade que já não mais é a que vivemos. A virtualidade, em muitos aspectos, substituiu a interação no campo real. Por conseguinte, temos que a defesa e a proteção destes, e de outros bens constituintes de nossa cultura faz parte da necessária preservação de uma certa dimensão espiritual do humano, a fim de que não se alimentem neuroses sobre a sua existência e devir. Como as estruturas de arranjos e ambiência que defende Jean Baudrillard (2002). Mais uma vez é necessária a provocação de Giulio Carlo Argan, que questiona

> **Além disso, com que direito ou mandato se pode determinar hoje quais serão as condições da vida social dentro de vinte ou cinquenta anos?**
> A esta pergunta podemos responder que as gerações que nos precederam construíram monumentos, palácios, catedrais, que até hoje constituem dados, condições, limites para o planejamento urbano. Mas a objeção não tem fundamento, porque os antigos construíram esses edifícios para as suas exigências, não para as nossas – e sem dúvida construíram-nos sólidos e imponentes não para que permanecessem válidos no futuro, mas com a ideia de que permanecessem eternamente válidos os valores que esses edifícios deveriam representar. **Livres as gerações posteriores para demoli-los, como foi feito e, infelizmente, se continua a fazer. Trata-se, enfim, de uma herança, e não de um planejamento**. Se conservarmos esses monumentos, o fazemos porque esta é uma exigência da nossa cultura, tanto assim que atribuímos a eles um significado completamente diferente daquele pelo qual foram construídos. (ARGAN, 1993, p, 226, grifos nossos)

Mais do que o sentido proposto ou a mentalidade de época que insere os marcos-marcas no espaço urbano, a ausência de uma consciência da historicidade, condenando a cidade a um constante presentificação asséptica, negando a possibilidade, inclusive, das irrupções da própria sociedade, que também não podem ser consideradas como alheias à própria cidade. O cenário ideal se configuraria entre as heterotipias urbanas, conforme apresentadas por Foucault (RAMOS, 2012) e a construção de um sistema cultural onde

> A cultura não é um depósito de informações; é um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe as coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-as para um novo sistema de signos (LOTMAN, Iuri apud. FERREIRA, 2003, p.73).

Para que as tensões que se estabelecem na luta de poder se transformem em cultura urbana, portanto, há de se considerar o cenário dessa a cidade é, em si um sistema de signos que contém sistemas interiores. Como espaço cultural, sua dinâmica conduz a mudanças no correr do tempo e a própria constituição da cidade ao longo do tempo nos impele a visualizá-la de maneira diferente. A dinâmica sistêmica, característica da cidade, é tratada, com paralelismo impressionante, por Iuri Lotman. Muito semelhante com o conceito, até aqui desenvolvido, de cidade e suas relações sistêmicas, estaria o que Lotman desenvolveu em seus estudos, denominando semiosfera e sistema modelizante[10] dos textos culturais[11]:

Portanto o campo medial entre o acordo e o embate estaria na aceitação das heterotipias urbanas e dos sistemas modelizantes, para que se possa fazer uma história dos espaços que seja, ao mesmo tempo, uma história da vida dinâmica desses espaços, em suas relevâncias e contradições.

> A memória coletiva e a sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os documentos e os monumentos. [...] o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador. (LE GOFF, 2008, p. 525-526)

REGISTROS FINAIS

Giulio Carlo Argan afirma que “sem sombra de dúvida, a obra artística não tem, para nós, o valor que tinha para o artista que a fez e para os homens de sua época. A obra é sempre a mesma, mas as consciências mudam” (ARGAN, 1993, p. 62). A dinâmica do tempo, irrefutável, também não garante a permanência das pedras. Assim não há como defender essas inserções na/da cidade de suas condições de marcos ou marcas, isso é, de referências ou cicatrizes no corpo urbano.

O próprio organismo urbano, em seu equilíbrio, irá estabelecer as formas de manutenção ou substituição: a história mostra isso e, este artigo, busca trazer novamente à luz a questão da fragilidade e invisibilidade desses elementos. Outras histórias serão contadas, revistas e revisitadas, sendo o campo de visibilidades e invisibilidades, sendo sempre um campo de poder onde a produção de conhecimento se faz, cada vez mais, pela necessária aceitação do outro, em sua alteridade.

Creio que possa ter sido claro que existem vozes e silêncios já expressos nesse conjunto de signos urbanos. As tensões, quase sempre desconhecidas, já se apresentam, devendo ser visibilizadas e problematizadas e (por quê não) no cenário em que já se encontram. As contradições já existem, precisam ser mostradas e os suportes de memória estão disponíveis nas ruas de Belém e, quero crer, em toda cidade.

Partir do existente (real: material e imaterial) é um importante meio de apresentação das incoerências e dos limites de compreensão de nossas próprias referências culturais. O campo da polis está aberto para os embates necessários para a sua eterna revisitação e as eventuais feridas, que surjam ou já existam, precisam ser tratadas, para que tenhamos mais marcos que marcas.

---

[11] “Os sistemas modelizantes podem ser entendidos como sistemas de signos, como conjunto de regras (códigos, instruções, programas) para a produção de textos no sentido semiótico amplo e como totalidade de textos e suas funções correlatas. Todos os sistemas semióticos da cultura são, a priori, modelizáveis; prestam-se ao conhecimento e explicação do mundo” (REHEM; MACHADO, 2001).
[12] Lotman trata a semiótica, assim como o fariam os linguistas, com base num estudo de texto (ao qual ele denomina texto cultural), isto é, tradução de um certo setor da realidade em linguagem, contudo não se limitando à dinâmica da palavra. Jerusa Ferreira esclarece que “a cultura é para ele um feixe de sistemas semióticos (linguagens) formalizados historicamente e que pode assumir a forma de uma hierarquia ou de uma simbiose de sistemas autônomos” (FERREIRA, 2003, p. 74).

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo . **História da Arte como História da Cidade . São Paulo: Martins Fontes, 1993.**

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos Objetos.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CHOAY, Françoise . **Alegoria do Patrimônio** . São Paulo: Estação Liberdade/Editora UNESP, 2001.

CIAM . **Carta de Atenas - 1933** . disponível em: http://www.iphan.gov.br/cartas/ atenas33.htm. Acesso em 1 de agosto de 2004.

CRUZ, Ernesto . **Monumentos de Belém.** Belém: IHGP, 1945.

DEPH/FUMBEL . **Monumentos de Belém**. Belém: Departamento de Patrimônio Histórico da Fundação Cultural do Município de Belém, 1992-1993. (levantamento de esculturas, placas, coretos chafarizes e outros elementos do Centro Histórico de Belém)

FERREIRA, Jerusa Pires . **Armadilhas da Memória e outros ensaios**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2003.

FORTES, Raimunda. **A obra escultórica de Newton Sá**. São Paulo: Siciliano, 2001.

FREIRE, Cristina . **Além dos Mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

ICOMOS . **Declaração do México - 1982** . Cidade do México: Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais, 1982. disponível em: http://www.iphan.gov.br/legislac/cartaspatrimoniais/mexico-86.htm. Acesso em 1 de agosto de 2004.

NASCIMENTO, Claudia H. C. **Marcos do Tempo**. (monografia de Especialização em Semiótica e Artes Visuais). Belém: ICA-UFPA, 2005.

PAIM, Elison Antonio. **Epistemologia Decolonial: uma ferramenta política para ensinar histórias outras.** (2019). Disponível em https://hhmagazine.com.br/epistemologia-decolonial-uma-ferramenta-politica-para-ensinar-historias-outras/ Acesso em agosto de 2020.

RAMOS, Tatiana Tramontani. **Heterotipias urbanas: espaços de poder e estratégias sócio-espaciais dos Sem-Teto no Rio de Janeiro**. Polis (on line), 27, 2010, 2012 . Disponível em http://journals.openedition.org´polis;916 Acesso em agosto de 2020.

REGO, Orlando L.M. Moraes . **Calendário Histórico de Belém: 1616-1946** . Belém: IHGP/CENTUR, 1979.

REHEM, Reheniglei; MACHADO, Irene . **Semiosfera(verbete).** São Paulo: PUC - São Paulo, 2001. Disponível em: http://www.pucsp.br/pos/cos/cultura/conceito.htm. Acesso em 01/08/2020.

RIEGL, Aloïs. **O Culto dos monumentos: sua essência e sua gênese**. Goiânia: Editora da UCG, 2006.

ROLNIK, Raquel. **História Urbana: História na Cidade?**. In. CIDADE & HISTÓRIA: MODERNIZAÇÃO DAS CIDADES BRASILEIRAS NO SÉCULO XX. Salvador: UFBA, 1990.

SCHNAIDERMAN, Boris (org). **Semiótica Russa.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

TRINDADE, Elna Maria Andersen . **Palácio de Landi: uma trajetória estilística.** (dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

Morar na cidade

HABITAR À FRANCESA NO RIO DE JANEIRO
O Edifício Tamandaré

FRENCH HOUSING IN RIO DE JANEIRO
The Tamandaré building

Denise Vianna Nunes, Profª. Dra. em Urbanismo
Escola de Arquitetura e Urbanismo – Universidade Federal Fluminense,
denisenunes@id.uff.br

Lívia Paiva Colonese, graduanda
Escola de Arquitetura e Urbanismo – Universidade Federal Fluminense,
liviacolonese@id.uff.br

RESUMO:

No limiar século XX, a cidade do Rio de Janeiro experimentava uma expansão territorial e surgiam novas formas de habitar decorrentes, entre outras, das possibilidades construtivas viabilizadas pelo técnica construtiva do concreto armado e da ressignificação da ideia de morar coletivamente. Os palacetes urbanos, habitação da elite carioca de então, foram aos poucos sendo substituídos por edifícios residenciais nobres que se remetiam a estilos europeus. O Edifício Tamandaré, situado no bairro do Flamengo, é um dos exemplares da arquitetura de luxo construída na cidade naquele momento. Suas características buscam retratar o status e o estilo de vida da alta burguesia carioca da época, que respirava e vivia a cultura francesa. Seu projeto se referência na organização espacial e na linguagem haussmaniana, que por sua vez absorveu muitos elementos dos hôtels particuliers franceses. Verifica-se a materialização desse modo de habitar na proporção e na composição da fachada principal, bem como na setorização dos ambientes internos dos apartamentos, na sua tectônica e nos seus ricos ornamentos de inspiração Art Déco. Confirma-se assim, que o período de sua concepção e construção coincide com o de inovações em diversas esferas de uma sociedade que ainda buscava referências culturais internacionais.

Palavras-chave: Habitar à francesa; Rio de Janeiro; edifício Tamandaré.

ABSTRACT:

At the threshold of the 20th century, the city of Rio de Janeiro was experiencing a territorial expansion and new forms of living arose, arising, among others, from the construction possibilities made possible by the reinforced concrete construction technique and the redefinition of the idea of living collectively. The urban palaces, home to the then Rio elite, were gradually replaced by noble residential buildings that referred to European styles.The Tamandaré Building, located in the Flamengo neighborhood, is one of the examples of luxury architecture built in the city at that time. Its characteristics seek to portray the status and lifestyle of the high bourgeoisie of Rio de Janeiro at the time, which breathed and lived French culture. His project is a reference in the spatial organization and in the haussmanian language, which in turn absorbed many elements of the French hôtels particuliers. There is a materialization of this way of living in the proportion and composition of the main facade, as well as in the sectorization of the interiors of the apartments, in their tectonics and in their rich Art Déco inspired ornaments. Thus, it is confirmed that the period of its conception and construction coincides with that of innovations in different spheres of a society that still sought international cultural references.

Key-words: French housing; Rio de Janeiro;Tamandaré building

INTRODUÇÃO

O presente artigo trata de modos de habitar na cidade do Rio de Janeiro nas primeiras década do século XX. O recorte que se buscou realizar concentra-se no modo de habitar referenciado em valores franceses, em especial no apartamento haussmanniano ou *hôtel parisien*, como definiu François Loyer (1987), ao qual se atribui a gênese do apartamento carioca.

A elite carioca do período viajava com frequência para a Europa e cultuava hábitos franceses, inclusive na esfera da habitação. Assim sua demanda de espaços domésticos foi associada a hábitos arraigados na cultura brasileira, como a segregação espacial nas zonas de serviço e o uso da copa, para fazer surgir o tipo arquitetônico "apartamento carioca de luxo".

Como estudo de caso será apresentado o edifício Tamandaré (1927), projetado para o bairro do Flamengo, na primeira década do século XX, local tradicionalmente habitado pelas famílias influentes da então capital do Brasil. O estudo desta edificação é parte de uma investigação mais ampla sobre o processo de verticalização fluminense e sobre os projetos estruturais do engenheiro Emilio Baumgart, que são desenvolvidos pelos grupos de estudos sobre Modos de Habitar no Rio de Janeiro (MHRJ) e sobre Arquitetura e Concepção Estrutural (GEACE), ambos coordenados pela primeira autora.

A CIDADE DO RIO DE JANEIRO NO INÍCIO DO SÉC. XX

A cidade do Rio de Janeiro entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX se expandiu territorialmente a partir de seu núcleo central em dois sentidos: um na direção do litoral sul por ação das classes média e alta da sociedade, outro através da ocupação das áreas próximas às linhas férreas dos subúrbios, cada vez mais o local de moradia do proletariado (ABREU,1988). Este crescimento foi possível devido a fatores como o desenvolvimento dos meios de transporte, a abertura de novas vias e a modernização das técnicas construtivas no Brasil.

Neste período as regiões do Centro e da Zona Sul do Rio de Janeiro foram palco de intervenções urbanas do Estado republicano brasileiro em busca de um caráter cosmopolita e modernizador para a sua capital, que buscava refletir a ideia de progresso; impunha-se a necessidade de construção de uma nova fachada urbana, que funcionasse como cenário para as relações econômicas e políticas que a República desejava estabelecer. Como se confirma no texto abaixo, a elite carioca das primeiras décadas do século XX viajava com frequência para o exterior, falava francês e tinha como parâmetro do bem viver, de moda, gastronomia, moradia, entre outros, os hábitos franceses:

> Para quem respira Paris periodicamente como nós,(...) a alegria da primavera na França se afigura uma verdadeira maravilha.(...) o fato é que na capital francesa tudo sorri. As próprias modas, revestem-se aqui de qualquer cousa de mais frescura e mocidade (...). (Carvalho,1937, p.6)

O Prefeito Pereira Passos (1902-1906) empreendeu a abertura de uma grande avenida - a Av. Central -, que cortou o denso tecido urbano do Centro segundo parâmetros haussmanianos[1] e promoveu a ligação em linha ampla e reta da Praça Mauá (Zona Portuária) à Cinelândia; concluiu também o trecho da Av. Beira Mar entre o morro da Viúva e o Passeio Público, que se tornou uma grande via ligando a área central à Zona Sul, da qual fazia parte a via da Praia do Flamengo, onde se inicia a rua Almirante Tamandaré[2].

A Av. Beira Mar constituiu-se em um ponto de inflexão na história do bairro do Flamengo. A população inaugurou uma nova relação com o lugar: foi atraída para as orlas dos bairros do Flamengo e Botafogo, tanto para o *footing[3]* quanto para o banho de mar, passando a valorizar o modo de morar à beira mar (GASPAR, 2004). Até então, as construções na via da Praia do Flamengo eram fundos dos quintais e pomares das casas situadas nas ruas internas (ruas Senador Vergueiro e do Catete).

O bairro do Flamengo foi desde o século XIX local de moradia de um grupo social de alto poder aquisitivo – inicialmente pessoas pertencentes à corte portuguesa e, no século XX, membros do corpo diplomático das embaixadas –, o que se explica pela proximidade com a área central da Cidade e pela presença da sede do Governo Federal da República brasileira (1889-1960) – o Palácio do Catete – na faixa litorânea do bairro. O Flamengo, no início do século XX, detinha status de local de morar de modo luxuoso e fundamentalmente tradicional e aristocrático; seus os moradores tinham uma demanda específica de requisitos para a sua moradia: quantidade de espaço para a casa, qualidade do meio ambiente, tipo de vizinhança e exclusividade residencial. Os palacetes, que já ocupavam o bairro, sugiram também na Av. Beira Mar e se firmam com a moradia das classes mais abastadas da sociedade até que foram sendo substituídos por edifícios de apartamentos de luxo a partir da década de 1920 (VILLAÇA,1978).

No início do ano de 1920, o Rio de Janeiro já era uma cidade com mais de um milhão de habitantes, 4.415 automóveis e era cortada por 417 quilômetros de linhas de bonde; dispunha de cinquenta cinemas e nove teatros. A presença de mais de quarenta bancos e companhias de navegação comprovava o grande porte da movimentação comercial e financeira da cidade (KESSEL, 2001, p.22). No entanto a cidade ainda era uma cidade de *skyline* horizontal.

Em 1923 foi construído o edifício considerado o primeiro edifício exclusivamente de apartamentos da Zona Sul do Rio de Janeiro - o edifício Praia do Flamengo no no. 116 da Praia do Flamengo. A partir do ano de 1925 começaram a surgir os primeiros arranha-céus de uso misto na área Central (Cinelândia) e em outros bairros litorâneos da Zona Sul. Esta fase inicial caracteriza-se pela experimentação do novo programa arquitetônico, com o qual poucos arquitetos e engenheiros estavam familiarizados; o resultado foi de edifícios modernos – do ponto de vista da construção e de seus equipamentos -, porém bastantes distintos, tanto do ponto de vista do programa de necessidades como de gabarito, ornamentação e solução plástica (edifícios com referências francesas Luis XVI, toscana, Art Déco e outras).

Na gestão do prefeito Alaor Prata Soares (1922-1926), foi promulgado o decreto nº 2.087 (1925), que determinou alturas constantes para as diferentes áreas da cidade e estabeleceu um claro incentivo ao adensamento e à verticalização. Além das posturas, este decreto trouxe regulamentações para o uso do concreto armado e critérios estéticos de composição urbanística: os projetos deveriam se submeter à Divisão de Censura de Fachadas da Secção de Arquitetura, vinculada à Diretoria de Obras e Viação (DOV), segundo parâmetros reguladores de motivos arquitetônicos e harmonia de conjunto.

SOBRE A GÊNESE DO EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS CARIOCA

A gênese e as particularidades do programa de necessidades do edifício de apartamentos carioca foram estudadas por alguns pesquisadores, mas o tema permite ainda muitos aprofundamentos e desdobramentos. O estudo sobre os 100 anos do apartamento carioca (GASPAR, 2013) trouxe uma contribuição significativa e tem conclusões similares às pesquisas sobre os exemplares paulistas (TRAMONTANO, 1998 e VILLA, 2002). Este trabalho se alinha com os autores citados, no crédito da gênese da tripartição do programa da habitação brasileira em setores social, íntimo e de serviços ao imóvel de renda parisiense do século XIX, conhecido também como apartamento haussmanniano e *hôtel parisien* (LOYER, 1987, p.331). Este tipo arquitetônico, por sua vez, tem sua gênese no *hôtel particulier* francês[4], moradia destinada à aristocracia francesa do séc. XVII.

Na Paris do século XIX, tanto as grandes residências urbanas quanto as mais modestas aproximavam-se, no que diz respeito à distribuição dos espaços, do *hôtel particulier*. A adaptação de seus espaços aos apartamentos dos novos edifícios ao longo das avenidas abertas durante a Reforma empreendida pelo Barão de Haussmann (1853-1870) representou a difusão de um modo de vida luxuoso entre a burguesia, que fez da habitação a vitrine de seu êxito social. O jardim foi substituído pela rua, cuja fachada se tornou a privilegiada: era ocupada pelos cômodos de representação. Os espaços internos foram reduzidos e o apartamento se organizou em um pavimento, voltado para a rua ou para a área interna do quarteirão. A edificação muitas vezes continha um pátio interno, que consistia em um espaço menos nobre, para onde estavam voltadas as áreas íntima e de serviço e que aceitava irregularidades em sua forma (fig. 1).

---

[1] Trata-se de diretrizes adotadas pelo Barão Haussmann (1809-1891) na reforma urbana da cidade de Paris entre 1853 e 1870.
[2] A Rua Almirante Tamandaré foi aberta em 1854, cortando as terras de Inácio Ratton.
[3] Esta era uma expressão da época que significava passeio a pé para espairecer.
[4] Edificação dotada de extensa fachada voltada para um jardim e formada pela linha de aposentos para recepção. Neste tipo de edificação com pelo menos três pavimentos foi onde, pela primeira vez, os ambientes da moradia foram divididos de acordo com as funções específicas a que estavam destinados e ordenados segundo a zona a que pertenciam, seja social, íntima ou de serviço.

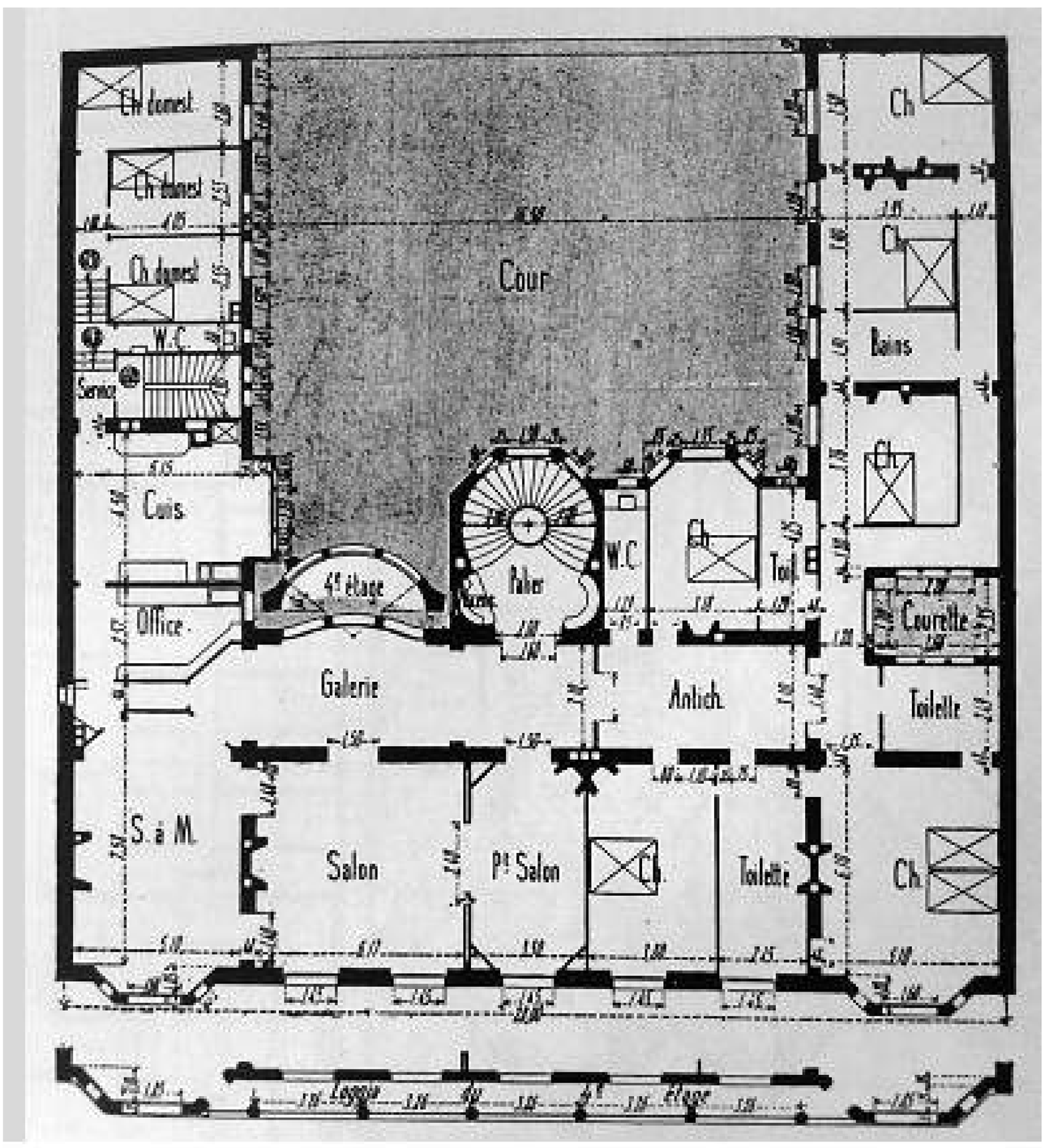

Fig.1 - Apartamento haussmaniano na Rua Le Tasse, Paris. Arquiteto L.Sorel, 1906.
Fonte: ELEB, M., DEBARRE, A.,1995, p.51

No nível do pavimento, o edifício haussmanniano continha habitações modernas, equipadas com instalações sanitárias, elétricas, de aquecimento, mas apenas para a classe social mais abastada; caracterizava-se por dois acessos distintos: a circulação dos empregados não devia cruzar com a dos proprietários. Internamente, uma galeria funcionava como espaço de distribuição, através da qual podia-se atingir a área social (de representação, geralmente uma grande sala para receber convidados) ou a área privada. O quarto da mulher estava ligado aos quartos dos filhos ou com o seu vestíbulo ou vestiário (como se verá no exemplar carioca, o edifício Tamandaré) e o do homem se conectava com o escritório (gabinete). Os espaços de higiene pessoal eram os gabinetes de *toilettes* e a *salles des Bains*, que agregavam modernidade ao apartamento através de seus equipamentos e revestimentos. A zona de serviços (cozinha, lavanderia etc.) situava-se completamente separada das demais (fig.1).

Na cidade do Rio de Janeiro a produção inicial de edifícios de apartamentos de luxo não se deveu apenas devido às novas possibilidades construtivas decorrentes da difusão do uso do concreto armado e da melhoria das técnicas construtivas e sanitárias, mas também a outros fatores como a maior aceitação pela elite da moradia verticalizada através dos exemplos franceses e o fato de os primeiros edifícios terem se transformado em símbolos de uma forma superior de morar, criando uma demanda por marcos de ascensão social. Morar em um bairro litorâneo, próximo a todos os serviços e facilidades da vida moderna era visto como um signo de boa posição social e financeira. Daí a preferência pela Zona Sul da cidade. Nesse processo, o sentido de habitação coletiva foi resignificado perdendo a conotação de promiscuidade e vulgaridade trazida das primeiras habitações coletivas, genericamente chamadas de cortiços, em favor de um sentido novo, de distinção e modernidade (VAZ, 2002).

> Era imperioso conferir exclusividade e luxo àqueles que se dispusessem a migrar dos palacetes para os apartamentos, já que eram incontornavelmente um gênero de moradia coletiva, aspecto nauseante para as elites, que condenavam os cortiços. (MARINS, P.C.G., 1998, p.191)

Apesar de ter se tornado mais coletiva e de ter aprofundado a socialização dos espaços, a nova forma de morar possuía condições de salubridade que nada tinham de semelhantes às dos cortiços. O que tornava o edifício de apartamentos especial eram os itens que o qualificavam, imbuídos de conotação positiva: palavras estrangeiras para indicar o seu caráter cosmopolita - *hall, living, water closet e toiletes*. Os apartamentos de luxo possuíam grandes dimensões, pisos e paredes revestidos de mármore, lustres de cristal e alabastro, portas em cristal bisotado e muitos com motivos *Art Déco* e Art *Nouveau* em ferro fundido (VAZ, 2002). As portarias recebiam especial atenção quanto aos acabamentos e equipamentos, de modo a qualificar o edifício de apartamentos como símbolo de bem morar, de morar de forma moderna e valorizada.

A forte ligação da elite econômica carioca com valores franceses, além da própria extensa presença da embaixada francesa na via da Praia do Flamengo – que ocupava oito terrenos entre os números 356 e 372 –, contribuiu para o *glamour* e o sentido de luxo e exclusividade associados a este *locus* e às suas edificações, além de se somar para explicar a referência francesa no programa de necessidades dos edifícios de apartamentos.

A CONSTRUTORA GUSMÃO, DOURADO E BALDASSINI LTDA.

Para que a verticalização fosse possível no Rio de Janeiro na década de 1920 todo processo de construção adotado até então para as edificações de poucos pavimentos teve que ser revisto, envolvendo maiores capitais, novas formas de financiamento e comercialização, adoção de novas tecnologias e de mão de obra mais especializada. Portanto, as construtoras precisaram ganhar maior porte, para que pudessem arcar com a atividade de produção de edifícios altos. Nesse processo, as pequenas empresas, acostumadas à pequena produção individual de vilas e cortiços, não conseguiram se manter ou foram extintas ou passaram a atuar em áreas onde a verticalização ainda não havia chegado (VAZ, 1994, p.90).

Neste cenário surgiram na Cidade novas construtoras capitaneadas por engenheiros formados pela Escola Polytechnica do Rio de Janeiro, já familiarizados com a nova técnica do concreto armado. Assim foi fundada a construtora Gusmão, Dourado e Baldassini Ltda. inicialmente pela sociedade dos engenheiros Mario Gusmão e Adolpho Dourado Lopes; a partir de 1923, o engenheiro arquiteto argentino, filho de italianos Alexandre Baldassini (1892-1943) se integrou à empresa. Foram responsáveis pela construção de diversos edifícios em altura, pontes de grandes dimensões, edifícios de arquitetura industrial, algumas instituições, estádios e equipamentos esportivos, igrejas, cinemas e teatros, residências, entre outras construções e reformas. A empresa atuava tanto como construtora, como no caso do edifício A Noite (1929), como também simultaneamente no desenvolvimento de projetos, como foi o caso do empreendimento do edifício Tamandaré (1927).

A construtora trabalhou em grande parte de suas obras em parceria com o engenheiro projetista Emílio Baumgart, (1889-1943) considerado o pai do concreto armado e autor de inúmeras inovações para a época, que impulsionaram a Engenharia nacional. Em 1930 Baldassini e Baumgart fundaram a revista Forma, publicação dedicada à cultura nacional e moderna, onde publicaram diversos projetos.

O EDIFÍCIO TAMANDARÉ

Fig.2 – Fachada principal do ed. Tamandaré
Fonte:LAURD/João Magnus, 2014

Endereço: Rua Almirante Tamandaré, nº 20, bairro do Flamengo, Rio de Janeiro.
Utilização: Residencial exclusivamente Multifamiliar
Pavimentos: 8
Unidades de apartamentos: 28 (4 por pavimento tipo)
Data: 1927 (projeto)
Construtora: Gusmão, Dourado e Baldassini Ltda.
Arquiteto: (provável) Alejandro Baldassini
Projeto estrutural: Emílio Baumgart

O projeto e a construção do edifício de apartamentos Tamandaré (fig.2) foram encomendados à construtora Gusmão, Dourado e Baldassini Ltda. pelo empresário Carlos Guinle (1883-1969). Como este residia à época em um suntuoso palacete na Praia de Botafogo e a legislação vigente não permitia ainda a venda individualizada de apartamentos, pode-se conjecturar que o objetivo deste empreendimento era rentista, o que era bastante usual naquele período. Acredita-se também que seu público alvo seria uma ascendente burguesia e/ou políticos, que desejavam usufruir das proximidades do Centro da cidade e do Palácio do Catete, sede da República. Como já dito, morar no bairro Flamengo nas primeiras décadas no século XX era sinônimo de morar de modo elegante e aristocrático. Neste sentido o projeto da edificação procurou incorporar elementos que remetessem a ideia vigente de sofisticação e bem morar, ou seja, habitar à francesa.

Implantação, fachadas e volumetria

Alinhado com as divisas frontais e laterais do terreno o edifício tem implantação em forma de “H” e sua volumetria consiste em dois volumes retangulares idênticos paralelos à rua, conectados por um volume menor em forma de cruz centralizado, onde se localizam as circulações horizontais e verticais da edificação. Na parte posterior do lote o conjunto possui um quarto volume (uma edícula) de apenas dois pavimentos, que abriga no térreo garagem para doze automóveis e no pavimento superior quatorze quartos com dois banheiros para funcionários dos apartamentos. Essa composição resultou em um grande aproveitamento do terreno.

O acesso principal do edifício é centralizado na fachada situada na Rua Almirante Tamandaré e é único tanto para pedestres como para automóveis. A ampla entrada é emoldurada por grandes portões de ferro em gradil trabalhado, configurando em uma larga galeria pavimentada coberta, disposta perpendicularmente à rua, que conduz o caminho passando pelos elevadores e escadas, remetendo às porte cochères francesas e chegando à garagem coberta no fundo do lote. Vale destacar aqui o grande vão sustentado por laje em grelha em concreto armado, ousadia estrutural de Baumgart.

O pano frontal da edificação apresenta proporções similares, mas ampliadas às dos exemplares franceses do período haussmaniano do século XIX. No Rio de Janeiro, no ano de 1927, já era possível contar com a presença do elevador nas novas edificações, permitindo assim maiores gabaritos. O pavimento térreo tem pé direito de 4.40m e os demais 3.50m, resultando em um volume imponente e verticalizado para à época.

Na fachada principal observa-se uma composição clássica tripartida: o embasamento, que corresponde aos 1o e 2o pavimentos, é delimitado pela linha das sacadas do terceiro pavimento e é revestido com uma faixa de 1m de altura em mármore rosado a partir da calçada. O corpo da edificação, composto pelos 3o, 4o, 5o, 6o pavimentos, é marcado por sacadas com gradis geométricos e de estética leve com exceção do terceiro pavimento, que possui sacadas em alvenaria lisa e grades trabalhadas. Por fim, caracterizando o entablamento, encontram-se o 7o pavimento e o sótão, este destinado no volume frontal a 29 compartimentos para malas e no posterior à habitação dos funcionários dos apartamentos (quatorze quartos para "creados" e banheiro coletivo). O edifício apresenta ainda uma fachada de fundos com tratamento muito similar à principal. Há a preocupação em garantir ventilação cruzada e iluminação natural no edifício através de prismas e recuos nas laterais dos volumes.

O projeto original apresentava rica serralheria em estilo Art nouveau e elementos ecléticos na composição das fachadas. No entanto, o edifício construído é mais sóbrio e mais próximo de características do movimento Art Déco surgido na França em 1925 (portanto dois anos antes do projeto). Nas fachadas há a presença de balcões em todas as aberturas, proporcionando excelente ventilação e iluminação aos ambientes. O acabamento esmerado revela o uso de materiais up to date, que enobreciam a edificação.

Plantas

O apartamento de luxo carioca herdou do apartamento haussmanianno, entre outros aspectos, o sistema de tripartição em setores social, íntimo e de serviços e a separação dos acessos em social e de serviço. Este sistema veio ao encontro da organização social brasileira que segrega patrões e empregados no convívio social desde os tempos coloniais. Assim se compreende o fato de os espaços internos dos apartamentos de luxo destinados à família, chamados de íntimos, serem sempre locados bem distantes daqueles ocupados pelos serviçais, denominados de serviço. O mesmo ocorre com os acessos tanto horizontais quanto verticais às edificações, que são diferenciados para os dois grupos ainda nos dias atuais, principalmente nas habitações destinadas às elites da sociedade.

O pavimento tipo do edifício de apartamentos das classes mais abastadas, apesar de se repetir várias vezes na edificação, procurava transmitir exclusividade. Além dos revestimentos nobres presentes na portaria, nos elevadores e nos halls com portas suntuosas, era importante oferecer privacidade. Para tal, o número de apartamentos por pavimento deveria ser pequeno e, mais ainda, o trânsito conjunto no elevador deveria ser restrito a, no máximo, dois apartamentos por prumada de elevador. Assim havendo quatro apartamentos no pavimento deveria haver dois elevadores sociais. No ed. Tamandaré, no nível dos pavimentos tipo, os dois elevadores sociais se abrem para um amplo hall de recepção e distribuição com 55m2, que permitem acessar dois vestíbulos simétricos com cerca de 16m2 cada; estes funcionam como um segundo hall social destinados, cada um, a dois apartamentos.

No ed. Tamandaré (fig.3), os apartamentos com cerca de 190m2 cada, são bastante compartimentados, mas possuem espaços individuais internos amplos: há um primeiro ambiente de distribuição que recebia nos apartamentos de luxo da época algumas variações de denominação (vestíbulo, galeria, saleta, entrada, antessala e hall.), aqui chamado de entrada (cerca de 10m2). Este espaço faz a conexão com o setores social e de serviços. A partir deste espaço, chega-se aos salões de visita - salão e living-room – o primeiro voltado para a fachada principal e sala de jantar (21m2). Os espaços de recepção, tais como nos exemplos franceses, são aqueles onde circula o convidado e recebem com fino acabamento: sancas, portas altas, piso em parquet decorado etc.

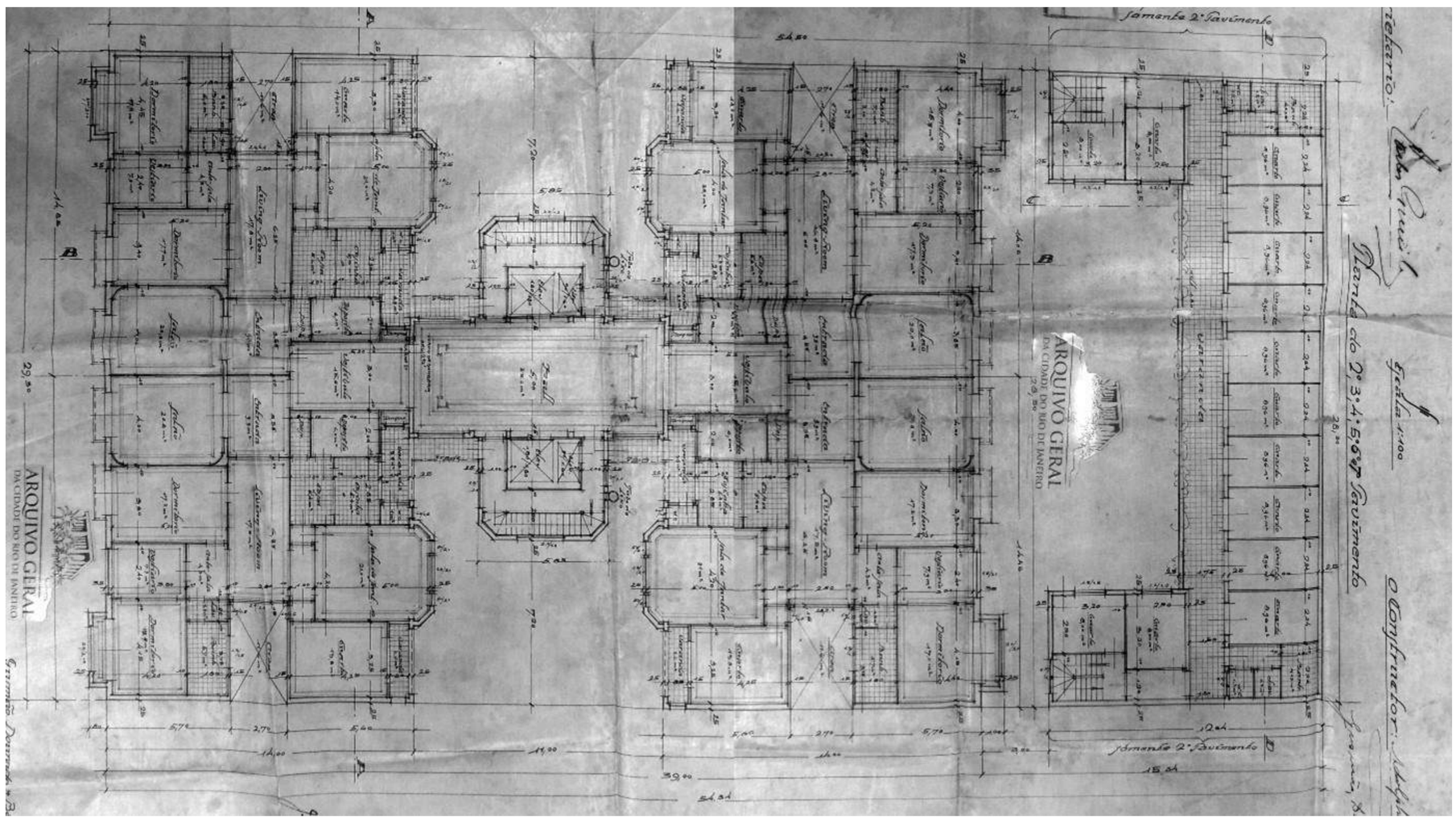

Fig.3 – Planta baixa do pavimento tipo com edícula do ed. Tamandaré
Fonte: AGCRJ

O setor íntimo desse edifício incluí dois dormitórios (cerca de 18m2), quarto (14m2) e banheiro com lavatório separado. Há ainda um pequeno quarto de vestir contíguo ao dormitório principal aqui denominado vestiário. Pode-se associá-lo ao boudoir[5], que integrava o programa de necessidades do *hôtel particulier* (por vezes chamado de vestíbulo, vestiário, toucador ou rouparia, RYBCZYNSKI, 1999).

[5] Pequena sala íntima anexa ao quarto da dona da casa, onde as damas passaram a receber as amigas, com entrada independente, um espaço para toilette e uma garde-robes (armário).

As modificações ocorridas no setor de serviços da casa brasileira entre os séculos XIX e XX são as que apontam para questões mais amplas, envolvendo transformações sociais relativas à histórica segregação entre patrões e empregados no Brasil e ao papel da mulher dentro da família. O programa de necessidades deste setor no início do século XX se compunha de terraço ou varanda de serviço, copa, cozinha, despensa e wc de serviço. O quarto de "creada" poderia estar dentro ou fora da unidade do apartamento. No caso do ed. Tamandaré estavam em parte alocados juntos na cobertura, camuflados sob o telhado e atrás da platibanda, de modo a que não fossem percebidos da rua. Esta é uma prática herdada do costume francês de alojar seus criados nos pavimentos de mais difícil acesso e sob as mansardas. Tal disposição revela a intenção segregadora de apartar o empregado do convívio com o patrão, principalmente fora de seu horário de trabalho, mas, ao mesmo tempo, tê-lo próximo. Há ainda mais quartos para funcionários na edícula do pavimento térreo, como já mencionado.

Tratando ainda do setor de serviços, verifica-se a presença da copa. Este ambiente de apoio à cozinha e à sala de jantar, onde se guardavam utensílios afins, se finalizavam os pratos nos banquetes e a família fazia refeições ligeiras, agregava conforto às tarefas domésticas e aconchego à família, mas foi na atualidade abolido nos novos apartamentos por questões de economia de espaço na moradia; No caso do ed. Tamandaré, a copa está conjugada à cozinha e ambas são ventiladas e iluminadas através de uma varanda, que se conecta com um pequeno corredor aberto pelo o qual se chega a porta de entrada de serviço do apartamento, pela a qual se chega ao elevador e à escada de serviço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo sobre os edifícios de apartamentos de luxo das primeiras décadas do século XX demonstrou ser esse tipo arquitetônico fruto de um processo elaborado por e pelas elites, para forjar um novo modo de morar (NUNES, 2004). Trata-se de espaços generosos e cuidados, onde o que se procurava era a resposta a requisitos de bem morar de um grupo privilegiado, para quem todas as comodidades tecnológicas de seu tempo já haviam sido incorporadas; portanto, sua demanda estava na esfera do luxo, do conforto e da exclusividade.

O projeto edifício Tamandaré, apesar de concebido no modo rentista, procurou responder aos requisitos do bem morar de seu tempo, incorporando as demandas da elite por itens de modernidade, inclusive em detalhes de acabamento e luxo. O estudo desta edificação contribui para o conhecimento do processo de verticalização da cidade e do perfil de seus moradores.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício de Almeida. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Iplanrio, Ed. Jorge Zahar, 1988.

ARQUIVO GERAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. **Acervo**, consultado em 2013.

BRANDÃO, H.. C L.; MARTINS, A. M. M. **O Rio de Janeiro do século XX: A expansão da cidade do centro para o sul**. Disponível em http://revistatempodeconquista.com.br/documents/RTC4/ HELENELACE2.pdf, acesso em 20 de Ago. de 2020.

CARVALHO, S.M. Arte e Technica in **Revista da Semana**, 3.07.1937, p.6.

ELEB, M., DEBARRE, A. **L'Invention de l'habitation moderne**. Paris 1880-1914. Milão: ed. A.A.M./Hazan, 1995.

GASPAR, C. B. **Orla carioca. História e cultura**. São Paulo: Metalivros, 2004.

GASPAR, T. de S. **100 anos do apartamento carioca**. Dissertação de mestrado apresentada ao PPGAU da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.

KESSEL, C. **A Vitrine e o Espelho. O Rio de Janeiro de Carlos Sampaio**. Coleção Memória Carioca. Rio de Janeiro: AGCRJ, vol.2, 2001.

LOYER, F. **Paris XIXe Siècle. L'Immeuble et la rue**. Paris: Ed. Hazan, 1987.

MARINS, Paulo. **Habitação e vizinhança**: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, N. (Org.). História da vida privada no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 3 v., 1998.

NUNES, D. V. In CABRAL, M.C. e PARAIZO, R.C.; **Presença Estrangeira**. Rio de Janeiro: Ed. Rio Book's, 2018.

_____ **Morar aristocrático no Flamengo: Particularidades da Residência Martins de Almeida**. VI Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores. Belém - PA, 2019.

RYBCZYNSKI, W. **Casa** – pequena história de uma ideia. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999 [1986].

TRAMONTANO, M. **Novos modos de vida, novos espaços de morar**. Paris, São Paulo, Tokyo. Tese de Doutorado apresentada à FAU-USP. São Paulo: 1998.

VAZ, L. F. **Modernidade e Moradia - habitação coletiva no Rio de Janeiro – Séculos XIX e XX.** Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2002.

VILLA, S. B. **Apartamento Metropolitano**. Habitações e modos de vida na cidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado apresentada à FAU USP. São Paulo: 2002.

VILLAÇA, F. **A estrutura territorial da metrópole sul brasileira.** Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 1978.

ART NOUVEAU EM BELÉM: Entre tabuleiro e cartas.

ART NOUVEAU IN BELÉM: Through game board and cards.

Anna-Beatriz Bassalo Aflalo
Mestre em Arquitetura e Urbanismo
Universidade da Amazônia
ORCID 0000-0001-6812-3611
annabeatrizaflalo@gmail.com

RESUMO

O presente artigo busca apresentar o desenvolvimento inicial da pesquisa de doutorado desta autora que consiste na construção de um jogo didático analógico (objeto de aprendizagem) com recorte temático no livro "Art Nouveau em Belém", escrito por Célia Coelho Bassalo em 2008. Bassalo (in memorian), durante sua carreira como escritora, escreveu dois livros sobre o assunto. O primeiro livro, "O 'Art Nouveau' em Belém", foi escrito em 1984 e discorreu sobre o início da manifestação do estilo na cidade. O segundo livro, o já mencionado "Art Nouveau em Belém" (BASSALO, 2008), foi dividido em três partes: a) origens e características do estilo; b) francesismo em Belém e o Art Nouveau no cotidiano da capital; e c) Art Nouveau na arquitetura, onde apresenta edificações que revelam o estilo em questão. Mesmo tão presente na paisagem urbana de Belém, o conhecimento sobre o estilo Art Nouveau e sua manifestação nas construções ainda é pouco difundido entre os alunos de arquitetura e urbanismo. A aplicação da metodologia ativa "Aprendizagem Baseada em Jogos", através de um jogo analógico composto por um tabuleiro, cartas com dicas e fichas, pode despertar o interesse no aprofundamento do assunto e reflexão sobre o mesmo, buscando o reforço da educação patrimonial na sociedade.

Palavras-chave: Art Nouveau em Belém; Aprendizagem Baseada em Jogos; Educação Patrimonial.

ABSTRACT

This article seeks to present the initial development of the doctoral research by this author which intends to build an analog educational game (learning object) based on the book "Art Nouveau em Belém", written by Célia Coelho Bassalo in 2008. During her career as a writer, Bassalo (in memorian) wrote two books touching similar topics. The first book "O 'Art Nouveau' em Belém" written in 1984 discusses the beginning of the "new style" in Belém. The second book already mentioned in this article, "Art Nouveau em Belém" (BASSALO, 2008), is divided into three parts: a) origins and characteristics of the art nouveau style; b) Frenchism in Belém and Art Nouveau in the city's daily life; and c) Art Nouveau in architecture, where it highlights the buildings that reveal the mentioned art style in the city. While present in the urban landscape of Belém, the knowledge about the Art Nouveau style and its evidence in buildings around Belém is still not widespread among Architecture and Urbanism students. The application of the active methodology "Game-Based Learning", through an analog educational game using a board and cards with tips can increase the interest from the students in deepening their knowledge about the subject and can also foster deeper reflections to reinforce heritage education in society.

Palavras-chave: Art Nouveau in Belém; Game Based Learning; Heritage Education.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Escrever sobre o art nouveau em Belém não é uma tarefa fácil. Não só exige domínio técnico sobre o assunto, como também, no caso específico da autora do presente artigo, controle emocional. De início, peço licença formalmente, nesta ocasião, à Professora Célia Bassalo (1939-2015) para dar continuidade ao trabalho que com tanta autoridade desenvolvia, deixando um marco expressivo para a comunidade arquitetônica e artística belenense.

Na pesquisa que agora início, o art nouveau em Belém será tratado como tronco temático para o desenvolvimento de um jogo analógico pedagógico, que poderá ser aplicado a alunos do curso de arquitetura e urbanismo, sob os preceitos da metodologia ativa do Aprendizado Baseado em Jogos (Game-Based Learning – GBL) e da Educação Patrimonial, uma vez que versar sobre o "estilo novo" na cidade morena, não pode, nem deve, ser desassociado do debate sobre a necessidade de preservação de nossos monumentos edificados.

É preciso confessar também que, além do exposto acima, os nós que unem a arquiteta-autora destas laudas e o conteúdo aqui exposto, se colocam fortemente atados, talvez indesatáveis, não só no aspecto técnico, mas principalmente, no aspecto afetivo e emocional.

Célia Bassalo, autora dos livros "O Art Nouveau em Belém" (1984) e "Art Nouveau em Belém" (2008), entre itens do estilo colecionados em uma vida de encantamento pelo assunto e a preparação de aulas de redação para crianças e adolescentes em idade colegial, alimentou a paixão pela pesquisa, docência, arquitetura e pelo art nouveau nesta que vos escreve, como aluna e como neta (e um pouco filha), sem talvez se dar conta disso ainda em vida.

Além do trabalho investigativo sobre o "estilo novo", Célia também era uma apaixonada pelo ensino e defensora incansável das pautas acerca da preservação patrimonial. Desempenhava suas múltiplas facetas profissionais com graça, elegância e maestria que lhe eram peculiares. E o domínio sobre o art nouveau expressado nas edificações de Belém transbordou em letras e textos brilhantemente construídos em seu segundo livro que aqui será discutido.

Os desafios que enfrentamos hoje no que diz respeito a preservação do patrimônio, vão além de mera manutenção de danos materiais. É preciso manter vivo o conhecimento sobre o assunto, despertar o sentimento de pertencimento, aquecer o vínculo afetivo e nostálgico entre os cidadãos e o patrimônio cultural da cidade.

No que diz respeito ao art nouveau em Belém de forma mais específica, a pouca frequência com que é debatido nas escolas de arquitetura e urbanismo em funcionamento na capital, leva ao possível desconhecimento dos exemplares construídos sob a égide dos galhos franceses retorcidos, e consequente não-multiplicação do conhecimento acerca do referido tema.

A proposta da pesquisa de doutorado desta autora, que se inicia através do corrente artigo, é de reposicionar o art nouveau em Belém como o que de fato o é: um assunto pertinente, parte importante da história da cidade, que marca a paisagem urbana atual e amansa os olhos dos transeunte belenenses e não-belenenses. Uma forma de fazer isso é fomentando ainda mais o debate sobre o assunto em ambientes acadêmicos, onde conceitos são ensinados, opiniões são formadas e senso crítico é desenvolvido.

Urge a necessidade de se recolocar em pauta a manifestação do francesismo na cidade das mangueiras de Lemos, de romper com as linhas geométricas ortogonais das salas de aula atuais, tanto no aspecto espacial como no aspecto metodológico. Para tal, intenciona-se desenvolver o jogo mencionado nas primeiras linhas deste documento, baseado não só na pedagogia contemporânea do Game-Based Learning (Aprendizado Baseado em Jogos), como também no que fora até então estudado acerca do processo de ensinagem na educação patrimonial

MÉTODO

A motivação deste artigo parte da importância do conhecimento do patrimônio histórico local, para despertar o sentimento de pertencimento e proatividade no sentido da preservação deste patrimônio. O trabalho aqui apresentado, por ser parte do início da pesquisa de doutorado desta autora, intenciona analisar a pertinência do desenvolvimento de um jogo para aplicação com alunos de arquitetura e urbanismo, a partir do conteúdo publicado no livro "Art Nouveau em Belém" (2008) de Célia Coelho Bassalo.

A pesquisa se dividiu em 05 etapas. Primeiramente, foi desenvolvida pesquisa acerca de Célia Bassalo e sua relação com o estilo art nouveau, desde antes da sua formação superior, por meio de pesquisas bibliográficas em livros, teses, sites especializados e artigos científicos, bem como sobre a sua obra escrita ainda em vida.

Na segunda etapa, os conteúdos dos dois livros da autora sobre art nouveau em Belém, foram revisados e avaliados, objetivando a compreensão da temática abordada, para que em uma terceira etapa fosse possível a discussão sobre o conceito e a importância da educação patrimonial na preservação do patrimônio histórico das cidades, e de que forma o trabalho efetivo na academia pode aguçar o sentido de pertencimento da população e contribuir para a conservação dos exemplares patrimoniais presentes em Belém.

Em seguida, a quarta etapa se deu a partir da revisão bibliográfica acerca da metodologia pedagógica do Aprendizado Baseado em Jogos (Game-Based Learning - GBL), seguida da etapa final, que consistiu na análise da metodologia GBL aplicada a temáticas da educação patrimonial acerca de edificações antigas.

A CÉLIA DO ART NOUVEAU E O ART NOUVEAU DE CÉLIA

Em 5 de junho de 1939, nasceu Célia Mártires Coelho, filha de Celina Mártires Coelho, mulher do lar oriunda de Bragança, e Inocêncio Machado Coelho, que foi um amante da cultura francesa, fundador da Aliança Francesa no Pará, membro da Academia Paraense de Letras, colunista do jornal "A Província do Pará", escritor e intelectual da sociedade paraense.

Após o fim de sua vida escolar em 1958, tornou-se Célia Coelho Bassalo em 1962, quando se casou com o engenheiro civil e físico José Maria Filardo Bassalo. Juntos constituíram uma família com dois filhos, José Maria Coelho Bassalo (nascido em 1963), seu filho mais velho, e Ádria Coelho Bassalo (nascida em 1967), a caçula.

Após 10 anos do fim do Curso Clássico (equivalente ao atual ensino médio), em 1968, Célia fez vestibular para o curso de Letras, da Universidade Federal do Pará, onde, em janeiro de 1972, recebeu seu diploma de Licenciatura em Língua e Literatura Vernáculas e Língua e Literatura Francesa.

Um ano depois, a escritora Célia Coelho Bassalo, se tornou Professora Auxiliar do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas, que dirigiu entre 1983 e 1984, e que faz parte do Centro de Letras e Artes (CLA) da UFPA. Centro este que esteve sob a direção da professora Célia entre 1985 e 1989, onde ela implantou o programa de Mestrado em Letras. Célia obteve o grau de mestre do referido programa no ano de 1990, defendendo sua dissertação acerca da poesia de Paulo Plínio Baker de Abreu.

A escritora em questão também lecionou Língua Portuguesa no Instituto de Educação do Pará e francês no Núcleo Pedagógico Integrado (NPI), idioma este que aprendera na Aliança Francesa e falava fluentemente.

Uma vez aposentada da UFPA, Célia Bassalo dirigiu o Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural (DPHAC) da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, entre os anos de 1991 e 1994, onde teve a oportunidade de, além de outras ações, preparar inventários sobre o patrimônio histórico de alguns municípios do estado do Pará, como Melgaço, por exemplo.

Após passar pelo primeiro tratamento de câncer de mama em 1994, Célia fundou o Curso Minerva, onde ministrou aulas por aproximadamente 20 anos, ensinando Língua Portuguesa, Redação e Literatura para crianças e adolescentes do Ensino Fundamental e Médio, bem como para jovens e adultos com o objetivo de prestar vestibular ou concurso público.

Durante sua vida, Célia Coelho Bassalo produziu diversas obras literárias, sendo duas delas voltadas exclusivamente para o assunto "Art Nouveau". Foram: "O Art Nouveau em Belém" em 1984, "Escreve(a)" em 2006 e "Três sentidos fundamentais na obra de Paulo Plínio Abreu" e "Art Nouveau em Belém" em 2008.

A obra que marcou o debut da carreira como escritora de Célia Bassalo, foi "O Art Nouveau em Belém", publicado 1984, impresso e editado pela Grafisa Cia Gráfica e Editora Globo.

Originalmente a pesquisa presente na obra acima referida foi apresentado à Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) em 1982, na ocasião da 34° reunião anual desta organização, em São Paulo.

O livro teve projeto gráfico assinado por Age de Carvalho, arte-final de Juarez Forte, fotos de Foto Pastello e Patrick Pardini, fotocomposição de Vanildo Mota e supervisão gráfica de Paulo Carvalho. No prefácio escrito por Donato Mello Junior, arquiteto carioca e crítico de arte, relata:

> Uma jovem professora paraense – Sra. Célia Coelho Bassalo – formada pela Universidade Federal do Pará, educada em ambiente familiar de intelectuais, que chamaríamos Academia Machado Coelho, apaixonou-se pela temática da belle epóque paraense, como mais alguns intelectuais da terra. Ela mesma coleciona objetos Art Nouveau e, ao estudá-los, extrapolou interesse por esta fase singular da vida artística e social da Belém de Lemos, que tanto impressionou o Brasil de 1900 (BASSALO, 1984).

“O Art Nouveau em Belém” marca a trajetória de Célia Bassalo como especialista e conhecedora do “estilo novo francês”, inventariando, nas páginas de sua primeira obra, algumas das peças do estilo presentes na capital paraense e resgatando o contexto histórico, político e social em que o art nouveau encontrou berço e se desenvolveu na Belém da Borracha.

Ainda em um período onde pouco se abordava sobre o estilo em questão, tampouco haviam sido concluídos os processos de tombamento de boa parte dos bens ecléticos da cidade das mangueiras, Célia descreve em seu primeiro livro, o reflexo da cultura francesa e da expressão do art nouveau na sociedade belenense, através das quase 20 páginas textuais e de outras tantas que revelam, através de fotografias, a coleção de “estilo novo” particular da autora e de outras famílias paraenses.

O reconhecimento como autoridade no assunto, levou Célia Bassalo a ceder sua coleção de mais de 120 itens reunidos por mais de 30 anos, “inclusive a mobília de sala do famoso político paraense, o Intendente e Senador Antonio Lemos” (BASSALO, J.M.F., 2005), à inauguração do Museu da Universidade Federal do Pará no ano de 1985, um ano após o lançamento de seu primeiro livro.

Seu marido José Maria Filardo Bassalo relata em sua autobiografia (2005) que “tendo conhecimento dessa coleção (...), o então Governador, Jáder Fontenele Barbalho, fez uma oferta de compra e a Célia aceitou”. Hoje, parte dos itens de posse original da escritora Bassalo, então vendidos ao Governo do Estado do Pará no início dos anos 90, estão expostos no Museu do Estado do Pará.

Entre 1984 e 2007, Célia assinou outras duas produções bibliográficas, que não têm relação com a temática art nouveau, tampouco sua presença em Belém. Quando em 2008, por ocasião do Programa Monumenta do Ministério da Cultura, por meio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), lançou seu segundo e último livro sobre o “estilo novo”, o “Art Nouveau em Belém”, na série Roteiros do Patrimônio.

Na Apresentação do referido livro, escrita por Luiz Fernando Almeida, então presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e Coordenador Nacional do Programa Monumenta, relata:

> Ecléa Bosi afirma em seu estudo Memória e Sociedade que as lembranças têm assento nas pedras da cidade presentes em nossos afetos, (...) Parece ter sido com esse gosto de redescobrir e revelar para seus leitores o que permaneceu do art nouveau em sua Belém natal, que a pesquisadora Célia Bassalo compôs este guia (...) (BASSALO, 2008).

Com fotos e ilustrações de Octavio Cardoso (fotógrafo paraense), P.P.Condurú (artista plástico paraense), Caio Reisewitz (artista visual paulistano) e outros documentos do arquivo de Célia, o livro de divide em três partes estruturantes. A primeira versa sobre as origens, características, objetivos, temáticas e o apogeu do estilo art nouveau em nível internacional. A segunda parte retrata o período ápice do francesismo em Belém, o contexto econômico, político e sociocultural da cidade, relacionado a expressão da “arte nova” no cotidiano dos belenenses. Já a terceira e última parte, descreve o patrimônio edificado na capital paraense e o reflexo do art nouveau na arquitetura local.

Em seu segundo livro com a mesma temática, e talvez o que mais o diferencia do volume de 1984, Célia Bassalo dedica uma parte inteira à expressão da “arte nova” nas edificações da cidade, descrevendo as características do estilo na fachada e/ou interior da arquitetura relatada. Está entre os exemplares estudados pela aurora: o Theatro da Paz e Bar do Parque, o Teatro Waldemar Henrique, os itens da exposição do Palácio Lauro Sodré, o Palácio Antônio Lemos, o Mercado da Carne, os azulejos em Belém, a A. Mourão & Cia, a Farmácia República, o Paris n’América, a Residência da família César Santos Passarinho, o Palacete Bolonha, o Museu da Universidade Federal do Pará, o Palacete Bibi Costa, o Palacete Pinho, a Biblioteca do Hospital Ofir Loyola, o Instituto de Educação do Estado do Pará, o Palacete Faciola, uma residência particular na Travessa 9 de Janeiro, nº 1663 e a antiga residência de Victor Maria da Silva.

Célia Bassalo faleceu em 18 de fevereiro de 2015, deixando, ainda, itens de sua coleção art nouveau, além das duas obras que foram fruto de sua paixão pelo estilo e pesquisa aprofundada sobre o tema. Diferente do estilo novo que deu lugar ao art decó, a autoridade e encanto de Célia sobre seu art nouveau em Belém jamais foi apagado.

O PATRIMÔNIO E A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL

Há anos, o processo de evolução histórico-científica das sociedades é pautado no domínio de alguns grupos sobre outros. Os primeiros impunham costumes, crenças e regras sob seus interesses, exercendo domínio sobre a população economicamente menos abastados ou culturalmente discordantes (POLLAK, 1989).

A educação patrimonial surge neste contexto, na Europa, quando a arquitetura e a arte tomam conotação política e se torna objeto de demonstração de poder. Nesse sentido, o patrimônio que se intencionava que fosse conservado, preservado e valorizado era, quase sempre, de interesse estatal.

Paralelo a isso, corre a intenção de domínio do estado sobre as mono identidades (SILVA, 2015). Pautadas na influência política, econômica, social, cultural, religiosa, as instituições dotadas de poder, objetivando se manter nessa posição, desenvolvem artifícios de controle sobre a população que gere. Segundo Cuche (2002):

> Nas sociedades modernas, o Estado registra de maneira cada vez mais minuciosa a identidade dos cidadãos, chegando em certos casos a fabricar carteiras de identidade “infalsificáveis”. Os indivíduos e os grupos são cada vez menos livres para definir suas próprias identidades. (CUCHE, 2002)

Como ferramenta para intensificação desse domínio, surgem os movimentos nacionalistas europeus, que vêm tratar o patrimônio, principalmente os exemplares associados a religiosidade, como “um presente do passado” (SILVA, 2015).

Segundo Dantas (2013), na década de 1930, o Brasil se encontrava economicamente estável, o que levou à fragilização das relações comerciais com o estrangeiro, fomentando ainda mais o movimento de valorização da cultura e identidade nacionais, principalmente pelas elite. Este movimento se fortalece a partir da Semana de Arte Moderna de 1922 e adentra os anos 30 fortalecido com o apoio das entidades de proteção ao patrimônio nacional emergentes.

Em 1933, no Brasil pós-revolução, foi criado o primeiro órgão de proteção ao patrimônio nacional, a Inspetoria de Monumentos Nacionais (IMN), cujos objetivos eram, à época: a) impedir o comércio internacional de artigos e antiguidades de valor latente à história nacional; b) impedir a demolição ou avaria de edificações antigas, relevantes e marcantes em determinados períodos históricos brasileiros, em virtude das transformações urbanas em pauta no início da década de 30 (MAGALHÃES, 2004).

> A primeira norma federal sobre o patrimônio cultural após a Revolução de 1930 foi o Decreto no 22.928/1933, que transformou a cidade de Ouro Preto em monumento nacional. (...) Entretanto, não há dúvidas de que o marco simbólico do início da proteção estatal sistemática do patrimônio cultural brasileiro foi a edição do Decreto-Lei no 25/1937 (DANTAS, 2013)

Decreto-Lei nº 25/1937, foi um instrumento que discorreu, pela primeira vez, sobre a organização do patrimônio histórico e artístico nacional, abrindo portas para a proposição e promulgação de diversas outras ferramentas nesse sentido (DANTAS, 2013).

O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) surge nesse mesmo ano, em 1937. Essa evolução a partir do IMN supracitado, esteve relacionada, primeiramente, à promulgação da Constituição Brasileira de 1934, que trouxe em seu escopo, pela primeira vez, texto sobre a preservação do "patrimônio cultural". Ainda que timidamente, registra: "Art. 111. (...) § 3o Cabe á União impedir a emigração do patrimônio artístico nacional" (1934).

> O Sphan foi criado pela Lei no 378/1937 (art. 46), com a natureza jurídica de órgão de execução vinculado ao Ministério da Educação e Saúde, classificado como serviço relativo à educação extraescolar. Posteriormente, em 1946, foi transformado em Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com o Decreto-Lei no 8539/46,7 mantendo a natureza jurídica de órgão, notando-se a desconcentração territorial com a criação de quatro distritos. (DANTAS, 2013)

Segundo Dantas (2013), quando fundado, o objetivo central do SPHAN em suas ações iniciais, era preservar o patrimônio histórico edificado, através de ações de estudo, documentação, consolidação e divulgação de bens isolados, bem como promover atos emergenciais que evitassem o arruinamento de bens, fomentando a ideologia política nacionalista do Estado Novo.

Na década de 60, a então Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, passa a se chamar Instituto de Patrimônio Artístico Nacional (IPHAN), como é conhecido até hoje, em um período em que a atuação do governo federal em prol da valorização do patrimônio se revela com perfil organizacional, ou seja, versando sobre as premissas, permissões e proibições dos institutos e entidades relacionadas ao tema, e visando, sobretudo, o fortalecimento dessas organizações (DANTAS, 2013).

No Brasil, o debate sobre educação patrimonial se acentua no fim da década de 1980, sob um contexto nacionalista remanescente da ditadura militar brasileira ocorrida 1964 e 1985 (SILVA, 2015). Tal reforço culminou na transformação do IPHAN em autarquia, 3 de setembro de 1990, conferindo ao órgão "personalidade jurídica autônoma (exercendo por si direitos e deveres), gozando de um patrimônio e receita próprios, e do poder de autogestão" (DANTAS, 2013).

As principais finalidades do IPHAN e suas superintendências presente em todas as Unidades Federativas do Brasil são:

> I — coordenar a implementação e a avaliação da política de preservação do patrimônio cultural brasileiro, em consonância com as diretrizes do Ministério da Cultura;
> II — promover a identificação, a documentação, o reconhecimento, o cadastramento, o tombamento e o registro do patrimônio cultural brasileiro;
> III — promover a salvaguarda, a conservação, a restauração e a revitalização do patrimônio cultural protegido pela União;
> IV — elaborar normas e procedimentos para a regulamentação das ações de preservação do patrimônio cultural protegido pela União, orientando as partes envolvidas na sua preservação;
> V — promover e estimular a difusão do patrimônio cultural brasileiro, visando a sua preservação e apropriação social;
> VI — fiscalizar o patrimônio cultural protegido pela União, com vistas a garantir a sua preservação, uso e fruição;
> VII — exercer o poder de polícia administrativa, aplicando as sanções previstas em lei, visando à preservação do patrimônio protegido pela União;
> VIII — desenvolver modelos de gestão da política de preservação do patrimônio cultural brasileiro de forma articulada entre os entes públicos, a sociedade civil e os organismos internacionais; e
> IX — promover e apoiar a formação técnica especializada em preservação do patrimônio cultural (BRASIL, 2009)

Esse movimento de reforço nacional das entidades de defesa do patrimônio histórico e artístico nacional refletiu em ações no mesmo sentido no restante do país. No estado do Pará, até o fim dos anos 70, a única instituição que atuava nesta área era a 1ª Diretoria Regional do IPHAN, que respondia pelos estados do Pará, Amazonas, Acre, Rondônia, Amapá e Roraima. Somente em 1992, as Superintendências dos referidos estados foram desmembradas, fortalecendo a atuação do Instituto nas Unidades Federativas.

No Pará e em Belém, antes mesmo da Superintendência do IPHAN ser criada, as ações de conservação e preservação do patrimônio local ficavam a cargo das esferas municipal e estadual.

Em nível estadual, uma das primeiras ações nesse sentido foi a promulgação da Lei Estadual nº 5629, de 20 de dezembro de 1990, que em seu corpo define o que é considerado patrimônio cultural do estado, organiza os diferentes Livros de Tombo e Efeitos do Tombamento, incentivos fiscais a preservação, além das penalidades acerca da não-conservação e/ou manutenção e atribuição das competências entre o Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural (DPHAC) pelo estado e os Agentes Municipais de Preservação e Proteção do Patrimônio Cultural (AMPPPC).

Em nível municipal, a Lei nº 7455, de 17 de julho de 1989, "autoriza a criação da Fundação Cultural do Município de Belém [FUMBEL] e dá outras providências", que tomba Centro Histórico de Belém (CHB) pela Lei Orgânica em 1990. Além disso, em 18 de maio de 1994, a Câmara Municipal de Belém sanciona a Lei nº 7709, que não só organiza o processo de tombamento (nos moldes da Lei Estadual nº 5629 descrita acima), como define as categorias de preservação, os índices e os critérios de uso e de ocupação do solo da área histórica e de seu entorno.

Esse movimento em prol da formalização da preservação do patrimônio via administração pública contribuiu para o fomento a ações voltadas para a educação patrimonial da sociedade como um todo, bem como torna mais presente em ambiente acadêmico a discussão acerca do assunto.

Em artigo publicado na Revista do Patrimônio, Canclini (1994) ressalta que "o patrimônio cultural expressa a solidariedade que une os que compartilham um conjunto de bens e práticas que os identifica, mas também costuma ser um lugar de cumplicidade social". O patrimônio que nos cerca, ajuda a dos definir como grupo social e identidade coletiva, por isso a necessidade latente de preservá-lo e manter viva a sua memória.

Em 1999, foi publicado o Guia Básico de Educação Patrimonial "para subsidiar os debates, os estudos e as práticas sobre a temática" (SILVA, 2015). Este documento reforça o que foi dito em 1994 por Canclini, quando enfatiza que para manter vívido o sentimento de pertencimento da população para com o patrimônio que a embasa, a educação patrimonial precisa estar constantemente ativa na sociedade, por meio do conhecimento e da vivência dos bens em questão.

O Guia define educação patrimonial como:

> (...) um instrumento de 'alfabetização cultural' que possibilita ao indivíduo fazer a leitura do mundo que o rodeia, levando-o à compreensão do universo sociocultural e da trajetória histórico-temporal em que está inserido. Este processo leva ao reforço da auto-estima dos indivíduos e comunidades e à valorização da cultura brasileira, compreendida como múltipla e plural (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999).

E ainda:

> A Educação Patrimonial consiste em provocar situações de aprendizado sobre o processo cultural e seus produtos e manifestações, que despertem nos alunos o interesse em resolver questões significativas para sua própria vida, pessoal e coletiva. O patrimônio cultural e o meio-ambiente histórico em que está inserido oferecem oportunidades de provocar nos alunos sentimentos de surpresa e curiosidade, levando-os a querer conhecer mais sobre eles (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999).

Como parte determinante do processo da educação patrimonial, Horta et al (1999) apontam o objeto cultural como fonte de informação, não só de sua constituição material e tecnológica, como também do contexto histórico, político, social, econômico e cultural no qual está inserido.

O movimento de pesquisa, investigação, descoberta acerca desses objetos culturais é o cerne da educação patrimonial e se dá através de um ciclo fechado de etapas, entre o presente e o passado, onde primeiramente há uma identificação de um problema no passado, posterior análise e solução deste problema, que serão primordiais para que se produza no presente uma evidência histórica, que por sua vez, será analisada e solucionada, até que se volte à identificação de fatos relevantes no passado que requeiram estudo e investigação (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999).

"A habilidade de interpretar os objetos e fenômenos culturais amplia a nossa capacidade de compreender o mundo" (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999). Todo o objeto cultural que forma o patrimônio de uma sociedade, possui sentidos e significados que devemos aprender a interpretar e compreender, já que, segundo Silva (2015), o patrimônio histórico de uma sociedade é elemento imprescindível para que exista coesão social.

Com o advento da internet e a rapidez com que informações (verdadeiras e falsas) são veiculadas, o processo de aprendizagem também se encontra em fase de transformação. Mesmo com a "facilidade" do acesso a conteúdos educativos, "é indiscutível, quando consideramos os consistentemente péssimos resultados acadêmicos globais de jovens brasileiros (em testes nacionais e internacionais), que o establishment educacional no país está perdido" (FILATRO E CAVALCANTI, 2018).

É preciso destacar, nesse sentido, a necessidade do desenvolvimento de pesquisas com relação a metodologias ativas de aprendizagem, tornando essa pauta cada vez mais aquecida no âmbito acadêmico, já que segundo Filatro e Cavalcanti (2018) "a educação, como outros setores da vida social, se vê em xeque diante das transformações ocasionadas pelos avanços tecnológicos e científicos recentes".

Nesse sentido, cabe a questão: que metodologias de ensino-aprendizagem são as as mais indicadas para trabalhar educação patrimonial com alunos de arquitetura e urbanismo, face aos desafios postos à educação pelo avanço tecnológico e científico?

ESTRATÉGIAS DE ENSINO E APRENDIZAGEM DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

O Guia Básico de Educação Patrimonial (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999) aponta o primeiro passo para uma metodologia eficiente é definir e delimitar os objetivos e metas relacionados aos assuntos a serem tratados no processo de ensinagem.
Após delimitado o assunto/tema/objeto cultural de estudo, se seguirão etapas metodológicas que, por sua vez, terão recursos e objetivos intrínsecos seus, como é possível perceber na figura abaixo.

Etapas	Recursos/ Atividades	Objetivos
1) Observação	exercícios de percepção visual/sensorial, por meio de perguntas, manipulação, experimentação, medição, anotações, comparação, dedução, jogos de detetive …	• **identificação** do objeto/ função/significado; • desenvolvimento da **percepção visual** e **simbólica**.
2) Registro	desenhos, descrição verbal ou escrita, gráficos, fotografias, maquetes, mapas e plantas baixas …	• **fixação do conhecimento** percebido, aprofundamento da **observação** e **análise crítica**; • **desenvolvimento** da memória, pensamento lógico, intuitivo e operacional.
3) Exploração	Análise do problema, levantamento de hipóteses, discussão, questionamento, avaliação, pesquisa em outras fontes como bibliotecas, arquivos, cartórios, instituições, jornais, entrevistas.	• **desenvolvimento das capacidades** de análise e julgamento crítico, **interpretação** das evidências e significados.
4) Apropriação	recriação, releitura, dramatização, interpretação em diferentes meios de expressão como pintura, escultura, drama, dança, música, poesia, texto, filme, vídeo.	**envolvimento afetivo**, internalização, desenvolvimento da capacidade de auto-expressão, apropriação, participação criativa, **valorização** do bem cultural.

Figura 1 - Etapas, recursos e objetivos metodológicos da Educação Patrimonial
Fonte: Guia Básico de Educação Patrimonial (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999)

Para cada tipo de bem, o Guia (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999) acima referenciado indica procedimentos diferentes. No caso do ensino sobre o patrimônio edificado, o qual o Guia se refere como "monumento", é necessário

> "considerar as dimensões do meio-ambiente histórico em que eles se inserem, a avaliar a influência da ação e comportamento humanos sobre a paisagem natural, bem como a influência da paisagem local sobre esses comportamentos naquela localidade, que contribui para o seu 'caráter' especial." (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999)

As dimensões de que trata a citação acima são as dimensões horizontal e vertical do meio-ambiente histórico. A dimensão horizontal, diz respeito a área ocupada pelo monumento e seu entorno, em determinado recorte temporal da história, no passado ou no presente. Já a dimensão vertical, esclarece o comportamento daquela área e monumento e seu contexto histórico, político, econômico e social com o passar dos anos (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999).

Uma das formas de trabalhar a temática das edificações dentro das premissas da educação patrimonial, segundo o Guia Básico de Educação Patrimonial (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999), é a formulação de perguntas que instiguem a interação entre a atividade humana e a paisagem construída (ainda que no plano imaginário), e fomente o estudo continuado do aluno acerca do tema.

O Guia ainda sugere algumas perguntas que podem ser metodologicamente bem aceitas no ambiente acadêmico, na oportunidade do estudo de monumentos edificados. São elas: "Quem viveu aqui?", "Para que foi usado este local?", "Que dimensões tem este local?", "Que idade tem este local?", "O que está em cima e o que está embaixo?" e "Como se apresenta este local?". São perguntas-base, que podem ser evoluídas e transformadas em outras sub-perguntas ou mesmo em dicas, e podem ser utilizadas através de jogos, por exemplo (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999).

APRENDIZAGEM BASEADA EM JOGOS (Game Based Learning - GBL)

A palavra "jogo" é originária do termo em latim jocus, que significa "divertimento ou brincadeira". Porém, o entretenimento é apenas uma característica dos jogos. Outros atributos que definem com jogos como o que são é a presença de, no mínimo, um jogador, que deve atuar a partir de regras pré-determinadas e metas a serem cumpridas através de decisões que são tomadas com base em um conhecimento prévio sobre o assunto abordado no jogo.

> Os jogos expressam uma característica humana inata, que é o prazer e a motivação pela experimentação, pela vivência, pela imaginação, pelo desejo de se transportar para outros tempos e espaços. O prazer em jogar tem sido explicado em termos de um "estado de fluxo" no qual uma pessoa se percebe capaz de solucionar um desafio que lhe é apresentado, investe tempo e energia para fazê-lo, e espera uma gratificação pessoal ou social ao resolvê-lo (FILATRO E CAVALCANTI, 2018).

O jogo é, portanto, uma ferramenta em que os agentes envolvidos devem atuar de forma ativa, uma vez que propõe desafios e coloca questões a serem respondidas, problemas a serem resolvidos que, mesmo presentes apenas no jogo, têm relação com a vida real (FILATRO E CAVALCANTI, 2018).

Os elementos que compõem um jogo, segundo Filatro e Cavalcanti (2018), são:

> **Regras** – todo jogo tem regras implícitas ou explícitas e, muitas vezes, o que envolve o jogador é tanto superar os desafios propostos pelas regras como quebrar as próprias regras;
> **Conflito, competição, cooperação** – todo jogo é baseado em desafios, e os participantes podem competir ou colaborar entre si para superá-los;
> **Recompensa e feedback** – o jogador sempre espera algum tipo de score ou pontuação, (...) que têm como objetivo estimular o jogador a continuar sua participação;
> **Níveis de dificuldade** – os jogadores são estimulados a melhorar sua atuação com diversos níveis de dificuldade;
> **Narrativas** – a narrativa é um elemento motivador e de engajamento para muitos jogadores que gostam de se identificar com determinado tipo de personagem ou enredo;
> **Formas de quantificação e score** – (...) cada ação desempenhada no jogo pode ter seu valor de pontuação para jogadores diferentes, dependendo do grau de dificuldade e da definição na regra do jogo;
> **Diferentes trilhas ou percursos** – outro elemento da gamificação é permitir a cada um a escolha do caminho para resolver os desafios;
> **Feedback** – feedbacks rápidos geram um movimento contínuo dos jogadores, mantendo o interesse pelos desafios (...) (FILATRO E CAVALCANTI, 2018).

Segundo Carvalho (2015), a Aprendizagem Baseada em Jogos (GBL) é uma metodologia pedagógica utilizada no processo de aplicação de jogos existentes, físicos ou digitais, no processo de aprendizagem de algum assunto. O tipo de jogo mais comumente aplicado ao contexto da aprendizagem é o Jogo Sério (serious game) que tem a função principal o ensino de um ou mais temas. O entretenimento está presente como pano de fundo.

> A aceitação dos jogos como uma prática habitual no ensino é cada vez maior, como consequência da massificação da tecnologia e ferramentas cada vez mais acessíveis (...). Jogos são usados como ferramentas que apoiam as aulas, pois permitem treinar, ensinar, aprender e identificar elementos que não são fornecidos com métodos tradicionais (...) (MONSALVE, 2014)

Os jogos são aplicados, então como alternativa a sala de aula convencional com metodologias tradicionais de ensino, como as aulas expositivas dialogadas, ou até mesmo com metodologias ativas que são usadas há muitos anos e se tornaram convencionais pelo tempo de aplicação no contexto pedagógico, como os seminários.

No que diz respeito a jogos aplicados a Educação Patrimonial, Anderson et al (2010) classifica-os em três categorias. A primeira delas são os jogos tipo "protótipos e demonstradores", que consistem em simuladores de realidades factuais. Outra categoria de jogo é o "museu virtual", que são elaborados para serem utilizados dentro do espaço físico dos museus, ou para serem veiculados em mídias digitais, simulando uma visita a determinado espaço de exposição. O último tipo de jogo, o Jogo Comercial, são os jogos "com propósitos de entretenimento empregados com finalidades pedagógicas, uma vez que 'sua precisão histórica permite que eles também sejam usados em configurações educacionais'" (CAMARA, 2018, apud ANDERSON ET AL, 2010).

Nesse ínterim classificatório, Mortara et al (2014) segmentam os jogos sérios a partir do seu objetivo dentro do trabalho de educação patrimonial. Os autores apresentam, no artigo Learning cultural heritage by serious games, três categorias de jogos: de consciencialização cultural, reconstrução histórica e consciencialização para o patrimônio.

Os jogos para conscientização cultural, exploram com frequência ferramentas de som, olfato, tato, paladar, e são aplicados quando o assunto a ser ensinado diz respeito ao patrimônio imaterial de uma sociedade. Idiomas, costumes, hábitos, tradições, crenças, folclore, comportamento e a influência acontecimentos passados na contemporaneidade são alguns dos assuntos que podem ser abordados neste tipo de jogo (MORTARA ET AL, 2014).

Os jogos voltados para Reconstrução Histórica, segundo Mortara et al (2014), têm como pilar estruturante os acontecimentos históricos acerca da formação das sociedades. Normalmente, esses jogos buscam simular espaços, episódios, falas, metas, acerca de uma cena histórica determinante para o entendimento do contexto atual da sociedade em questão. São comumente explorados recursos como maquetes tridimensionais, cenários aproximados, para a compreensão plena do contexto e a origem do acontecimento a ser retratado, as variáveis, as consequências, os personagens envolvidos, dentre outros fatores.

Já os jogos de consciencialização para o patrimônio, com base na pesquisa de Mortara et al (2014), oferecem uma "reconstrução imersiva de uma localização real para apreciação e aprendizado dos valores arquitetônicos, artísticos ou naturais de um monumento, ou que, pelo menos, despertem o interesse e motivem os utilizadores em uma experiência real" (tradução livre). Nesse tipo de jogo, o jogador está em contato com um coletivo de monumentos construídos de uma sociedade e aprende, não só sobre o bem em si, como também sobre o contexto em que está inserido e os agentes envolvidos na vida deste bem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Resgatando as premissas do Guia Básico para a Educação Patrimonial (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999), dos conceitos debatidos através da metodologia do Aprendizado Baseado em Jogos (GBL) e classificações dos Jogos Sérios por Anderson et al (2010) e Mortara et al (2014), encontramos na ferramenta do jogo sério comercial, um potente meio de ensino sobre patrimônio histórico cultural, pautado nas perguntas-base mencionadas no tópico anterior.

A partir do conceito de jogo de conscientização para o patrimônio de Mortara et al (2014), justifica-se a necessidade de desenvolver um jogo que contribua para o restabelecimento do vínculo cultural do povo belenense com o seu patrimônio art nouveau, outrora pesquisa por Célia Bassalo, posta a não-frequência do debate sobre o "estilo novo" em Belém, ainda que tão presente na paisagem urbana da cidade.

A partir dessa análise, a continuidade da pesquisa que se inicia a partir deste artigo, intenciona a construção de um jogo de tabuleiro, cartas com dicas e fichas, com recorte de conteúdo exclusivamente no livro "Art Nouveau em Belém" escrito por Célia Bassalo e publicado em 2008, incluindo suas três partes já descritas anteriormente.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Eike Falk; MCLOUGHLIN, Leigh; LIAROKAPIS, Fotis; PETERS, Christopher; PETRIDIS, Panagiotis; FREITAS, Sara de. Serious Games in Cultural Heritage. **The 10th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage VAST: State of the Art Reports**, Austrália, p. 1-21, 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/230778867. Acesso em: 28 set. 2020.

BASSALO, Célia Coelho. **Art Nouveau em Belém**. 1. ed. Belém: IPHAN, 2008. 130 p. v. 1. ISBN 9788578585556.

BASSALO, Célia Coelho. **O Art Nouveau em Belém**. 1. ed. Belém: Grafisa, 1984. 61 p. v. 1.

BASSALO, José Maria Filardo. D**a Sovela à Universidade, passando pela Engenhariacomo criar uma loja virtual**. 1. ed. Belém: Fundação Minerva, 2005. 508 p.

BELÉM. **Lei Municipal nº 7455**, **de 17 de julho de 1989**. Autoriza a Criação da Fundação Cultural do Município de Belém e dá outras Providências. [S. l.], 1989. Disponível em: https://cm-belem.jusbrasil.com.br/legislacao/588232/lei-7455-89#:~:text=AUTORIZA%20A%20CRIA%C3%87%C3%83O%20DA%20FUNDA%C3%87%C3%83O,Ver%20t%C3%B3pico%20(36%20documentos)&text=GABINETE%20DO%20PREFEITO%20MUNICIPAL%20DE%20BEL%C3%89M%2C%2017%20de%20julho%20de%201989. Acesso em: 27 set. 2020.

BELÉM. **Lei Municipal nº 7709, de 18 de maio de 1994**. Dispõe sobre a Preservação e Proteção do Patrimônio Histórico, Artístico, Ambiental e Cultural do Município de Belém e dá outras Providências. [S. l.], 1994. Disponível em: https://cm-belem.jusbrasil.com.br/legislacao/583044/lei-7709-94#:~:text=DISP%C3%95E%20SOBRE%20A%20PRESERVA%C3%87%C3%83O%20E,BEL%C3%89M%20E%20D%C3%81%20OUTRAS%20PROVID%C3%8ANCIAS. Acesso em: 27 set. 2020.

BRASIL. **Decreto nº 22928, de 12 de julho de 1933**. Erige a cidade de Ouro Preto em monumento nacional. [S. l.], 1933. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-22928-12-julho-1933-558869-publicacaooriginal-80541-pe.html#:~:text=DECRETO%20N%C2%BA%2022.928%2C%20DE%2012%20DE%20JULHO%20DE%201933,-Erige%20a%20cidade&text=O%20Chefe%20do%20Governo%20Provisorio,das%20atribui%C3%A7%C3%B5es%20contidas%20no%20art.&text=Resolve%3A-,Art.,que%20determina%20a%20legisla%C3%A7%C3%A3o%20vigente. Acesso em: 29 set. 2020.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. [S. l.], 1937. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del0025.htm. Acesso em: 29 set. 2020.

BRASIL. **Portaria nº 92, de 5 de julho de 2012**. Aprova o Regimento Interno do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. [S. l.], 2012. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Acesse_o_Regimento_Interno_na_integra_aqui.pdf. Acesso em: 27 set. 2020.

CAMARA, João Victor. **Jogo Sério e Património Cultural:** Proposta de Jogo para os Caminhos do Romântico. Orientador: Alice Semedo. 2018. 133 p. Dissertação (Mestrado em História e Património) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal, 2018. Disponível em: https://sigarra.up.pt/fep/en/pub_geral.show_file?pi_doc_id=178929. Acesso em: 27 set. 2020.

CANCLINI, Néstor Garcia. O Patrimônio Cultural e a Construção Imaginária do Nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, ano 23, p. 95-115, 1994.

CARVALHO, Carlos Vaz de. Aprendizagem Baseada em Jogos. **COPEC:** II World Congress on Systems Engineering and Information Technology, Vigo, Spain, p. 176-181, 2015. DOI 10.14684/WCSEIT.2.2015.176-181. Disponível em: http://copec.eu/wcseit2015/proc/works/40.pdf. Acesso em: 28 ago. 2020.

CUCHE, Denys. A **Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. 2. ed. Paraná: EDUSC, 2002. 260 p. ISBN 978-8586259593.

DANTAS, Fabiana Santos. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan): um estudo de caso em direito administrativo. RDA ? **Revista de Direito Administrativo**, Rio de Janeiro, v. 264, p. 223-243, 2013. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rda/article/download/14082/12951#:~:text=O%20Sphan%20foi%20criado%20pela,servi%C3%A7o%20relativo%20%C3%A0%20educa%C3%A7%C3%A3o%20extraescolar. Acesso em: 28 set. 2020.

FILATRO, Andrea; CAVALCANTI, Carolina Costa. **Metodologias Inov-ativas na educação presencial, a distância e corporativa**. 1. ed. São Paulo: Saraiva Educação, 2018. 499 p. ISBN 9788553131358.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. **Guia básico de educação patrimonial**. 1. ed. Brasília: IPHAN, 1999. 68 p. ISBN 9788587222015.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. **Colecionando relíquias**..: Um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934 ? 1937). Orientador: Manoel Luiz Lima Salgado Guimarães. 2004. 155 f. Dissertação (Mestrado em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: http://livros01.livrosgratis.com.br/cp000017.pdf. Acesso em: 25 set. 2020.

MONSALVE, Elizabeth Suescún. **Uma Abordagem para Transparência Pedagógica usando Aprendizagem Baseada em Jogos**. 2014. 256 f. Tese (Doutorado em Informática) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24505/24505_1.PDF. Acesso em: 27 set. 2020.

MORTARA, Michela; CATALANO, Chiara Eva; BELLOTTI, Francesco; FIUCCI, Giusy; HOURY-PANCHETTI, Minica; PETRIDIS, Panagiotis. Learning cultural heritage by serious games. **Journal of Cultural Heritage**, França, v. 15, ed. 3, p. 318-325, 2014. DOI 110.1016/j.culher.2013.04.004. Disponível em: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207413001349?via%3Dihub. Acesso em: 23 set. 2020.

PARÁ. **Lei Estadual nº 5629, de 20 de dezembro de 1990**. Dispõe sobre a Preservação e Proteção do Patrimônio Histórico, Artistico, Natural e Cultural do Estado do Pará. [S. l.], 1990. Disponível em: https://www.semas.pa.gov.br/1990/12/20/9729/. Acesso em: 27 set. 2020.

POLETTI, Ronaldo. **1934**. 3. ed. Brasília: Subsecretaria de Edições Técnicas do Senado Brasileiro, 2012. 162 p. v. 3. ISBN 978-85-7018-426-9. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/137602/Constituicoes_Brasileiras_v3_1934.pdf?sequence=10&isAllowed=y. Acesso em: 15 set. 2020.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silencio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, ed. 3, p. 3-10, 1989. Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 29 set. 2020.

SILVA, Rodrigo Manoel Dias da. Educação patrimonial e a dissolução das monoidentidades. **Educar em Revista**, Curitiba, n. 56, p. 207-224, 2015. DOI 10.1590/0104-4060.38374. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/38374/25593. Acesso em: 29 set. 2020.

A DIVERSIDADE NAS FORMAS DE MORAR NA BELÉM DA BELLE-ÉPOQUE.

THE HABITIONAL DIVERSITY IN THE BELLE ÉPOQUE IN BELÉM

Karol Gillet Soares,
Mestre em história Social da Amazônia,
Tecnologista do Museu Paraense Emílio Goeldi,
kgillet@museu-goeldi.br

RESUMO

Em meados do século XIX, Belém começava a sentir as primeiras transformações urbanas decorrentes da riqueza da borracha (1870-1910). Com a expansão da economia gomífera, o Poder Público promoveu intervenções e melhorias seguidas pelos ideais de modernidade, progresso e civilização para construção de uma Belém moderna. Esse cenário de ostentação também se estendeu na construção da nova paisagem urbana e da arquitetura local. Por este motivo, a Belém da belle-époque é comumente representada apenas pelas casas que se tornaram reflexo desse legado de riquezas e oportunidades, construídas com uma arquitetura importada europeia. Por outro lado, essa nova conjuntura igualmente permitiu a construção de casas que ameaçavam o projeto de modernização urbana, por isso, o Poder Público introduziu algumas regras e medidas que impedissem ou, até mesmo, demolissem as casas não-condizentes com o padrão de arquitetura adotado para o núcleo central, forçando esses moradores a construir em áreas mais periféricas de Belém. Essas ações influenciaram diretamente na construção de novas e diferentes formas de morar e que foram praticamente esquecidas desse imaginário de ostentação. E entre esses dois extremos - das casas burguesas a populares – podemos revelar a construção da diversidade nas formas de morar na Belém da belle-époque.

Palavras-chave: formas de morar; diversidade habitacional; belle-époque; Belém.

ABSTRACT

By the mid-19th Century the capital of the State of Pará started being affected by the first urban transformations resulting from the richness brought in by the extraction of rubber (1870-1910). Beginning with the expansion of the rubber economy, this conjuncture allowed for interventions and improvements based on the ideals of modernity, progress and civilization introduced by the public authority in the construction of a modern Belém. This luxury scenario also promoted the building of a new urban lanscape and local architecture reflected in a process set in riches and opportunities in which houses were built according to imported, European standards. However, there were houses that threatened the project of urban modernization created for a New Belém, which prompted the creation of some guidelines and measures in order to prevent or remove those non-conforming abodes, forcing their dwellers to live in the outskirts of the city. Thus, we realize this context allowed for the building of new and different kinds of dwelling almost forgotten from this period in question. And between bourgeois and popular, there are some forms of habitation that help us to understand the habitational diversity found in the Belle Époque in Belém.

keywords: dwelling, habitional diversity; Belle Époque, Belém.

A capital do Pará durante o período da belle-époque, compreendido entre as décadas de 1870 a 1910, passou por profundas transformações em sua paisagem urbana. Na prática, isto significou que Belém passasse por uma fase de transição em que a própria cidade teve sua fisionomia urbana completamente modificada para se tornar a Belém moderna. Esta foi uma era, se assim podemos dizer, do luxo e da modernização, em que a cidade se tornou mundialmente conhecida por seu produto notável, a borracha. Mas, se esta foi uma era de riquezas, quer sejam de natureza econômica, patrimonial, urbana, essas riquezas não foram comuns à sua população como um todo.

Essas transformações urbanas em Belém, não se deram apenas em sua esfera física, mas também se deu no comportamento social, em especial pelas exigências da elite gomífera no espaço urbano de Belém. O desenvolvimento econômico da região promovida pelo negócio da borracha provocou profundas alterações também em sua composição social, e por consequência no modo de vida, costumes e comportamento da população em geral. Este cenário favoreceu "a criação de novos bairros como Batista Campos, Marco, Nazaré, Umarizal, onde a elite pode construir suas confortáveis casas, [...] distantes do abafado centro comercial" (SARGES, 2002, p.52), bem como um novo estilo de vida.

Portanto, para o Poder Público era necessário que as edificações urbanas também acompanhassem as mesmas transformações da Belém moderna. No caso, qualquer edificação que não fosse construída conforme esse novo cenário deveria ser retirada do núcleo central da cidade. Algumas ações foram criadas nesse sentido, como as Leis e Posturas Municipais (1892-1897) e o Código de Polícia Municipal (1900), dentre outras medidas. A adoção das medidas e regulamentações municipais – mesmo que de forma compulsória – eram mais seguidas nas áreas centrais de Belém.

Essas ações influenciaram diretamente na construção de novas e diferentes formas de morar e que foram praticamente esquecidas desse imaginário de ostentação. E entre esses dois extremos - das casas burguesas a populares – podemos revelar um pouco mais sobre a construção da diversidade nas formas de morar na Belém da belle-époque.

AS PRINCIPAIS FORMAS DE (SE) MORAR

Na Belém da belle-époque, evidenciamos que as casas passaram por uma grande transformação físico-construtiva, reveladas nas diferentes formas de morar. Grande parte das transformações nas formas de morar foi proporcionada ou motivada pela necessidade da introdução de novos hábitos modernos, e, por isso mesmo, as famílias com maiores riquezas se adaptaram a esta modernidade, enquanto outros moradores continuaram a seguindo os métodos e as tradições locais de construção.

Assim, os novos programas de necessidades modificaram o espaço interno da casa para abrigar uma casa reconhecidamente moderna com funções do novo comportamento burguês e que passaram a interferir no espaço privado do morador. Neste caso, a preocupação com a salubridade da casa, ou melhor, de uma casa saudável, fez com que o espaço privado da casa fosse invadido por regras e resoluções que afetariam na construção e na manutenção das casas como um todo. As casas passaram a incorporar novos cômodos, como, por exemplo, a adoção do vestíbulo e o porão, pavimento destinado à melhor aeração da casa, além de novos elementos, como a adoção de platibandas.

Assim, a partir de um melhor conhecimento sobre o funcionamento e as necessidades do morador, e, que se modificavam conforme sua estratificação social, podemos compreender mais facilmente como a organização da casa e as necessidades de cunho privado puderam influenciar na composição arquitetônica, visto pelas formas do morador em se apropriar do seu espaço privado e daquilo que ele queria tornar público por meio dos valores inseridos na construção das fachadas de sua casa.

Dessa forma, agrupamos as casas segundo suas características gerais de acordo com os recursos de seu construtor em virtude das casas representaram, praticamente as mesmas condições físico-construtivas e socioeconômicas, o que permite que as casas apresentem uma linguagem arquitetônica semelhante.

AS FORMAS BURGUESAS DE MORAR

As casas burguesas eram o próprio símbolo de modernidade. Aliás, nem casas elas eram chamadas, pois para as formas burguesas de se morar existiam diversas nomenclaturas que variavam conforme a utilização e o padrão da edificação. Na capital paraense, as casas burguesas apresentavam-se em casas assobradadas e/ou apalecetadas. Contudo, as casas burguesas mais preponderantes na paisagem urbana de Belém eram os palacetes. Estas residências tinham nome próprio, pois eram batizadas com o nome de seu proprietário ou de sua família, e consideradas o orgulho da Belém moderna.

Neste caso, se havia uma diversidade na nomenclatura das casas burguesas, isto significa que essas casas revelavam uma complexidade projetual específica, mas, acima de tudo, estética. Com isso, podemos perceber que dentro da classificação das casas burguesas existiam casas com padrões construtivos variados, determinados pelos dos recursos do morador, o que se tornou determinante para a nomenclatura das casas burguesas urbanas.

Uma outra condição para tornar uma casa burguesa estava intimamente ligada à sua localização privilegiada nos bairros mais aristocráticos da capital paraense. Entretanto, as casas que ainda não apresentassem o luxo dos palacetes, mas que estavam localizadas nas áreas mais nobres, já eram consideradas com um status mais elevado. Essas casas eram construídas, em especial nas grandes e modernas avenidas, como por exemplo, Avenida Nazaré ou Avenida José Malcher.

Os palacetes eram as casas almejadas para enobrecer o projeto de modernização urbana de Belém, pois eram construídos com um altíssimo padrão de luxo. Mas, acima de tudo, essas casas eram pertencentes às famílias da elite paraense que contratavam um arquiteto para atender os seus novos anseios na construção de uma casa modernamente bela, o que significou a introdução não só tecnológicas no espaço interno da casa, mas, também, o consumo de um novo estilo de morar, inspirados em formas europeias burguesas de (se) morar.

Além do que, os palacetes tornaram-se a expressão máxima da arquitetura burguesa, tornando-se uma referência de riqueza e requinte para as classes menos afortunadas. Para o Poder Público, os palacetes eram um exemplo artístico do bom gosto e da higiene. E, para este tipo de residência que seguia todos esses preceitos, não era necessário cumprir rigidamente todas as exigências da legislação municipal. Afinal, os projetos seguiam um modelo europeu, e, por isso mesmo, era necessário respeitar as regras arquitetônicas do estilo adotado, não interferindo em sua arquitetura erudita. Um desses exemplos pode ser visto no acabamento nos telhados de vários palacetes que não apresentavam platibanda. Neste caso, algumas dessas coberturas eram inspiradas nos chalets, e caso houvesse alguma modificação projetual, isto comprometeria a arquitetura da residência. Mas, apesar disso, essas residências apresentavam algumas soluções mais adaptadas ao clima da região, como a utilização de varandas.

Ainda na arquitetura burguesa, encontramos uma diversidade de casas que apresentavam diferentes padrões construtivos. Assim, sem um melhor termo que pudesse definir as suas características em relação às posses de seu morador, consideramos casas assobradadas ou apalacetadas aquelas que refletem uma transição construtiva entre as casas de porão alto e os palacetes. Ainda assim, essas casas não representavam a opulência e o luxo encontrados nos demais palacetes. Em relação ao espaço privado, as casas assobradadas apresentavam uma forma híbrida de planta de puxada ou ainda, um programa de necessidades não tão especializado. Algumas dessas casas foram projetadas por arquitetos ilustres, mas isto não significou, na prática, a condição de outra classificação como os dos palacetes. Em geral, essas residências eram chamadas pelo nome da família, sem qualquer outra referência sobre outra tipologia adotada paras as casas durante o período em questão, como, por exemplo, chalets, palacetes, sobrados.

Assim, dentro do conceito adotado para as casas assobradadas, podemos perceber que dentre elas havia uma variedade referente ao seu partido arquitetônico, o que também reflete a condição socioeconômica de seu morador. Nesse sentido, podemos encontrar casas com vários padrões construtivos, umas mais requintadas, outras mais modestas. Mas, no âmbito geral, podemos considerar que as casas assobradadas apresentam-se segundo um mesmo repertório arquitetônico, visto que essas casas, em geral, consomem a arquitetura europeia de uma forma mais natural que as casas de classe média ou popular, o que as difere das casas popularmente burguesas.

Nesse sentido, as principais características das casas assobradadas podem ser vistas por sua maior dimensão volumétrica, além das inovações da casa moderna, o que, na prática, significou mudanças significativas na implantação da casa no lote, revelando uma segunda fase das casas ecléticas. Já no espaço privado, aparecem novas soluções arquitetônicas referentes a um programa de necessidades melhor espacializado, em geral, diferentes das casas de puxada, por isso mesmo, melhor aceito pelo Poder Público, que era contra os arranjos monótonos da cidade, ainda que no interior da casa. Por este motivo, essas casas, sem dúvida, refletiam a condição burguesa de se morar.

Tendo em vista que a sociedade burguesa paraense absorveu os novos hábitos modernos na arquitetura residencial urbana, podemos dizer que o mesmo processo ocorreu em suas casas suburbanas, em geral casas de veraneio ou destinadas ao lazer do final de semana, onde essas famílias descansavam do burburinho citadino no sossego de seu recanto bucólico. Assim, como não poderia deixar de ser, a sociedade gomífera modernizou as antigas chácaras e rocinhas, incorporando o novo comportamento burguês nas casas campestres, além de optar pela importação um novo tipo de habitação alpina, o chalet, mas adequando-o ecleticamente ao clima tropical da região amazônica.

Assim, quando a capital paraense sentia as primeiras transformações na paisagem urbana modernizada, a população já tinha o costume de construir casas suburbanas, como as rocinhas, com características mais rurais, distante do núcleo central de Belém, chácaras e/ou sítios, e chalets, alguns dele apresentavam a inovação arquitetônica com a construção em ferro. Mas, com o crescimento da cidade, essas casas rurais localizadas ao longo das principais vias de acesso à cidade, como a antiga Estrada de Nazaré, passaram a ser integradas à nova paisagem urbana de Belém. Com isso, essas casas acabaram sendo expulsas para áreas mais longínquas do centro, construídas em direção da Estrada de Ferro Belém-Bragança que, posteriormente,

tornou-se a Avenida Tito Franco (atual Avenida Almirante Barroso). Para os padrões da época, era uma área bastante longe do centro, o que se tornou um local mais propício à construção dessas casas, em meio a uma vida mais tranquila e circundada por áreas verdes.

A nomenclatura para as casas suburbanas variava conforme a sua localização e partido arquitetônico. No Pará, qualquer vivenda rural era chamada de chácara ou sítio. Mas, na capital paraense havia maior distinção entre essas vivendas, pois as chácaras serviam para designar qualquer propriedade rural utilizada como retiro campestre, enquanto os sítios eram considerados vivendas localizadas próximas a cursos d'água. Contudo, o termo rocinha somente era utilizado em Belém e nos seus arrabaldes. E, dentre essas vivendas, as rocinhas apresentavam características próprias com uma unidade arquitetônica melhor definida.

AS FORMAS ABURGUESADAS DE MORAR

As famílias de classe média/baixa constituídas por pequenos de comerciantes e trabalhadores, em geral do serviço público ou privado, também absorveram as mudanças da arquitetura burguesa, mas, a seu modo. Essas transformações podem ser evidenciadas a partir da transição das casas de sobrado para as casas de porão alto, que eram levantadas do nível do chão. Embora, muitas dessas casas ainda seguissem um arranjo arquitetônico das casas coloniais de porta e janela, passaram a apresentar soluções projetuais mais modernizadas. Neste caso, a modernização da casa colonial se deu pelo o esquema de planta com uma solução alongada, mais conhecida como casas de puxadas, ou simplesmente, puxadas.

> A planta denominada regionalmente de puxada, era predominante até o início do século atual [XX]. Com pequenas variações, essa planta era formada por uma sala, seguida por uma sucessão de peças iluminadas através de um corredor, finalizando em sala-de-almoço. Às vezes, essa última peça adquiria a forma de varanda aberta, um destaque na arquitetura paraense do século XIX, e que, tradicionalmente, abrigava funções de preparação de alimentos/ comedor/vivência familiar. Apesar de sua importância, a varanda localizava-se predominantemente nos fundos das residências. No fim do século, as cozinhas e banheiros integraram-se definitivamente ao corpo das casas. (DERENJI, 1993, p. 163.)

Em virtude da adoção de novas necessidades modernas para o provimento de uma casa saudável, essas casas sofreram modificações no espaço privado, seguindo medidas e ações impostas pela legislação municipal. De um modo geral, essas modificações foram introduzidas em caráter coercitivo e obrigatório, mas, posteriormente, elas foram mais naturalmente aceitas por aquelas famílias que adquiriam os novos hábitos modernos, visando o enobrecimento de suas casas.

O programa de necessidades dessas casas seguia um padrão mais básico, o que tornava possível organizar a casa permitindo uma setorização menos complexa, porém mais evidente. A área social da casa restringia-se na parte da frente, que tinha sua função voltada a receber visitas, e, por isso apresentava-se mais decorada e arrumada, onde estava localizado o vestíbulo que dava acesso ao corredor social, e que se ligava às salas de estar e de jantar. Nesta área, ainda se encontrava a varanda destinada às atividades familiares e, mais raramente, apresentavam gabinetes ou sala de música. Algumas casas seguiam o costume colonial em utilizar o ambiente localizado entre as salas como alcova, usando redes apenas no horário de recolhimento, o que demonstra um costume que ia de encontro com os novos hábitos burgueses. A circulação interna estava localizada na área íntima, sendo os quartos banhados pela iluminação e ventilação dos corredores. Já na parte posterior, estava localizado o banheiro e a área de serviço que, em alguns casos, poderia estar também localizada nos porões da casa.

Ainda que somente apresentassem uma fachada melhor elaborada, ou melhor, uma situação de fachada, essas casas eram popularmente burguesas, pois essas famílias acreditavam que era possível avaliar os recursos do morador pela fachada de sua casa. No caso, quanto maior fosse a ornamentação e a decoração das fachadas, maior seria a condição social do morador. Por estes motivos, a maior diferença encontrada entre as casas de puxada apresenta-se em sua fachada que, em geral, revelava os diferentes recursos dos moradores. Assim, as casas de puxada sem assinatura de um arquiteto, eram construídas pelos mestres-de-obras, o que, na prática, construía essas novas fachadas aburguesadas, com o excesso decorativo, proporções exageradas ou mesmo distorcidas.

Outra solução arquitetônica adotada pela classe média e baixa em Belém foram as casas em vilas, em geral construída por empreiteiros, casas aviadoras ou bancos, que alugavam para seus funcionários ou para determinadas famílias. As vilas são o conjunto de várias casas, considerando-se, de uma forma geral, o grupo de três ou mais casas. A construção dessas moradias era feita de forma geminada, seguindo dois tipos de variação: a vila particular, onde aproveitava-se o miolo de quadra, ou a construção de grupos de casas semelhantes situadas no logradouro, seguindo o alinhamento das calçadas públicas. Contudo, as vilas particulares, tornaram-se um empreendimento mais rentável nas décadas após a queda da borracha, onde se aproveitavam os miolos urbanos localizados em áreas nobres para a construção de casas. Além do que, durante o período em questão, as vilas particulares por se assemelharem aos cortiços, nem sempre eram bem aceitas por famílias de classe média.

A construção das vilas seguia um projeto de casas, em geral, pequenas, higiênicas e cômodas, e, por isso, tornou-se um empreendimento rentável. Neste caso, até mesmo, os industriais, patrões dos empregados, cediam um terreno para a construção das casas, ou ainda, forneciam o material necessário para a construção. Mas, o comum, mesmo, era que os próprios industriais mandassem construir as casas, e, posteriormente, as alugavam ou vendiam para os seus empregados.

AS FORMAS POPULARES DE MORAR

As casas populares, ou melhor, as casas consideradas de pobre pelo Poder Público e pela elite gomífera, ganharam inúmeras denominações, cujos sinônimos quase sempre se referiam à sua estética desagradável, imoral e anti-higiênica. Assim, muito mais que um simples referencial à feiura, a casa era considerada uma extensão da saúde do morador. Por isso, as casas populares em virtude da sua degradação e imundice adoeciam o núcleo central, o que também prejudicava o projeto de modernização da capital paraense, visto que as casas populares eram a própria imagem de atraso, um revés à modernidade.

Além disso, o espantoso crescimento demográfico na capital paraense, ocasionado pela intensa imigração, repercutiu na distribuição socioespacial de Belém. Ao chegar na cidade, aqueles que não tinham casas de familiares para se abrigar procuravam, em primeira instância, estabelecimentos comerciais, em geral quartos de aluguel. Todavia, algumas das famílias optavam em morar de favor nas casas de patrões ou ainda encontrar maneiras de construir sua casa a partir do seu trabalho, criando ou adaptando as novas formas populares de morar nos bairros mais periféricos.

Ainda que o Poder Público tentasse controlar a proliferação da construção de casas populares, as famílias continuavam a construir suas casas conforme o seu recurso técnico e financeiro, muitas vezes, permanecendo em áreas centrais sem que fossem incomodadas, visto a fiscalização ocorrer de forma mais rígida nas áreas mais nobres. Nesse sentido, as casas populares, assim como, as casas burguesas, apresentaram uma diversidade tipológica de morar na Belém moderna.

Na capital paraense, os porões, caso apresentassem altura suficiente poderiam ser habitados, mas desde que seguissem as regras impostas pela legislação municipal. Assim, como foi dito anteriormente, os porões habitáveis passaram a redefinir a setorização das casas, pois neste pavimento passariam a ser exercidas as atividades domésticas, onde estavam localizadas as áreas de serviço, os quartos dos empregados, e, em alguns casos, a cozinha, permitindo o melhor aproveitamento da área superior da casa pelos moradores, servindo como uma moradia popular e que se encontrava dentro do núcleo central de Belém.

Outra estratégia popular foi a moradia em cortiços. A utilização do termo cortiço, em geral, servia para qualquer tipo de habitação considerada de aspecto desagradável ou insalubre. Todos os tipos de cortiços deveriam ser demolidos e retirados da área central da capital paraense, pois estas moradias anti-higiênicas eram consideradas toscos abrigos que prejudicavam o processo de modernização de Lemos:

> É digna de lástima, entretanto, a nenhuma relação entre este caprichoso esmero dos poderes municipais e a censurável desídia dos proprietários [da Praça da República] [...] importante ponto urbano, onde as melhores casas são comuns, existindo ainda bom número de pardieiros de grande fealdade. Fora de desejar com urgência uma lei municipal prescrevendo regras para edificação naquela, como em todas as outras praças centrais da cidade. (LEMOS, A., 1897-1902, p. 183.)

Nesse sentido, a Intendência Municipal incumbiu-se do dever não só de retirar, mas de demolir os cortiços de forma mais enérgica, o que incluía qualquer tipo de habitação, considerada insalubre e anti-higiênica, pois todas essas casas, assim como os cortiços, revelariam um atraso ao progresso da Belém moderna. Os cortiços, em grande parte, estavam localizados em bairros menos nobres da cidade, afastados do núcleo central, em áreas mais alagáveis, sem alguma estrutura urbanística. Na maioria das vezes, os cortiços tornaram-se uma solução vantajosa de ocupar áreas ociosas nos miolos dos quarteirões de bairros mais centrais. Neste caso, os cortiços eram a solução mais popular das vilas, mas também significavam uma solução mais rentável para uma classe com poucas condições financeiras e que se beneficiavam de outras famílias mais pobres.

Para o Poder Público e para a elite gomífera, qualquer tipo de casebre popular era chamado de barraca, palhoça, cortiço ou, ainda, pocilga, pardieiro, dentre muito outros sinônimos ligados a uma má estética, considerada anti-higiênica, sem que houvesse uma determinação arquitetônica distinta para cada casa. Assim, de um modo geral, as casas eram definidas pelo tipo de suas coberturas: as palhoças eram casas com cobertura de palha e as barracas eram casas com outro tipo de cobertura, em geral de telhas de zinco ou de outro material.

A construção das casas populares era feita com métodos e sistemas coloniais, considerados um atraso para a paisagem urbana moderna de Belém. Na construção dessas casas, eram utilizados vários tipos de materiais, como, por exemplo, o barro nos diferentes tipos de taipa, a madeira e também materiais improvisados, como papelões, sacas de alimentos ou de materiais que estivessem a seu alcance, retirados alguns deles de depósitos de lixo. A maioria de barracas e palhoças estava situada em bairros menos nobres, tidos como de operários, como Cremação, Umarizal e São Braz. Estas casas eram construídas por famílias de trabalhadores paraenses, mas também, de migrantes, muito deles nordestinos, que vinham em busca de uma vida melhor na capital paraense. Uma das ruas de Belém ficou conhecida como a rua dos cearenses, a atualmente Avenida Ceará, onde havia uma grande concentração de casas populares.

O cenário de ostentação urbana provocou um certo fenômeno nas formas populares de morar, onde os seus moradores tentaram realizar “modernizar” as suas moradias. Ao meu ver, a modernização ou ecletização das casas populares se deu em duas vertentes, logicamente mais modestas. A primeira se deu em mascarar apenas a fachada, construindo sobre os preceitos de modernidade ou assepticamente aceitas, em alvenaria, mantendo a construção interna em barro ou madeira. Já a outra solução, demonstra nitidamente a vontade morador em valorizar o status de sua casa, adotando novos hábitos modernos para dentro da casa, ainda que construídos com materiais menos nobres.

Mas, neste caso, ao contrário das casas de classe média, que se inspiravam nas modernas casas burguesas, a casa popular adequou os novos hábitos a partir de suas referências, o que significou a maior inspiração justamente em casas de classe média, o que para ele já era uma valorização da estratificação de sua casa. Assim, qualquer tipo de melhoria construtiva era vista como uma melhor estratificação social, inclusive entre as barracas construídas de palhas e as de telhas, estas mais modernas, como podemos averiguar:

> - Vocês tenham paciência com a Vitória, dizia D. Inácia. Ela acha que estamos melhores do que ela. Que moramos em casa de telha e ela de palha, embora seja dela a barraquinha. (JURANDIR, 2004, p. 69.)
>
> [...] Joãozinho Rangel, um cachoeirense, pávulo golquíper de fama em Cachoeira, um gato na trave, pelitrando em Belém. Tinha duas irmãs na vila, moradores da Rua das Palhas. A terceira irmã na cidade, sabendo agora que era na Quintino Bocaiúva. E foi uma comprida admiração quando viu onde morava a irmã de Jovenília e Balbina, estas umas tão pobrinhas na sua palhoça de barro caindo, no fim da Rua das Palhas. Pois num sobrado da Quintino, ela morava, que são as coisas! Era um daqueles quatro, de azulejos roxos, ensombrados de mangueiras, na esquina a Conselheiro. (Ibid., p. 147.)

Um outro tipo de melhoria nas casas populares foi a utilização de alvenaria, mas, neste caso, o projeto era inspirado nas casas de porão alto, por isso, levantadas do chão, ao contrário, das palhoças ou casas de madeiras. Em geral, apresentavam apenas a altura do soalho e, em alguns casos de dois ou três degraus, portanto, a maioria não dispunha de aberturas de ventilação. Além do que, não apresentavam a inovação do vestíbulo, o que, desta forma, as casas, para serem alcançadas, tinham que construir a escada do lado de fora, uma prática, bastante comum, mas proibida pela legislação municipal. No espaço privado, a inovação somente era vista pelo lado de fora e com a introdução das salas de estar e de jantar. A circulação íntima, localizada lateralmente, dava acesso aos quartos que, apesar de terem suas aberturas voltadas para o corredor, não possuía um recuo lateral, ao contrário das puxadas, o que não permitia nenhum tipo de iluminação ou ventilação, ainda que indireta.

Apesar da diversidade encontrada nas casas populares durante o período em questão, essas casas não fizeram parte do cenário idílico cultural construído no senso comum para a Belém da belle-époque. Se algumas casas populares foram construídas com materiais de pouca durabilidade, as casas de alvenaria permaneceram na atual paisagem urbana de Belém, visto que ainda podemos encontrar alguns exemplos de casas populares, mas também sem que fossem consideradas como integrantes de uma arquitetura eclética popularizada. Assim, podemos perceber que essas casas ainda permanecem não-condizentes com a Belém da belle-époque, ofuscadas pela riqueza da borracha, mas, acima de tudo, escondidas como testemunha deste período de modernização urbana da Belém moderna.

E, sob esta perspectiva, notamos dois extremos encontrados na construção das casas belenenses – das casas burguesas a populares. Este estudo é apenas uma pequena reflexão sobre a diversidade habitacional construída a partir das principais formas de morar encontradas na Belém da belle-époque, oferecendo um testemunho que possa enriquecer a memória e a identidade cultural da cidade, além de contribuir para a preservação do patrimônio histórico-arquitetônico belenense. Por este motivo, este estudo pode ser visto como uma contribuição inicial, pois esperamos que mais formas de morar possam ser incluídas dentro da diversidade habitacional belenense, ou ainda, que possibilite uma melhor compreensão sobre cada forma de morar aqui estudada, em especial sobre as casas populares, quase sempre ofuscadas pelo fausto construído neste e para este período em questão.

REFERÊNCIAS

CRISPINO, Luís; BASTOS, Vera; TOLEDO, Peter. **As origens do Museu Paraense Emílio Goeldi**: aspectos históricos e iconográficos (1860-1921). Belém: Paka-tatu, 2006.

DERENJI, Jussara da Silveira. Arquitetura Eclética no Pará. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.

_____. **Arquitetura do ferro:** memória e questionamento. Belém: CEJUP, 1993.

_____. A seleção e a exclusão no meio urbano: reformas do fim do século XIX em Belém do Pará. In: D'INCAO, Maria Ângela (org.). **A Amazônia e a Crise da Modernidade. Belém**: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1994.

_____. **Arquitetura Nortista**: a presença italiana no início do século XX. Manaus: SEC, 1998.

_____. **Ilusão e cor**: pintura de interiores na arquitetura de Belém. Belém: SECULT, 2004.

_____. **As faces da cidade**. Belém: Mídia.com, 2001.

DERENJI, Jorge (coord.). Levantamento e estudos de vilas em Belém. **Projeto PróMemória/SPHAN**, Belém, vol. I, set-dez 1984.

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão-Pará**. Belém: EDUFPA, 2004.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)**. Belém: Paka-Tatu, 2000.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida**. 2. ed. Rio de janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A., 1961.

_____. **Amazônia – Homem, Natureza e Tempo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. **Santa Maria de Belém do Grão Pará**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1987.

WEINSTEIN, Bárbara. **A Borracha na Amazônia: expansão e decadência 1850-1920**, São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.

WEIMER, Günter. **Arquitetura popular brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MODELO DE ANÁLISE DE HABITAÇÃO COLETIVA – MAHCO: espaços do Habitar em edifícios de habitação coletiva entre Belém e Lisboa nas décadas de 50 e 60 do século XX.

MODEL OF ANALYSIS OF COLLECTIVE HOUSING - MAHCO: spaces of habitate in collective housing buildings between Belém and Lisbon in the 50s and 60s of the twentieth century.

Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes
Pós-Doutoranda da Faculdade de Arquitectura na Universidade de Lisboa
Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura / UNAMA
Orcid 000-0002-8345-3528
marcianunes2011@gmail.com

RESUMO

O edifício de apartamentos, do século XX, veiculava uma imagem de progresso e avanço técnico, em que o crescimento vertical e a nova forma de morar criaram um imaginário de modernidade. O público que passou a habitar os apartamentos modernos era elitizado e novas necessidades caracterizavam seu modo de morar. Tudo era novo: a morfologia, o partido, o espaço e a tecnologia, para um grupo de profissionais que tinha a intenção de acompanhar a modernidade. A pesquisa de Pós-Doutoramento em que este trabalho se insere visa analisar os espaços do Habitar em edifícios de habitação coletiva notáveis, projetados e construídos em Belém e Lisboa no período das décadas de 50 e 60 do século XX, compreendendo o processo da formação e desenvolvimento da arquitetura moderna em cada cidade. Na metodologia tomou-se como referencial a pesquisa de campo do tipo estudo de caso com abordagem qualitativa. Dentre os objetivos específicos foi estabelecido a criação de um Modelo de Análise de Habitação Coletiva denominado nessa investigação de MAHCO, o qual está baseado nos itens de estudo a serem avaliados, seus instrumentos de análise e avaliação. Esse modelo é o objeto desse artigo, na elaboração de uma proposta de análise de critérios para avaliarmos a qualidade arquitetônica, abrangendo além da técnica da construção, o resultado formal, o atendimento do programa e a inserção no sítio por parte do projeto de cada estudo de caso entre as duas cidades.

Palavras-chaves: edifício, habitação coletiva, espaço de habitar, modelo de análise.

ABSTRACT

The apartment building, from the 20th century, conveyed an image of progress and technical progress, in which vertical growth and the new way of living created an imaginary of modernity. The public that came to inhabit the modern apartments was elitist and new needs characterized their way of living. Everything was new: morphology, party, space and technology, for a group of professionals who intended to follow modernity. The postdoctoral research in which this work is part aims to analyze the spaces of habitate in remarkable collective housing buildings, designed and built in Belém and Lisbon in the period of the 50s and 60s of the twentieth century, comprising the process of formation and development of modern architecture in each city. In the methodology, the field research of the case study type with qualitative approach was used as reference. Among the specific objectives was established the creation of a Model of Analysis of Collective Housing called in this investigation of MAHCO, which is based on the study items to be evaluated, its instruments of analysis and evaluation. This model is the object of this article, in the elaboration of a proposal for the analysis of criteria to evaluate the architectural quality, covering beyond the construction technique, the formal result, the service of the program and the insertion in the site by the project of each case study between the two cities.

Keywords: building, collective housing, living space, analysis model.

INTRODUÇÃO

> Apartamento, conforme Lemos e Corona, significando a palavra ato ou efeito de apartar, em arquitetura, é usada para designar elementos de separação como, por exemplo, cercas, muro, divisórias, ou então elementos separados como as unidades de moradia em prédios de habitação coletiva. Daí a expressão, "prédios de apartamentos". Os apartamentos podem ser residenciais ou comerciais. A produção do espaço arquitetônico de morar é interpretada como resultado de um processo criativo, conduzido pelas necessidades sociais e culturais (CORONA, 2017).

A família brasileira[1], contingente básico da célula de morar, é um produto de miscigenação branca, índia e africana, geradora de seu próprio espaço de permanência, local de realização de toda sorte de atividades: abrigo, alimentação, educação, trabalho, repouso, lazer. Essas atividades estiveram agrupadas em espaços restritos, em modelos mais antigos ou pobres, inteiramente compartimentadas, em programas mais recentes ou destinados a camadas mais abastadas. Para Carlos Lemos a função básica de uma casa é chamada função abrigo. A casa tem que ser entendida como um invólucro seletivo e corretivo das manifestações climáticas, enquanto oferece as mais variadas possibilidades de proteção. Intramuros, a casa é o palco permanente das atividades condicionadas à cultura de seus usuários (LEMOS, 1989).

Mas será no século XX que se vai assistir a algumas mudanças nas formas de morar. A Primeira Guerra Mundial iniciada em 1914 significa para o Brasil um divisor de águas de fundamental importância no que diz respeito à arquitetura, especialmente a residencial, porque, de início obstaculizou as comunicações com a Europa e, consequentemente, a importação dos materiais de construção que o nosso ecletismo consumia de modo sôfrego (LEMOS, 1989)[2]. De repente, tudo aquilo deixou de chegar, e nossa indústria, evidentemente não estava apta a fabricar esse vasto rol de mercadorias. Recorreu-se aos Estados Unidos que enviaram poucos materiais de construção, mas uma enorme quantidade de objetos, onde se passou a gravitar em órbita americana. Até a nomenclatura inglesa, aos poucos, foi substituindo a francesa e passaram a aparecer os *livings*, *hall*, *bow-windows*, *toilets*, etc.

A produção do espaço privado abrange um amplo espectro de tipologias de moradias. Variando desde as residências características do período eclético e suas derivações, as casas de planta colonial e fachada ecletizada, os chalés que reproduziam modelos importados, os primeiros bangalôs (sobrados de um ou dois pavimentos) construídos com linhas modernizadas, e edifícios de apartamentos que apresentavam formas racionalizadas e internamente, decorativismos art déco. O cenário urbano escolhido para a construção dos novos edifícios iniciou no Brasil em duas cidades: no Rio de Janeiro foram os trechos modernos da capital federal, num dos extremos da Avenida Central e em Copacabana; e em São Paulo a verticalização inicia-se no mesmo período, na zona central da cidade, mas voltada para os edifícios comerciais.

---

[1] Expressão utilizada por Francisco Veríssimo em sua obra 500 anos da casa no Brasil. VERÍSSIMO, Francisco Salvador. 500 anos da casa no Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
[2] Novas construções eram levantadas levando em conta quase que exclusivamente materiais importados: telhas de Marselha, grades, portões, peitoris, grimpas de ferro fundido ou forjado, dobradiças, trincos, fechaduras e maçanetas que eram avidamente escolhidos em profusos catálogos; vidros planos e curvos, lisos ou lapidados, papéis de parede, luminárias, arandelas, materiais elétricos e hidráulicos, bacias sanitárias, lavatórios, torneiras, mármores, pisos cerâmicos, ladrilhos hidráulicos, cimento, mosaicos, folhas onduladas de zincado, tintas, pigmentos, etc

Por volta de 1925, devido às dificuldades de comunicação, de transporte coletivo, de maus serviços de água, gás e esgoto fora das zonas centrais, a ideia de edifícios em altura vingou e proliferou, inicialmente, nos edifícios de escritórios e, depois, os mistos, caracterizados por lojas nos pisos térreos, tendo em cima um ou dois andares de residências. No final dos anos 20, um novo modo de morar surge no Brasil, causando uma rejeição inicial: os edifícios de apartamentos, edificações de vários pavimentos, com algumas unidades por andar, que começavam a rasgar os céus das grandes cidades:

> Há restrições: mora-se em "cortiços verticais", alguns comentam; "é o mesmo que favela", dizem outros... Mas é lucrativo, pois o proprietário de um tradicional palacete, pode ganhar sua unidade habitacional no andar escolhido (alto de preferência) e, além disso, conseguir dois ou mais apartamentos de renda (VERÌSSIMO, 1999).

No fim da década já eram comuns os edifícios de apartamentos de vários andares, acessíveis agora não só por escadas, mas também por elevadores importados, quase sempre americanos, da Otis. Bem mais adiante ao longo dos anos 40, o edifício de apartamentos se populariza, abrigando a classe média, depois a classe alta e o mesmo segmento para população de baixa renda que ocupam os conjuntos habitacionais. Segundo a periodização proposta por Nádia Somekh (1997), de 1920 a 1930 foram produzidos, na cidade de São Paulo, edifícios altos que reproduziam predominantemente padrões europeus, ainda que essa verticalização de feições europeias já apresentasse, no começo dos anos 1920, influência norte-americana[3] (BENÉVOLO, 1988).

A arquitetura do arranha-céu fez surgir, no mundo ocidentalizado, um novo estilo com predomínio das massas e linhas verticais, que, no cenário paulistano do início da verticalização, apenas se insinuava, já que predominavam, em seu espaço urbano, edifícios de 6 a 9 pavimentos.

Lemos (1989) recorda que os anos 30 e 40 foram aqueles em que o modernismo[4] chegou à arquitetura brasileira. A partir da década de 30 instala-se no panorama das construções o estilo *art-déco* e foi quando, à semelhança do ocorrido com o *art-nouveau*, no começo do século, praticamente houve também uma integração das artes. Os escritos de Le Corbusier e de outros arquitetos começavam a chegar através das revistas avidamente lidas pelos jovens arquitetos fundamentando a corrente moderna brasileira, em oposição ao ensino acadêmico ministrado pela Escola de Belas Artes, à qual era agregado o curso de arquitetura – trata-se, evidentemente, de modernismo digamos erudito aprendido na faculdade de arquitetura. A arquitetura moderna em São Paulo, que segundo historiadores começa com os textos publicados por Rino Levi e por Gregori Warchavchik, manifesta-se ainda timidamente nos edifícios altos. Porém, suas obras e reflexões representaram a referência que faltava para a intelectualidade da semana de 1922, no que concerne uma visão modernista da arquitetura. Para Gregory Warchavchik "a nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica, e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo"[5].

A partir das décadas de 1940/50, houve uma volta de parte da população de baixa renda a habitar coletivamente nos edifícios de apartamentos que integravam os conjuntos habitacionais nos subúrbios. O público que passou a habitar os apartamentos modernos era elitizado, houve a necessidade de fazer ajustes nos modos de morar. Tudo era novo, o espaço e a tecnologia, em um grupo social que tinha a intenção de acompanhar o movimento dos tempos modernos. Acomodar-se a essas alterações exigia esforços, tanto dos moradores como de quem projetava e construía os edifícios. Segundo Lemos (1989) uma diferença significativa entre o apartamento europeu e o brasileiro era em relação ao zoneamento dos edifícios de apartamentos, começando pelos acessos e continuando pelas circulações verticais e horizontais até chegar ao espaço interno, as separações entre as classes serventes e servidas:

> As habitações coletivas do Velho Mundo mostram a ausência de zoneamento interno nos apartamentos, zoneamento tão do nosso agrado que sempre procura diferenciar as circulações verticais das horizontais, separar o caminhamento da empregada, do fornecedor, do percurso do "nobre" do proprietário, e agrupar os quartos e banheiros em zona íntima.

Segundo Yves Bruand (1991), os apartamentos chegariam ao final dos anos de 1960 como uma das principais modalidades habitacionais do Brasil, construídos, na época, única e exclusivamente pela iniciativa privada. Em depoimento sobre a classificação dos edifícios modernistas brasileiros, Bruand diz que os profissionais da construção civil tiveram o mais vasto campo de ação de que dispunham na execução de edifícios. Até os anos 60, pouco se inovou no modo de morar dividindo as atenções com a proliferação de edifícios de apartamentos com suas notáveis portarias residenciais modernas dos anos 50, com seus jardins projetados, telhados escondidos e garagem em destaque.

Em Portugal, é no período pós-Segunda Guerra Mundial, precisamente depois do 1º Congresso Nacional de Arquitectura em 1948, que se firmam os princípios da arquitetura moderna. Na realidade, segundo Farias (2018), verifica-se que no pós-Congresso coexistem a continuidade com os códigos da arquitetura anterior, a ruptura na adesão aos códigos formais e espaciais do Movimento Moderno e a crítica à adoção destes códigos e sua revisão. A escolha do arquiteto e a formulação da encomenda da habitação constituem a iniciativa, simultaneamente individual e socialmente referenciada, fundamental para o início do processo de construção da habitação. A casa constitui-se como abrigo – protetor do mundo exterior e como construtora da nossa identidade, como espaço fundamental de referência na nossa ação. Como qualquer construção, está sujeita a um processo que articula três aspectos-chave na sua concretização: desejo, regra e tempo. Desejo, porque a casa é projeção do sujeito e da imagem que nos é devolvida pelo meio que nos rodeia; regra, porque é território de convergência de ordenações técnicas, sociais e culturais, que irão permitir erguer a edificação enquanto bem material e parte inequívoca da história material que a integra; e , tempo, porque "a vida é um continuo fluir de experiências" e referindo-se a Giedion o espaço arquitetônico é o lugar dessa experiência emocional, tempo de maturação de uma identidade cultural, transposta aqui na arte de construir (GIEDION,2004).

Casas-grandes, casas térreas, sobrados, palacetes, vilas, apartamentos – enfim, várias são as formas de morar, porém todas guardando inter-relações semelhantes, mesmo com o passar do tempo, deixando entrever que a sociedade luso-brasileira tem uma face, onde a família é o seu principal gerador. Para Lilian Vaz (1994) seria o resultado da convergência de duas vertentes: uma inicial originária da transformação das primeiras habitações coletivas –os cortiços- e outra vinda posteriormente, originária da adaptação da morfologia das casas isoladas e burguesas aos prédios de apartamentos.

---

[3] Nos EUA o International Style é introduzido polemicamente nas cidades da costa oriental pelo suíço William Lescaze, onde o rigor do método moderno traz um notável esclarecimento ao organismo tradicional do arranha-céu. A pré-fabricação tem uma longa história e desde o começo está ligada a certas características peculiares da indústria local. Depois de 1930 começam as primeiras experiências de pré-fabricação de casas em grande escala. Após a Primeira Guerra Mundial tentam-se outras experiências usando o aço. Por volta de 1930, o repertório moderno começa a ser largamente difundido nos últimos arranha-céus de Hood – O Daily News Building, McGraw Hill Building e o Rockfeller Center. A partir de 1933 a contribuição dos mestres europeus chamados para ensinar nas universidades americanas agindo sobre as novas gerações de profissionais no próprio ato da formação destes, lhes transmitem não só o exemplo de um novo repertório formal, mas um patrimônio de métodos e ideias, e exercem uma ação decisiva na cultura americana que não se assemelham às europeias

[4] Conjunto de movimentos culturais, escolas e estilos que permearam as artes e o design da primeira metade do século XX. Apesar de ser possível encontrar pontos de convergência entre os vários movimentos, eles em geral se diferenciam e até mesmo se antagonizam.

[5] Manifesto do arquiteto russo radicado no Brasil Gregory Warchavchik, publicado em 1925, que exerceu grande influência nos caminhos da arquitetura moderna. "Arte em Revista", n.4. p.5.

A INVESTIGAÇÃO E METODOLOGIA

A pesquisa de Doutoramento na Faculdade de Arquitetura, da Universidade de Lisboa, visa analisar os espaços do Habitar em edifícios de habitação coletiva, projetados e construídos em Belém e Lisboa no período das décadas de 50 e 60 do século XX, compreendendo o processo da formação e desenvolvimento da arquitetura moderna em cada cidade. Em Belém, os edifícios de habitação coletiva selecionados que fazem parte dessa investigação são: a) edifício Manoel Pinto da Silva, do engenheiro e arquiteto Feliciano Seixas, em 1960; b) edifício "Importadora de Ferragens" construído em 1954, projeto do engenheiro português Laurindo Amorim; c) edifício Palácio de Rádio, projeto de Judah Levy datado de 1956; e, d) edifício Felícia construído em 1965, projeto e engenharia de Alcyr Meira. Ambos alcançaram certo destaque no mercado nas décadas de 1950 e 1960, projetando uma arquitetura moderna relacionados à moradia e interferindo no habitar. Em Lisboa, selecionaram-se, igualmente, quatro edifícios investigados: a) Bloco das Águas Livres, de 1956, da autoria dos arquitetos Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral; b) Blocos da Avenida Infante Santo, de 1955, da autoria dos arquitetos Alberto Pessoa e Hernani Gandra; c) Blocos no Cruzamento da Avenida Estados Unidos da América com a Avenida de Roma, de 1953 do arquiteto Filipe Figueiredo e Jorge Segurado; e, d) Bloco no Bairro dos Olivais Norte, de 1959, dos arquitetos Artur Pires Martins e Cândido Palma de Melo.

Diante dos edifícios selecionados em Belém e Lisboa, identificaram-se posturas projetuais alinhadas com o tema dessa investigação, onde a quantidade das obras não se coloca expressiva pelo número, mas pela representatividade que elas assumem em relação ao tema. Assim, dentre os critérios determinantes à seleção dos projetos destacam-se:

• A representatividade, visando contemplar diferenças em termos de programas e variações na aplicação de tecnologias construtivas e de materiais;
• A qualidade arquitetônica, abrangendo além da técnica da construção, o resultado formal, o atendimento do programa e a inserção no sítio por parte do projeto;
• A autoria reconhecida do projeto, por parte de profissionais atuantes nas cidades de Belém e Lisboa e com uma trajetória local marcante;
• A acessibilidade de informações, abarcando desde a permanência da própria obra, como as condições de acesso as fontes primárias (projeto executivo original) junto aos arquitetos-autores dos projetos ou por meio de publicações sobre o assunto, além de periódicos e possíveis leituras espaciais, bem como possíveis levantamentos métrico-arquitetônico e registros fotográficos.

Ao propor analisar os espaços do Habitar em edifícios de habitação coletiva construídos em Belém e Lisboa no período das décadas de 50 e 60 do século XX, tomou-se como referencial à pesquisa de campo do tipo ESTUDO DE CASO com abordagem qualitativa. Esta pesquisa foi organizada em quatro etapas que se inter-relacionaram: a) Referencial teórico; b) Levantamento de dados; c) Tratamento e análise de dados; d) Conclusão dos estudos de caso. Dentre os objetivos específicos está a elaboração de um Modelo de Análise de Habitação Coletiva – MAHCO, específico para os estudos de caso baseado nos itens de estudo a serem avaliados nas obras de João Branco Pedro(1999)[6] no estudo do Programa Habitacional e de Geoffrey Baker (1985)[7] na obra Le Corbusier: Análise da Forma.

MODELO DE ANÁLISE DE HABITAÇÃO COLETIVA - MAHCO

Estabelecer um Modelo de Análise de Habitação Coletiva denominado nessa investigação de MAHCO, está baseado nos itens de estudo a serem avaliados, seus instrumentos de análise e avaliação. Os itens de estudo foram definidos no momento do acerto do tema da investigação de pós doutoramento propostos pelo Prof. Dr. Hugo Farias. Esse modelo é uma proposta de análise de critérios para avaliarmos a qualidade arquitetônica, abrangendo além da técnica da construção, o resultado formal, o atendimento do programa e a inserção no sítio por parte do projeto de cada estudo de caso entre as duas cidades.

Para isso, foram criadas categorias de análise arquitetônica baseados nas obras dos autores João Branco Pedro[8] no estudo do Programa Habitacional sob os **aspectos da habitação e do edifício** que reúne um conjunto de exigências de qualidade arquitetônica; e na obra de Geoffrey Baker[9] denominada Le Corbusier uma Análise da Forma sob os aspectos **morfologia, elementos arquitetônicos, processo construtivo: estrutura, métodos construtivos e materiais** .

A Figura 1 abaixo apresenta as fases de elaboração do MAHCO.

---

[6] Baseado no estudo do Programa Habitacional sob os aspectos da habitação e do edifício ajustado à situação portuguesa contemporânea que reúne um conjunto de exigências de qualidade arquitetônica esse estudo foi desenvolvido no Laboratório Nacional de Engenharia Civil – LNEC, apresentado em quatro publicações integradas na Coleção Informação Técnica Arquitectura – ITA relativas aos níveis físicos dos Espaços e Compartimentos, da Habitação, do Edifício e da Vizinhança Próxima (2002 [1999]).
[7] Baker, no livro "Le Corbusier: Analisis de la forma" (1997 [1985]), da mesma forma que Clark e Pause (20016 [1987]) inicia a análise do espaço arquitetônico pela compreensão das plantas e cortes, e seu estudo está pautado, também, nos aspectos formais e na compreensão dos elementos físicos e conceituais do espaço arquitetônico, que estão condicionados às condições locais, funcionais e à cultura de onde se encontram. Desse livro foram retiradas as categorias: o programa e o lugar, o movimento, a geometria e a estrutura e o material.
[8] Baseado no estudo do Programa Habitacional sob os aspectos da habitação e do edifício ajustado à situação portuguesa contemporânea que reúne um conjunto de exigências de qualidade arquitetônica. Esse estudo foi desenvolvido no Laboratório Nacional de Engenharia Civil – LNEC, apresentado em quatro publicações integradas na Coleção Informação Técnica Arquitectura – ITA relativas aos níveis físicos dos Espaços e Compartimentos, da Habitação, do Edifício e da Vizinhança Próxima.
[9] Baker, inicia a análise do espaço arquitetônico pela compreensão das plantas e cortes, e seu estudo está pautado, também, nos aspectos formais e na compreensão dos elementos físicos e conceituais do espaço arquitetônico, que estão condicionados às condições locais, funcionais e à cultura de onde se encontram. Desse livro foram retiradas as categorias: o programa e o lugar, o movimento, a geometria e a estrutura e o material.

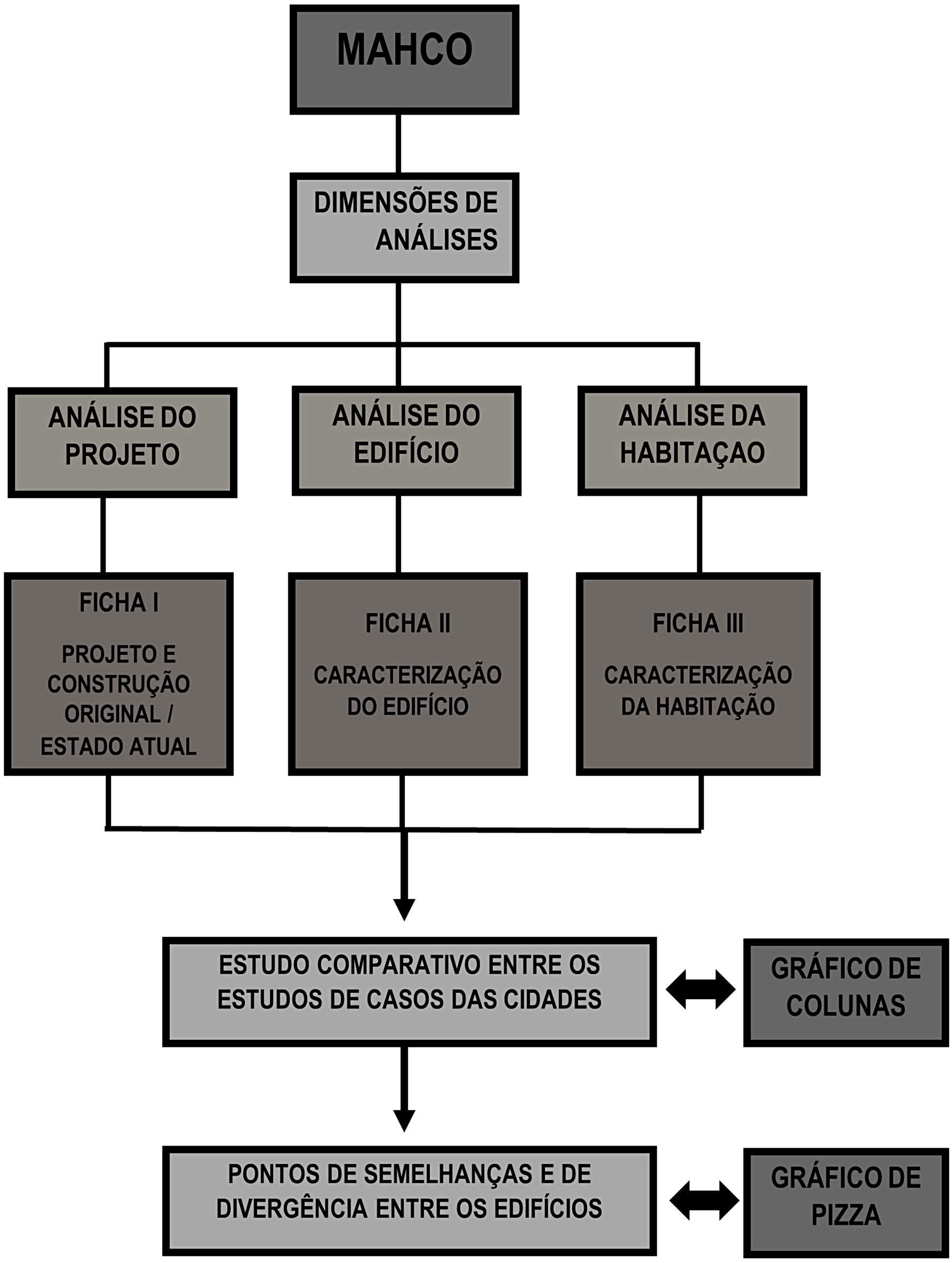

Figura 1: Fases de elaboração do Modelo de Análise de Habitação Coletiva
Fonte: Proposta da discente

O Modelo de Análise de Habitação Coletiva – MAHCO foi avaliado sob três dimensões de análises:

a) **Análise do Projeto:** se refere a projeto e construção original do edifício com ênfase na morfologia, elementos arquitetônicos e processo construtivo: estrutura, métodos construtivos e materiais, e por fim o estado atual da edificação.

b) **Análise do Edifício**: abrange a qualidade arquitetônica aplicada na concepção – morfologia, tipos e programa dos espaços que compõem a edificação - espaços comuns, individuais e não habitacionais.

c) **Análise da Habitação:** Abrange a qualidade arquitetônica da habitação na tipologia dos apartamentos, espaços de circulação, zoneamento e programa espaços-funcionais.

Os instrumentos de avaliações das análises do MAHCO foram Fichas Documentais que possibilitaram os levantamentos de pesquisa e de campo, bem como a catalogação digital dos dados, contendo diversos campos, organizados em três tipos de fichas: a) Projeto e Construção Original /Processo Construtivo, Materiais e Serviços / Estado Atual do Edifício; b) Caracterização do Edifício; e c) Caracterização da Habitação.

Os parâmetros de análise de cada ficha serão os seguintes:

a) **Ficha I – Ficha de documentação geral**, denominada **PROJETO E CONSTRUÇÃO ORIGINAL** (morfologia e elementos arquitetônicos) / **PROCESSO CONSTRUTIVO / ESTADO ATUAL DO EDIFÍCIO** com dados sobre a identidade do edifício – nome e catalogação da edificação, endereço, data de construção; seguida de dados sobre projeto original, processo construtivo, e por último o estado atual da edificação. Análise baseada nas categorias de Baker (1998): morfologia Elementos Arquitetônicos Processo construtivo: estrutura, métodos construtivos e materiais.

b) **Ficha II – Ficha de pesquisa de campo**, denominada **CARACTERIZAÇÃO DO EDIFÍCIO** parte do princípio de conceituar o Edifício como uma construção permanente, fixa, distinta, encerrada, com acesso independente, que compreende um ou mais espaços destinados a servir de abrigo ou suporte à realização de atividades humanas. Nessa ficha as coletas de dados dizem respeito ao edifício e sua morfologia, do edificado, tipologia do edificado nas perspectivas programática e morfológica, programa espaço-funcional composto pelos três programas: espaços comuns, individuais e não habitacionais. Análise baseada nas categorias de Branco Pedro (2002), obedecendo os seguintes parâmetros: morfologia / tipologia / Perspectivas programática e morfológica / programa espaço-funcional.

c) **Ficha III – ficha de pesquisa de campo**, denominada **CARACTERIZAÇÃO DA HABITAÇÃO** se refere diretamente as habitações do edifício com dados referentes a tipologia dos apartamentos: estudo de critérios de tipificação, tipologias e tipos de habitações nas perspectivas programática, morfológica e topológica, zoneamento e programa espaço-funcionais. Análise baseada nas categorias de Branco Pedro (2002), obedecendo os seguintes parâmetros: tipologia dos apartamentos / perspectivas morfológicas, programática e topológica / zoneamento espaço-funcional / programa espaço-funcional.

Por fim, após os resultados obtidos das análises dos itens estruturados em cada ficha documental a respeito dos estudos de caso dos edifícios de habitação coletiva nas cidades de Belém e de Lisboa, buscar-se-á realizar o estudo comparativo entre os estudos de caso de ambos os contextos e na apresentação de conclusões sobre os pontos de semelhança e os de divergência entre os edifícios abordados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo procurou demonstrar como o Modelo de Análise de Habitação Coletiva elaborado para referida investigação poderá analisar nos países distintos os espaços do Habitar na modernidade de sua época. Para isso foi de suma importância a utilização de um autor português para que fosse possível fazer a análise perante os demais autores referencias do estudo da arquitetura moderna, sendo utilizados os livros Programa Habitacional sob os **aspectos da habitação e do edifício**, dois exemplares distintos do autor João Branco Pedro e a obra de Geoffrey Baker denominada Le Corbusier uma análise da forma.

As adaptações foram feitas a partir dos itens de análise apresentados pelo Prof. Dr. Hugo Farias, orientador do Pós-Doutoramento, e dos dados e re-desenhos na primeira fase de coleta de dados. O uso das fichas rapidamente apontou a pertinência de um recorte mais preciso para a pesquisa, e a definição deste recorte, por sua vez, levou ao aprimoramento das fichas, de seus campos, e de sua organização gráfica. As fichas de pesquisa de campo, portanto, mostraram-se eficientes tanto enquanto ferramenta de coleta de dados quanto como instrumento heurístico de apoio à pesquisa.

É possível assim concluir que os métodos e procedimentos desenvolvidos pelo Modelo de Análise de Habitação Coletiva, no contexto de pesquisas sobre o espaço do Habitar em Belém e em Lisboa, são suficientemente flexíveis para serem adaptados e aplicados a outros contextos.

REFERÊNCIAS

BAKER, Geoffrey. Le Corbusier: **Análise da Forma**. São Paulo: Martins Fontes. 1985

BENÉVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1988).

BRUAND, Y. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1991.

CORONA, Eduardo, 1921-2001. **Dicionário da arquitetura brasileira. São Paulo: Romano Guerra, 2017.**

FARIAS, Hugo L., A Casa: **Experimento e Matriz**, 2018.

GIEDION, Sigfried. Espaço, **Tempo e Arquitetura**, 2004

LEMOS, Carlos. **A casa brasileira**. São Paulo: Contexto, 1989.

PEDRO, João Branco. **Programa Habitacional – Habitação. ITA 5**. Laboratório Nacional de Engenharia Civil – LNEC Lisboa, 2002.

PEDRO, João Branco. **Programa Habitacional – Edificação. ITA 6**. Laboratório Nacional de Engenharia Civil – LNEC Lisboa, 2002.

SOMEKH, N. **A Cidade Vertical e o Urbanismo Modernizador** - São Paulo 1920-1939. São Paulo: Studio Nobel, EDUSP, FAPESP,1997.

VAZ, Lilian Fessler 1985 **Contribuição ao estudo da Produção e Transformação do Espaço da Habitação Popular do Rio Antigo**. Tese M. Sc Pur/ UFRJ.

VERÍSSIMO, Francisco Salvador. **500 anos da casa no Brasil**. Rio de janeiro: Ediouro, 1999.

O MORAR E OS SENTIDOS NO TEMPO

LIVING AND ITS MEANING THROUGH TIME

Miriam Runge
Arquiteta e Urbanista
Especialista em Design de mobiliário e cursando Pós-Graduação em Neuroarquitetura.
Docente convidada do IPOG. ORCID: 0000-0003-2478-763X.
E-mail: miriam@runge.arq.br

RESUMO:

Morar enquanto verbo, segundo o dicionário, significa habitar, viver, residir em determinado local. Desde o início dos tempos o homem habita as savanas, florestas, cavernas. Primeiramente como local seguro para seu bando, as cavernas foram sua morada durante milhares de anos. Seu relacionamento com este espaço acontecia através da necessidade de sentir-se seguro contra medos que não entendia, ou proteger-se de animais, do frio ou calor. De quanto tempo necessitamos para morar um lugar? Dias, meses, anos? Qual seria a resposta? Em poucas horas o homem pode sentir-se em casa, e pode viver uma vida inteira sem estabelecer nenhuma relação com o lugar. Então, o que faz efetivamente nascer este laço homem-lugar, esta relação sentimento-ambiente que faz com que se more em algum lugar? Quais as emoções que relacionam o homem ao espaço? Este é o objetivo principal deste artigo que buscará explorar as relações entre o homem e seu morar, temática de relevância já fundamentada por diversos autores. Morar pode definir-se como abrigar, algo pessoal, um refúgio. É o porto seguro de diversão, calma, tranquilidade e descanso. O local e a forma de morar é uma referência de quem ali habita. Desde sempre, morar significa estar no ninho.

Palavras-chave: Habitar; Percepção; Sentidos; Lar.

ABSTRACT:

Living in one definition, according to the dictionary, means to inhabit, live and dwell in a determined place. Since the beginning of time mens have inhabited the savannas, forests, caves. First as a safe place for their group, the caves where their dwellings for thousands of years. Their relationship with this space occurred through the need to feel safe against the fear of the unknown, the wild animals and from the heat or cold. How long do we need to live in one place? Days, months, years? Which would be the answer? In a few hours a man might feel at home, or could live his entire life without any attachment to the place. What then, forms the bond between the human and the space, this sentiment-ambient relationship that results in truly living somewhere? Which are the emotions that bind man to a space? This is the main objective of this article, which will explore the relation between man and his home, a relevant theme researched by several authors. Living can be defined as sheltering, something personal, a refuge. It is the safe harbor of diversion, calm, tranquility and rest. The place and the form of living is a reference to whom there inhabits. Since ever, inhabit means being in the nest.

Keywords: Inhabit; Perception; Senses; Home.

"Tirou os chinelos, sentiu a areia, admirou o mar, abriu um sorriso e se sentiu em casa" (MAGALHÃES, 2018).

A EVOLUÇÃO HUMANA E O MORAR

Desde que habitava as cavernas, o homem instintivamente se apropriava de seu território criando a noção de propriedade. Ao marcar suas mãos, com tintas feitas à base de sementes ou até com seu próprio sangue, nas rochosas superfícies das cavernas, primitivamente, e da única forma possível naquele momento, informava que aquele local já tinha um morador. Desta mesma forma, quase artística, que demarcava um território, este homem primitivo também marcava nas mesmas superfícies rochosas, seus medos, anseios e sua visão de mundo. Desde sempre então, o local de morar se misturou e uniu-se aos sentimentos e emoções humanas.

Enquanto hoje o home contemporâneo acumula fotos nas paredes das casas, o homem primitivo, já registrava nas superfícies das cavernas os fatos ocorridos e seus feitos a serem lembrados. O encontro com um animal de grande porte ou uma caçada em bando se transformam em pinturas que relatam aos mais novos o evento memorável, e deixam sua marca no local em que ocupou como lar.

Começa então, desde o início, a relação do homem primitivo com o habitar, com o morar um lugar, um espaço percebido como seu: um lar.

Também nasce a partir deste momento a percepção do espaço público e do privado enquanto relação com a sua segurança. A caverna para onde voltar, onde se abrigar das intempéries e também dos perigos que enfrentava diariamente. Fora dela, um mundo a ser desbravado e muitas vezes confrontado, cheio de perigos e incertezas. Afastar-se da caverna era entregar-se ao desconhecido. O lar então começa a ter sentido de acolhimento e de proteção.

Os bandos, famílias e sociedades primitivas, ao longo dos tempos, desenvolveram diversas formas de arquitetura e construíram casas para suprir suas necessidades básicas de abrigo e proteção. Esta proteção, tanto de intempéries ou do frio, quanto do ataque de animais, também era conveniente para seu resguardo do perigo eminente de outros bandos ou tribos rivais.

No local percebido como lar, seja a caverna ou nas posteriores construções em madeira ou pedra, também se desenvolvia a vida diária: a intimidade, a família e os relacionamentos que constituem esta base da sociedade.

Desde montes de pedras, cabanas em palha ou tendas nômades erguidas nos desertos, a palavra lar se desenrola tendo sua origem na mitologia etrusco romana, onde "lares" seriam os deuses familiares protetores do local onde era aceso o fogo para cozinhar e aquecer.

E conforme relatos da história, o domínio do fogo foi um dos fatores que permitiu ao homem subir alguns degraus na evolução e supremacia em relação aos outros animais e habitantes terrestres.

O fogo, além de servir para afugentar os animais que poderiam representar perigos, iluminava a escuridão e permitia que a visão alcançasse locais antes escuros e sombrios. Este mesmo fogo iluminava o interior das cavernas e permitia o aquecimento dos bandos nos períodos e locais mais frios. O fogo sempre provocou a reunião, pois junto dele estava o alimento a ser aquecido e cozido. E o homem se reunia, ao longo dos anos que se passaram, em volta do alimento e em volta da fogueira.

Conforme pontua Pradeep (2012) houve um processo seletivo em algum momento da evolução humana, onde somente aqueles indivíduos com alguma vantagem evolutiva, conseguiram permanecer e se reproduzir.

> Há apenas 70 mil anos, havia somente dois mil casais de seres humanos. Levados à beira da extinção em decorrência das grandes secas que assolaram o Leste da África, durante a época que foi considerada nosso gargalo evolutivo, esses seres humanos se dispersaram por centenas de quilômetros, inovando e se adaptando para sobreviver. No final, seu número tinha aumentado o suficiente para que pequenas tribos isoladas voltassem a se reunir e formassem grupos maiores, coesos e às vezes rivais, marcados por dinamismo, estagnação e equilíbrio. Hoje existem 6,6 bilhões de seres humanos espalhados por todos os cantos da terra (e mais algumas dezenas no espaço). (PRADEEP, 2012, p. 45).

Então, ao tentar-se desenvolver um entendimento do significado de morar através dos tempos e sua relação com os sentidos, precisa-se antes compreender a evolução humana, e os motivos mais primitivos de sobrevivência, reprodução e criação. Desta necessidade de proteção é que nascem as primeiras formas de habitação como tendas, cabanas ou iglus conforme já citado. E o lar nasce junto, o conceito de interior privado e de exterior público. Os interiores destas casas nascem como parte destas habitações e como espaço onde o homem abrigará não somente sua família mas também os mais variados objetos que tenham para ele algum significado.

Ao longo da história das civilizações, o homem foi criando seu estilo próprio de edificar suas casas e demais edifícios ou espaços urbanos como praças de comércio e igrejas. Estes estilos de construção, bem como a forma de ocupação das cidades, eram e ainda são até os dias mais atuais, reflexos de como funcionam esta relações humanas e esta civilização. A forma de construir e morar revela como funciona esta sociedade, tal qual a moda e os costumes que desenvolve.

Estas sociedades então, ao longo do tempo foram evoluindo e demonstrando cada vez mais seus costumes, também as casas foram revelando as pessoas e particularidades das sociedades que ali habitavam.

O fogo é domesticado, ele também evolui junto com as casas e sociedades.

A cozinha passa a ser o centro das reuniões e na mesa o local em volta do qual se discutem os mais variados assuntos.

Posteriormente, a luz elétrica representa outro grande salto na invenção moderna humana, ela modifica os hábitos diários e ilumina as cidades. Os modernos fogões a gás ou até mesmo elétricos já não obrigam o homem a colher lenha no campo para cozinhar seu alimento. Também já não precisa se abrigar ao cair do dia pois a escuridão da noite foi vencida e dominada pela luz criada e controlável.

A tecnologia invade os lares contemporâneos, porém o homem segue reunindo-se em volta da mesa, da cozinha e do fogo.

E assim, como as antigas lareiras de pedra construídas e utilizadas para aquecer e secar os ambientes outrora úmidos e escuros, a lareira moderna também invade os lares em locais de climas mais frios. O homem moderno traz o fogo, seu companheiro ancestral, para os dias de hoje: com novas tecnologias porém com o mesmo significado: aquecer, cozinhar, reunir.

A sociedade continua a se reunir em volta do fogo para conversar, comer ou se aquecer e descansar. Desde sempre o fogo fascina e encanta o homem, enriquecendo seus lares como nos relata Pallasmaa (2011, p. 32):

> Tendo passado a infância em uma fazenda, posso recordar vividamente o papel do fogão na estruturação da vida familiar, determinando os ritmos do dia e definindo os papéis femininos e masculinos. O fogão era o coração da casa de fazenda.

A RELAÇÃO ENTRE O ESPAÇO E O MORAR

Uma casa não representa necessariamente um lar.

Um lar é onde estão guardados os segredos mais íntimos, é onde se pode descansar e sonhar. Conforme citado no livro A arquitetura da felicidade, o lar, também é uma necessidade psicológica:

> Precisamos de um lar no sentido psicológico tanto quanto no físico: para compensar uma vulnerabilidade. Precisamos de um refúgio para proteger nossos estados mentais, porque o mundo em grande parte se opõe às nossas convicções. Precisamos que nosso quartos se alinhem com versões desejáveis de nós mesmos e mantenham vivos os nossos aspectos importantes e evanescentes. (DE BOTTON, 2017, p.53)

Para muitos o lar é a terra natal, a noção de raiz, de pertencimento, tal qual uma árvore pertence à sua floresta.

Em seu livro, intitulado Nina: desvendando Chernobil, a psicóloga e escritora Ariane Severo desvenda e descreve os conflitos de quem precisa abandonar subitamente o lugar onde mora, seu lar, pelo perigo de uma contaminação eminente (SEVERO, 2017).

> Eu o estimulei a fazer alguns canteiros, mas nada do que era nosso consegue reconstruir aqui. Sinto que ele não vai imprimir nenhuma marca nesta casa que não está impregnada de nossas lembranças e história. Ele costuma dizer que esta casa está desenraizada. Mãe, de quanto tempo necessitamos para habitar um lugar? (SEVERO, 2017, p. 45).

Com esta citação Severo (2017) descreve a impossibilidade de relação com o novo local e coloca esta intrigante pergunta: De quanto tempo se necessita para habitar um lugar? Dias, meses, anos... qual seria a resposta? Em poucas horas o homem pode sentir-se em casa, mas pode viver também uma vida inteira sem estabelecer nenhuma relação com o espaço que ocupa.

> Eu pensei que estava segura em meu país. Acreditava que estava segura na minha casa, na propriedade que construímos. Tínhamos um lugar para chamar de lar que reunia todos os significados de casa e família, de moradia e abrigo. Estabelecemos relações de identidade e pertencimento, associações muito íntimas com o lugar. Aqui é confortável, mas não me sinto em casa. Todo o nosso sentido de estar no mundo estava relacionado com aquela vida (SEVERO, 2017, p. 62).

Morar ou habitar um lugar pode ser entendido como controlar este espaço. Quando o homem primitivo estampava suas mãos na entrada da caverna tinha também o desejo de controlar que ali entraria, e foi o que acabou fazendo, milênios mais tarde com a definição clara de propriedade, de público e privado, da chave que abre uma porta. E além de entender o espaço como uma propriedade onde se conquista a segurança, também existe a percepção de acolhimento, de abrigo e guarda de pertences pessoais.

> Habitar é, ao mesmo tempo, um evento e uma qualidade mental e experimental, um cenário funcional, material e técnico. A noção de lar se estende muito além de sua essência e seus limites físicos. Além dos aspectos práticos de residir, o ato de habitar é também um ato simbólico que, imperceptivelmente, organiza todo o mundo do habitante. Não apenas nossos corpos e necessidades físicas mas também nossas mentes, memórias, sonhos e desejos devem ser acomodados e habitados. Habitar é parte do nosso próprio ser, de nossa identidade (PALLASMAA, 2011, p. 8).

OS SENTIDOS E O MORAR

Uma casa, enquanto construção arquitetônica é inanimada e vazia, sendo apenas uma construção, um objeto. Somente após um processo de domínio territorial efetuado por seus moradores é que transforma-se em um lar. Este processo pode chamar-se decorar. Quando a casa é decorada por seu morador, este se apropria do espaço e se reflete nele como um espelho.

E apesar de ser um imóvel, a casa não se apresenta estática. Ela vai se alterar e mudar de acordo com o seu morador, de acordo com sua vida, sua alma, seus sonhos. A casa também será recheada de memórias que se formaram ao longo dos anos, momentos bons ou ruins que foram vividos no espaço e marcarão para sempre seu morador. Seria esta a dimensão de morar? Possuir memórias de momentos vividos neste lugar?

> Cresci, saí da cidade natal, mas estou impregnada de crenças e conhecimentos que vivi na casa de meus avós. Quero preservar a percepção particular de tudo que me constituiu. Conheci todo um universo de antes da minha existência no mundo. Nenhum instante da minha vida esteve livre destas experiências (SEVERO, 2017, p. 106).

O registro e geração destas memórias serão mais intensos quanto mais intensos forem o envolvimento e percepção dos sentidos, quanto maior a integração sensorial maior a chance de geração de experiências memoráveis.

Segundo Pallasmaa (2011) as experiências sensoriais se integram por meio do corpo humano, as pernas medem as distâncias e tamanhos das praças e as mãos tocam e sentem desde maçanetas até as texturas de paredes as mais distintas.

> Eu me experimento na cidade; a cidade existe por meio de minha experiência corporal. A cidade e meu corpo se complementam e se definem. Eu moro na cidade e a cidade mora em mim (PALLASMAA, 2011 p. 38).

A arquitetura é considerada uma arte visual em sua maioria. O primeiro contato com um local ou com uma casa é um contato visual. Mas, não apenas visuais ou espaciais, as memórias podem ser auditivas e olfativas como descreve Pradeep (2012) ao citar Marcel Proust descrevendo uma de suas memórias:

> Assim que o líquido quente misturado aos farelos tocou o céu da minha boca estremeci e parei, atento ao que estava acontecendo de extraordinário em mim... E, de repente, veio a lembrança. Aquele era o gosto do pedaço de madeleine que, nas manhãs de domingo em Combray... tia Léoni costumava me dar, depois de mergulhá-lo em sua própria xícara de chá. A simples visão do pedacinho de madeleine não havia trazido nada á minha mente até que eu o provasse (PROUST apud PRADEEP, 2012, p. 67).

E ainda, segundo Pradeep (2012) enquanto 60% do cérebro humano é dedicado ao processamento da visão, 1% deste mesmo processamento cerebral é dedicado ao olfato que enquanto sentido, possui um caminho direto para o cérebro, sentido este, que nunca é desligado, e que funciona cada vez que respiramos.

Cada vez que sente-se um cheiro familiar ou evocativo, o primeiro contato com este cheiro é resgatado nas conexões e memória cerebral. Registros e contatos com cheiros, normalmente ocorrem entre os 5 e 10 anos de idade quando o ser humano ainda criança sente e identifica muitos cheiros pela primeira vez. Nesta idade ocorre um pico de capacidade olfativa e o homem é capaz de identificá-los e registrá-los em sua memória. Estes registros olfativos são "armazenados" na sede da emoção cerebral, o sistema límbico e estimulam as recordações vividas (PRADEEP, 2012).

> Toda vez que meu amigo entra em um celeiro, é imediatamente transportado à sua infância, quando brincava no celeiro da avó, com o cheiro tépido de terra, feno e cavalos, o zumbido dos insetos e a promessa de limonada (PRADEEP, 2012, p. 63).

O olfato foi então, essencial à sobrevivência do homem ao longo de sua vida e evolução, usado não apenas para encontrar comida ou reconhecer um animal que se aproximava, o olfato também era essencial para reconhecer um parceiro sexual sadio e identificar sua prole no escuro.

O homem faz conexões, profundas, imediatas e emocionais com os cheiros que sente. Portanto, ao chegar em casa a sente como sua, reconhecendo o cheiro de lar. Ou quando retorna à sua cidade após muito tempo ausente, reconhece um aroma característico que o faz sentir-se em casa.

> O olfato é o sentido que possui ligação mais direta com a nossa memória: segundo estudiosos, a lembrança mais persistente de um espaço é o seu cheiro. Através dos odores sentidos pelo sistema paladar-olfato, um lugar neutro pode ganhar vida, enfatizando determinados estados mentais ou facilitando a lembrança de boas memórias (NEVES, 2017, p. 52).

Portanto é o viver o espaço, as percepções processadas pelo cérebro através dos sentidos e as reações a estas percepções que transformam o morar e o habitar em um local onde constrói-se a condição de lar enquanto espaço pra se viver e construir memórias.

O ato de abrir a porta e não a porta em si, o ato de olhar pela janela e não a própria janela, é que compõem a definição de lar. O lar é composto por verbos, aproximar, reunir, viver, lembrar, ser... o impacto emocional e relacional do homem com sua casa ou o local onde habita, está relacionado aos atos que pratica e não ao lugar em si. E toda esta gama de ações constrói um sem número de emoções que fazem com que este homem estabeleça com um lugar específico, a casa, o lar, um relacionamento quase humano, como se esta casa fosse parte da família e não apenas o espaço onde habita.

> A experiência do lar inclui uma gama incrível de dimensões mentais unificadas, desde aquelas relacionadas á identidade nacional de ser membro de uma cultura específica, até as dimensões que envolvem os desejos e medos inconscientes. Não é surpresa que os sociólogos tenham descoberto que a tristeza sentida por um lar perdido é semelhante ao luto pela morte de um familiar (PALLASMAA, 2017, p. 23).

A casa onde se mora contém muito mais do que móveis, cômodos e pertences. Contém energia, recordações, memórias e também um pessoal e próprio mundo individual.

> Nós queremos que nossas construções nos mantenham fiéis, como uma espécie de molde psicológico, uma visão benéfica de nós mesmos.Colocamos ao nosso redor formas materiais que nos comunicam aquilo de que precisamos interiormente-masestamos sempre correndo o risco de esquecer.Recorremos a papéis de parede, bancos, quadros e ruas para impedir o desaparecimento de nossas verdadeiras identidades.(DE BOTTON, 2017, p.53)

A primeira noção de lar está normalmente relacionado com a infância, com a língua materna, com uma ligação forte a um lugar, a uma cidade ou país.

Tal como a infância, a linguagem também pode caracterizar o lar, pois é parte da percepção de localidade.

Para uma criança, a percepção de lar começa na percepção de segurança, na casa dos pais, em seu território infantil. Frequentemente crianças carregam junto a si o seu pequeno travesseiro ou algum mascote de pelúcia: nada mais é do que transportar o seu lar junto em qualquer local que esteja, para que possa sentir-se segura, carregando junto a si a sua parte no mundo.

Marca-se o local onde habita-se tal qual esta criança, e pode ser uma experiência frustrante habitar um local onde não se possa imprimir a marca pessoal. Como exemplo, ao hospedar-se em um quarto de hotel, rapidamente são espalhados os pertences pessoais e é feita uma apropriação deste espaço acomodando todo o tipo de objetos pessoais demarcando o território.

> Nós temos personalidades privadas e sociais, e o lar é o âmbito das primeiras, a persona privada. O lar é onde guardamos nossos segredos e expressamos nosso eu privado. É nosso lugar seguro para descansar e sonhar (PALLASMAA, 2017, p. 26).

Em seu livro intitulado *Terapia do Apartamento*, o designer americano Maxwell Ryan coloca que, ao entrar em um ambiente considerado como casa, ou lar, tudo o que existe ali afetará seu morador. Absorve-se tudo o que está ao redor, tal qual uma esponja absorve a água. Ryan (2007) nos coloca que ao entrar em um espaço pode-se prestar atenção a um determinado objeto ou cor, mas o espaço é percebido como um todo.

> O que você toca e sente, assim como o que vê, invade você e o afeta. Em resultado, um ambiente pode fazê-lo se sentir distraído e pouco à vontade ou então confortável e bem vindo. Um ambiente pode inspirar ou confundir. Pode fazê-lo sentir pequeno ou grande. Os ambientes tem um grande poder (RYAN, 2007, p. 14).

Ainda segundo DE BOTTON, o sentido de lar nos espaços domésticos não estaria, necessariamente ligado ou relacionado à uma beleza arquitetônica percebida pelo usuário:

> Não há necessidade de nada excepcionalmente doce ou simples nos estados de espírito personificados nos espaços domésticos. Estes espaços podem nos falar de tristeza e melancolia com a mesma facilidade com que nos falam do que é benigno. Não é necessária uma associação entre os conceitos de lar e de beleza; o que chamamos de lar é qualquer espaço que consiga tornar mais conscientemente disponíveis para nós verdades importantes que o mundo mais amplo ignora, ou que nosso eu distraído e indeciso tem dificuldade em manter. Construímos pelo mesmo motivo que escrevemos para registrar o que é importante para nós.(DE BOTTON, 2017, p.61)

O MORAR E O TEMPO

Os lares evoluíram, se modernizaram com os eletrodomésticos e as facilidades que a tecnologia proporciona atualmente. Comandos de voz abrem e fecham modernas cortinas onde o tecido é capaz de filtrar a luz (nociva) do sol. Eletrodomésticos de última geração preparam o pão que estará quentinho e assado no mesmo horário marcado em que a irrigação no jardim será acionada.

Maçanetas não mais existem para o contato com as mãos ao entrar e sair, tampouco as antigas e ultrapassadas chaves, mas sim portas e portões que se abrem com leituras biométricas das digitais ou da íris de seu morador.

Modernas e interativas televisões se espalham por todos os cômodos, ligam e desligam ao comando da voz, trocam de programação, procuram sozinhas aquele filme preferido ou sugerem um programa de acordo com a preferência do morador.

A vida acontece em multitelas desde a televisão, o celular, as redes sociais e isso faz com que a lareira, a mesa e os antigos espaços de união da família e sua cultura milenar de reunião em volta do fogo não aconteçam mais.

A casa virou uma máquina de morar contemporânea conforme citava o grande arquiteto modernista Le Corbusier em seu livro intitulado Por uma arquitetura (publicado em 1923), onde descreve a modernidade transformando os lares e a casa sendo apenas uma máquina de morar, assim como o avião seria a máquina de voar e o automóvel a máquina para locomover-se. A tecnologia e a capacidade infinita de criação humana aliada ao seu desejo de conforto transformam o morar e transformando o morar transformam todos os costumes e valores da sociedade. (CORBUSIER, 2011).

Cada vez mais o privado torna-se privado para garantir a segurança percebida como objeto de luxo nas grandes cidades e o espaço público já não é mais um espaço atrativo por si só. Precisa atrativos artificiais, ruas e praças recriadas com climatização controlada onde são oferecidos todo o tipo de serviços: a casa perde atrativos se comparada aos grandes shoppings centers.

Por ocasião de uma pandemia, as pessoas precisam voltar para seus lares, suas casas, se isolarem umas das outras por um contágio eminente tal qual já citado anteriormente no livro Nina (SEVERO, 2017): de quanto tempo se necessita para habitar um lugar?

Certamente com o perigo de contaminação nas ruas, o lar volta a ser um local de abrigo, refúgio e proteção. As casas recuperam sua importância na vida diária e se tornam o centro de vivência. A sociedade como um todo vai se transformar a partir deste momento e as casas assumirão novos papéis, de espaços de trabalho e estudo. A casa volta a ser o centro do habitar, realmente morar.

O tempo de se habitar um lugar é o tempo de criar raízes, criar lembranças, viver experiências suficientes para se criar memórias. Relacionar-se com este lugar a ponto de reconhecer seu cheiro e seus sons, o que pode ser uma vida inteira ou apenas alguns dias. Não existe uma regra clara e precisa quando procura-se descobrir o tempo de se habitar um lugar.

> A tarefa da arquitetura consiste não somente em disponibilizar abrigo físico ou acolher nossos corpos frágeis, mas também em alojar nossas memórias, fantasias sonhos e desejos. Edifícios e estruturas de épocas distintas enriquecem a experiência dos lugares, mas também reforçam nosso sentido de pertencimento, de raízes e de cidadania. A identidade cultural, uma sensação de possuir raízes e pertencer, é o terreno insubstituível da nossa própria humanidade (PALLASMAA, 2017, p. 119).

A arquitetura, enquanto ciência que une a arte e a engenharia, na construção e concepção de cidades e também de casas que abrigarão lares, precisa olhar com empatia para seus moradores. A arquitetura é um instrumento da criação de espaços onde ocorre o morar, o abrigo, o lar.
Desde sempre, morar significa estar no ninho.

REFERÊNCIAS

CORBUSIER, Le. **Por uma arquitetura**. Tradução: Ubirajara Rebouças. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DE BOTTON, ALAIN. **A arquitetura da felicidade**. Tradução Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2017

MAGALHÃES, Rafael. **Melhor sensação**. Guarajúba, BA, 10 out. 2018. Instagram: @precisavaescrever. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BowFugoFYWi/. Acesso em: 20 set. 2020.

NEVES, Juliana Duarte. **Arquitetura sensorial: a arte de projetar para todos os sentidos**. Rio de Janeiro: Mauad X ,2017.

PALLASMAA, Juhani. **Habitar**. Tradução técnica: Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gilli, 2017.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Tradução técnica: Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PRADEEP, A. K. **O cérebro consumista: conheça os segredos mais bem guardados para vender para a mente subconsciente.** Tradução Mirtes Frange de Oliveira Pinheiro, Sandra Luzia Couto. São Paulo: Cultrix, 2012.

RYAN, Maxwell Gillingham. **Terapia do apartamento**. Tradução de Denise Rocha C. Delela. São Paulo: Pensamento, 2007.

SEVERO, Ariane. **Nina:** desvendando Chernobil. Porto Alegre: AGE, 2017.

BELEZA E ORDEM: Decoração doméstica em fins do século XIX no Rio de Janeiro e os manuais para o lar

BEAUTY AND ORDER: Home decoration in the late 19th century in Rio de Janeiro and the household books

Marize Malta
Doutora
Professora Associada
Escola de Belas Artes
Universidade Federal do Rio de Janeiro
marizemalta@eba.ufrj.br
ORCID: 000-002-0559-0658

RESUMO

A partir de orientações dadas por manuais para o lar editados no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do XX, pretende-se apresentar as principais premissas do que era considerado um lar ideal nas cidades "civilizadas". Confrontando com a beleza e a ordem que deveriam estar contempladas na decoração doméstica, as críticas denunciavam certos hábitos de morar que nem sempre seguiam as orientações prescritivas.

Palavras-chave: decoração doméstica; manuais para o lar; Rio de Janeiro; fins século XIX.

ABSTRACT

Based on guidelines oriented by household books published in Rio de Janeiro in the late 19th and early 20th century, it is intended to present the main premises of what was considered an ideal home in "civilized" cities. Confronting beauty and order that should be included in home decoration, criticism denounced certain habits of living that did not always follow prescriptive guidelines.

Keywords: home decoration; household books; Rio de Janeiro; late 19th century.

A decoração doméstica recebeu enorme atenção durante o século XIX a partir da preocupação de dar à moradia, ao ato de habitar, uma verdadeira feição de lar. Lugar de abrigo seguro da família, o "lar doce lar", expressão cunhada nesse momento, era o refúgio do mundo exterior do trabalho, da competição, da produção do capital. A grande diferenciação entre mundo de dentro e mundo de fora (SENNETT, 1989) acompanhou uma divisão mais acirrada de gêneros e de distinções de estratos sociais. O mundo exterior foi relacionado ao espaço masculino, enquanto o interior foi atribuído sendo próprio do universo feminino. A ideia de um refúgio tranquilo, ambiente de serenidade e amor, ajuntava-se às premissas de que a educação vinha do berço e que o lar tinha um papel educativo no gosto e na moral dos cidadãos. Desse modo, deveria-se garantir um local agradável e organizado para se viver. Segundo John Ruskin, "a arte bela só pode ser produzida por pessoas que vivem cercadas de coisas belas e que desfrutam do lazer para poder apreciá-las" (RUSKIN, 2004: 177).
Apesar de Ruskin endereçar suas premissas principalmente aos operários ingleses, a repercussão de seus ideais da arte no cotidiano alcançou vários lares pelo mundo afora, como se pode notar nos dizeres do crítico Gonzaga Duque, sob pseudônimo de Sulvynio Junior, no Brasil: "Um pobre menino que passou a sua existência entre quatro paredes sujas, no meio da maior desordem, e sem um cuidado para as cousas que o cercam na existência, será, positivamente, um mau cidadão" (SYLVINIO JUNIOR, 1894: 28-29). E ele, como muitos autores de proposições reformistas, imputava às mulheres esse dever de formar um bom cidadão:

> Assim como a engenharia e a higiene alcançam recursos para combater o impaludismo de certas regiões, o espírito bem formado de uma dona de casa tem de sobra recursos para incutir em seus filhos, pelo asseio e elegância do seu lar, a ideia do respeito, amor, da felicidade, da ordem e do trabalho (Ibid.: 29).

Para guiar as rainhas do lar a tornarem suas moradias em verdadeiros lares, manuais foram produzidos não só para orientar seu embelezamento, mas acima de tudo apresentar os benefícios da ordem. Muitas publicações sob a temática denominada de economia doméstica buscavam educar as futuras donas de casa a serem prudentes nos gastos, na alimentação, nos cuidados higiênicos dos espaços e dos membros da família, chegando, por vezes, a indicações da divisão das horas do dia dedicadas a certas tarefas, estabelecendo a ideia de total controle contra a preguiça e a ociosidade inoperante[1].

Adentrando-se na intimidade das famílias, os maus hábitos eram apontados e sublinhavam a importância da instrução das donas de casa para saberem governar seu lar, ampararem seus maridos, orientar os filhos e comandar os criados. Garantindo paz e ordem em casa, acreditava-se alcançar um estado ideal de civilização e progresso às nações – "sendo a casa um santuário da família, ela forçosamente deve ser cousa útil e moralizadora" (SYLVINIO JUNOR, 1894: 30). E a decoração de interiores assumiu significativo papel na criação desse espaço ideal, demandando o desenvolvimento de um olhar decorativo (MALTA, 2011): "Por isso, tudo quanto se fizer para o seu embelezamento e para a sua comodidade, faz-se em benefício social" (Ibid.: 30).

No Brasil cinco manuais merecem atenção: Noções da vida doméstica, de autoria de Félix Ferreira, cuja primeira edição foi de 1879[2]; A dona de casa, assinado por Sylvinio Júnior, pseudônimo do crítico Gonzaga Duque, editado em 1894; O lar doméstico, de Vera Cleser, de 1898[3]; e de autoria da escritora Julia Lopes de Almeida, dois livros intitulados *Livro das noivas*, de 1896, e *Livro das donas e donzelas*, de 1906[4]. Apesar de alguns se basearem em obras estrangeiras, o esforço era de adaptação ao perfil brasileiro, entendendo que acomodações deveriam ser feitas na medida que assumiam a particularidade social de um país ao sul do equador, que havia durante o século XIX passado da condição de colônia e ingressado, após um regime monárquico, a uma instância republicana. Como ressalta Gonzaga Duque: "Escrevemos para as senhoras brasileiras e sobre os nossos costumes; portanto, não falaremos senão do que é nosso" (SYLVINIO JUNIOR, 1894: 11).

---

[1] Vera Cleser estabelece minuciosamente, no capítulo O movimento diário (Cleser, 1902: 7-24), o que deve ser feito desde a hora que se acorda até o momento de se deitar à noite, tanto do ponto de vista da higiene pessoal quanto das tarefas domésticas.
[2] Utilizamos a edição de 1914 para extrair as citações aqui presentes. E as citações de todos os manais aqui envolvidos foram atualizadas para a ortografia atual.
[3] Nos valemos da edição carioca de 1902, publicado por Laemmert & C.
[4] Trabalhamos com as edições de 1926 de ambos os livros, correspondendo à quarta edição de Livro das noivas e à segunda edição do Livro das donas e donzelas.

Félix Ferreira (1841-1898) era escritor, jornalista, livreiro, crítico e historiador da arte e vigoroso defensor do ensino técnico e público voltado para as camadas populares e da instrução feminina. É para instrução do sexo feminino nas escolas brasileiras que Félix Ferreira endereça sua publicação Noções da Vida Doméstica que, na 17ª edição, de 1914, registra a grande aceitação da obra pelo público e pelas escolas, um verdadeiro sucesso de vendas. Ferreira aponta para a importância de as mulheres serem instruídas porque, segundo ele, "A casa dos pais é melhor escola dos filhos" e, portanto, a educação teria o papel de tirar as moças "do falso terreno dos devaneios para o da vida prática" (FERREIRA, 1914: vii) e poder ser o exemplo para seus filhos, como também concorda Gonzaga Duque: "é na casa que se formam os filhos e toda a criança" (SYLVINIO JUNIOR, 1894: 28).

Na introdução, um pequeno verso de Guilherme Bellegarde antecipava o conteúdo do livro:

> Ou seja nobre ou plebeia
> À mulher podem caber
> Tanto as rosas da beleza
> Como os louros do saber (FERREIRA, 1914: 9)

Incentivando os estudos sobre economia doméstica, demarcava o que envolvia esse ramo do conhecimento: "a arte de dirigir e regular economicamente as cousas de casa" (Ibid.: 9); "a arte de bem empregar o tempo, a inteligência e o dinheiro" (Ibid.: 10). Como um autor homem, mas se valendo de Eugénie Hippean (1869), célebre autora francesa de manuais para o lar, Félix Ferreira declarava o destino das mulheres àquela época:

> "Uma moça deve habituar-se à ideia de que é destinada a fazer a felicidade de um homem", cumpre, por isso mesmo, tratar bem cedo de reunir a soma de conhecimentos precisos para saber governar bem uma casa, pois é da boa ordem e da paz doméstica que depende a felicidade do casal. Do lar desordenado e desgovernado foge o esposo, por mais paciente que seja (Ibid.: 21).

Com essa missão, Ferreira sentenciava: "cumpre que o lar tenha atrativos para prender o marido" (Ibid.:21). Nesse sentido, caía sobre a mulher toda a responsabilidade de criar um lar agradável e aprazível. E ela tinha plena consciência de que "Pelo estado de uma casa pode-se julgar a dona" (Ibid.: 129). Por mais machista que essas sentenças fossem, cujos objetivos recaíam em promover felicidade aos homens, é preciso levar em conta o comprometimento que muitas mulheres assumiram no controle sobra a casa e a família, encargo nada simples nem menos árduo, mas que foi considerado pouco relevante em relação ao trabalho que envolvia ganho financeiro e que acabou por assumir uma situação de submissão e inferioridade social.

Já Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911), ou simplesmente Gonzaga Duque, destacado escritor, jornalista e crítico de arte, dedica seu livro às senhoras brasileiras e à memória de sua esposa, portanto já àquelas casadas que, segundo ele, ainda não sabiam bem dirigir seus lares, com "o intuito honesto e moral de educar a senhora brasileira na administração do seu lar e guiar o seu bom gosto" (SYLVINIO JUNIOR, 1894: 7). O livro, que não merece receber a autoria do crítico de arte e sim de um pseudônimo, é dividido em cinco grandes seções: higiene privada e conselhos; higiene da alimentação e do vestuário; princípios de economia doméstica; pequenos prejuízos a corrigir; higiene das crianças. Ele aponta os erros comuns ou vícios que deveriam ser ultrapassados. Cita, por exemplo, a desordem da casa, a preguiça das donas de casa em trabalhar, a carência de organização no serviço doméstico, a falta de entusiasmo das famílias com os bons divertimentos e passeios úteis e até denunciava as esposas que tinham o mau hábito de ler a correspondência do marido e de vestir os filhos como "macacos de exibição" (Ibid.:197). Mesmo assim, afirma que não deseja ser sistematizador de gostos estéticos, apesar de insistir que no Brasil o desprezo pela casa "está no pouco amor que as esposas dispensam à sua beleza e comodidade" (Ibid., 27).

Esses dois autores, ambos ligados às questões das artes visuais, no campo da história e crítica da arte no Brasil, predispuseram-se a colocar seus conhecimentos a favor da melhoria dos lares brasileiros, dirigindo esforços para educar as mulheres e transformarem os modos de vida portas adentro, civilizarem hábitos femininos e a ensinar a "saber ser esposa" (Ibid.: 7).

Diferentemente, as autoras mulheres se utilizavam de um tom de cumplicidade com suas leitoras, tratadas por vezes como "minhas amigas" (ALMEIDA, 1926b: 7). Julia Lopes de Almeida (1862-1934) preferia o formato de crônicas e diálogos para as suas orientações e dedica o *Livro das Noivas* ao marido Filinto, enquanto Vera Cleser oferece o livro às jovens inexperientes, dando conselhos para a boa direção de uma casa e reforçando a ideia de que o dever e preocupação das mulheres "se resumem num ardente desejo de proporcionar ao pai, ao marido, o conforto, a tranquilidade, a meiga alegria do lar" (CLESER, 1902: 3). Vera Cleser, ex-diretora de um estabelecimento de ensino, divide sua obra em quatro seções. A primeira parte trata de ordem, economia, cuidados pessoais, asseio, movimento diário, trabalhos de agulha e a roupa branca, ou seja, das ocupações gerais e diárias da dona de casa ciosa de suas obrigações. A segunda parte fala propriamente da ambientação da casa e, cômodo por cômodo, explana suas considerações, incluindo o quintal e o jardim. A terceira seção é voltada para as refeições e da arte de educar as criadas e a última parte lida com ocupações especiais, ensinando desde a arte de comprar até a química doméstica, chegando a indicar como se põe a mesa, como se lava copos, como se varre a casa, como se limpa dos móveis às luvas, e se deixa a casa cheirosa.

Em *Livro das Noivas*, Julia Lopes de Almeida começa com o dia do casamento e termina com os cuidados com as crianças, dividindo o livro em três partes. Seus textos funcionam como agradáveis conversas de assuntos variados, mais de uma dona de casa experiente do que determinações vindas de uma autoridade educadora, mesmo sendo franca defensora da educação feminina. Fala tanto da roupa branca, de livros, bailes, belas-artes, falta de tempo, como também comenta da mesa, da cozinha, de floricultura, educação, casa, criados e crianças. Em Livro das Donas e Donzelas, também repartido em três seções, segue o mesmo critério com temas bem mais variados, com Natal brasileiro, arte de envelhecer, arte culinária, beijos, árvores e flores, harmonia, testamento... Desse modo, os livros de Julia são menos prescritivos e a partir de agradáveis leituras insere suas opiniões sobre os lares brasileiros e sobre as mulheres de seu tempo, como nesse exemplo: "Não te resignes a ser em tua casa um objeto de luxo. A mulher não nasceu só para o adorno, nasceu para a luta, para o amor e para o triunfo do mundo inteiro!" (ALMEIDA, 1926b; 13). Com isso, ela procurava incentivar que as mulheres brasileiras ultrapassassem a passividade e tivessem voz mais ativa nas suas vidas, pelo menos atuando de forma mais protagonista na administração do lar e nas questões familiares.

As cinco publicações desses quatro autores não lidam exclusivamente sobre o ordenamento e embelezamento doméstico, tais quais alguns livros que dirigiam a atenção apenas à decoração doméstica e que foram produzidos ao longo do século XIX na Inglaterra, França e Estados Unidos, principalmente. No Brasil, apesar de muitos desses manuais estrangeiros serem encontrados em bibliotecas públicas e particulares à época, indicando seus usos, não houve versões semelhantes, apenas orientações em seções de algumas revistas e capítulos desses livros citados. Mesmo assim, todos eram dirigidos às mulheres de classes medianas ou inferiores, ainda que sabendo daquelas que poderiam alçar situação privilegiada e que também careciam desse tipo de educação.

Todos os quatro autores, entretanto, reservaram parte de suas obras a orientações de qual maneira as casas deveriam estar ambientadas, considerando a importância de se conviver com imagens agradáveis para o bem-estar familiar. Félix Ferreira e Vera Cleser foram os mais prescritivos, enquanto Gonzaga Duque o mais crítico e incisivo e Julia Lopes de Almeida a menos contundente.

Um dos itens valorizados pelos autores masculinos estava na escolha da casa, que, no caso do Rio de Janeiro, especialmente o centro da cidade, envidava muitos esforços para que fosse encontrada dentro dos requisitos ideais de higiene. Gonzaga Duque e Félix Ferreira concordavam que os arrabaldes da cidade seriam o lugar mais saudável para morar, diferente do amontoamento característico do centro, apesar de Gonzaga Duque criticar as casas encontradas em ambas as localizações, dizendo o seguinte: "As do centro ou do coração da cidade são anti-higiênicas e impróprias pela falta de comodidade; as dos arrabaldes são mal construídas e caras" (SYLVINIO JUNIOR, 1894:). Ao mesmo tempo que afirmava o defeito das casas cariocas, atribuía à mulher a melhor pessoa para a escolha da moradia da família e o primeiro passo para garantir o conforto familiar, como indicava Félix Ferreira com a seguinte opinião:

> A escolha de uma casa para nossa habitação é uma das cousas mais importantes e que requerem mais reflexão. Uma casa sadia e agradável, reunindo as diversas comodidades da vida, é uma das principais condições do nosso bem-estar.
> O lugar em que habitamos exerce sobre a saúde uma influência considerável, e quando não se pode reunir todas as condições de utilidade e de recreio em uma casa, é preciso ao menos assegurar a salubridade. (FERREIRA, 1914: 126).

No geral, uma casa ideal, seria composta de sala de entrada, sala de visitas, sala de jantar, escritório, dormitório do casal, quarto das crianças, quarto de vestir ou de toalete, quarto da criada, despensa, copa, cozinha, banheiro, quintal e jardim. Por vezes, podia-se acrescentar quarto de hóspedes, quarto de costura ou da roupa, quarto da roupa suja, quarto das trapalhadas, terraço, pequena adega e saleta de engomado. Portanto, não era qualquer casa, mas uma com cômodos precisos e variados, identificados com funções precisas, de moldes burgueses e sem as memórias da escravidão.

Grande importância era dada à aeração e à incidência de luz direta, incorporando os estudos higienistas tão em voga no século XIX. Como sugeria Julia Lopes de Almeida: "Procura habitação arejada, clara, seca e, se puder ser, perto de arvoredo" (ALMEIDA, 1926b: 127). Recomendava-se antes da mudança para a nova casa sua desinfecção com todo o rigor, com inúmeras lavagens (Ibid.: 127), hábito que pode ser confirmado por meio das propagandas desse serviço nos jornais da época. Depois de toda higienizada, era hora de pensar na sua ocupação e decoração.

Gonzaga Duque, consciente da umidade intensa do Rio de Janeiro, orientava não usar papeis de parede e, afirmando não ter a pretensão de impor gostos (SYLVINIO JUNIOR, 1894: 23), sugeria o uso de pintura a óleo e a posição das camas longe das paredes. Vera Cleser até admitia painéis de madeira e papeis de parede envernizados desde que fossem de fácil limpeza, apesar de dar preferência à pintura a óleo nas paredes (CLESER, 1904: 113, 114, 116, 124, 132, 141).

Das orientações gerais, Julia Lopes de Almeida iniciava: "(...) recomendarei unicamente às donas de casa que procurem envolver tudo em um ar risonho e próspero, que entre pelos olhos adentro e revigore os espíritos cansados" (ALMEIDA,1926b: 91). Já Félix Ferreira, alertava para o investimento envolvido e os cuidados da escolha:

> Como a mobília não é cousa que se possa renovar todos os dias, cumpre por isso mesmo proceder com toda a prudência e minucioso exame na sua compra. De quanta perplexidade se não cerca a escolha de objetos necessários, quando no meio de tantas variedades da fantasia, procuramos encontrar os mais sólidos, os mais cômodos e os mais duráveis, para que tenhamos todos os dias a satisfação de escrever em uma boa secretária, ou trabalhar em uma mesa ampla, onde comodamente se possa cortar os vestidos (FERREIRA, 1914: 132).

Certamente, era a sala de visitas em que os olhos mais se voltavam como estratégia para poder ler o caráter do dono e da dona da casa e para as quais os manuais mais se detinham em orientações. Gonzaga Duque, ao falar da pouca preocupação de algumas mulheres com suas casas, afirmava que em muitas delas "a desordem era manifestada já na sala de visitas com roupas em cima de cadeiras, papel amassado e pontas de cigarro no chão, poeira pelos móveis, jornais e xícaras espalhados pelos móveis" (SYLVINIO JUNIOR, 1894: 168). Se já na sala de visitas havia um caos instalado, o restante da casa seria pior ainda. Por outro lado, Vera Cleser afirmava que "há senhoras que arrumam e enfeitam com pedanteria a sua sala de visitas, enquanto os quartos, os armários, as gavetas, a despensa, as prateleiras, a cozinha e o quintal acham-se na mais desoladora desordem (CLESER, 1902: 6).

Beleza e ordem caminhavam juntas, uma dependia da outra e tinham a responsabilidade da dona da casa:

> A mulher cuidadosa manifesta-se desde a sala de visitas até a cozinha, no asseio e boa ordem das cousas; a inteligente revela-se no bom gosto e simetria com que tudo está disposto; a desleixada denuncia-se a cada passo no rasgão de uma cortina, na má colocação dos móveis e na falta de limpeza dos mais ínfimos objetos de uso.
> Não é o esplendor dos adornos, nem a riqueza da mobília que produzem encanto que nos desperta a vista do interior de uma casa, mas a boa ordem, o asseio, a disposição, esse todo, enfim, harmónico e cheio de suavidade, com que a mão da mulher sabe retocar todas as cousas e dar-lhes um perfume de poesia, um quer que seja de sedutor e atraente (FERREIRA, 1914: 129-130).

O luxo é um dos pontos em comum a ser evitado a não ser que a leitora dispusesse de farto numerário para gastar sem afetar as rendas familiares. Segundo Gonzaga Duque, "a mobília de uma casa de família, ao nosso ver, deve estar de cordo com a posição social do chefe da casa" (SYLVINIO JUNIOR, 1894: 32). Com discernimento similar, Vera Cleser dizia que na escolha dos móveis influenciam muitas considerações: "questões de gosto, de circunstâncias pecuniárias, a necessidade de harmonizar móveis novos com outros que já existem" (CLESER, 1902: 116).

Félix Ferreira era uma testemunha ocular da preocupação com a ostentação com que muitas famílias investiam em suas casas pelas décadas de 70 e 80 do século XIX:

> Vieram sucessivamente os quadros, o piano, os tapetes, as jarras, as escarradeiras, as estátuas, as cortinas e os reposteiros e assim atingiram ao mais requintado luxo; luxo que nas famílias mais ricas é apenas lisonjeiro conforto e nas sem fortuna é a mais condenável ostentação (FERREIRA, 1914: 182).

Diante dessa prerrogativa, recriminava-se o desejo de ostentar além das posses familiares e mostrar quem não se era, porque se desconfiava de uma aparência para além da realidade financeira da família, ao mesmo tempo que se sublinhava o poder das imagens decorativas para exibir desejos de representação. A verdade e a realidade, tão perseguidas, encontravam barreiras para um julgamento claro e, nesse momento, buscavam-se maneiras sólidas de se ler as pessoas por meio das aparências. E a casa era um desses lugares e um modo privilegiado para interpretar o caráter das pessoas.

Em forma de diálogo entre duas amigas, Julia Lopes de Almeida compara duas casas, a de um barão e outra mais simples. A do barão era riquíssima, "muito bem guarnecida, boas mobílias, espelhos, alcatifas, reposteiros, grandes ramos de flores artificiais finíssimas, tudo de melhor, enfim" (ALMEIDA, 1926b: 41). Entretanto, a seu ver, faltava-lhe originalidade. Por outro lado, a casa mais modesta se não lhe deslumbrou os olhos, deixou-lhe muito satisfeita:

> (...) não havia por lá damascos nem veludos, nem mobílias pesadas, de estofo caro; mas havia o que necessariamente falta na casa que acabas de citar: muita graça na disposição dos móveis, que não são ricos, meia dúzia de bibelôs graciosos, três quadros originais, umas cortinas leves, e a um canto, numa mesa de centro de sala, uma grande corbeille de flores... naturais. Na casa do barão haverá riqueza; na casa de onde venho há frescura, há gosto, há alegria, há o que o dinheiro não compra, e que é portanto, de um valor extraordinário – o tino e o tato artístico (Ibid.: 41-42).

Todos são unânimes em afirmar a importância de se conviver com obras de arte originais até sabendo que são poucos privilegiados a poderem aglomerar quadros bons e relevos de mérito. As imitações e cópias, tão frequentes no mercado e fabricadas mecanicamente, são deploradas, a exemplo das oleografias. Gonzaga Duque sugere a procura dos estudantes adiantados de Belas Artes para se encomendar a eles "boas paisagens e figuras dez milhões de vezes melhores que os tais quadros que se vendem por aí em grandes molduras douradas" (SYLVINIO JUNIOR, 1894: 33-34). Para aqueles de muito parcos recursos, as cromolitografias são indicadas (Ibid.: 39) ou as boas gravuras à água forte ou em aço (CLESER, 1902: 120). Por outro lado, Vera Cleser alerta para que quadros e estatuetas não ofendessem a moral mesmo que fossem obras de subido valor (Ibid.: 119), mas também concordava que "uma sala luxuosa exige imperiosamente quadros feitos por artistas de nomeada, bronzes e mármores autênticos (Ibid.: 120).

Para bem educar os olhos das futuras rainhas do lar, Félix Ferreira prescrevia aulas de desenho e pintura e Gonzaga Duque sugeria que os maridos fizessem as mulheres conhecer um pouco do mundo exterior – as vitrines, o campo, um hotel, por exemplo (SYLVINIO JUNIOR, 1894: 183). Julia Lopes de Almeida indicava visita a exposições de belas artes (ALMEIDA, 1926b: 43), especialmente as exposições anuais da Escola Nacional de Belas Artes (Ibid.: 47) e mencionava a inveja das vitrines de Paris que sempre deleitavam os olhos (ALMEIDA, 1926a:107). Cioso que esse bom gosto ainda não estava disseminado entre as donas de casa brasileiras, Gonzaga Duque sugeria as cores apropriadas às pequenas salas de visita – "cor simpática, clara, risonha ou doce (...). (...) lilás, rosa-salmão, cinza e rosa fanada, amarelo de folha seca com enquadramentos de verde malva fenecida, todas acompanhadas de finos filetes dourados (...)" (SYLVINIO JUNIOR, 1894: 23-24).

Diferente das cores intensas, excesso ornamental, papeis de parede aveludados, pesadas cortinas, tapetes felpudos e acúmulo de móveis e fantasias decorativas comuns nos interiores aburguesados opulentos cariocas, todos os autores tendiam a sugerir uma menor concentração possível de informações visuais nos ambientes. Segundo Vera Cleser: "as galerias douradas e os arranjos complicados no alto das cortinas são proscritos das salas modernas" (CLESER, 1902: 121). Nesse sentido, as edições dos manuais para o lar da última década do século XIX e início do século XX no Brasil já incorporavam as prescrições por lares mais elegantes e arejados, cujos acúmulos de objetos decorativos eram substituídos por poucas obras de interesse e muitas plantas em vasos e cachepôs, buscando uma maior comodidade e adequabilidade diante de um clima tropical.

Exceto Félix Ferreira, cujas primeiras prescrições datam da década de 70 do século XIX, com um aporte diferenciado, os demais autores apostaram na modernização dos modos de morar, desenvolvendo transculturações de casas europeias e norte-americanas para a realidade local. Ferreira, decano dos manuais para o lar no Brasil, ainda se mostrava saudosista das sólidas mobílias de jacarandá, considerada a melhor madeira para o país, e das peças de solidez, como a prata e outras materialidades, que estavam sendo substituídas pelo "erable francês, o charão da India, os espelhos de Veneza, os tapetes Gobelins, as porcelanas Sèvres e os cristais da Boêmia" (FERREIRA, 1914: 181). Se essas peças estrangeiras alcançavam o público consumidor brasileiro, percebia-se que elas, próprias de habitações ricas, já se proliferavam por outros estratos sociais: "não já dos ricos unicamente, mas dos simples empregados públicos, e até de pequenos negociantes, industriais, artistas" (Ibid.: 181). As aparências estavam a enganar os olhos na sua originalidade, mas permitiam que uma camada mais ampla da população pudesse usufruir dos benefícios dessas variadas gradações de artes decorativas, mostrando que boa parte da população carioca poderia ter acesso a produtos em diferentes graus de preço para o embelezamento de seus lares.

Valendo-se novamente de uma narrativa pessoal, Julia Lopes de Almeida descreve a visita feita a uma moça recém-casada que a leva para passear por toda a casa, deixando impressão de alegria e conforto, "um luxo delicado que não se impunha a vista de ninguém, nem fazia lembrar casas de outrem" (ALMEIDA, 1926b: 157), portanto, com modéstia e personalidade. A sala de visitas forrada de parquet de mosaico possuía mobília leve, graciosa, fresca e disposta com graça. Nela havia também um piano, a estante de música e um divã. As janelas eram guarnecidas com rendas brancas e aqui e ali quadros originais, escultura e vaso com planta exótica. O escritório possuía duas estantes envidraçadas, uma larga mesa quadrada, uma poltrona para leitura, assentos de diferentes tamanhos e feitios arrumados simetricamente. Dali foram para o quarto de toalete, com mobília leve: o guarda-casacas com espelho, o guarda-vestido, o toucador, uma cômoda e um divã. Completava o cômodo um lavatório de água corrente e havia plantas junto às janelas. Na avaliação de Julia: "Não rodava por ali nenhum tapetinho embirrativo nem quebrava a harmonia do conjunto nenhum quadro de missangas nem flores de papel" (Ibid.: 160). Igual simplicidade reinava no quarto de dormir, composto apenas pela cama, criados-mudos e um cabide de pés, sem tapetes ou cortinas, e também no quarto da roupa que servia ao mesmo tempo para costura. Sem dar detalhes da sala de jantar, chamava atenção das portas de vidro que davam para o terraço cheio de plantas e um viveiro de pássaros. O quarto da criada recebeu mais atenção, sendo pequeno, caiado, com janela, possuía cabide de prateleira coberto de chita de ramagem azul e branca, um lavatório de ferro com bacia e jarro de louça branca e azul, como a chita. A um canto, um baú para roupa branca e no outro canto bacia de ágata para banho, encostada à parede. No leito de ferro e ao seu pé, o enxugador do banho (ibid.: 160) (o mesmo cuidado com o quarto da criada teve Vera Cleser, como se fosse uma preocupação de ordem apenas do feminino).

A copa era ladrilhada e de azulejo branco, com duas pias com água fria e quente, uma para lavar pratos, a outra, para xícaras e copos; uma mesa para depósito da louça e, nas paredes, ganchos niquelados para os panos de serviço. De lá, passaram para cozinha, revestida do mesmo material da copa, com um fogão a gás, prateleira de mármore com potes de louça, bacias de mármore suspensas para depósito de carnes, peixes ou hortaliça. E chegou a fazer uma lista de toda a bateria de cozinha. A despensa com piso cimentado e paredes

caiadas de branco possuía ventilação corrente e tudo fica suspenso do piso, com os ganchos para toucinho e carne seca e um guarda-comida pendurado no teto para presuntos e salames. Até o quarto das trapalhadas tinha método e apuro, com tudo em ordem. O banheiro era todo em mármore com vaso sanitário com descarga. Ainda havia uma pequena adega e uma saleta de engomado (Ibid.: 160-162).

Muitas dessas sugestões dadas por Julia Lopes de Almeida eram seguidas por Vera Cleser, apesar desta ser bem mais minuciosa nas tipologias dos móveis e na sua disposição, nos itens utilitários e decorativos encontrados em cada cômodo. Em relação à sala de visita, assumia que o melhor lugar dos assentos era em grupos, longe das paredes; os sofás deveriam ser colocados obliquamente aos cantos da sala e o centro ser ocupado com uma conversadeira ou mesa porta-cartões acompanhada por coluna e cachepô com planta decorativa (CLESER, 1902: 116-117). O piano, onipresente nas salas, deveria ser acompanhado com sua estante de música, a qual também comportava fotografias e bibelôs. Além disso, indicava que sobre as mesinhas deveriam estar presentes as toalhinhas em diversas tipologias de trabalho de agulha.

Tão constantes nos lares oitocentistas, os trabalhos de agulha, como os paninhos, almofadas, tapetinhos e outros artefatos em bordado, crochê ou tricô, eram a ocupação mais comum das donas de casas nas suas horas vagas e que conferiam um ar feminino indiscutível aos interiores domésticos. Ao dizer de Félix Ferreira:

> Os trabalhos de agulha são úteis tanto às classes pobres que deles vivem, como às ricas, quer por seu intermédio praticam muitos atos de beneficência. A costura caracteriza esse cuidar de minúcias, essa inteligência das pequenas necessidades, que fazem a felicidade e até constituem um dos grandes méritos da mulher (FERREIRA, 1914: 40).

Gonzaga Duque sugeriu dois modelos de sala, com desenhos bem esquemáticos, a bem dizer precários se formos comparar às imagens veiculadas nos livros voltados à decoração de interiores publicados no estrangeiro. Ele propunha em um pequeno canto da sala, um grupo de jacarandá com assento de palhinha e meio encosto estofado de seda e um tapete; vasos com cachepôs de plantas decorativas; no centro, um guéridon coberto para álbuns; um piano meio-armário negro coberto com pano oriental para apoiar dois vasos e um pote de flores; a estante para músicas com recordações de viagens e pequenas coleções, encimada por fino bronze ou bom biscuit. Completava o salão uma otomana ou fauteiuils de palhinha de modelo novo; em um dos cantos um grupo baixo para palestra íntima e, no outro canto, um pequeno canapé com cadeiras em volta de uma mesa de jogos sobre um tapete. No centro da sala poderia ficar uma conversadeira e finalizando um espelho na parede e uma étagère de única porta com espelho e tampo de mármore para vasos e objetos de arte (SYLVINIO JUNIOR, 1894: 34-35).

Para Gonzaga Duque esse modelo decorativo acima descrito era aparatoso e ele sugeriu algo mais modesto, diminuindo o número de móveis em duas versões possíveis. Ambas tinham chão esteirado ou encerado, paredes com poucos quadros, dois grupos de vime ou palhinha, com pufes de chita; piano, dunquerque, estante de álbuns ou contador de boudoir; podendo ter ao centro coluna com estátua, mesa porta-cartões ou conversadeira (Ibid.: 37-38). Para a iluminação sugeria lustre a gás e para completar a decoração, leques, ventarolas, chapéus chineses e bolas de vidro colorido, sobretudo nos cantos. Sua referência se baseava em mobílias inglesas, identificadas de estilo anglo-japonês, segundo ele "baratas, bonitas e decentes" (Ibid.: 39).

Mesmo afirmando que suas orientações estavam voltadas aos lares brasileiros, Gonzaga Duque estava com os olhos voltados à Europa e se utilizando de muitos termos em francês. Recriminava o uso das redes e preguiçosas, por isso provavelmente frequentes nas casas cariocas e que remetiam ao ócio e à indolência indígena, inadmissíveis para um país que se desejava civilizado. Ele imputava aos portugueses a herança sobre os brasileiros tanto da falta de amor à leitura (Ibid.: 163) quanto do "desprezo que tínhamos por tudo quanto se aproximasse do delicado e do artístico" (Ibid.: 44).

Ao falar das áreas de serviço, especialmente da cozinha, Gonzaga Duque lembra que eram cômodos esquecidos pelo hábito dos donos da casa não se meterem nas cozinhas, exceto quando em ocasião de festas, muito em virtude de ser considerado "lugar de negros" (Ibid.: 57). E certamente não podemos esquecer dessa contingência. Segundo ele, se havia a preocupação de aparatar salas em que as visitas ficavam, a cozinha permanecia esquecida (Ibid.: 58), conjurando a Municipalidade a pensar em legislação que obrigasse que fossem azulejadas e ladrilhadas. Quem mais detalhou as características de uma cozinha ideal com todos os seus equipamentos e utensílios foi Vera Cleser, que procurou listar tudo quanto possa se imaginar de necessário para garantir a higiene e a boa organização e apetrechamento desse espaço considerado "departamento-capital da boa dona de casa" (CLESER, 1902: 164-180).

Sem um efetivo programa de governo para que as casas se tornassem mais condizentes com os preceitos higienistas, conforme esses autores, e normas de asseio e ordem, eles tinham que apelar àquela que era considerada a responsável por esse domínio: a mulher. Além de educada para manter a casa organizada, ela era incumbida de dar alma ao lar. Era o toque feminino que conferia ao espaço de morar a concretização de um verdadeiro lar:

> Uma moça de certa instrução e bem educada, desde que tenha discernimento e critério quer como filha, quer como esposa, dá o que se chama tom ao lar em que vive; seus hábitos de boa ordem, de asseio e de regularidade, seu amor ao trabalho e à economia impõem tão profícuos exemplos, que na casa todos procuram imitá-la e agradar-lhe (FERREIRA, 1914: 27).

Para todos esses guias do lar, a casa ideal deveria ser "tão própria, tão honesta e bonita", com "(...) tudo de tal maneira disposto, com tanta limpeza e bom gosto, que encantava" (SYLVINIO JUNIOR, 1894: 30-31). Esse olhar idílico e quase utópico, ao mesmo tempo criticava, exacerbadamente ou não, uma realidade oposta ao que era orientado, denunciando que "a desordem é sintomática no lar brasileiro" (Ibid.: 167). Exagerados ou não, esses autores estavam procurando incutir uma idealização de morar e se comportar dentro de casa, incidindo sobre as prerrogativas das liberdades individuais de cada cidadã em sua moradia. Mas muitas seguiram seus conselhos e, pensando bem, algumas ainda seguem hoje em dia...

Buscando um meio termo entre as noções de civilidade do Velho Mundo e a realidade brasileira, especialmente carioca, eles foram precursores em pensar a casa como máquina de morar, onde tudo estava regulado e tudo tinha seu lugar, mas ainda com alguns encantos para o olhar, com certos mimos e carinhos decorativos – "a meiga alegria do lar" (CLESER, 1902: 3). A casa aconchegante e acolhedora, ordenada e asseada, cheia de encantos para olhar criou raízes, perpetuando a crença de que o que os olhos veem o coração sente. E as mulheres, vistas como frágeis e submissas, sensíveis e amorosas, para criarem esse ambiente ideal, precisaram dedicar-se arduamente à essa tarefa, impondo muitos sacrifícios, normalmente entendidos como "naturais" do feminino, e amenizando o quanto de trabalho foi necessário para criar beleza e ordem nos lares.

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Julia Lopes de. **Livro das donas e donzelas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves & C., 1906.

_____. **Livro das donas e donzelas**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1926a.

_____. **Livro das noivas**. 3 ed. Rio de Janeiro: Companhia Nacional Editora, 1896.

_____. **Livro das noivas**. 4 ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1926b.

CLESER, Vera. **O lar doméstico**: conselhos práticos sobre a boa direcção de uma casa. São Paulo: Typographia de Oscar Monteiro, 1898.

_____. **O lar doméstico**: conselhos práticos sobre a boa direcção de uma casa. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1902.

ELDER-DUNCAN, J. H. **The house beautiful & useful**; being practical suggestions on furnishings and decoration. London: Cassel & Company, 1907.

FERREIRA, Félix. **Noções da vida domestica**, adaptadas com acréscimos, do original francez, á instrucção do sexo femnino nas escolas brazileiras. Rio de Janeiro: Dias da Silva Junior, 1879.

_____. **Noções da vida domestica**, para uso das escolas brasileiras do sexo feminino. 17 ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1914.

HAVARD, Henry. **L'art dans la Maison** (grammaire de l'ameublement). Paris: Ed. Rouveyere et G. Blond, 1884.

HIPPEAN, Eugénie. **Cours d'économie domestique**. Paris: Bibliothèque d'Éducation et de Recréation, 1869.

MALTA, Marize. **O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2011.

MELANI, Alfredo. **L'arte in famiglia; guida artistica per l'arredamento di uma casa**. 3 ed. Milano: Ulrico Hoelpi, 1904.

RUSKIN, John. **A economia politica da arte**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras: 1989.

SYLVINIO JUNIOR. **A dona de casa.** Rio de Janeiro: Domingos Magalhães, 1894.

IMAGEM MODERNA E PROJETOS HABITACIONAIS:
Perspectivas do Conjunto Satélite na Região Metropolitana de Belém

MODERN IMAGE AND HOUSING PROJECTS:
Perspectives of Conjunto Satélite on Metropolitan Region of Belém

Mateus Carvalho Nunes
Doutorando em História da Arte na Universidade de Lisboa,
com período sanduíche na Universidade de São Paulo (USP);
Pesquisador Integrado do ARTIS
(Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6089-071X. E-mail: mateusnunes@campus.ul.pt

José Júlio Ferreira Lima
PhD em Arquitetura na Oxford Brookes University;
Professor Titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5431-3529. E-mail: jjlimaufpa@gmail.com

Jorge Eiró
Doutor em Educação.
Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará;
Professor da Universidade da Amazônia.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2293-3958. E-mail: eirojorge@gmail.com

RESUMO

Os conjuntos habitacionais produzidos nas décadas de 1970/80 tiveram importante papel na expansão urbana da Região Metropolitana de Belém, além de acarretarem fortes consequências sociais, provendo moradia para grupos sociais de baixa e média renda. Este paper analisa a presença de elementos da modernidade na produção de habitação social a partir do caso do Conjunto Habitacional Nuneslândia Cidade Satélite, construído pelo Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado do Pará (IPASEP) em Belém entre 1970 e 1984. Na primeira parte, o estudo foca nas ideias modernistas presentes em seu desenho e na segunda, em associação, analisa a representação gráfica de desenhos em perspectiva utilizados para publicizar o empreendimento pelo seu promotor, o Governo do Estado do Pará. Como resultado, o estudo aponta a relação estabelecida entre a produção habitacional e a presença da modernidade em soluções de grande austeridade orçamentária, com sóbrio caráter estético, perenizados nos traços retos e "duros" das perspectivas, componentes marcantes na construção de um ideário moderno, capazes de criar uma narrativa visual para o Estado. Os desenhos, enquanto linguagem gráfica, representam, simultaneamente, expressões de um conjunto de intenções de variados agentes sociais interessados no espaço urbano, além de funcionarem como veículos de propaganda estatal.

Palavras-chave: Conjuntos habitacionais; desenho em perspectiva; política habitacional; Região Metropolitana de Belém.

ABSTRACT

The housing projects produced on the 1970's and 1980's played important role on the urban expansion of Metropolitan Region of Belém, beyond resulting strong social consequences, providing houses to low and medium income social group. This paper analyzes the presence of modernity elements on the social housing production from the case of Conjunto Habitacional Nuneslância Cidade Satélite, constructed by the Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado do Pará (IPASEP) in Belém between 1970 and 1984. On the first part, the paper focuses on the modernist ideas present in its design and, on the second part, in association, analyzes the graphical representation of perspective drawings utilized to publicize the development by its promoter, the Pará's State Govern. As a result, the study points the relation stablished between the housing production and the presence of modernity in low cost solutions, with sober aesthetical characteristics, perpetuated on the straight and hard traces of the perspectives, main components on the construction of a modern ideal, capable to create a visual narrative for the State. The drawings, as graphical language, represent, simultaneously, expressions of a set of intentions of various social agents interested on the urban space, beyond working as vehicles of state advertising.

Key words: Housing; perspective drawings; housing politics; Metropolitan Region of Belém.

INTRODUÇÃO

Projetos de habitação de interesse social propostos para a Região Metropolitana de Belém (RMB), que acarretaram marcantes mudanças espaciais e relevantes consequências sociais no meio urbano, se inscrevem na trajetória do Banco Nacional da Habitação (BNH) e, após o fechamento do órgão em 1986, na sua sucessão pela Caixa Econômica Federal (CAIXA). Os conjuntos habitacionais produzidos tiveram importante papel na expansão urbana, além de acarretarem fortes consequências sociais, provendo moradia para grupos sociais de baixa e média renda, apesar da ineficácia de tal produção como solução do déficit habitacional existente nos municípios da RMB. No que tange à produção de arquitetura, enfatizam-se construções de baixo custo, projetos unifamiliares em conjuntos habitacionais localizados ao longo de eixos viários de crescimento urbano e altamente influenciada pelo modernismo.

A pesquisa em que este trabalho se insere busca analisar as representações em perspectiva de propostas para o espaço urbano da RMB, seja por meio de imagens existentes em planos diretores, seja por peças gráficas que acompanham projetos arquitetônicos e urbanísticos. Uma vez que o desenho de perspectivas utilizado para publicizar projetos de tal natureza seja considerado complementar, observa-se que o traço de artistas-arquitetos foi utilizado na ilustração de propostas de diversas naturezas. Algumas delas voltados ao embelezamento dos espaços públicos, como praças ou parques, enquanto outras relacionam-se à habitação ou à infraestrutura sanitária e de transportes.

A metodologia utilizada no trabalho parte do registro dos desenhos de perspectivas veiculadas nos projetos, quando são observados seus aspectos plásticos, técnicas de produção e publicização. Das imagens existentes, optou-se por apresentar o caso de imagens do Conjunto Habitacional Satélite em Belém. Assim, o presente paper, após esta introdução, está dividido em mais três sessões, correspondendo a uma discussão sobre a trajetória da política habitacional na RMB e suas relações com o modernismo, seja na sua inserção na estrutura urbana, quando há uma associação entre o espraiamento urbano, idealizador de uma cidade de baixa densidade e ausência de malha ortogonal, assim como no desenho das edificações e na organização da

vida nos espaços públicos. O ideal de vida do homem moderno chega como parte da justificativa para a criação de espaços públicos e sistema viário segregador de pedestres e veículos. Na sessão seguinte, é feita uma análise do Conjunto Habitacional Nuneslândia, mais conhecido como Conjunto Satélite, construído na década de 1970 em Belém. Utiliza-se tanto o registro feito por meio da observação das transformações ocorridas ao arranjo "modernista" de uma cidade satélite aos moldes do que ocorreu no entorno de Brasília, assim como da linguagem gráfica dos desenhos de perspectiva veiculados quando de seu lançamento. Por fim, o trabalho busca construir uma reflexão que associe a produção habitacional, a sua publicização por meio dos desenhos de perspectiva, associando o contexto da produção arquitetônica a outros aspectos também ligados a concepções modernistas, seja pela vinculação estatal, recorrente no território brasileiro e na região, seja pela tradução do que seria a expressão local do ideário do movimento na produção habitacional.

O MODERNISMO E A TRAJETÓRIA DA POLÍTICA HABITACIONAL NA RMB

Projetos de habitação social se inserem, segundo Gold (1997), na oportunidade que os arquitetos pioneiros do movimento moderno tiveram desde o início do movimento já por volta dos primeiros anos do século XX. Segundo o autor, os arquitetos foram acionados por autoridades municipais na Holanda e Inglaterra para testar ideias e desenhos que fornecessem novos estilos de vida ao proletariado urbano. Historicamente, esse movimento descortinou uma oportunidade para os arquitetos trabalharem em colaboração entre si e com a indústria, ao mesmo tempo em que estes passaram a se envolver de forma definitiva no espectro maior do planejamento urbano. Já nos primeiros projetos habitacionais holandeses, havia a circulação de ideias nascentes de Le Corbusier por meio da divulgação de preceitos dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, os CIAM. Àquela altura, prédios em quadras do tipo "perimeter blocks", conhecidos pelos espaços internos de uso comum, permitiram a utilização, ao mesmo tempo, do ideal da "Cidade Jardim" de Howard com a funcionalidade na construção modular, cujo desenho distanciava-se da cidade tradicional.

Neste aspecto, embora não seja o objetivo deste trabalho discutir a emergência das ideias modernistas na habitação, há de se fazer uma relação entre o abstracionismo geométrico encontrado nas concepções de Le Corbusier, capazes de influenciar e estimular a aceitação natural como veículo de mudança da arquitetura moderna. Na Europa, as cidades satélites construídas fazem parte de uma hierarquia garantida pela infraestrutura de transportes, capaz de viabilizar empreendimentos localizados a quilômetros de distância dos centros urbanos. Nessas cidades satélites, a contenção do número de habitantes está associada à própria capacidade da economia fomentar a instalação de indústrias e a implantação de projetos associados aos conceitos do Estado de Bem Estar Social (GOLD, 1997, p. 158).

LOCALIZAÇÃO E CONFIGURAÇÃO DE CONJUNTOS HABITACIONAIS: MODERNIDADE E AUSTERIDADE

Em adequação às novas demandas sociais acarretadas pela Revolução Industrial, percebe-se a formação de conjuntos habitacionais para operários próximos aos centros urbanos de produção industrial. As localizações visavam a eficiência laboral e o melhor aproveitamento do tempo de locomoção da habitação do operário à indústria, as companhias empregadoras provêm destes conjuntos para usufruto dos empregados, com diversos trâmites concernentes a uso e posse, como aluguel das unidades habitacionais, concessão provisória, financiamento ou outras espécies contratuais (BONDUKI, 1998).

Os efeitos socioespaciais destas mudanças no sistema de produção são compreendidos de modos diferentes em países bruscamente industrializados e nos que abraçaram estas novas mudanças na economia e na sociedade com mais parcimônia. Em rápida resposta à demanda de mão-de-obra operária, estes países geram um desequilíbrio socioespacial e acarretam na formação de áreas periféricas, com infraestrutura urbana mais precária que nos centros e, concomitantemente, com moradias mais baratas. Tal fenômeno, eventualmente, faz com que os habitantes com menor renda se desloquem para estas áreas, também conhecidas como áreas suburbanas. Nos Estados Unidos, em contrapartida, há uma nova leitura dos subúrbios. Visando evitar o caos dos centros urbanos, surgem empreendimentos imobiliários relativamente afastados do núcleo da cidade, visando eliminar a habitação nas áreas industriais, com infraestrutura bem estabelecida e com densidade habitacional relativamente baixa, destinados às classes com maior poder aquisitivo.

Enquanto proposta urbanística, é exemplo das respostas que então surgem visando remediar as consequências que puderam ser observadas na morfologia das cidades rapidamente industrializadas. Buscando a possibilidade de formação de cidades habitáveis e factíveis dentro do sistema capitalista, Ebenezer Howard publica em 1898 o livro *"Tomorrow: A Peaceful Path to Social Reform"*. No livro, Howard expõe sua proposta de "cidades-jardim", pautada essencialmente sobre um dilema conflitante que acompanha a discussão do modernismo em todas as suas instâncias: contenção e expansão. O modernismo, tanto na arquitetura quanto no urbanismo, busca a resposta à expansão exacerbada no mundo moderno, seja espacial, econômica, social ou ideológica, para que haja uma contenção objetivista de modelos e ideais que respondam categoricamente estes questionamentos.

Para Howard (1996), haveria a seguinte agrupação: a cidade central para 58 mil habitantes seria cercada por "cidades-jardim", menores, de 30 mil habitantes cada. No espaço intraurbano, espaços verdes seriam utilizados também como ferramenta de contenção da eventual expansão urbana. Segundo Spreiregen (1971), a abordagem analítica de Howard foi indicativa do estudo quase científico que requer a construção de uma cidade moderna, que compreendemos como resultante de sua complexidade de fluxos, rizomática.

A busca da solução para a cidade moderna também é adotada por Le Corbusier em diversos momentos e exemplos. Ao desenvolver um plano hipotético – feito essencialmente ligado à pretensão universalista e estandardizadora do pensamento moderno – apresentado em 1922 no Salão de Outono em Paris, intitulado *"Une Ville Contemporaine"*, o arquiteto redistribui espacialmente os elementos da cidade em resposta à congestão da cidade industrial. O plano consistia em três zonas: a cidade central, um cinturão verde – que cumpriria o papel de contenção, como os das cidades-jardim de Howard – e a periferia, composta por cidades-satélites onde viveriam os trabalhadores das fábricas, também situadas na periferia (GOLD, 1997, p. 41).

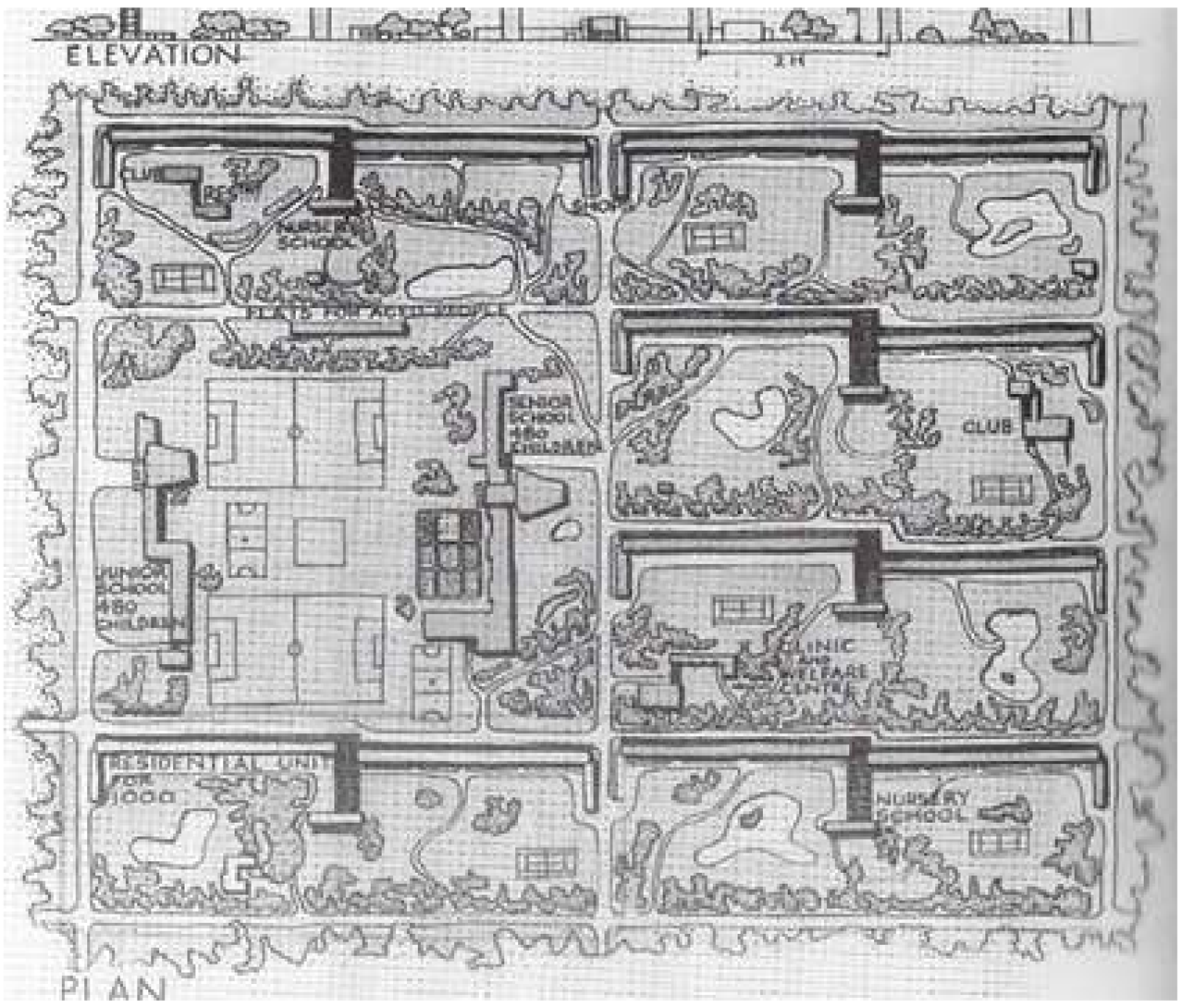

Figura 1: Proposta das unidades de vizinhança no masterplan de 1942 para Londres.
Fonte: Gold, 1997, p. 160.

O CASO DO CONJUNTO RESIDENCIAL NUNESLÂNDIA (SATÉLITE) EM BELÉM

A localização de conjuntos habitacionais construídos nas décadas de 1970 e 1980, segundo a política do BNH, seguia a lógica do preço da terra, de tal modo que terrenos mais baratos no mercado imobiliário eram viabilizados pelas Companhias de Habitação (COHAB), municipalizados e estadualizados conforme a origem dos mesmos. No Pará, a COHAB insere-se na estrutura governamental estadual e passa a se constituir na única instituição a produzir habitações para camadas de baixa renda no estado. Apesar de ter uma carteira associada a cooperativas de funcionários públicos, como os INOCOOPs federais, a COHAB-PA desenvolveu projetos de conjuntos em terrenos adquiridos diretamente pela companhia, permitidos pela própria composição societária da mesma. A maioria dos conjuntos habitacionais concebida pela COHAB-PA foi construída nos municípios da RMB, o que os fazem assentamentos de grande importância para a expansão da mancha urbana metropolitana. O modelo de crescimento urbano ao longo de vetores rodoviários constitui-se na tônica de ocupação de terrenos lindeiros, formando células fragmentadas no território. Somente ao final da década de 2000 é possível observar alguma compacidade nas áreas onde os conjuntos foram construídos.

A construção do Conjunto Residencial Nuneslândia, popularmente conhecido como Conjunto Satélite, ocorreu de 1970 a 1984 e representa um dos maiores conjuntos habitacionais do município de Belém. Sugere-se que o uso corrente do termo Conjunto Satélite esteja ligado ao uso do termo em propaganda obtida da época (Figura 5), apesar de não se constituir em matriz única para a trajetória da política habitacional, anos depois no Brasil. Distanciados décadas antes de Brasília, as diferenças entre Cidades Satélites e o abandono dos centros urbanos multifuncionais, os projetos europeus já empregavam o termo Cidade Satélite. O folder promocional do empreendimento (Figura 2) destaca o termo Cidade Satélite como parte das iniciativas do Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado do Pará (IPASEP).

Figura 2: Folder de divulgação do Conjunto Nuneslândia Cidade Satélite.
Fonte: IPASEP, s.d.

Situado na área da Av. Augusto Montenegro, o conjunto possui um total de 1.704 unidades, ocupando uma área de 755 hectares. O Governo do Pará construiu o empreendimento para seus funcionários em quatro etapas, com quatro projetos diferentes de unidades residenciais, originalmente ocupados de acordo com o status do servidor. A ideia básica para a construção do Conjunto Satélite era que deveria estar localizada suficientemente afastada do centro da cidade, de modo a se configurar como uma cidade satélite, daí sua designação popular.

O projeto apresentou vários espaços abertos a serem integrados exclusivamente por vias de pedestres, conforme sugeridas nas perspectivas do conjunto. Idealmente, estas vias fazem a adequação do fluxo intra-bairro, usualmente feito por pedestres ou ciclistas, diferenciando este do fluxo inter-bairros, predominantemente viário. Contudo, as vias internas não foram mantidas para pedestres, pois foram incorporadas ao sistema viário para uso de veículos. Alguns espaços abertos, também pensados para uso comunitário, foram pouco a pouco anexados indebitamente para o uso exclusivo de moradores que vivem ao lado deles. Muitos destes usos propostos pelos arquitetos modernos ao projetar conjuntos habitacionais não eram efetivados, pois expressavam certa "utopia" (BRUNA, 2010, p. 12), propondo ideias, modos de viver e de usar o espaço comum que não se adequavam à prática da vivência do projeto (Figura 3).

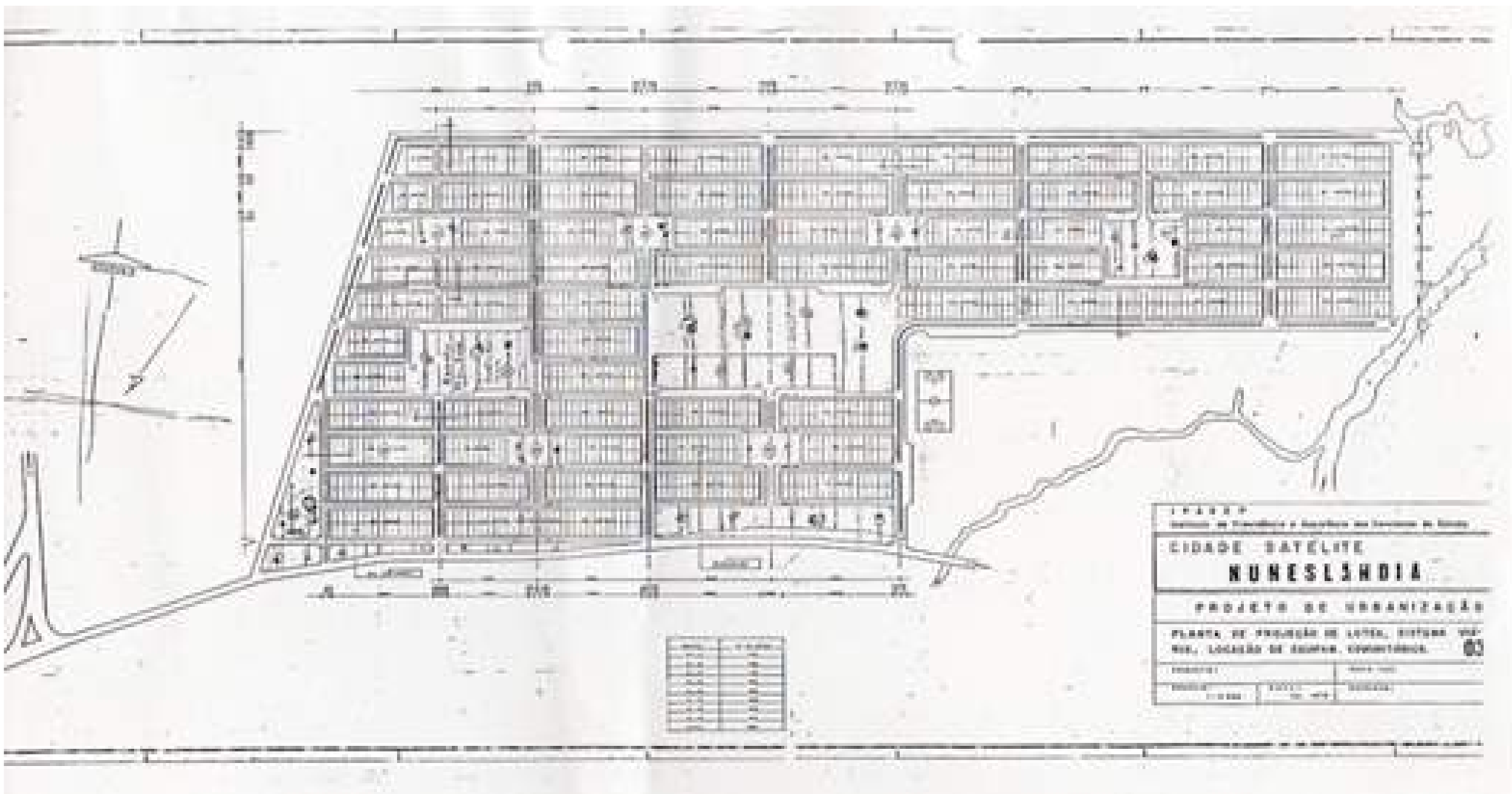

Figura 3: Fac símile da planta do Conjunto Nuneslândia.
Fonte: IPASEP, s.d..

O conjunto habitacional teve, nos primeiros estágios de implementação, serviços que incluíram uma delegacia de polícia, uma escola e campos de futebol. No início da década de 1980, a delegacia de polícia foi "atualizada" para abrigar um centro de detenção. Hoje, o foco principal do desenvolvimento constitui-se na área em frente a uma igreja católica, localizada no ponto final de coleta das rotas de ônibus que servem o conjunto.

Entre as intenções de projeto observa-se a separação clara dos pedestres do tráfego de veículos, como aparece na planta de parcelamento do conjunto e em duas perspectivas (Figura 4) que visam mostrar como a vida social funcionaria no esquema. A unidade habitacional básica construída possuía 36 metros quadrados e, de acordo com os arquitetos entrevistados do IPASEP, havia agregações já previstas possíveis de ser adicionadas pelos moradores. O projeto apresentava vários espaços abertos para serem integrados exclusivamente por vias de pedestres, conforme sugeridas nas perspectivas do conjunto (Figura 4).

O acesso da via principal é feito pela Av. Mário Covas, importante ligação viária entre Belém e o município vizinho de Ananindeua. A primeira fila de casas está situada atrás da via principal e o espaço aberto à sua frente é deixado para a ocupação por usos comunitários nas quadras. O desenho do esquema mostrava também uma extensa área rodoviária e numerosos espaços abertos para serem usados como quadras, conectados à rede de vias de pedestres. Os arquitetos responsáveis pelo desenho do Conjunto Satélite admitiram terem sido influenciados pelas ideias do Movimento Moderno.

Quanto ao sucesso do desenho do conjunto, há de se observar a existência de um número considerável de lotes vazios decorrentes da não implantação de equipamentos e outros serviços previstos no projeto. Um dos residentes entrevistados declarou:

> Quando ocupamos as casas, a ideia que nos foi colocada foi que, devido à distância ao centro da cidade, viveríamos em uma espécie de cidade satélite, assim como aquelas em torno de Brasília. O verdadeiro nome do empreendimento não é Satélite, é Nuneslândia ("cidade de Nunes", nome de um político militar da época). Era como ser uma cidade, mas a realidade era a de uma cidade que não tinha nada, nenhum ônibus para o centro, nem instalações comerciais, nem praças não, era terra de ninguém. (Habitante, entrevista em LIMA, 2000).

Ainda que não tenha sido feita uma análise mais rigorosa do comportamento ambiental em função das decisões de projeto, especialmente quanto a ruas de uso exclusivo de pedestres e a separação de pedestres e veículos, o que se observa hoje é um conjunto habitacional que ocupa grandes dimensões e que, assim como outros de menor porte, padece da falta de infraestrutura básica de drenagem pluvial e de equipamentos públicos.

MODERNISMO NA EXPRESSÃO GRÁFICA DAS PERSPECTIVAS DO CONJUNTO SATÉLITE

> O disegno do Renascimento, donde se originou a palavra para todas as outras línguas ligadas ao latim, como era de se esperar, tem os dois conteúdos entrelaçados. Um significado e uma semântica, dinâmicos, que agitam a palavra pelo conflito que ela carrega consigo, ao ser expressão de uma linguagem para a técnica e de uma linguagem para a arte. (ARTIGAS, 1975).

Nosso objeto de análise trata, sobretudo, de uma questão de linguagem. Nesse caso, o desenho como uma linguagem de representação gráfica que está a serviço de uma concepção de um ideário estético de estado, de sociedade, de mundo. Edith Derdyk (2007, p.18), em seu livro Disegno.Desenho.Designo, refere-se aos conteúdos da palavra "desenho", que Artigas assinala em seu célebre ensaio, para destacar as relações entre arte, ciência e técnica que a linguagem do desenho comporta, "agenciando suas atuações no mundo (...), afirmando a vocação intersemiótica que o desenho transporta em suas linhas de fuga". Sob essa perspectiva o desenho conforma-se como uma produção cultural que reflete percepções e conceitos de um ideário de mundo, ganhando, assim, uma dimensão estético-política, a qual procura ser traduzida/representada em suas linhas, figuras e formas. O desenho acaba por assim representar a identidade visual de uma determinada concepção projetiva que, por sua vez, atende a uma concepção de mundo, cuja imagem pretende ser (re)produzida, como o caso das perspectivas do projeto arquitetônico e urbanístico em pauta neste artigo.

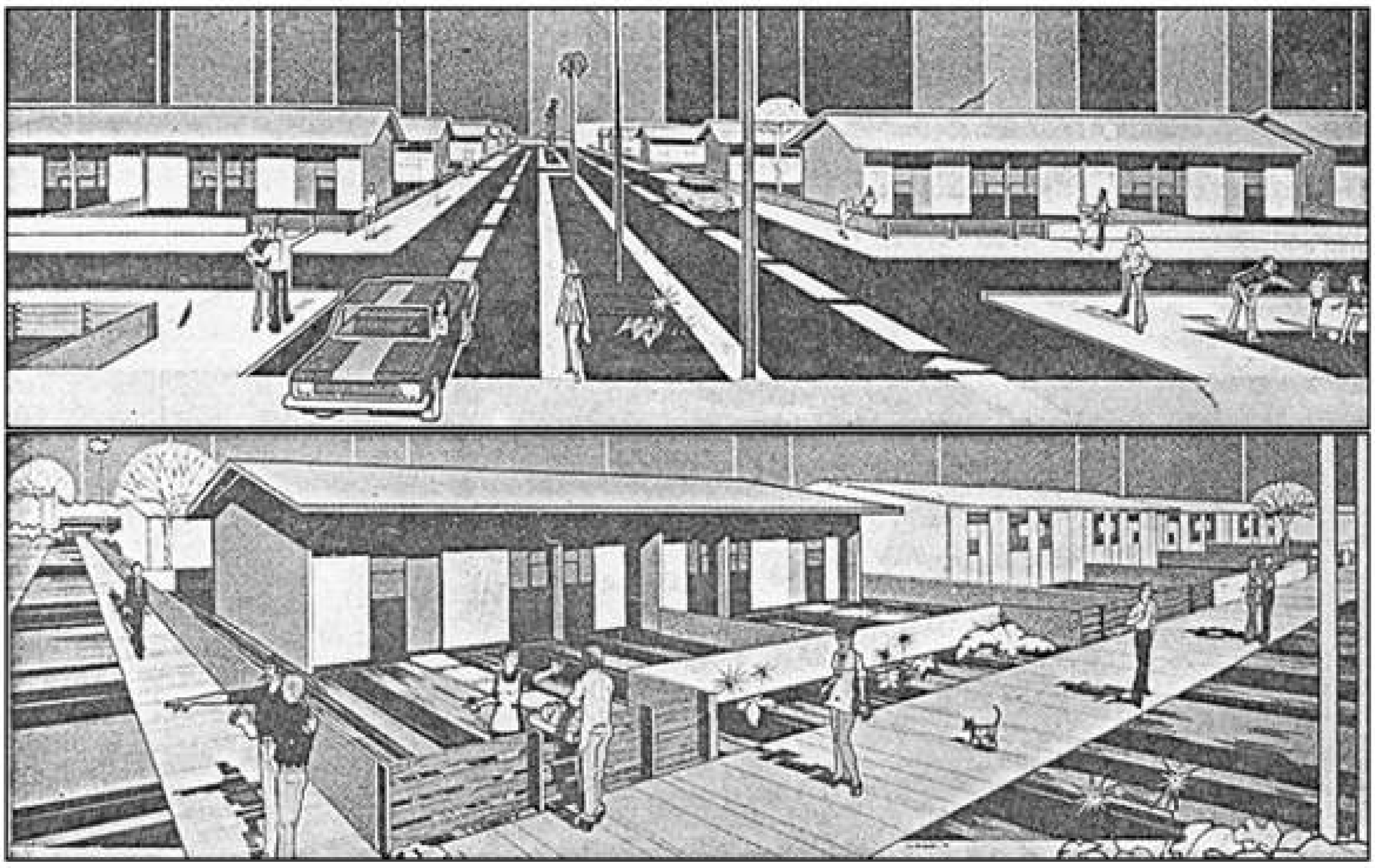

Figura 4: Perspectivas do Conjunto Nuneslândia.
Fonte: IPASEP, s.d.

Tomando como referências as imagens da Figura 4, observa-se uma concepção estilística de desenho em perspectiva com uma clara opção por um traçado de forma rigidamente geométrica. Tal opção parece refletir que essa forma de representação estaria notadamente alinhada a uma percepção modernista, visto que o emprego de um rígido traçado geométrico, com o rigor de linhas retas e uma ênfase na ortogonalidade (quase um "desenho técnico"), corresponderia plenamente a uma concepção racionalista-construtivista, portanto, bem de acordo com o ideário estético dominante da expressão artístico-arquitetônica moderna. A começar pela própria proposta arquitetônica das unidades habitacionais, em que se pode assinalar a ênfase numa sobriedade formal projetiva, considerando esta ser de caráter popular, com uma nítida opção por um traçado racional-funcionalista. Note-se, nesse caso, a quase absoluta ausência de linhas curvas e formas orgânicas, numa representação em que mesmo os elementos naturais da paisagem e dos volumes orgânicos ganham uma estilização geométrico-cubista, num modo de conversão a uma estética caracteristicamente modernista.

Curiosamente, embora o empreendimento tenha sido proposto para uma cidade em meio a uma região de exuberante patrimônio florestal, a presença de elementos vegetais é quase desprezível no desenho e, quando ainda acontece, seus volumes ganham um tratamento geométrico estilizado, "concretizado", diríamos, como se essa forma de representação legitimasse a exigência de uma caracterização modernista. No aspecto geral, o paisagismo parece não ter vez nessa representação em foco. Uma observação que nos remete a Jameson (1996, p. 13) ao afirmar que "o processo de modernização está completo quando a natureza se foi embora para sempre". Assim, o próprio horizonte ao fundo ganha forma de um "cenário" de painéis verticais que acabam por compactar essa paisagem, a despeito do empreendimento ter sido implantado em uma área afastada do centro da cidade e de densa massa florestal. Ou seja, a presença do elemento natureza, algo que deveria se evidenciar emoldurando o desenho ao fundo, foi solenemente ignorada e, assim, indo "embora para sempre". Por sua vez, as figuras humanas, representadas em calungas, ganham um tratamento de formas orgânicas mais naturalistas, com o propósito de esboçar mais espontaneidade dos personagens e, dessa maneira, "humanizar" a concretude arquitetônico-urbanística da proposta. No entanto, observemos que, ironicamente, as sombras projetadas dessas figuras humanas convertem-se em planos geométricos rebatidos em perspectiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A observação distanciada do conjunto habitacional Satélite sob uma espessura maior de tempo sugere associar preceitos modernistas à sua configuração interna, mesmo que se reconheça que as circunstâncias em que os mesmos foram inseridos não possam ser tratadas como determinantes modernos. Relações com os traçados de inspiração modernista podem ser apreciadas, mais à frente, na análise das formas modernistas empregadas nas perspectivas dos projetos de implantação do conjunto habitacional em questão.

A localização fragmentada de conjuntos habitacionais no território é causada ainda pela falta de infraestrutura de saneamento e viária. Embora os conjuntos estejam localizados em terrenos lindeiros a vetores de crescimento urbano, os mesmos se constituem em mero acesso a uma via principal, sem consolidação capaz de um continuum entre a malha viária do entorno e do interior. Sob outro aspecto, efetuando-se uma análise da configuração dos conjuntos habitacionais, percebe-se a criação de uma malha viária interna sem conexões com os entornos, sejam das vias de ligação, seja com outros conjuntos habitacionais construídos.

De modo geral, a representação gráfica dos arranjos internos procura dar conta não só das linhas e formas de uma concepção arquitetônico-urbanística, mas em se configurar como uma narrativa visual adota pelo Estado sob a perspectiva de um ideário de mundo moderno. Compreende-se que os artifícios plástico-gráficos empregados atenderiam, por fim, a uma intenção de assim representar a opção por um estilo de vida (de moradia) moderna, de todo modo considerado mais “avançado”. A representação em si estaria assim identificada com seu zeitgeist, o espírito de um tempo cujo modelo estético expressaria um desejo de ser moderno que seria concretizado conforme o que se afirmava como a referência de cidade mais avançada àquela época, ou seja, Brasília, com suas linhas arrojadas e sua proposição de cidades satélites orbitando a urbe moderna.

Sugere-se que nos projetos de conjuntos habitacionais estatais a disseminação de modernidade ocorre em diversos arranjos urbanísticos, como separação de pedestres e veículos, vias sem saída, amplos espaços livres e grande repetição tipológica como nos desenhos. A presença da modernidade nas soluções amplia-se na austeridade arquitetônica, com sóbrio caráter estético, e perenizam-se nos traços retos e “duros” das perspectivas, componentes presentes na construção de um ideário moderno, capaz de criar uma narrativa visual para o Estado. Os desenhos são, simultaneamente, expressões de um conjunto de intenções de variados agentes sociais interessados no espaço urbano, além de funcionarem como veículos de propaganda estatal.

REFERÊNCIAS

ARTIGAS, Vilanova. **Sobre o Desenho**. São Paulo: FAU-USP, 1975.

BONDUKI, Nabil Geordes. **Origens da habitação social no Brasil. Arquitetura moderna, Lei do Inquilinato e difusão da casa própria**. São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 1998.

BRUNA, Paulo. **Os primeiros arquitetos modernos: habitação social no Brasil 1930-1950**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

DERDYK, Edith. **Disegno.Desenho.Designo**. Senac. São Paulo, 2007.

GOLD, John. **The experience of Modernism, Modern Architects and the future city**, 1928-53. Londres: E&FNSpon, 1997.

HOWARD, Ebenezer. **Cidades-Jardins de amanhã**. São Paulo: Estudos Urbanos, Série Arte e Vida Urbana, Hucitec, 1996, p. 116.

IPASEP. **Projeto do Conjunto Nuneslândia Cidade Satélite**. Cópia, s.d.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

LIMA, José Júlio. **Regulartory instruments and urban form**: **searching for social equity in Belém**. Tese de doutorado. Oxford Brookes University, 2000.

SPREIREGEN, Paul. **Compendio de Arquitectura Urbana**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1971.

Rezar na cidade

O REZAR E O MORRER EM TEMPOS DE COVID-19: Mudanças na imagem dos Cemitérios.

PRAYING AND DYING IN COVID-19 TIMES: Changes in the image of Cemeteries.

Amanda Botelho
Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia; Universidade da Amazônia (UNAMA); https://orcid.org/0000-0002-6430-2935; arcbotelho@gmail.com

Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes
Doutora em História Social da Amazônia pela Universidade Federal do Pará (UFPA); Universidade da Amazônia (UNAMA); https://orcid.org/0000-0002-8345-3528; marcianunes2011@gmail.com

RESUMO

A morte é um fator que está presente em todos as decisões da vida. Desde a noção das fases da vida, aos cuidados médicos perante todas as alterações de saúde que venham aparecer. A morte norteia nossas ações, define o que queremos para futuro e presente, e delimita o que esperamos da vida ou não. A pandemia de Covid-19, estabeleceu mudanças na relação do morrer individual e social, sendo ocasionados alterações não só sensíveis, mas espaciais nos espaços fúnebres. As imagens do morrer foram atualizadas, assim como os ritos. Atualizações essas, que são impossíveis de precisar se serão eternas ou temporárias. O presente ensaio tem como objetivo analisar as mudanças visíveis que a Pandemia da Covid-19 ocasionou na compreensão do morrer e nos espaços dos cemitérios. Para os procedimentos metodológicos, foram utilizados a pesquisa histórica e bibliográfica, e utilizado essas literaturas para realizar análises comparativas sobre os autores. A conclusão mais importante retirada deste ensaio, se baseia que as sociedades estão em eterna evolução quanto a sua compreensão do morrer, porém a morte é um elemento imutável e que estará sempre presente em todas as sociedades.

Palavras-chaves: Morrer; Rezar; Imagens; Covid-19.

ABSTRACT

Death is a factor that is present in all life decisions. From the notion of life stages, to medical care in the face of any health changes that may appear. Death guides our actions, defines what we want for the future and the present, and delimits what we expect from life or not. The Covid-19 pandemic, established changes in the relationship between individual and social dying, causing not only sensitive but spatial changes in the funeral spaces. The images of dying have been updated, as have the rites. These updates, which are impossible to specify if they will be eternal or temporary. This essay aims to analyze the visible changes that the Covid-19 Pandemic caused in the understanding of dying and in cemetery spaces. For methodological procedures, historical and bibliographic research were used, and these literature were used to carry out comparative analyzes on the authors. The most important conclusion taken from this essay, is based on the fact that societies are in constant evolution in terms of their understanding of dying, but death is an immutable element that will always be present in all societies.

Keywords: Dying; Praying; Pictures; Covid-19.

CONTEXTUALIZANDO O MORRER

A característica das cidades e sociedades anteriores ao século XIX, mantinham o marco urbano em cima das igrejas e consequentemente nos cemitérios que a ladeavam. A dominação do clero sobre os rituais, as mentalidades, os costumes e representações da população regiam os processos fúnebres da época, e a motivação deles. A cidade vivia a morte. Os atores sociais daquela sociedade, principalmente pertencentes ao clero, eram figuras importantes em torno desse processo, assim como conhecidos e desconhecidos sintiam a necessidade de participar do momento da partida de um moribundo diante da família, que após a benção do padre poderia esperar dias em silencio o momento da partida, já que quanto maior a suntuosidade do ritual funerário mais tranquila e rápida seria a passagem para o mundo dos imortais (SILVA NETO, 2008).
A partir da metade do século XIX, novas posturas consolidam a "vigência dos cemitérios municipais, como morada preferencial dos mortos" (Cymbalista, 2002), e as transformações na sociedade só foram possíveis graças ao processo civilizador, com o desenvolvimento do iluminismo francês do século XVIII e com o fortalecimento do capitalismo e das ciências médicas. Diante desse processo de pensamento racional e laicização das relações sociais, defendido pela doutrina capitalista, o termo de "morte individualizada", em que são colocadas as angustias individuais a cima dos procedimentos padrões fúnebres impostos pela igreja antes dessa ruptura da administração das cidades. "É a partir do desenvolvimento dessa morte individualizada que nasce então, no século XIX, a figura dos cemitérios" (Silva Neto, 2008).
As transformações políticas, econômicas e sociais que delimitaram o século XIX, foram vivenciadas através do fim da escravidão, da mudança do regime do governo, com a separação entra igreja e estado, da laicização do ensino e da secularização dos cemitérios, potencializadas através das epidemias, dos ideais de modernização, higienização e ordenação do espaço urbano, que provocaram mudanças nos costumes fúnebres do século, e consequentemente nas representações da sociedade.

> O século XIX foi marcado entre outras coisas por transformações significativas no campo da morte. [...] o movimento de secularização da mentalidade da época, que se expressou em novas formas, não religiosas, de cultivo do espírito de hábitos de leitura, métodos de ensino, teatro, ocupam um terreno que antes era ocupado por rezas, igrejas e irmandades. (Silva; Neves, 2003, p. 6)

A secularização como um processo crescente, promove a saída dos mortos dos espaços privados, ou de debaixo das igrejas, para atingir destinos próprios e conformações originais. Dentro do movimento de higienização que se apresenta na recém conquistada urbanidade brasileira, se separa riqueza e a pobreza, o centro da periferia, e consequentemente mortos e vivos.

A racionalização nos processos fúnebres, se dá pela a medicina substituir a presença da família e clero na transição para morte do moribundo, “dessacralizando” a natureza humana (SILVA NETO, 2008), quando morte passa a ser prolongada, sem a aceitação como ação do divino. O avanço tecnológico da medicina promoveu o deslocamento do lugar da morte, e os mortos não incomodam mais o espaço dos vivos, pois já possuem seu espaço delimitado, a “sua própria cidade” (Cymbalista, 2002).

No debate acerca dessas transformações produzidas por essas mudanças de costumes e modos de vida, em relação ao impacto no cotidiano das sociedades, e, todavia, nas representações de morte dos mesmos, essas alterações se tornam uma transgressão a sociedade, já que remove do homem a sua racionalidade e do seu habitual (SILVA NETO, 2008). A sociedade burguesa produziu inconscientemente, instituições higiênicas com o objetivo de o homem evitar o espetáculo da morte (BENJAMIN, 1994).

Partindo de todas essas modificações que o entendimento da morte sofreu na virada do século XVIII para o século XIX, se entende que a morte, como produto social, pode modificar espacialmente as cidades, e que essas cidades se relacionam com a civilização que nela habita, visto que a locomoção dos espaços fúnebres ocorre em virtude dos processos históricos e sociais de firmação desses espaços nas cidades brasileiras (BONJARDIM, BEZERRA E VARGAS, 2010).

> Devido a longevidade, as cidades acabam passando por muitos processos de territorialização, desterritorialização e re-territorialização de todo seu espaço. Esses processos acabam modificando também os espaços da morte, ora localizados nas cidades, ora ao redor destas sempre de acordo com a cultura da época. (Bonjardim; Bezerra; Vargas, 2010, p.2)

Considerando o cemitério como um espaço que faz parte da vida cotidiana e que reflete nossa cultura, o processo de inclusão do cemitério na dinâmica social e espacial da cidade, através das mudanças na cultura e identidade do povo, interferem na organização do espaço urbano, sendo essas modificações lentas ou rápidas, ocasionadas juntamente com mudanças do modo de produção. O extermínio de um modo de vida implica na dissolução de antigas condições de existência, onde essas alterações na sociedade acabam influenciando em outras tradições e consequentemente o modo de encarar a morte e os espaços destinados a ela, os cemitérios (CARVALHO, 2012).

A cidade cristã do século XVIII era o lugar de congregação dos fiéis (ALMEIDA, 2013). Nos templos eram debatidos assuntos espirituais e cotidianos, além de serem um espaço de vida da cidade, onde se tratava questões relacionadas a política, sociedade e economia. Nesses espaços, priorizava-se festividades religiosas, incluindo os sepultamentos eclesiásticos, típicos do período colonial e imperial do Brasil. “Os mortos habitavam os templos sem que sua presença causasse qualquer prejuízo aos vivos.” (Almeida, 2013).

Os avanços dos estudos médicos sobre os surtos epidemiológicos, constataram a necessidade do afastamento desses espaços do núcleo urbano, em função da insalubridade e proliferação de doenças dos mortos para os vivos. Essa desterritorialização da morte nas cidades (que retrata as mudanças territoriais, partindo da visão humanista, que os cemitérios sofreram), principalmente oitocentistas, são ocasionadas pela mudança nas atitudes das sociedades cristãs em decorrência dos surtos epidemiológicos. Diante disto, no século XIX, portador da modernidade e racionalidade, a morte era expulsa da dinâmica espacial e social das cidades, fortalecendo o ideário de locação periférica dos cemitérios e o medo do desconhecido, que a morte passa a significar. Essa dinâmica fundamentará a morte-tabu, que as sociedades vivem até os dias atuais, expulsando a aproximação da morte de suas vidas e os cemitérios como ferramentas espaciais, para áreas suburbanas. O medo da morte não se basta no desconhecido, mas na sensação de fim da existência e memória daquele moribundo.

Com o contexto social modificado, refletido da transposição dos lugares de sepultamento das igrejas para lotes destinados para esta atividade, se altera a forma de encaminhar os enterramentos, incluindo os rituais de despedida, os ornamentos fúnebres e a espacialidade desse novo espaço, através de representações simbólicas, utilizando o corpo do morto como orientador desses novos ritos funerários.

OS ESPAÇOS DO MORRER

Durante o século IV, precisamente no ano de 303, era proibida a prática cristã. Os rituais de sepultamento realizados principalmente pelos mártires do cristianismo, eram em catacumbas. Mais tarde, esses espaços se tornaram centros de peregrinação, fazendo com que os seguidores cristãos almejassem serem sepultados próximo aos restos mortais dos mártires, visando a garantia no paraíso e da ressureição do corpo.

Com a legitimidade da religião católica, durante o ano de 313, através do Édito de Milão, o clero passou a definir a vida dos fiéis, incluindo os costumes fúnebres dos mesmos. Neste momento, os sepultamentos passam a ocorrer no centro das cidades, no interior das basílicas, que eram moduladas especificamente para esta função, onde possuíam uma câmara retangular ou cruciforme, onde se localizavam as tumbas veneradas, e uma segunda câmara retangular de onde se tinha acesso ao exterior e ao altar. Com a religião católica já difundida por toda a Europa, os mortos são sepultados “no interior das igrejas, mosteiros e conventos, no solo, ou em túmulos de pedra, dependendo da situação social” (Carvalho, 2012).

A chegada da Peste Negra na segunda metade do século XIV, provocou a morte de milhares de pessoas em pouco tempo, isso possibilitou o abarrotamento de corpos no interior das igrejas, fazendo necessário desta forma, enterrar os corpos no pátio da mesma, que com o crescimento das mortes efetivadas pela peste, ocasionou na criação dos cemitérios ao lado ou aos fundos delas.

Ainda na Idade Medieval (Séc. V á séc. XV), os mortos de classes sociais econômicas e políticas mais privilegiadas eram sepultados nas igrejas ou nas suas imediações, no solo ou em túmulos de pedra, ao contrário dos oriundos das classes menos privilegiadas, que eram sepultados em campos afastados das cidades, em valas comuns. Porém o sagrado nesses espaços de inumação privilegiados não foi atribuído de maneira automática, só ser tornavam sagrados após um rito realizado por um representante da instituição eclesial. Posteriormente, os espaços fúnebres que se localizavam nas laterais das igrejas, e sendo complementar a mesma, se tornam lugares de sociabilidade entre os vivos, onde ocorria desde permuta de mercadorias até construção de tabernas e residências.

Com o fim da Idade média, a Igreja condena qualquer prática exercida nos cemitérios que não fosse o ritual funerário. No final do século XV, as bases do poder europeu modificaram-se, e ainda que muito influente, a Igreja Católica volta a ser dominada pelo estado, principalmente em virtude das crises geradas pela Reforma Protestante.

> Mesmo a Igreja Católica tendo proibido muitas das práticas sociais antes desenvolvidas dentro dos cemitérios, estes ainda continuaram sendo um local de intensa agitação até o século XIX, quando cuidados com higiene transportará os cemitérios para longe das cidades. (Hipólito, 2011)

No séc. XVII se instala o estilo barroco. A medida em que as igrejas protestantes avançavam, e a ordem cristã romana perdia espaço para novas ideias e atitudes diante o sagrado, para não perder mais fieis, a Igreja necessitava renovar-se.

Com o crescimento populacional, condições insalubres, proliferação de doenças e as preocupações do estado com a saúde pública, no século XVIII, se inicia a proibição dos sepultamentos em templos, e opta-se pela descentralização dos enterramentos a partir da Declaração do Rei Luís XVI em 1776, propondo novos locais específicos para a realização desta prática e desativando o cemitério medieval Saints-Innocents, já que "os médicos defendiam que a localização ideal dos cemitérios era fora das cidades, em terrenos arejados, longe de fontes de água e onde os ventos não soprassem em direção às cidades" (Carvalho, 2012). Além disso, a crença na ressureição exigia um espaço físico para a realização do ritual fúnebre católico.

> Qualquer outro destino para o morto – como a cremação, por exemplo – era repudiado pela doutrina cristã, sob a alegação de que outras práticas anulavam a imagem que se tem do sono à espera do despertar. (Hipólito, 2011)

A partir do século XIX, esses novos "objetos coletivos na geografia urbana" (Souza; Ribeiro Filho, 2016), agora denominados de Cemitérios, surgem com aspectos formais do que vemos atualmente, com muros e formato quadrado (FARGUETTE-VISSIÈRE, 2009). Os espaços de enterramento que anteriormente eram regidos por normas religiosas, passam a ter a "laicização do campo santo", quando o estado rompe com a igreja e passa administrar esse equipamento urbano, com base em ações cientificas e médicas. Entretanto ainda havia no cemitério a presença de mausoléus, túmulos e uma pequena igreja, que seria responsável por manter o local santo.

Os elementos ornamentais dos cemitérios, mausoléus e túmulos, a partir deste momento, serão direcionados pelos estilos arquitetônicos, mantendo esse espaço em relação a distância da cidade, intacto (FERREIRA, 2009). O Gótico, com a sua tendência a monumentalidade, vem interferir nos padrões estilísticos dos mausoléus, capelas funerárias e jazigos, dando amplitude aos mesmos, além de apresentarem uma sobrecarga de elementos decorativos. Já no renascimento a funcionalidade fica de lado e torna os túmulos obras de arte dos artistas da época, sendo as esculturas, tratadas como ornamentos estilísticos importantes da arquitetura funerária do momento, decorando os jazigos de pessoas importantes da sociedade. No estilo barroco a arte retratava temas do cotidiano, mitológicos e religiosos, e os personagens eram retratados com movimentos mais dinâmicos e expressões dramáticas, de sofrimento ou gozo. O Neoclássico almejava-se uma forma e espaços mais sintéticos, rejeitando uma religiosidade exagerada, e a arquitetura dos túmulos e mausoléus eram inspiradas nos templos gregos e com motivos mitológicos. A arquitetura eclética reuniu os traços do Barroco, Arte Nouveau e vários outros estilos, também implantados nos túmulos e cemitérios (ROCHA; BRAVO, 2014).

Os cemitérios, a partir do séc. XX rompem com o tradicional mausoléu em mármore e granito, os substituindo por lajes sepulcrais em parques arborizados, visto que as sociedades passam a silenciar a morte por temor, sendo tratada como morte-tabu e expulsando esses espaços cada vez mais do cotidiano das cidades. Além disso, são instalados longe dos centros das cidades, em decorrência da preocupação com a higiene e desenvolvimento urbano do centro.

A COVID-19

No fim do ano de 2019, mais precisamente em Dezembro, foi comprovado a transmissão do até então novo corona vírus (SARS-CoV-2), em Wuhan na China. Essa nova de tipologia viral, que faz parte uma grande família de vírus comuns em muitas espécies diferentes de animais, incluindo camelos, gado, gatos e morcegos, motivou a epidemia global do Covid-19, que marcou o ano de 2020.

Pelo contágio acelerado e altamente transmissível, o Covid-19 modificou diversos padrões de comportamento e vivência. As pessoas temorosas por esse contágio, se isolaram, espontânea ou obrigatoriamente, adaptaram acessórios higiênicos a sua rotina, e assistiram pelos seus aparelhos de televisão os milhares de óbitos cotidianamente.

Alguns países vivenciaram colapsos funerários. Além disso, houve as modificações com motivação sanitária na dinâmica fúnebre. Essas necessidades fundamentadas na precaução do contágio, criaram novas dinâmicas diante dos enterramentos, velórios e túmulos, as quais este ensaio deseja questionar, se serão temporárias ou se estamos vivenciando o novo momento de dessacralização dos rituais fúnebres, assim como os vivenciados na virada do século XVIII para o século XIX (Figura 1).

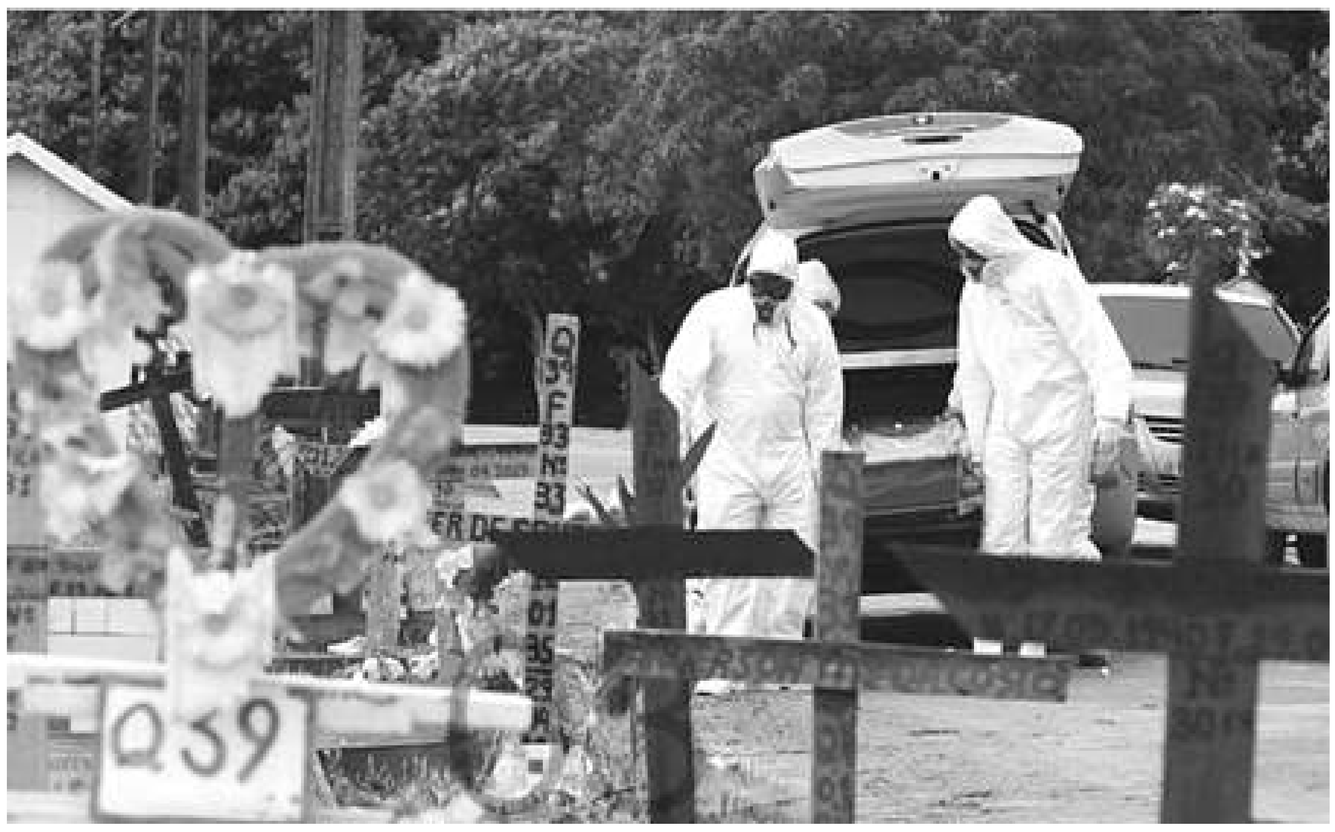

Figura 1- Processos de enterro em tempo de Covid-19 em Manacapuru (AM).
Fonte: Portal de Notícias A Crítica online, disponível em: https://www.acritica.com/channels/coronavirus/news/em-manacapuru-idosos-representam-90-dos-obitos-por-covid-19.

Os processos mentais que estão sendo revividos em virtude da pandemia de Covid-19, estabeleceram uma ruptura com a ideia do morrer, mesmo que temporáriamente, e consequentemente aproximaram a possibilidade da morte. Com a ruptura do morrer individual e social, novas representações foram agregadas aos cemitérios, mudando assim (mesmo que temporariamente) a imagem dos mesmos na paisagem da cidade.

MUDANÇAS NAS IMAGENS FÚNEBRES

Com a nova realidade de enterramentos sendo exigida pelos órgãos de saúde e higiene, as imagens do morrer em tempos de pandemia também foram modificadas. Aquela imagem dos cortejos fúnebres prosseguindo pela cidade, velórios com aglomeração e túmulos exuberantes, se modificaram com o novo entendimento de morte que se desenvolveu ao longo de séculos, e em época de pandemia, o mesmo ocorreu. Mesmo que estas imagens pandêmicas tenham caráter temporário, as mesmas marcam um momento atípico, dessa relação com a morte estreitada, e de certa forma incômoda, que o medo do contágio pelo vírus motivou nos espaços fúnebres das cidades.

Quanto aos velórios, as mudanças no velar, que foram impostas pela pandemia, estabeleceram novas dinâmicas nos espaços fúnebres, aliando a tecnologia na ajuda com os enlutados. Os velórios virtuais, foram a solução vendida por muitas funerárias, objetivando aproximar, mesmo que remotamente, os familiares que gostariam de estar em contato com os demais parentes enlutados (Figura 2).

Figura 2- Velório online.
Fonte: Portal G1, disponível em: https://g1.globo.com/sp/sorocaba-jundiai/noticia/2020/06/09/servico-funerario-transmite-velorios-online-durante-a-pandemia-homenagem-digna.ghtml.

Os enterros cercados por parentes e amigos, se tornaram cerimônias mais restritas e individuais, seguindo os princípios dos velórios. Para manter uma certa proximidade, a tecnologia foi uma ferramenta importante, já que em muitos casos, a realização de vídeo-chamadas permitiu remotamente a presença dos parentes, nesse momento caracterizado pelo último adeus. Os cortejos e enterramentos, passaram a ser mais rápidos, em virtude das preocupações com as aglomerações.

Outras imagens que marcaram bastante essa pandemia no Brasil, foram relacionadas às covas comuns e a abertura em massa de covas. Levando em consideração que desde o século XIX, os grandes túmulos e mausoléus foram sendo substituídos por elementos menos carregados de informações, remetendo uma simbologia mais simples e laica, o mesmo processo se potencializou na pandemia de Covid-19 (Figura 3).

Figura 3- Abertura de covas em massa na pandemia de Covid-19, abril de 2020.]
Fonte: Documentário "Mass graves dug in Brazil as coronavirus death toll climbs", disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IEMuqo1VZ-M.

O questionamento que permeia este ensaio se fundamenta nesta mudança, que é evidente, mas que é impossível precisar, se no pós-pandemia esses processos serão tratados como novos procedimentos fúnebres, ou se serão adaptados aos existentes por séculos, ou então se diante dos enraizamentos sociais dos ritos, os mesmo se caracterizarão como temporários.

ALGUMAS CONCLUSÕES

Os espaços transformam-se em lugares quando permitem que a pessoa desenvolva afetividade em relação a esse local e isso só é possível através da experiência do espaço. Ou seja, quando ocorre a dotação de afeto pelo lugar, quando vão sendo construídos sentimentos de pertencimento e aparecem "ações de apropriação simbólica do espaço" (Duarte, 2010), o indivíduo está moldando um lugar para si enquanto reconstrói sua própria identidade. Isso se evidencia na relação de proximidade das pessoas com os cemitérios.
Considerar o espaço dos cemitérios como artefato cultural, significa dizer que o mesmo pode ser compreendido como linguagem, como portador de significados e, principalmente, como a materialização da visão de mundo dos vivos, onde se impõe à esses espaços ritualísticas e características de cada grupo.

As dinâmicas comportamentais existentes no grupo social que os cemitérios detêm, nos permite refletir sobre o quanto a morte na sua forma de quem é telespectador da mesma, ou seja os vivos, interfere nos precedentes adotados para estabelecer uma arquitetura fúnebre. Partindo da premissa que a arquitetura "é produzida não apenas como construção identitária, mas também em um processo dinâmico, os indivíduos se utilizam dela para reconstruir suas próprias lógicas e reinterpretar os fatos do mundo" (Duarte, 2010), os cemitérios, possuem diferentes dinâmicas, com atividades, atores sociais, contexto histórico, situação financeira, e anseios do próprio grupo urbano vivente naquele raio urbano, que interferem na estratificação física e social desses ambientes.

Os cemitérios são no sentido antropológico, a expressão e representação cultural do entendimento do mundo dos vivos ao longo de diferentes épocas. As diferentes formas de sentir e viver a morte de cada indivíduo, e consequentemente de um grupo da sociedade, trazem graus de afetividade e identidade com os usos dos espaços fúnebres, espaços esses que sofrem reflexos subjetivos humanos diferenciados, representados materialmente na arquitetura e em uma possível identificação social com aquele espaço, acarretando na valorização ou abandono do mesmo.

Os processos e ritos fúnebres que permeiam os cemitérios, são características e resultados derivados de todos os contextos e compreensões da morte durante séculos. A cada novo momento social, são adicionadas ou modificadas novas características aos ritos, e consequentemente o estreitamento com a morte aumenta ou diminui em função desses momentos. As imagens de morte da Covid-19, são claramente representações das dificuldades e da superlotação dos leitos e cemitérios. Essas imagens também representam os ritos modificados através do espaço, mas somente depois que este momento pandêmico passar, que poderemos constatar com certeza se esses ritos serão ou não implementados nos ritos existentes, ou até mesmo se a tecnologia, as redes sociais, e os contatos remotos serão a nova relação com a morte. Ou seja, se eles serão a nova "racionalização" do morrer, como ocorreu com as implantações dos cemitérios fora do perímetro urbano das cidades no século XIX.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. Cemitério e Cidade: a Nova Capital e o lugar dos mortos. **Revista Inter-Legere**, Natal, RN, v. 12, p. 137-156, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BONJARDIM, Solimar Guindo Messias; BEZERRA, Daniel de Castro; VARGAS, Maria Augusta Mundim. A morte do cristão em transformação: as cidades e o espaço da morte. **Fênix-Revista de História e Estudos Sociais**, Uberlândia, MG, v. 7, n. 2, p.1-21, ago. 2010.

CARVALHO, Hugo Pereira de. **A inclusão do cemitério no espaço da cidade**. 2012. 80 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2012.

CYMBALISTA, Renato. **Cidades dos vivos**: Arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios do Estado de São Paulo. São Paulo: Annablume, 2002. 210 p.

DUARTE, Cristiane Rose S. Olhares possíveis para o pesquisador em Arquitetura. In: I ENANPARQ- Encontro nacional da associação nacional de pesquisa e pós-graduação em arquitetura e urbanismo, 1, 2010, Rio de Janeiro. **Cultura possíveis para o pesquisador em Arquitetura**. Rio de Janeiro: [S.n.], 2010. p. 1 - 13.

FARGETTE-VISSIÈRE, Séverine. **Os animados cemitérios medievais**. 2009. Disponível em: <http://historianovest.blogspot.com.br/2009/05/os-animados-cemiterios-medievais.html>. Acesso em: 4 mai. 2016.

FERREIRA, J. M. Simões. A arquitetura para a morte: **A questão cemiterial e seus reflexos na teoria da arquitetura**. Roma: Ed. FCG FCT, 2009.

HIPÓLITO, Paulo. **Uma Breve História dos Cemitérios**. 2011. Disponível em: . Acesso em: 8 jul. 2016.

MASS graves dug in Brazil as coronavirus death toll climbs. Sidney: Sky News Australia, 2020. (2 min.), P&B. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lEMuqo1VZ-M. Acesso em: 09 ago. 2020.

MELO, Luiz G. E**m Manacapuru, idosos representam 90% dos óbitos por Covid-19**. 2020. Disponível em: https://www.acritica.com/channels/coronavirus/news/em-manacapuru-idosos-representam-90-dos-obitos-por-covid-19. Acesso em: 09 ago. 2020.

RAFAEL, Christian. **Serviço funerário transmite velórios online durante a pandemia: 'Homenagem digna'**. 2020. Disponível em: https://g1.globo.com/sp/sorocaba-jundiai/noticia/2020/06/09/servico-funerario-transmite-velorios-online-durante-a-pandemia-homenagem-digna.ghtml. Acesso em: 09 ago. 2020.

ROCHA, Andressa da Conceição; BRAVO, Juliana Peixoto Brandão. **Arquitetura funerária da Grécia Clássica à Revolução Industrial**. 2014. Disponível em: <https://hav120142.wordpress.com/2014/11/20/arquitetura-funeraria-da-grecia-classica-a-revolucao-industrial/>. Acesso em: 9 ago. 2016.

SILVA, Erika Amorim da; NEVES, Fernando Arthur Freitas. A morte em notícias: os significados e representações da morte e dos mortos em Belém na segunda metade do século XIX. In: ANPUH- XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22. 2003, São Paulo. **Anais....** João Pessoa: S.n., 2003. p. 1 - 7.

SILVA NETO, Francisco Rodrigues. A morte e suas implicações para os vivos na Belém do século XIX. In: I**II Encontro da ABEC** - Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais, 2008, Goiânia. III Encontro da ABEC. Goiânia: EDUFG, 2008.

SOUZA, Ivanaíla de Jesus; RIBEIRO FILHO, Francisco Gomes. Geografia e espacialização da morte. In: XVIII ENCONTRO NACIONAL DE GEÓGRAFOS, 18, 2016, São Luís. **Anais....** São Luís: [S.n.], 2016. p. 1 - 11.

MEMENTO MORI: Arte tumular no Cemitério da Soledade, Belém – PA.

MEMENTO MORI: Funerary art at Cemitério da Soledade, Belém – PA.

Beatriz Blanco
Mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura pelo PPGCLC-UNAMA (2020).
iD ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6866-0019
E-mail: <blanco.beatrizmariana@gmail.com>.

RESUMO:

O presente trabalho resulta da pesquisa realizada para a dissertação de mestrado da autora, com o objetivo de compreender a arte tumular existente no Cemitério da Soledade, em Belém – PA. Neste cemitério, construído em 1850 e desativado em 1880 – tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) desde 1964 – foram enterradas mais de 31 mil pessoas. Em seus jazigos é possível observar a presença de arte tumular em diversas sepulturas, revelando os mais variados tipos de sentimentos, além de elementos artísticos como o pórtico de entrada, a capela de Nossa Senhora da Soledade e o cruzeiro das almas. Nesta abordagem teórica sobre tal conjunto de obras, faz-se uso dos conceitos de pathosformel do historiador da arte alemão Aby Warburg, e de dionisíaco, do filósofo Friedrich Nietzsche, além de produzir-se, como parte final, um atlas de imagens chamado de Atlas Soledade, tomando como referência o Atlas Mnemosine de Aby Warburg. Neste Atlas Soledade estão contidos seis mapas divididos em três categorias: estilo artístico, emoção e passagem do tempo.

Palavras-chave: Arte tumular; Pathosformel; Dionisíaco; Soledade.

ABSTRACT:

The current work results from the research made for the author's masters degree dissertation, with the main goal to understand the existent funerary art in the Cemitério da Soledade, in Belém – PA. In this graveyard, built in 1850 and deactivated in 1880 – listed as Heritage in 1964 by the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – were buried over 31 thousand people. In its graves it is possible to observe the presence of funerary art in many tombs, revealing the most varied types of feelings, besides other artistic elements such as the main gate, the Nossa Senhora da Soledade chapel and the central cross of the souls. To further understand these artistic representations, in this theoretical approach the concepts used are the ones of pathosformel by the german art historian Aby Warburg and the one of dionisiac of Friedrich Nietzsche, also producing in the end an atlas of images called Atlas Soledade, which references Aby Warburg's Atlas Mnemosine. In this Atlas Soledade, lie six maps divided into three categories: artistic style, emotion and passing of the time.

Keywords: Funerary art; Pathosformel; Dionisiac; Soledade.

INTRODUÇÃO

Ao longo dos séculos, a humanidade tem se desenvolvido e passado por diferentes momentos. No entanto, um fato único sempre permaneceu como denominador comum desde o início: a morte. Desde que o ser humano vislumbrou o mundo pela primeira vez, ele estava fadado a morrer. E desde então, as civilizações e culturas humanas vêm lidando com a morte e com os mortos de maneiras distintas e singulares, uma delas, utilizando-se da arte para representar sua relação com a morte e o morrer. É importante salientar que a abordagem presente neste estudo é centrada em uma ritualística ocidental católico-cristã, focando em suas idiossincrasias, como por exemplo a prática cristã primitiva de venerar os mortos nas catacumbas.

Ariès (1977), ao descrever os costumes das sociedades do período medieval e dos séculos que o sucederam, estabeleceu os conceitos de "a morte de si mesmo" e "a morte do outro". Através do primeiro, Ariès (1977, p.48) caracterizou e descreveu todo o comportamento medieval diante da morte:

> Com a morte, o homem se sujeitava a uma das grandes leis da espécie e não cogitava em evitá-la, nem em exaltá-la. Simplesmente a aceitava, apenas com a solenidade necessária para marcar a importância das grandes etapas que cada vida devia sempre transpor.

O lema utilizado por Ariès para resumir este pensamento é *"et moriemur"*, morremos todos.

A partir do século XVIII, esta visão muda para uma forma de exaltação, de um desejo, até de uma glamourização da morte – conforme vista em seu auge durante o período vitoriano – e esta visão ocupa-se não mais do próprio fim e sim do fim alheio, tornando-se "a morte do outro". É a partir desta visão da morte do outro que se pode perceber uma maior preocupação com o modo como os mortos eram sepultados e venerados.

Até o século XIX, a prática comum no mundo cristão ocidental era a de enterrar seus mortos em solo sagrado, ou seja, dentro ou em volta de igrejas. Esta prática era conhecida como enterro *ad sanctos* – literalmente "nos santos"[1] – e iniciou-se na Idade Média.

Já no século XIX, com o avanço dos higienistas e com a expansão da crença na Teoria Miasmática formulada no século XVII por Thomas Sydenham e Giovanni Maria Lancisi, que postulava que a causa das doenças vinha do odor pútrido dos cadáveres em decomposição nas igrejas, que contaminavam o ar e a água, viu-se a necessidade de enterrar os mortos em locais afastados dos centros urbanos. Surgiram, assim, os cemitérios tais como os conhecemos.

Com o advento dos cemitérios, surge também a prática da arte tumular. Entende-se por este tipo de arte todo e qualquer tipo de produção artística destinada aos túmulos e cemitérios, ou seja, arte feita para adornar a morada dos mortos. Araújo discorre sobre este conceito ao afirmar que:

> O cemitério antes de tudo é uma forma de preservação da memória particular e coletiva dos indivíduos de uma região. Todos os túmulos erigidos são propriamente uma forma de preservação desta memória. Essa memória é preservada e revelada através da confecção de imagens, as quais muitas vezes produzidas por artistas e ateliês consagrados, tornando esse espaço rico também no seu aspecto artístico, onde são identificados elementos que demonstram a história social e artística destas regiões, através da estatuária, das obras arquitetônicas, dos epitáfios e dos símbolos encontrados e analisados nos túmulos, valorizando e exaltando a preservação desse imenso patrimônio público, que ficaram conhecidos como "museus ao céu aberto". (ARAÚJO, 2013).

[1] Philippe Ariès em História da Morte no Ocidente (1977) ressalta que esta prática visava proporcionar a salvação mais rápida e eficaz da alma do morto, devido à sua proximidade com os santos e mártires da igreja.

Apesar de Debray (1993, p. 22) afirmar que "as sepulturas dos grandes foram nossos primeiros museus e os próprios defuntos nossos primeiros colecionadores", pois as pirâmides egípcias eram cheias de artefatos em seus interiores – antes de serem saqueadas – tais artefatos não eram feitos para a contemplação dos vivos. Isto difere a arte tumular como a conhecemos deste tipo de prática ancestral, pois conforme será explanado neste trabalho, a arte tumular possui função além do mero embelezamento dos túmulos e jazigos.

OS CEMITÉRIOS

O que se deve fazer com um cadáver? Cremar? Atirar no oceano? Enterrar? Deixar ao ar livre para que se decomponha livremente e retorne ao solo de maneira natural? Tais questionamentos e possibilidades perpassaram a mente humana desde que se pode mensurar. Sobre essas questões, Pacheco (2000) constrói uma satisfatória linha do tempo para elucidar a questão do surgimento das práticas funerárias e dos cemitérios como os conhecemos hoje, conforme veremos a seguir.

Na Europa, indícios arqueológicos e documentais apontam para a existência do sepultamento sistemático de corpos desde o período paleolítico (35.000 a 10.000 anos a.C.), tendo sido feitos "no solo, no interior de grutas, quando o ambiente o permitia" (Pacheco, 2000. p 12). Tais práticas seguiram em curso, evoluindo até 5 mil anos antes da nossa era, quando a Europa e o Mundo Antigo desenvolveram a arquitetura megalítica, termo que deriva da junção das palavras gregas mega e lithos e significa pedra grande.

A exemplo de práticas funerárias utilizando grandes blocos de pedras, Pacheco menciona o famoso círculo de pedras de Stonehenge, localizado na Grã-Bretanha e acrescenta que:

> O tipo mais simples daqueles monumentos é o menir, do bretão *men* + *hir*, pelo francês **menhir**, bloco comprido implantado verticalmente no solo. Quando repetido em fila, toma a designação de **alinhamento** e, ao multiplicar-se em círculo toma o nome de **cromlech**. (PACHECO, 2000).

Pacheco (2000, p. 15) segue sua explanação histórica sobre o Alto Egito. Quando os reinos se unificaram e o império egípcio foi criado, a prática dos enterros era arcaica, constituindo-se meramente em simples covas abertas na terra para todas as camadas sociais. Contudo, as grandes cheias do Nilo provocavam o constante desenterramento dos cadáveres, o que levou os faraós a cobrir as sepulturas, protegendo-as com construções de tijolos, gesso e diversos outros materiais.

Neste ponto da linha do tempo de Pacheco (2000 p. 15), o autor menciona a construção da primeira pirâmide, em Sacara, em 2630 a.C. pelo arquiteto Imhotep[2], para o faraó Djoser[3]. A partir desta, seguiram-se as construções de estruturas do tipo tais como as da cidade de Mênfis, na margem esquerda do Nilo, e as de Gizé, maiores e mais imponentes.

Pacheco (2000 p. 16) traz ainda o conceito das catacumbas que surgiram após a difusão do Cristianismo. Estes lugares eram grandes galerias subterrâneas ou grutas, onde se reuniam e escondiam os cristãos perseguidos. Estes passaram a sepultar seus mortos dentro das catacumbas da cidade de Roma, e, depois, fora da cidade, junto às vias de trânsito. Evidências desta prática foram encontradas às margens da Via Ápia, constituindo enterramentos das camadas mais modestas da população.

Os chamados cemitérios cristãos só surgiram no final do século I, quando o cristianismo ainda era uma prática mal vista e condenada pelo Império Romano, antes do surgimento da Igreja Católica. Após o advento do catolicismo, o III Concílio de Toledo (ano 627) estabeleceu como norma geral da Igreja a inumação, ou seja, o enterramento de pessoas em locais determinados para este fim.

> Em França, a partir do século XVI, após campanhas médicas sucessivas, em especial, contra os enterramentos nas igrejas, apoiadas em relatos sobre pessoas que morreram por se exporem "a vapores mefíticos" oriundos de corpos em decomposição, um édito de Luís XVI, em 1776, interditou os sepultamentos nas igrejas, mosteiros, conventos e capelas particulares, com exceção dos corpos das entidades eclesiásticas. Caso exemplar, foi o antigo cemitério dos Inocentes, o mais popular e povoado das necrópoles de Paris desde o século XII. Sobre este cemitério, Voltaire disse tratar-se de um vasto lugar consagrado à peste: "Os pobres que morrem de doenças contagiosas são muitas vezes enterrados aqui lado a lado; os cães roem seus ossos. Um vapor espesso, cadavérico, infecto, se exala. É pestilento nos calores do verão, depois das chuvas" (Ragon, 1981). Como consequência, a geografia dos cemitérios urbanos da cidade de Paris foi substituída pela das necrópoles extramuros. (PACHECO, 2000)

Desta forma, com a proibição das inumações dentro dos templos e com a crescente doutrina da Teoria Miasmática no século XVIII, que postulava que a matéria orgânica em decomposição, especialmente aquela de origem animal, sob a influência de elementos atmosféricos tais como temperatura, umidade, ventos e etc., formava vapores – miasmas – nocivos à saúde, o que levava à infecção do ar que se respirava, viu-se a reabilitação dos cemitérios campais (ao ar livre), fora dos muros das cidades e, portanto, mais seguros, de acordo com o pensamento da época.

Essas práticas fúnebres (sepultamentos no interior e em torno das igrejas e templo) foram trazidas para o Brasil pelos portugueses. Pacheco (2000) cita inclusive os exemplos das cidades coloniais de Minas Gerais, como Ouro Preto, que conservam vestígios desta prática em solo nacional.

A partir do final do século XVIII, ainda segundo Pacheco (2000, p. 21), os médicos brasileiros passaram a se preocupar com os enterros nas igrejas e com suas possíveis consequências para a saúde da população em geral e no ano de 1798, a serviço da Câmara do Rio de Janeiro, uma comissão médica alertou sobre o perigo desta prática. Os médicos da época mantinham a opinião de que a localização ideal para os cemitérios seria fora da cidade, afastados de quaisquer fontes de água, em locais arejados, onde a direção do vento não convergisse para a cidade.

As influências sanitaristas, próprias à concepção europeia moderna, aliadas às recomendações dos médicos e estudiosos, fizeram com que, ainda segundo Pacheco (2000, p. 21), em 18 de outubro de 1828, fosse promulgada a lei imperial que recomendava que as câmaras municipais elaborassem posturas relativas ao "estabelecimento de cemitérios fora dos recintos dos templos, conferindo a esse fim com a principal Autoridade Eclesiástica do Lugar".

Atualmente, após 164 anos desde que os cemitérios passaram a ser considerados os locais apropriados para os enterramentos, um cemitério brasileiro é detentor do título de maior necrópole da América Latina e segunda maior do mundo. Trata-se do Cemitério da Vila Formosa, em São Paulo – SP, fundado em 1949 e ainda em atividade, com cerca de 1,5 milhão de pessoas enterradas em 763.000 metros quadrados.

---

[2] 2655 – 2600 a.C. Serviu ao faraó Djoser, da Terceira Dinastia. Considerado o primeiro arquiteto, médico e engenheiro do mundo antigo. Famoso no mundo contemporâneo por ter sido retratado como o vilão da franquia de filmes de ação A Múmia (1999). Fonte: https://www.britannica.com/biography/Imhotep acesso em 14/12/19.
[3] 2650 – 2575 a.C. Djoser, também chamado de Zoser, foi o segundo rei da Terceira Disnastia do antigo Egito, que conduziu a construção do primeiro monumento de pedra do Egito. Seu reinado foi marcado por grande inovação tecnológica no uso da arquitetura. Fonte: https://www.britannica.com/biography/Djoser acesso em 12/04/20.

Já no estado do Pará, dentre os cemitérios da capital, o maior é o de Santa Izabel, com aproximadamente 45 mil túmulos. Porém, o mais antigo é o de Nossa Senhora da Soledade, com aproximadamente 76.000 metros quadrados, pouco mais de 400 túmulos e mais de 160 anos de história, conforme será detalhado a seguir.

O CEMITÉRIO DE NOSSA SENHORA DA SOLEDADE

Em Belém, o primeiro cemitério público construído foi o Cemitério de Nossa Senhora da Soledade, em 1850, pelo capitão Joaquim Vitorino de Sousa Cabral, e está localizado na atual Avenida Serzedelo Corrêa (antiga Rua São Vicente de Fora), bairro Batista Campos (que na época encontrava-se fora dos limites da cidade e hoje pertence à área central do município), em razão de uma epidemia de febre amarela que assolou a capital paraense.

É interessante notar que foi somente naquele ano (1850) que o cemitério foi construído, apesar do decreto imperial anteriormente mencionado, em vigência há pelo menos 25 anos. Rodrigues afirma sobre o Soledade que:

> Em 25 de março de 1850 o então Presidente da Província Jerônimo Coelho assinou uma Resolução tornando obrigatório todos os enterramentos no cemitério da Soledade. Este número foi impulsionado pela epidemia de febre amarela (1850) que ceifou milhares de vidas, assim como a epidemia de cólera (1855). Os enterramentos cessaram no ano de 1880 com o número de mais de 30.000 pessoas enterradas. A partir da data, os enterramentos foram transferidos para o Cemitério Santa Isabel, no Bairro do Guamá. Seu tombamento como Patrimônio Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico nacional) aconteceu em 23 de janeiro de 1964. (RODRIGUES, 2014)

Atualmente o Cemitério de Nossa Senhora da Soledade abre somente às segundas-feiras e no dia de finados. O motivo que leva o cemitério a abrir às segundas-feiras é o culto às almas[4], demonstração de fé por pessoas que vão até o cemitério acender velas no cruzeiro (grande cruz localizada geralmente no centro dos cemitérios, muitas das vezes feita de pedra, assentada sobre plataforma com degraus) e nos túmulos de certas pessoas tidas como santas populares, capazes de realizar milagres e atender pedidos por graças. Acerca deste assunto, Rodrigues acrescenta:

> Há registros de devoções com mais de 50 anos, passadas de uma geração a outra. Os principais túmulos de devoções populares são: O Menino Zezinho, Raimundinha Picanço, Preta Domingas, Menina Januária, os Gêmeos, Escrava Anastácia, Mariana Isabel, dentre outros. (RODRIGUES, 2014)

A respeito da construção do Soledade, Rodrigues (2014) afirma que ele foi erigido seguindo os moldes dos grandes cemitérios europeus, seguindo as linhas do período artístico do romantismo, trazendo obras de escultura, materiais e cantarias[5] diretamente de países como Portugal e Itália. Além disso, o cemitério apresenta rica simbologia funerária, capaz de revelar os ideais da época, os valores, os aspectos socioeconômicos, a gratidão e o sentimento de perda.

Tendo sido dividido em quatro cantos, cada um foi dado a uma irmandade religiosa distinta. Segundo Rodrigues (2014, p. 34), eram estas: Irmandade da Santa Casa, a Ordem do Santo Cristo, Ordem Terceira de São Francisco e Ordem Terceira do Carmo.

Foi o fato de permanecer sem enterros por muitos anos (tendo sido o último enterramento realizado no ano de 1880) que levou ao processo de deterioramento do Soledade, e foi somente através da mobilização de intelectuais da cidade que seu tombamento foi providenciado – a fim de evitar sua destruição, pois havia a intenção de derrubá-lo para a construção de um condomínio.

Sobre o processo de tombamento do Soledade, Rodrigues (2014) afirma que desde 1948 já se falava na preservação do cemitério através de seu tombamento em função dos valores artísticos e históricos a ele atribuídos. Contudo, naquela época julgava-se digno de tombamento apenas obras que seguissem o estilo colonial (barroco) e o modernismo, resultando em nenhum interesse em obras do século XIX. Em razão disso, Rodrigues (2014, p. 73) afirma que houve morosidade no processo, aventando a possibilidade de que tal fato tinha ocorrido em razão da rejeição acima citada de obras do século XIX, especialmente aquelas de estilo eclético como o Soledade.

De qualquer forma, o registro do cemitério no livro do tombo só veio a ocorrer em 1964, "impulsionado pela ameaça de demolição da necrópole, o que mobilizou grande parte da população da cidade" (Rodrigues, 2014 p. 73) pois nos anos de 1962 e 1963 houve uma grande campanha para a construção de edifícios residenciais no antigo campo santo, removendo para este fim, jazigos e todo o conjunto paisagístico.

Assim sendo, o cemitério foi salvo ao ser tombado como "Conjunto Paisagístico do Cemitério Nossa Senhora da Soledade", registrado sob o número 29 do 1º Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, em 23/01/1964. Rodrigues ressalta a importância deste acontecimento:

> No ano em que o cemitério Nossa Senhora da Soledade foi tombado, outros 28 bens também foram tombados no Brasil, sendo 2 deles em Belém (o cemitério propriamente dito e o antigo Hospital Militar, onde atualmente se localiza a "Casa das 11 Janelas"). Convém ressaltar, entretanto, que houve apenas mais um caso, além do Soledade, de bem tombado como Conjunto Urbano Paisagístico, que foi o tombamento de um trecho na cidade de Petrópolis, a Av. Köeller. Isso demonstra o reconhecimento da importância do cemitério para a configuração urbana de Belém e a peculiaridade do valor a ele atribuído. (RODRIGUES, 2014).

Atualmente o cemitério encontra-se bastante deteriorado devido a um conjunto de fatores como vandalismo e ações do tempo. Uma matéria publicada no portal G1 Pará retrata a realidade encontrada por quem visita o Soledade:

> Porém, a necrópole é alvo do descaso do poder público: túmulos foram destruídos, sofreram pichações e estátuas foram destruídas. O aposentado João Batista conta que tinha parentes distantes como General Gurjão, militar que lutou na guerra do Paraguai e está enterrado no cemitério da Soledade. Ele lamenta que pedaços do túmulo foram roubados e acredita que até os ossos do general estejam expostos. "A sepultura era muito bem tratada, tinha imitações de armas de guerra, da guerra do Paraguai. Isso tudo desapareceu, foi roubado e o restante está escondido para não ser roubado", denuncia João Batista.

---

[4] O site católico "Templário de Maria" oferece uma explicação para a realização do culto às segundas-feiras, conforme a seguir: "A segunda-feira foi escolhida pela igreja como o dia dedicado a rezar pelas almas do Purgatório, por isso, celebram-se missas e costuma-se entoar ladainhas e terço pelos falecidos, como também é muito comum rezar-se a Novena pelas almas do Purgatório." Fonte: https://templariodemaria.com.br/segunda-feira-dia-dedicado-as-almas-do-purgatorio/ acesso em: 15/12/19

[5] "A palavra cantaria, no âmbito da arquitetura, tem sua etimologia originada do latim "canthus" com o significado de "aresta". Há autores que remetem o significado à época pré-romana quando designava "pedra grande", ou pedra aparelhada para formar o ângulo de uma construção." Fonte: http://www.ct.ceci-br.org/ceci/br/restauro/oficios-tradicionais/364-oficio-do-cantel-ou-canteiro.html acesso em: 15/12/19.

A mesma matéria menciona que o órgão responsável por manter o cemitério (Secretaria Municipal de Urbanismo – SEURB) realiza limpezas periódicas no local, mas não há menção sobre projetos de restauro e conservação dos túmulos e jazigos. A matéria acrescenta, ainda, que um dos fatores contribuintes para o estado de deterioração do cemitério é o próprio culto às almas, visto que fiéis teriam colocado uma camiseta na estátua neoclássica presente no túmulo do Menino Zezinho, o que causaria danos à peça.

PATHOSFORMEL DIONISÍACO

Fundamentado nas pesquisas de Paula Rodrigues (2014 e 2003), bem como em visitas ao local, é possível observar a presença de arte tumular no cemitério da Soledade em Belém, nos moldes de grandes cemitérios como o Père-Lachaise de Paris e o Consolação em São Paulo.

Contudo, pode-se compreender esta produção artística disponível na necrópole paraense como um exemplo de pathosformel dionisíaco. Para conhecer os conceitos de Aby Warburg (*pathosformel*) e Friedrich Nietzsche (dionisíaco), faz-se uma breve explanação: Pathosformel (ou fórmula de páthos) é um conceito criado por Aby Warburg para designar a repetição de elementos capazes de transmitir uma mesma emoção através de obras de arte ao longo dos séculos. Já o conceito de dionisíaco pertence ao pensamento nietzscheano e existe como forma de representação da ligação do ser humano com a realidade mais pura, não tendo bases racionais e opondo-se às ilusões apolíneas.

Desta maneira, é possível afirmar que a morte e suas representações se encontram no espectro dionisíaco da realidade conforme pensado por Nietzsche, segundo Paes:

> Nietzsche, ao escrever sobre *O Nascimento da Tragédia*, parece prever o que ocorreria com o homem da atualidade: o evitar da finitude, ao ignorar os elementos dionisíacos e valorizar apenas a racionalidade apolínea, o que impede esse homem de aceitar a realidade tal como ela é mostrada na tragédia – de forma real. (PAES, 2013)

Com base neste pensamento, pode-se concluir que o medo da morte, sua negação, tão presente no mundo ocidental, faz parte de uma visão dionisíaca de mundo, bem como as experiências derivadas do ato de perder um ente querido. A partir do século XIX, esta visão, transformada em "a morte do outro", levou ao surgimento das artes tumulares nos primeiros cemitérios como os conhecemos.

Para este trabalho, foi produzido um pequeno atlas de imagens chamado de Atlas Soledade[6]. Este projeto é inspirado pelo Atlas de Imagens Mnemosine de Aby Warburg.

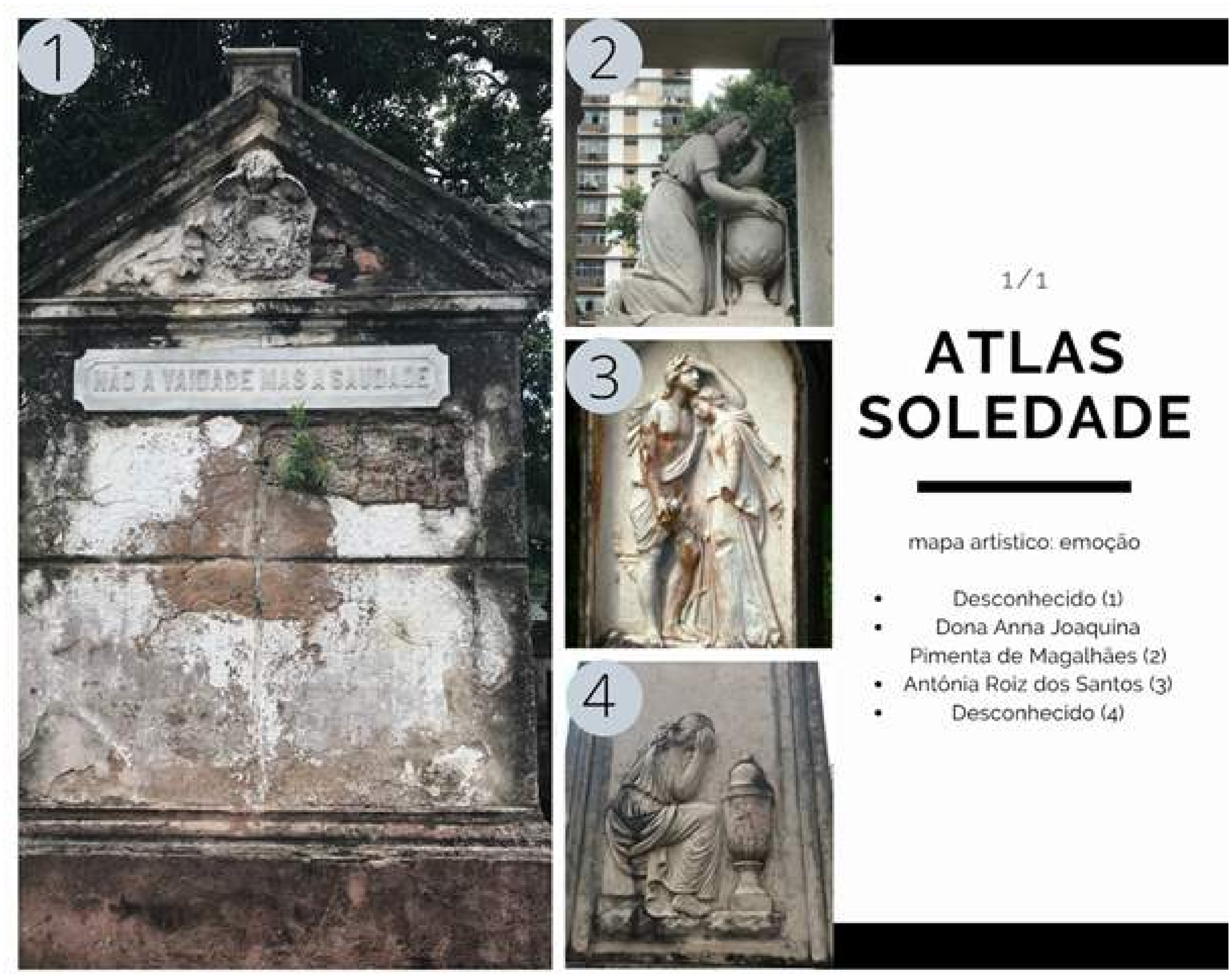

Figura 1 – Atlas Soledade, mapa das emoções.
Fonte: Elaborado pela autora (2020).

[6] O Atlas Soledade engloba seis mapas divididos em três categorias: estilo artístico, emoção e passagem do tempo e está disponível na íntegra no endereço: https://imgur.com/a/nEpK20Q

No quarto mapa, que abarca os túmulos de Dona Anna Joaquina Pimenta de Magalhães, Antônia Roiz dos Santos e dois desconhecidos, o objetivo foi de reunir obras que fossem capazes de transmitir uma emoção específica: a dor da perda.

Todas as obras escolhidas remetem de alguma forma à dor de perder um ente querido, seja através de uma simples frase ("Não a vaidade, mas a saudade") ou com o uso de técnicas artísticas, como o baixo-relevo encontrado no túmulo de Antônia Roiz dos Santos. O *páthos* de perda é evidente aqui, transmitindo esta emoção ao espectador.

Além da presença do páthos de perda, é possível também verificar a presença do conceito de dionisíaco operando em conjunto com o *páthos* mencionado. Conforme Nietzsche aponta sobre a polaridade entre *apolíneo e dionisíaco*:

> A embriaguez apolínea produz, acima de tudo, a irritação que fornece ao olho a faculdade da visão. O pintor, o escultor, o poeta épico são visionários por excelência. Ao contrário, no estado dionisíaco, todo o sistema emotivo está irritado e amplificado, de modo que descarrega de um golpe todos seus meios de expressão lançando sua força de imitação, de reprodução, de transfiguração, de metamorfose, toda espécie de mímica e de arte de imitação. (NIETZSCHE, 2001).

Portanto, compreendem-se como dionisíacas as representações artísticas capazes de transmitir de uma só vez, "de um golpe", as emoções puras e profundas ao espectador. As representações dionisíacas são como canções de fado ou tarab (estilos musicais de Portugal e do Mundo Árabe, respectivamente) onde o intérprete derrama o lamento por toda a extensão da composição, levando ao ouvinte a sensação pretendida, mesmo que estes jamais a tenham sentido.

Estas emoções são percebidas nas obras mencionadas no mapa em questão, por retratarem explicitamente o sentimento de perda ao evidenciarem elementos como a frase "não a vaidade mas a saudade" e ao destacar figuras na mesma posição, pranteando a partida do ente querido, sendo que em dois dos casos (figuras 2 e 4 do mapa discutido) as personagens centrais das obras encontram-se lamentando a dor da perda diante de urnas funerárias, o que contribui para a evidenciação de se tratar de uma representação explicitamente ligada ao luto.

Salienta-se ainda o uso que Warburg pretendia fazer da polaridade entre apolíneo e dionisíaco, de acordo com Didi-Huberman:

> A polaridade do apolíneo e do dionisíaco, portanto, no uso que Warburg pretendia fazer dela, não podia servir para recompor uma classificação das artes ou de suas "épocas". Ela se dissemina, antes, em cada arte, cada período, cada objeto, cada nível de análise. (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Por isso, entende-se que, na visão de Warburg, as representações *apolíneas e dionisíacas* não estão restritas a períodos específicos ou a estilos artísticos, sendo possível observá-las em todos eles, independentemente de suas características predominantes (como o exagero da emoção no período barroco e a contenção no renascimento).

CONCLUSÃO

Com o propósito de elaborar da melhor forma o processo de aceitação, entendimento e superação da morte, a humanidade vem buscando expressar toda essa gama de sentimentos que envolvem o fato de não vivermos para sempre das mais diversas formas. Conforme mencionado no início do trabalho, o foco desta pesquisa foram os ritos fúnebres do mundo ocidental católico-cristão. Assim sendo, averiguou-se que na Idade Média, a reação à morte se deu de forma respeitosa e solene. Na Era Vitoriana, ela recebe todas as pompas e cerimônias oficiais, sendo exaltada e desejada. Nos dias atuais, essa relação com a morte é temida ou até, mesmo, negada.

Um dos modos de manifestar a experiência com a morte sobrevive na Arte Tumular. Nos cemitérios do Père-Lachaise de Paris, no Highgate de Londres e no Consolação de São Paulo estão presentes relevantes obras de arte tumular. Sendo que Belém também possui um cemitério que reúne expressiva importância para o campo da arte tumular: o Nossa Senhora da Soledade.

Este trabalho teve como objetivo abarcar exemplos de Arte Tumular no Soledade e verificou-se, através da proposta de aplicar os conceitos de pathosformel (Aby Warburg) e dionisíaco (Friedrich Nietzsche), o que permitiu ao final que fosse criado um mapa chamado de Atlas Soledade, livremente inspirado no Atlas de Imagens Mnemosine de Warburg.

A presença destas obras de arte chama a atenção por seu valor histórico e artístico – o Cemitério da Soledade constitui-se num pedaço do século XIX no coração de Belém, evocando toda uma conduta de uma época retratando os costumes, a cultura mais refinada e como esse conhecimento esteve disponível para auxiliar no luto de seus entes queridos, fazendo-lhes a derradeira homenagem. Portanto, sua conservação é de extremo valor para a sociedade. Mas, ele se encontra em estado de abandono, simbolizando grande perda para a História e memória paraenses.

Do ponto de vista teórico-metodológico, o conceito de *pathosformel* enquanto "fórmula da emoção" de Aby Warburg foi fundamental para a identificação e análise das obras tumulares, usado como base de inspiração, pois permitiu que os sentimentos presentes nas obras fossem acessados de forma clara, conforme consta no Atlas.

Já o conceito de *dionisíaco* de Friedrich Nietzsche mostrou-se eficaz quando se tratou de compreender a motivação por trás da arte tumular, já que ele trata daquilo que é duramente verdadeiro e inexoravelmente real – como a morte.

A metodologia utilizada no desenvolvimento deste trabalho mostrou-se eficiente, já que à luz dos conhecimentos de Aby Warburg e Friedrich Nietzsche, foi possível analisar as manifestações de Arte Tumular no Soledade enquanto *pathosformeln dionisíacas*, comprovando não só os conceitos dos autores, como também contribuindo dessa forma para uma interpretação mais ampla desse tema, no propósito de ressaltar a importância do Soledade e das obras lá abrigadas.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Thiago Nicolau de. Espaço das representações da morte: Arte tumular como expressão da cultura. Anais do IV Encontro Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades – ANPUH – Memória e Narrativas nas Religiões e nas Religiosidades. **Revista Brasileira de História das Religiões**. Maringá (PR) v. V, n.15, jan/2013. ISSN 1983-2850. Disponível em http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente: Da idade média aos nossos tempos**. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. 288 p.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega Vol. III.** Petrópolis: Ed. Vozes,1992.

DEBRAY, Régis. O nascimento pela morte. In: **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993:21-43.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg; tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

G1 Pará. Em Belém, **Cemitério da Soledade está em situação de abandono**. Disponível em: http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2015/06/em-belem-cemiterio-da-soledade-esta-em-situacao-de-abandono.html acesso em: 23/12/19.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**; tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O crepúsculo dos ídolos ou a filosofia a golpes de martelo**. Tradução Edson Bini e Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus Editora, 2001.

PACHECO, Alberto. **Cemitério e meio ambiente**. 2000. Tese (Livre Docência em Geologia Ambiental) – Instituto de Geociências, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Doi: 10.11606/T.44.2015.tde-23062015-131326. Acesso em: 19/08/19.

PAES, Carolina Cesarin. O apolíneo e o dionisíaco no pensamento de Nietzsche. **Anais do 2° encontro de diálogos literários**. 2013. Publicado em arquivo digital, em: https://dialogosliterarios.files.wordpress.com/2013/12/40.pdf acesso em 27/02/2020.

RODRIGUES, Paula Andréa Caluff. **O Tempo e a Pedra**. Belém/PA, 2003. 79p.

RODRIGUES, Paula Andrea Caluff. **Duas faces da morte: O corpo e a alma do cemitério Nossa Senhora da Soledade em Belém/PA**. 2014. Dissertação de mestrado – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/AS%20DUAS%20FACES%20DA%20MORTE(1).pdf

A CAPELA POMBO
Um retrato da Belém Landiana do passado à atualidade

THE POMBO CHAPEL
Belém "Landiana"s portrait, from the past to the present

Leonardo José Góes Oliveira
Mestrando de Comunicação, Linguagens e Cultura - PPGCLC/UNAMA
Graduado em Arquitetura e Urbanismo - UNAMA
Email: leonardooliveiraarquitetura@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2116-5539

Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes
Pós-Doutoranda – UPORTO
Doutora em História – PPHIST/UFPA
Mestre em Desenvolvimento e Meio Ambiente Urbano – PPDMU/UNAMA
Graduada em Arquitetura e Urbanismo - UNAMA
Email: marcianunes2011@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8345-3528

RESUMO

A importância do legado de Antônio Landi em sua passagem pela Amazônia, e em especial, à Belém do Pará, mostrou ser fundamental para concepção da arquitetura da cidade no sec. XVIII, sendo responsável por grandes e notáveis obras como o Palácio dos Governadores, a Casa das Onze Janelas e várias Igrejas. Dentre as diversas igrejas e observando as características da extinta capela do Palácio dos Governadores, antiga casa de governo da cidade, se pôde atribuir à Landi a autoria da Capela Senhor José dos Passos, situada na Travessa Campos Sales, entre Rua Treze de Maio e Rua Senador Manoel Barata, em Belém-Pará, conhecida como Capela Pombo. Dessa forma, numa descrição minuciosa da obra nos seus elementos artísticos e arquitetônicos, este artigo visa analisar a referida Capela Pombo, por meio de levantamento fotográfico de imagens antigas e atuais da capela, destacando as características dos desenhos de Landi. Estando essa capela descaracterizada, requerendo conservação e restauração, é necessário destacar a importância da preservação do patrimônio, promovendo a relação de pertencimento do bem e de seu entorno.

PALAVRAS-CHAVE: Antônio Landi; Capela Pombo; características arquitetônicas.

ABSTRACT

The importance of Antônio Landi's legacy in his passage through the Amazon, and especially in Belém do Pará, proved to be fundamental for the conception of the city's architecture in the sec. XVIII, being responsible for great and notable works like the Palace of the Governors, the House of the Eleven Windows and several Churches. Observing the characteristics of the extinct chapel of the Palácio dos Governadores, the former government house of the city, it was possible to attribute to Landi the authorship of the Senhor José dos Passos Chapel, located in the Campos Sales street, between Treze de Maio and Senador Manoel Barata streets, at Belém-Pará, known as Pombo Chapel. Thus, in a detailed description of the work in its artistic and architectural elements, this article aims to analyze the aforementioned Pombo Chapel, through a photographic survey of old and current images of the chapel, highlighting the characteristics of Landi's drawings. Since this chapel is out of character, requiring conservation and restoration, it is necessary to highlight the importance of preserving the heritage, promoting the relationship of belonging to the property and its surroundings.

KEYWORDS: Antônio Landi; Pombo Chapel; architectural features.

INTRODUÇÃO

ARQUITETURA ITALIANA DO SÉCULO XVIII

A cidade de Bolonha-Itália foi influenciada pelo Instituto de Artes e Ciências de Bolonha (IAB), que além de Fernando Galli Bibiena, professor grande representante da arquitetura italiana, tinha a participação de outros arquitetos importantes como, Dotti, Torreggiani Domenico Tibaldi, Piranesi (BRAGA,1998).

A atividade que Dotti Toreggiani desempenhava influenciou a arquitetura com elementos maneiristas, aliados a cenografia, que estavam presentes em escadarias, salões do aparato, em confessionários, tribuna de pilastras, dentre outros. Outro grande arquiteto da Academia, Afonso Torreggiani, tinha seu trabalho representado em obras religiosas, como o Oratório de San Felipe Neri ,com estilo rococó (BRAGA, 1998).

ARQUITETURA POMBALINA

A cidade de Lisboa em Portugal passou por acontecimentos interessantes na sua arquitetura no século XVIII, tendo a cidade grande momento de internacionalização, dispersão e regionalização em soluções arquitetônicas na época, onde o classicismo surgia como proposta. Esta forma de arquitetura se estabeleceu apenas a partir da segunda metade do século XVIII, precisamente após o grande terremoto sofrido na cidade no ano de 1755, o qual destruiu grande parte da sua arquitetura (BRAGA, 1998).

O estilo de arquitetura pombalina é analisado sob o aspecto de âmbito europeu, onde o Terreiro do Paço (Praça do Comércio) sendo a praça o local mais importante na área de comércio da capital portuguesa, é uma obra da arquitetura pombalina, representa um conjunto emblemático na reconstrução da cidade. Seu desenho é composto por um retângulo definido por três alas com galerias e arcos, criando um espaço em 'U' à nascente, norte e poente; e, o lado sul dá acesso direto ao Rio Tejo (BOTKOVÁ, 2016).

Ainda de acordo com Botková (2016), a tipologia aplicada na praça é "Place Royale", comum em diversas praças europeias, ela abriga instituições governamentais e judiciais, tem área total de 35.000 m2, até hoje é considerada uma das maiores praças da Europa.

Os edifícios pombalinos se caracterizam por desenhos simples com pouca ornamentação, pensados para uso misto, com lojas no térreo e habitação, eram divididos na maioria das vezes em quatro andares, onde no térreo há a presença de janelas "rasgadas" com certa continuidade, no segundo e no terceiro pisos tinham geralmente peitoris, e o último a presença de águas furtadas (BOTKOVÁ, 2016).

Os prédios desta época foram construídos divididos entre A, B e C, de acordo com a hierarquia que cada um representava na sociedade, os mais ricos eram do tipo A, estavam localizados em áreas mais privilegiadas e em grandes avenidas próximo de grandes praças, como a Praça do Comércio, os do tipo B eram mais modestos, localizados em ruas e travessas e os de tipo C eram as mais humildes (BOTKOVÁ, 2016).

Após o terremoto que devastou a cidade de Lisboa, todos os edifícios pombalinos foram construídos na chamada "gaiola pombalina", onde tinha a tecnologia antissísmica, com paredes mais finas e totalmente flexíveis, contribuindo para a estabilidade do edifício (BOTKOVÁ, 2016).

De certa maneira, a arquitetura que foi feita em Lisboa, repercutiu muito nas obras de Landi posteriormente na cidade de Belém, podendo ser observada a partir de elementos arquitetônicos empregados nas diversas obras da cidade (BRAGA, 1998).
BARROCO NO BRASIL

O Barroco chegou a América Latina com os missionários jesuítas, que trouxeram consigo um novo estilo como forma de doutrinação cristã. Os primeiros que assim surgiram apresentavam modelos arquitetônicos e peças decorativas e artísticas trazidas de Portugal. O estilo chega com missões colonizadoras da Companhia de Jesus, onde encontra uma atmosfera pertinente para a propagação do estilo no país (PINTO, 2006).

No Brasil, o estilo foi muito significativo nos estados de Pernambuco, Rio de Janeiro, Bahia, e São Paulo, porém foi em Minas Gerais que ele se destacou. Com a descoberta do Ouro na região mineira no final do século XVII e início do século XVIII, ocorreu uma forte migração para o local, o que seria essencial para as obras deste último século. Se estabeleceu um núcleo do barroco tardio riquíssimo, não só pelo valor agregado ao ouro, mas pelo requinte da própria arquitetura ali desenvolvida neste período (LEMES, 2012).

No Barroco duas linhas se caracterizam no país, nas regiões onde através da riqueza atribuída ao comércio do açúcar e pela mineração, é possível encontrar igrejas com relevos feitos em madeira em talha, que são recobertas de finas camadas de ouro, com janelas, cornijas, e portadas decoradas com trabalhos em escultura, muito comuns nos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco (PINTO, 2006).

Ainda de acordo com Pinto (2006), em regiões onde não existiam tais riquezas a arquitetura teve outra forma, como em São Paulo igrejas em talhas simples, realizadas por artistas menos experientes da época.

Entre as grandes obras conhecidas por empregar o estilo Barroco nesta época, muitas delas estão localizadas em cidades do interior mineiro como, Ouro Preto, Congonhas e São Jão Del Rey. A Igreja do Bom Jesus dos Matosinhos em Congonhas (LEMES, 2012).
BREVE BIOGRAFIA DE LANDI

Guiseppe Antônio Landi (1713-1791) foi um arquiteto e desenhador, nasceu em Bolonha na Itália, ele é conhecido como "Bibiena do Equador", pela influência na arquitetura do século XVIII, por trazer elementos arquitetônicos novos para suas obras, fazendo referência ao seu professor Fernando Galli Bibiena (1657-1743), do qual era o melhor aluno no Instituto de Artes de Bolonha, se tornando Mestre em Arquitetura e Perspectiva, em 1730 (NASSAR et al., 2003).

Em Bolonha, cidade que na época era conhecida como a capital da pintura ilusionista, Landi trabalhou com diversas atividades, ele tinha grande habilidade em desenhar palácios, capelas, igrejas, arcos, entre outras obras, sendo chamado para projetar e reformar estas edificações. No ano de 1750 ele participou pela última vez, da Academia Clementina ou Instituto de Ciências e das Artes de Bolonha (IAB), após isto, Landi decidiu ir para o Brasil em busca de novas oportunidades de trabalho, onde mais tarde ficaria na história da arquitetura do Brasil e de Belém do Pará (NASSAR et al., 2003).

Com sua chegada à cidade de Belém, que já era porta de entrada da Amazônia, o arquiteto tinha a missão de fazer no meio da selva amazônica uma nova Bolonha, nos moldes e de acordo com o momento que a cidade vivia. Foi apenas no Brasil que a denominação em alusão ao nome de seu professor veio à tona, "Bibiena do Equador", por toda contribuição à arquitetura do Pará e às igrejas da Amazônia, que se tornaram símbolos emblemáticos de uma era na cidade (NASSAR et al., 2003).

Assim, ele aceitou ao pedido do Rei de Portugal para ser desenhador de bases cartográficas, apresentando amplo cuidado em suas representações, não só da cartografia, como também, da vista dos lugares, paisagens, dos índios, animais e do que estivesse ao alcance dos olhos (NASSAR et al., 2003).

Landi, em seu álbum de desenhos realizou gravuras de diversas obras importantes em Portugal e na Itália, onde destacava diversos tipos de abertura e elementos arquitetônicos e artísticos, que tiveram grande relevância na Europa, entres elas, o "Prospetto del Palazzo Lambertini in Strada S. Stefano" de Bolonha, o qual seguia um ritmo de aberturas e portada central (NASSAR et al., 2003).

Outros grandes exemplos estão o "Palazzo Bentivogli" na Itália, que utilizava frontão em suas aberturas com balaústres e outros elementos arquitetônicos, e o "Palazzo Labeccari da's Prospero", com aberturas com frontão triangular (NASSAR et al., 2003).

O LEGADO DE LANDI NA AMAZÔNIA

Em Belém, na Amazônia, entre as várias obras que Antônio Landi realizou, as mais importantes foram: a Igreja da Sé, a Igreja das Mercês, a antiga Capela do Palácio e a Igreja do Carmo (OLIVEIRA, 2008).

Segundo Mello Júnior (1973), a cidade de Belém observou grandes edificações do século XVIII ligadas a Landi, entre elas, a Catedral e Igreja de São João Batista e o Palácio dos Governadores, hoje conhecido como Palácio Lauro Sodré, que teve os desenhos de sua fachada encontrados no Rio de Janeiro durante o ano de 1967 (MELLO JÚNIOR, 1973).

Outra obra importante que descreve a passagem e legado deixados na Amazônia pelo arquiteto é o antigo Hospital Real, que foi casa de um senhor de engenho, atualmente é a Casa das Onze Janelas, que abriga o Museu de Arte Contemporânea do Complexo Feliz Lusitânia (MIRANDA, 2006).

Landi desempenhava com muita astúcia as características próprias de uma arquitetura lusitana no século XVIII, a presença de grandes portas e janelas em suas obras, no mesmo gabarito de altura, demonstravam isso, a presença de portadas divididas, de simetria perfeita em conjunto, nas obras do Hospital Real, do Palácio dos Governadores e das igrejas, são exemplos disso (OLIVEIRA, 2008).

Apesar do pouco conhecimento sobre muitos dos seus desenhos, já se tem uma grande noção de como suas obras se apresentavam perante a sociedade, a partir do que hoje foi encontrado e disponibilizado, representando uma grande referência para a Amazônia (OLIVEIRA, 2008).

Segundo os registros antigos de desenhos feitos por Landi, é de suma importância citar a antiga Capela do Palácio dos Governadores, feita para família do então governador do Pará, Fernando da Costa Ataíde Teive, que solicitou sua construção à Landi no momento em que ele projetava o novo Palácio, em substituição ao antigo, que foi demolido, todavia, nos dias de hoje, a capela deixou de existir, ficando apenas os desenhos do arquiteto de como ela era (MENDONÇA et al., 1999).

CAPELA DO SENHOR DOS PASSOS OU CAPELA POMBO

SÍNTESE HISTÓRICA

Ambrósio Henriques da Silva Pombo era natural de Freguesia de Santa Maria de Coso, no Reino de Galízia, na Península Ibérica, considera-se que o mesmo tenha nascido por volta do ano de 1750 e falecido no ano de 1820, herdeiro do título Barão de Jaguarari, denominação do engenho de propriedade fundada pelo seu avô (OLIVEIRA, 2008).

Ambrósio Henriques foi chefe do partido dos Caramurus, onde as decisões e reuniões eram realizadas em sua casa, um sobrado anexo a Capela dos Pombos ou simplesmente Capela Pombo, fazendo referência ao sobrenome de seu primeiro proprietário, localizada na antiga Travessa do Passinho, atual Travessa Campos Sales, entre Rua Treze de Maio e Rua Senador Manoel Barata, em Belém-Pará, foi inaugurada por volta de 1790, passada de geração em geração, aos descendentes do Coronel Ambrósio (OLIVEIRA, 2008).

No decorrer do tempo, a capela sofreu mudanças na sua administração, ocasionando saqueamentos, o seu abandono e a perda de documentos referentes à construção original, apenas mais tarde em 1973, recuperada pela família de origem, obteve de volta pisos e imagens com características originais, importantes para compreensão artística e arquitetônica da edificação, onde até 2014 foi a única capela particular existente na cidade de Belém, até ser vendida à Universidade Federal do Pará (UFPA) (OLIVEIRA, 2008).

ANÁLISE ARQUITETÔNICA DA CAPELA DO PALÁCIO E DA CAPELA POMBO

Devido as características de sua fachada e de seu interior (Figura 1), por vários anos se atribuiu à Antônio Landi a autoria do projeto de construção da Capela Pombo, pois a mesma tem consideráveis semelhanças com outras obras assinadas por ele, como a extinta Capela do Palácio dos Governadores, atual Museu do Estado do Pará, e por elementos como retábulos, volutas e elementos decorativos resultantes do século XVIII (OLIVEIRA, 2008).

Com o passar dos anos a capela sofreu modificação quanto ao seu uso e se tornou despercebida pela maioria das pessoas, além da paisagem urbana do entorno da edificação ter sido alterada, diferente de anos atrás (Figura 2) (OLIVEIRA, 2008).

De acordo com Alves e Ketlle (2008), com base na análise de Meira Filho em seu livro “O Palácio Bi Secular de Landi”, o qual afirmava que as características presentes na antiga Capela do Palácio eram semelhantes à Capela do Senhor dos Passos, em uma passagem do livro é possível perceber os vários fatores, destacados pelos pesquisadores da UFPA, que atribuem à Landi a autoria da conhecida hoje como Capela Pombo1 (ALVES KETLLE, 2008).

> Nota-se nesta casa religiosa a semelhança impressionante de seus detalhes arquiteturais com o projeto de Landi destinado à Capela do Palácio, creio não haver mais dúvida sobre a presença do nosso Landi à capelinha tradicional da Família Pombo (MEIRA FILHO, apud, Alves e Ketlle p. 32 2008).

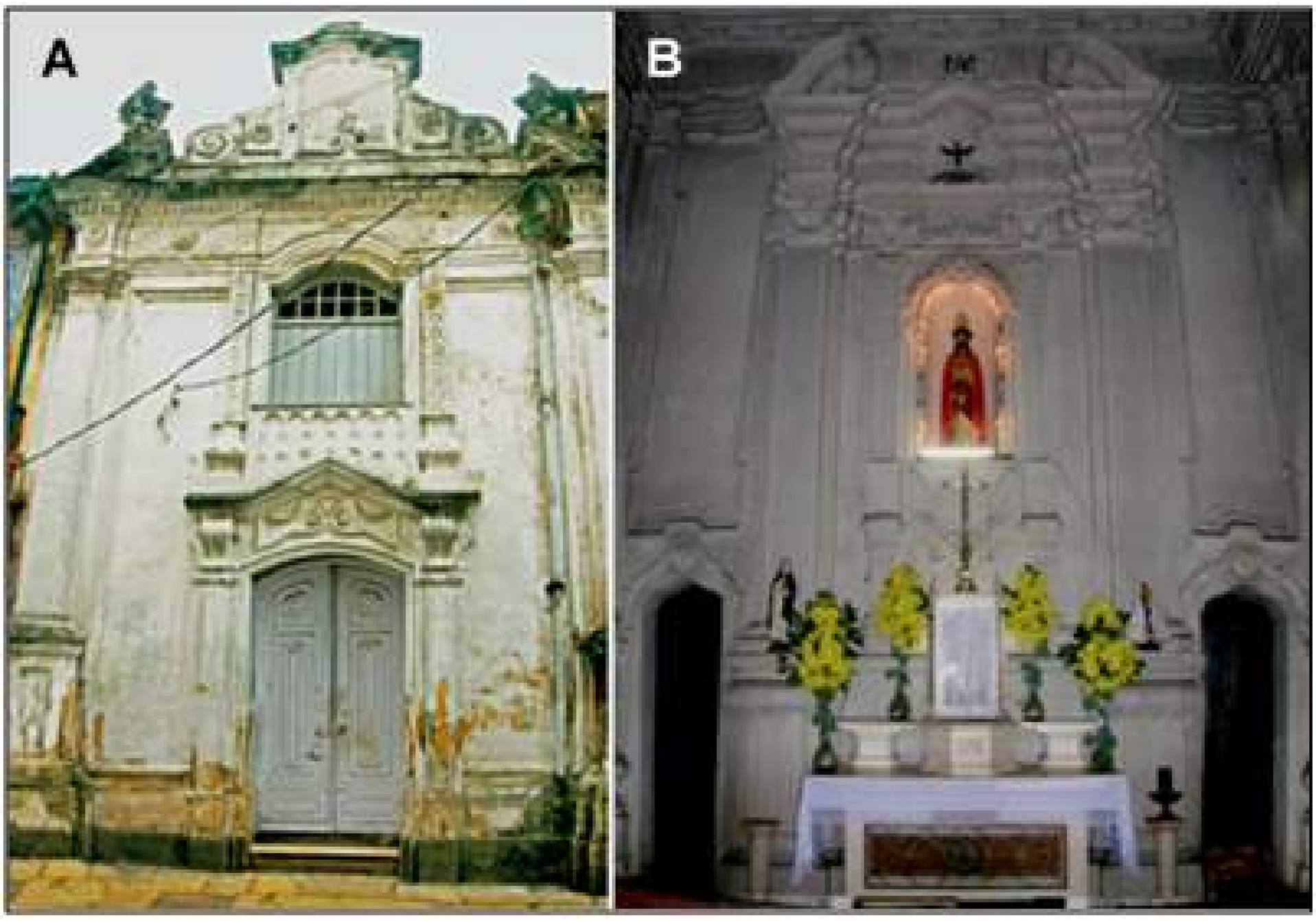

Figura 1: Fachada da Capela Pombo (A) e o interior da Capela (B).
Fonte: Adaptado de Fórum Landi, 2011; OLIVEIRA, 2008.

Figura 2: Comparação do entorno e fachada da Capela Pombo, com seu sobrado anexo à direita da capela. A – Período de sua inauguração (sem data exata); B – Dias atuais (2020).
Fonte: Adaptado de OLIVEIRA, 2008; Acervo pessoal, 2020.

A Capela no Palácio dos Governadores, por possuir vários elementos arquitetônicos semelhantes a arquitetura pombalina e *palladiana*, é atribuída a Landi, apesar de não existir nos dias atuais, representou uma importante referência artística e arquitetônica à Capela do Senhor dos Passos (MENDONÇA et al., 1999).

Na fachada, a presença de balaústres e volutas (Figura 3) de sustentação no guarda corpo, as duas capelas são muito semelhantes entre si e reforçam a ideia de autoria à Landi (MENDONÇA et al., 1999).

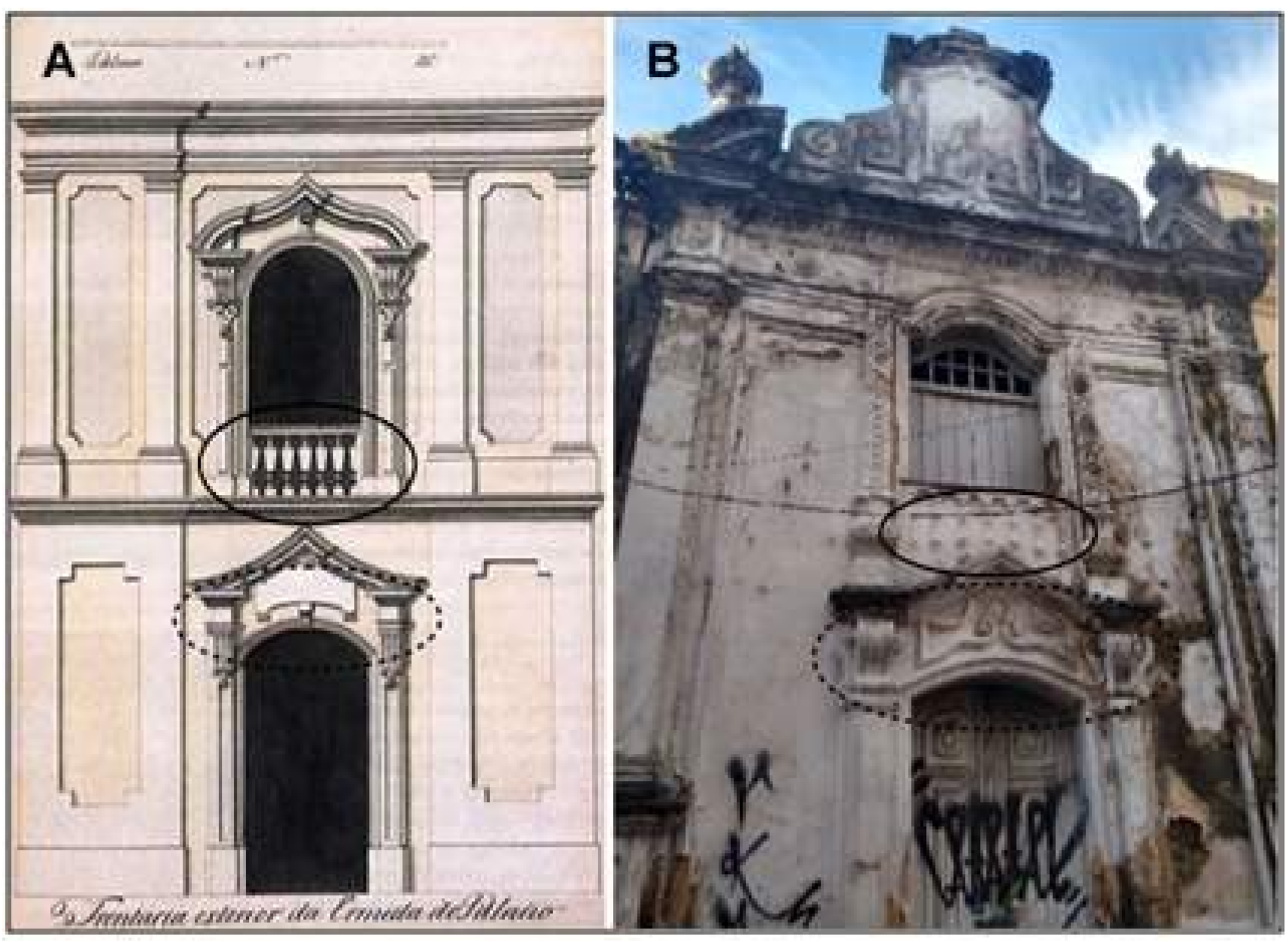

Figura 3: Comparação entre as fachadas da antiga Capela do Palácio (A), hoje inexistente e da Capela Pombo (B), enfatizando a semelhança entre balaústres (linha contínua) e volutas (linha tracejada).
Fonte: Adaptado da Biblioteca Digital do Fórum Landi (UFPA), 2018; Acervo pessoal, 2020.

TIPOLOGIA ARQUITETÔNICA DA CAPELA POMBO

Sobre a tipologia arquitetônica da capela, é importante ressaltar e observar que a mesma não deve ser analisada isoladamente, pois está inserida em uma área onde há conjuntos arquitetônicos de edifícios, formado por dois casarões históricos, que compreendem uma grande simetria e harmonia no conjunto, a capela tem dimensões pequenas, composta por uma nave, sacristia/depósito, janelas nicho e a pia de água benta e outros espaços importantes (OLIVEIRA, 2008).

Ainda de acordo com Oliveira (2008), a capela é um edifício do tipo singular, ou seja, "encaixado" entre edifícios comercias, com muita semelhança com as igrejas e capelas localizadas em Veneza e outras cidades na Itália, a descaraterização do local é presente, são mantidas apenas algumas características originais da fachada, possuindo repetição e ritmo em número de janelas e portas típicas da arquitetura colonial da cidade.

Sua fachada (Figura 1) apresenta uma tipologia única, com composição retabular e pano único, onde a mesma apresenta uma composição simétrica, com linhas gerais que remetem ao estilo tardo-barroco (MARTINS, 2013).

Ainda de acordo com Martins (2013), a respeito de sua fachada, ela é composta por um eixo de simetria, com vasos do tipo fogaréu, abaixo do mesmo é apresentado um segmento de frontão, com dentículos e rosetas, além de pilastras e um pedestal elevado e seus demais elementos arquitetônicos e artísticos.

A respeito do sobrado anexo (Figura 2), este ainda mantém uma presença da arquitetura lusitana do século XVIII, pois o mesmo possui a seguinte configuração espacial: dois pavimentos, fachada longa, planta horizontal, presença de sacadas em gradis em ferro decorados os elementos que se destacam são os azulejos na fachada (OLIVEIRA, 2008).

A data da construção do sobrado não é precisa, apenas se tem a ideia de sua descrição, por meio dos textos de Alexandre Rodrigues Ferreira, que o descreve como a residência de Ambrósio Henriques, ainda assim, é possível que a capela seja datada do século XIX. No ano de 1991 ela sofreu uma das suas maiores descaraterizações, onde foram retirados os azulejos, na reforma pelos proprietários (OLIVEIRA, 2008).

A CAPELA POMBO ATUALMENTE

Administrada pela UFPA desde sua compra em 2013, oficializada em 2014, passou por reformas, mas ainda se encontra numa situação precária, no início de 2019, foi realizada vistoria técnica do Instituto de Patrimônio Histórico Artístico e Nacional (IPHAN), verificando que sua conservação estava prejudicada com muitos entulhos e vegetação na sua cobertura (FERNANDES, 2019).

Desta forma, com um futuro incerto, a Capela Pombo segue resistindo no imaginário da população, sem uma destinação de uso, uma vez que, não tem função enquanto espaço religioso, a qual era destinada, por exemplo, como parada da procissão do Nosso Senhor dos Passos (FERNANDES, 2020).

Hoje, além de ponto para vendedores ambulantes, se tornou um ambiente propício para pichações, apesar disso, suas percepções e memórias continuam imbricadas no cotidiano do bairro da Campina e é objeto de pesquisa e estudo para profissionais de história, arquitetura e antropologia (FERNANDES, 2020).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi apresentado, pode-se notar e comprovar que a Capela Pombo, deve, sem dúvidas, ser atribuída a Landi, desde os elementos pombalinos e italianos, a elementos arquitetônicos de fachadas semelhantes aos da Capela do Palácio, que provam a passagem de Landi no local.

A partir de uma análise histórica das obras de Landi, suporte teórico de grande relevância para a cidade, é possível perceber a presença e importância do arquiteto na composição arquitetônica de Belém, ficando conhecida como "Belém Landiana", devido à grande quantidade de exemplares de Landi.

Este trabalho mostrou a importância do estudo de elementos arquitetônicos da Capela Pombo, como forma de entender a influência da arquitetura pombalina, italiana e barroca na cidade de Belém, tendo em vista a importância do bem como polarizador de uma arquitetura classificada como classicismo tardo-barroco, ainda persistente.

Em relação ao seu atual estado de preservação, a capela requer reparos que possam preservar suas características arquitetônicas e artísticas, a UFPA como sua responsável, pode contribuir para sua devida manutenção e utilização, bem como, a sociedade como um todo. Além da preservação da edificação, o mais importante será preservar a memória física que a capela representa, para que a sociedade possa reconhecê-la como símbolo do valor cultural e como documento físico e histórico da cidade.

REFERÊNCIAS

ALVES, M.; KETLLE, W. **Em busca da Paternidade e invenção da cidade histórica**. Revista de Estudos Amazônicos, v. 3, n. 2., 2008, p. 27-39
.

BIBLIOTECA DIGITAL DO FÓRUM LANDI, 2018. Disponível em: <https://forumlandi.org>. Acessado em: 12/08/2018.

BRAGA, A.C.L, **Arquitetura em Belém no século XVIII: as obras de Antônio Landi**. Dissertação de mestrado, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, p. 16,86, São Paulo ,1998.

BOTOKVÁ, Z. **Lisboa: Urbanismo e Arquitetura**. Dissertação de mestrado, Universidade Masaryk, Faculdade Filosófica, p. 30,36 e 37, Praga, 2016.

FERNANDES, G. **Cultura Material e Arqueologia no Contemporâneo**: O Caso da Capela Pombo em Belém/Pará/Amazônia. Revista Mosaico - Revista de História, v.,12, 2019, p. 46-67.

FERNANDES, G. **Destruída Pelo Tempo: Capela Pombo como suporte de História e Memória**. In: Arqueologia Contemporânea e suas possibilidades : O Caso da Capela Pombo em Belém – PA, Qualificação de Doutorado – Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.

FÓRUM LANDI, 2011. Disponível em: <https://forumlandi.wordpress.com>. Acessado em: 18/09/2020.
LEMES, J.P.B. **O Barroco no Brasil**: Arte e Educação nas obras de Antônio Francisco Lisboa Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Maringá, p.51. 2012. Maringá, 2012.

MARTINS, M.S, **Capela de Nosso Senhor dos Passos: proposta de intervenção restaurativa.** Trabalho de conclusão de curso – Universidade Federal do Pará. Belém, 2013.

MELLO JÚNIOR, D. **Antônio Landi: Arquiteto de Belém**. Rio de Janeiro: Grafisa,1973.

MENDONÇA, I.M.G. **Amazônia Felsínea: Antônio José Landi - itinerário artístico e científico de um arquiteto bolonhês na Amazónia do século XVIII**. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses,1999.

MIRANDA, C.S. **Cidade Velha e Feliz Lusitânia: Cenários do Patrimônio Cultural em Belém**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará. Belém, 2006.

NASSAR, F.A.S.; WALTER, B. **Giuseppe Antônio Landi: O Bibiena do Equador**. Pará: Instituto Italo-Latino Americano, 2003.

PINTO, C.A.P. **Patrimônio Histórico, Identidade Cultural e Turismo** – O Barroco Mineiro Monografia de especialização (UNB, Universidade de Brasília, Brasília, p.17, 18, Brasília, 2016.

OLIVEIRA, D.S.C. **Capela Pombo, Belém/PA: interpretação e Perspectivas**. Monografia (Especialização) – Universidade Federal do Pará/Fórum Landi. Belém, 2008.

LUTO E PANDEMIA DE COVID-19: crises pessoais e desigualdades sociais

MOURNING AND THE COVID 19 PANDEMIC: personal crises and social inequalities

Rosângela Araújo Darwich
Doutorado em Psicologia: Teoria e Pesquisa do Comportamento (UFPA)
Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC), Universidade da Amazônia (UNAMA)
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7325-9097
E-mail: rosangela.darwich@unama.br

RESUMO

Este estudo objetiva refletir acerca de questões pessoais e sociais que participam da vivência do luto durante a pandemia de COVID-19. Para tanto, transita entre questões relacionais, fundamentadas em princípios da Análise do Comportamento, e o âmbito mais amplo da sociedade brasileira. A situação de pandemia ultrapassa questões de ordem biomédica e epidemiológica, gerando impactos sociais, econômicos e políticos. Restrições de contato geram alterações significativas no modo de viver, morrer e experienciar o processo de luto. Vivências cotidianas permeiam o questionamento de limites entre normalidade e transtornos mentais em situação de exceção, assim como ressaltam desigualdades sociais que caracterizam o Brasil, agravadas ainda mais na pandemia. Esta segue percorrendo o planeta, desnudando contrastes entre necessidades básicas e sistemas de proteção social. Permanece a antiga esperança de a humanidade aprender lições valiosas com os desafios que lhe são postos.

Palavras-chave: pandemia de COVID-19; luto; desigualdades sociais; Análise do Comportamento.

ABSTRACT

This study aims to reflect on personal and social issues that participate in the experience of mourning during the COVID-19 pandemic. To this end, it moves between relational issues, based on the principles of Behavior Analysis, and the broader scope of Brazilian society. The pandemic situation goes beyond biomedical and epidemiological issues, generating social, economic and political impacts. Contact restrictions generate significant changes in the way of living, dying and experiencing the grieving process. Everyday experiences permeate the questioning of the limits between normality and mental disorders in exceptional situations, as well as highlight social inequalities that characterize Brazil, which are further aggravated in the pandemic. This continues to traverse the planet, exposing contrasts between basic needs and social protection systems. The old hope remains that humanity will learn valuable lessons from the challenges that are posed to it.

Keywords: COVID-19 pandemic; mourning; social differences; Behavior Analysis.

INTRODUÇÃO

A notícia veio de Wuhan, do outro lado do mundo, no dia 11 de janeiro de 2020: "China tem 1ª morte por misteriosa pneumonia viral". Os temores iniciais eram justificados: o novo coronavírus (Sars-CoV-2 - Severe Acute Respiratory Syndrome Coronavirus 2) realmente é da família dos causadores das infecções de SARS e MERS (SANTOS, 2020). Altamente transmissível, a doença chegou em São Paulo no dia 26 de fevereiro (GOV.BR, 2020). Exatamente quinze dias depois, em 11 de março, a Organização Mundial de Saúde (OMS) elevou o estado da contaminação à situação de pandemia (WORLD HEALTH ORGANIZATION, 2020). Mais uma semana se passou até ser divulgado o primeiro caso de COVID-19 em Belém, no Pará, acompanhando diferentes capitais, de Porto Alegre a Manaus (SES-AM, 2020; MAIA; SÓTER, 2020; REDAÇÃO DC, 2020).

Vírus são considerados parasitas intracelulares, pois "não têm metabolismo, não comem, respiram ou excretam. Não se reproduzem sozinhos - precisam dos hospedeiros -, e não se locomovem por conta própria" (VAIANO, 2020, n.p). Os hospedeiros não apenas adoecem, como levam a doença adiante. No caso do novo coronavírus, o contágio entre seres humanos é rápido e os índices de mortalidade, muito preocupantes (HO; CHEE; HO, 2020).

Isolamento físico é uma medida protetiva tomada em todos os continentes, acompanhando a migração do vírus, que até o momento não chegou a apenas dez países, todos na Oceania (ROSA, 2020). A chave do sucesso: fronteiras fechadas desde março. De uma forma ou de outra, também se trata de isolamento.

Medidas de isolamento físico correspondem a uma tentativa de evitar um grande número de adoecimentos simultâneos e, assim, o colapso do sistema de saúde. É uma questão de vida ou morte, de grande risco, de muito medo. Em março foi estimado que, "na ausência de intervenções, COVID-19 resultaria em sete bilhões de infecções e 40 milhões de mortes neste ano" (WALKER et al., 2020, p. 2, tradução nossa).[1]

A ciência persiste em busca de uma vacina e da validação de tratamentos (WALKER et al. 2020), mas aglomerações são frequentes tão logo as medidas de isolamento físico são suspensas. Há muito se concluiu que o ser humano é um ser social, mas a pandemia transformou esse conhecimento em uma triste e irresponsável verdade. Em um país como a Alemanha, multidões foram às ruas repetidas vezes, pelo menos desde maio, para protestar contra o uso de máscaras e restrições de circulação - e para lutar pelo direito de se contaminar (PRESSE, 2020). A cidade de Londres seguiu o mesmo caminho quando o país estava com o maior número de mortos na Europa (ZUSAMMENSTÖßE..., 2020).

Os desafios que se apresentam são mais estarrecedores porque formas de lidar com a realidade atual não nos foram previamente repassadas. Assim, torna-se mais provável a ocorrência de patologias, como o luto prolongado, em que o processo se torna mais longo justamente porque é interrompido ou não chega a ser iniciado (ALVES, 2014).

Considerando expectativas de futuro que precisam ser construídas sobre o desconhecido, perdas e ausências, este estudo objetiva refletir acerca de questões pessoais e sociais que participam da vivência do luto durante a pandemia de COVID-19. Para tanto, volta-se a questões sociais que dividem a sociedade brasileira, partindo de questões relacionais, com base na Análise do Comportamento.

---

[1] "[...] in the absence of interventions, COVID-19 would have resulted in 7.0 billion infections and 40 million deaths globally this year".

AS CONTINGÊNCIAS DA VIDA

A Análise do Comportamento e os pressupostos filosóficos que a embasam foram estabelecidos na primeira metade do século passado pelo psicólogo B. F. Skinner (1904-1990). Um aspecto central da proposta skinneriana é o modelo explicativo de seleção por consequências (SKINNER, 1984; 1993). Conforme o termo "seleção por consequências" permite assumir, a explicação de comportamentos enfatiza trocas interpessoais em que cada ação gera efeitos que influenciam a probabilidade futura de ela ser repetida. Daí foram desenvolvidas quatro possibilidades de relação de contingência, divididas entre reforçamento e punição. Ainda que facilmente diferenciadas em nível teórico, na prática de vida tais influências ambientais costumam permanecer inconscientes e, portanto, para além da compreensão daquele que age (SKINNER, 1965).

Em relações de contingência, a consequência que segue a ação é um indicativo da qualidade da relação com o ambiente. Daí surge a diferenciação entre coerção e não coerção. Na não coerção, a contingência de reforçamento positivo se faz presente - a ação é seguida pela apresentação de um estímulo reforçador, aumentando a probabilidade de que, dadas as circunstâncias, a mesma ação continue sendo repetida. Não coerção é, portanto, oposta ao contato com contingências de punição, correspondendo à presença de escolhas livres, acompanhadas de sensação de contentamento e de pertencimento (ANDERY; SÉRIO, 1999).

> As incontáveis demonstrações, dentro e fora do laboratório, de como usar efetivamente métodos positivos têm sido uma contribuição única da Análise do Comportamento. Princípios gerais e tecnologias educacionais e terapêuticas específicas têm evoluído, provavelmente com documentação mais sólida na literatura experimental e clínica do que qualquer outra metodologia jamais obteve. Reforçamento positivo, não coerção, é a marca da Análise do Comportamento (SIDMAN, 2009, p. 22).

Não coerção é marcada por assertividade, que caracteriza relações abertas e honestas, com espaço para a expressão de pensamentos e sentimentos positivos e negativos. Até mesmo o termo "assertividade" é pouco conhecido em contraposição a "agressividade" e "passividade" (DARWICH; GARCIA, 2019). É, portanto, ainda muito atual a perspectiva de Sidman (2009, p. 25), que identifica "o uso quase exclusivo de coerção em quase todos os tipos de interação humana".

Coerção é caracterizada pelo encontro entre agressividade e passividade, em que punições e ameaças de punição geram fugas e esquivas, implicando a ocorrência de um outro tipo de contingência: o reforçamento negativo. Quando uma ação é eficiente em interromper ou evitar punição, é acompanhada por sensação de alívio e, muito frequentemente, pela manutenção de uma situação problemática. O que não é resolvido agora, fica adiado, conforme comprova a ansiedade crescente que segue o alívio imediato (SKINNER, 1965).

A compreensão de perdas por meio de um processo denominado de extinção é facilitada quando se retoma o reforçamento positivo: ali onde a consequência reforçadora sempre acontecia, ela deixa de ocorrer. Compreendemos o quanto o processo de extinção é doloroso quando lembramos de um término de relacionamento com alguém que ainda amamos. O contato com a pessoa amada é substituído pela ausência dela. Um exemplo clássico de processo de extinção inicia com a morte de um ente querido (HOLLAND; SKINNER, 1961).

A ideia expressa pelo modelo explicativo de seleção por consequências encontra paralelo na teoria de Darwin, de evolução por seleção natural. Além disso, os mesmos princípios podem ser utilizados para que se compreendam mudanças culturais. Neste sentido, o comportamento humano é tido como o produto dos três níveis de seleção – filogenético, ontogenético e cultural (SKINNER, 1984), sendo que "o ambiente social é um feito humano e [...] consequentemente grande parte do comportamento humano é feito por humanos" (MICHELETTO, 1995, p. 161).

Princípios que caracterizam determinada cultura são repassados por meio de regras, que são descrições de contingências e, portanto, correspondem a relações entre ações e consequências, muitas vezes com destaque ao que é certo ou errado, válido, arriscado ou inoperante. As pessoas seguem regras por diferentes motivos e muitas vezes não as seguem porque competem com outras regras, ligadas a contingências mais atuais (BAUM, 1999). Assim sendo, é considerado correto e adequado visitar os avós - e as pessoas visitam seus avós até que, em situação de pandemia, isso se torna um risco de vida para eles.

É importante considerar que cada ser humano é único e, portanto, tocado de modo particular por influências externas. O que é positivamente reforçador para alguém pode ser aversivo para outra pessoa e também pode variar entre circunstâncias e períodos da vida de uma mesma pessoa (SKINNER, 1965). É assim que a pandemia pode ser mais aversiva e dolorosa para alguns indivíduos do que para outros, embora lidar com contextos adversos e, mais do que isso, nunca antes enfrentadas, exija muito de todos.

MORTE E LUTO: DESAFIOS PESSOAIS E SOCIAIS

A perturbação que circunstâncias desconhecidas geram - respeitadas as diferenças entre uma crise sanitária e a violação completa de leis da natureza - foi descrita por Saramago (2005, p. 4) em seu livro "As Intermitências da Morte".

> No dia seguinte ninguém morreu. o facto, por absolutamente contrário às normas da vida, causou nos espíritos uma perturbação enorme, efeito em todos os aspectos justificado, basta que nos lembremos de que não havia notícia nos quarenta volumes da história universal, nem ao menos um caso para amostra, de ter alguma vez ocorrido fenómeno semelhante, passar-se um dia completo, com todas as suas pródigas vinte e quatro horas, contadas entre diurnas e noturnas, matutinas e vespertinas, sem que tivesse sucedido um falecimento por doença, uma queda mortal, um suicídio levado a bom fim, nada de nada, pela palavra nada.

De modo diametralmente oposto ao que acontece no texto literário, na pandemia, com o colapso do sistema de saúde veio o colapso funerário. Em se tratando de notícias e imagens de sepultamentos em valas comuns, Manaus foi, em abril, o exemplo brasileiro (ALBUQUERQUE, 2020), pouco mais de um mês depois da seguinte manchete disponibilizada pela Secretaria de Estado de Saúde: "Amazonas confirma 1° caso de Covid-19 e autoridades garantem que rede de assistência está preparada" (SES-AM, 2020, n.p). De todo modo, a morte em situação de isolamento físico trouxe consigo "a suspensão do velório e o imperativo de sepultamento rápido, na presença de poucos familiares e com caixão lacrado" (CARDODO et al., 2020, p. 7).

> Desde que a pandemia se instalou no Brasil, todos os velórios tiveram seu tempo reduzido para cerca de uma hora e com um número máximo de pessoas que varia de dez a 20, dependendo das regras estabelecidas pelo município. As cerimônias online, então, se transformaram em um jeito para que mais pessoas possam se despedir, ainda que virtualmente, e que todos possam ouvir alguma palavra de conforto (ROSSI, 2020, n/p).

Rituais de despedida correspondem a oportunidades de contato interpessoal, garantindo suporte emocional, espaço para expressão de dor, compartilhamento de conselhos e, enfim, toda sorte de reforçamento positivo social. Tais ritos são passados de geração a geração, colocando enlutados em posição de seguir regras que lhes são apresentadas também como uma forma de honrar a memória da pessoa que morreu. Cardoso et al. (2020, p. 7) complementam destacando que o luto é um processo "importante para a saúde psíquica por ser uma oportunidade para elaboração da finitude – do outro e de si próprio".

Os impedimentos impostos aos rituais de despedida no caso de doentes na iminência da morte e de rituais funerários podem ser vistos como desconstruções no curso da experiência do luto, dificultando ainda mais um processo por si só doloroso. Se velórios virtuais diminuem a distância entre os vivos e padres se propõem a realizá-los, dando assistência às famílias, uma alternativa está posta, abrindo espaço a possíveis consequências positivas. É difícil avaliar, no entanto, o efeito de iniciativas novas em situação de extremo sofrimento, principalmente quando este pode perdurar por vários meses.

Vale atentar para o fato de que, diante da dificuldades impostas pela pandemia sempre existe o risco de patologização de reações naturais. Whitaker (2020, p. 29) cita manchetes, entre março e abril, nos Estados Unidos, e comenta:

> Muitos dos artigos [...] observaram que sentir-se ansioso e deprimido durante a pandemia pode ser uma reação "normal". No entanto, a linguagem utilizada categoriza essa reação "normal" como uma "doença". Há uma "epidemia" de ansiedade correndo solta em nossa sociedade. As pessoas estão sofrendo de "sintomas" de doenças mentais. A normalidade rapidamente se confunde com a "patologia" nesses artigos.

Em todo o caso, os seguintes sintomas foram identificados pela ciência médica e estão descritos no manual de Classificação Internacional de Doenças, em sua 11ª revisão (CID-11), como sendo característicos do transtorno de luto prolongado:

> persistente e angustiante procura pelo falecido associada à dificuldade em aceitar a morte, sentimentos da perda como parte de si, raiva pela morte, culpa em relação à morte ou dificuldade no engajamento social e outras atividades devido à perda. Os sintomas precisam persistir além de seis meses após a morte e devem causar desequilíbrio funcional ao enlutado (ALVES, 2014, p. 17).

O sofrimento intenso pode agravar problemas já presentes e mesmo gerar comorbidades. Por meio da vivência do luto complicado, "a vida social e profissional sofre severas restrições. Alguns sintomas são semelhantes aos de transtorno de estresse pós-traumático, mas também aos de depressão grave" (BRAUTZSCH, 2020, n.p, tradução nossa).[2]

Muitas vezes é tênue a linha que separa transtornos mentais, que necessitam de tratamento, de desequilíbrios emocionais naturais e passageiros, com os quais a pessoa em sofrimento consegue lidar, ainda que com dificuldade. Nos anos 1970, Goldiamond (2002) criou a abordagem Construcional, orientada ao desenvolvimento de repertórios comportamentais mediante a participação em contextos marcados pela ocorrência de reforçamento positivo. Ao invés de eliminar sintomas, a proposta valoriza o fortalecimento da pessoa para que lide com eles a ponto de superá-los. Como exemplo, tentativas de diminuir a ansiedade causada pela possibilidade de contrair o novo coronavírus seriam substituídas pelo envolvimento em atividades prazerosas. É nestes termos que criar satisfação diante da vida e atribuir sentido a ela combatem ansiedade, dentre outros males.

Em suma, uma perspectiva de construção de habilidades de vida durante a pandemia de COVID-19 implicaria criar espaços de liberdade representados por oportunidades de expressão prazerosa, criativa e significativa, ainda que restritas à casa onde se mora. No entanto, na teoria a prática parece menos complicada do que costuma ser - e isso tem a ver com a forma como levávamos a vida anteriormente ao ano de 2020.

Skinner (1986) reflete acerca de problemas típicos das sociedades abastadas do mundo ocidental e identifica, na ocupação frequente com atividades contemplativas, um fator importante para a explicação da insatisfação constante e mesmo do adoecimento de pessoas que conseguiram suprir com todas as necessidades básicas. Também no Brasil verificamos a restrição de fontes de lazer a novelas, séries e filmes, assim como é perdida a oportunidade de cozinhar e experimentar receitas diante da facilidade de entregas de refeição em domicílio. Isso sem mencionar a amplitude de atividades e trocas sociais que a internet propicia e o celular aprofunda, concretizando o que pode ser chamado de "viver em 2D".

Acompanhamos aqui a tendência mundial de aumento considerável no número de divórcios e violência doméstica ao longo deste ano (GRAHAM-HARRISON et al., 2020). Também não podemos esquecer a violência social que caracteriza o Brasil. Enormes diferenças sociais tornam ainda mais brutal a vida durante a pandemia para uma parcela considerável da população que sempre dividiu espaços mínimos de moradia, ao que se soma a perda de emprego ou do trabalho informal que ainda realizava. De acordo com Santos (2020, p. 5), "os constrangimentos econômicos são bastante diferenciados entre os grupos. Eles têm sido mais fortes em quem menos possui e mais precisa".

> Existe uma determinação social das orientações ou disposições que podem impactar nas ações em face de uma pandemia. A motivação e a capacidade de mudar rotinas do dia a dia, de adotar de modo mais sistemático práticas de higienização, o nível e a direção da influência que o meio familiar e mais próximo (amigos, vizinhos, membros de igreja etc.) exerce sobre as pessoas, a percepção e a avaliação de risco de adoecimento e morte não variam somente entre indivíduos, pois são socialmente formadas e condicionadas no âmbito dos grupos (SANTOS, 2020, p. 5).

Amorim (2020, p. 17) ressalta, ainda, que as pessoas que vivem em territórios vulnerabilizados "se veem responsáveis por observar que o Estado se faz ausente e dão o seu jeito para identificar – entre todos os vulneráveis – aqueles que são ainda mais vulneráveis".

Em São Paulo foi contabilizado, em maio, um número dez vezes maior de mortos por COVID-19 no bairro de Brasilândia, na zona norte, do que no Morubi, o bairro nobre mais afetado pela doença. "No Brasil, de acordo com dados divulgados pela ONG Rede Nossa São Paulo, o fator de risco para que a covid-19 seja fatal é o endereço" (VESPA, 2020, n.p).

Débora Diniz, acompanhada por Ramon Navarro, criou, na rede social Instagram, um relicário virtual de mulheres vítimas de COVID-19 - @reliquia.rum. "Todos os dias, eles garimpam [...] histórias de mulheres mortas pela doença e na grande maioria das vezes tratadas como estatística para retratá-las e trazê-las para a memória de forma afetiva, com o respeito e homenagem que merecem" (BLOG CABRUN, 2020, n.p). A imagem inicial imortaliza o rosto desconhecido da primeira mulher que morreu de COVID-19 no Rio de Janeiro: "sabemos que era empregada doméstica. Morreu porque não lhe avisaram que a patroa estava doente" (DINIZ, 2020).

---

[2] "Das soziale und berufliche Leben wird stark eingeschränkt. In manchen Symptomen gleicht es einer Posttraumatischen Belastungsstörung, aber auch einer schweren Depression".

Figura 1 - @reliquia.rum
Fonte: Instagram

O Instagram de Débora Diniz é uma das alternativas de mudar a situação de descaso e esquecimento diante do sofrimento quando ele não nos atinge diretamente. Várias outras vêm surgindo, como o memorial "Inumeráveis", que se apresenta nos seguintes termos:

> Se nem todas as vítimas tiveram a chance de ter um velório ou de se despedir de seus entes queridos, queremos que tenham ao menos a chance de terem a sua história contada. De ganharem identidade e alma para seguir vivendo para sempre na nossa memória (PAVONI, 2020, n.p).

Inspirado no memorial, o cordelista Bráulio Bessa fez o poema "Inumeráveis", que Chico César musicou e canta, dando nome e história àqueles que não sobreviveram à COVID-19. O refrão é repetido como em uma prece: "se números frios não tocam a gente / Espero que nomes consigam tocar" (CARVALHO, 2020, n.p).

Problemas amplos, profundamente enraizados na formação de um povo, são compartilhados por todos. Crianças excluídas pelo sistema escolar e o crescimento constante de violências de toda ordem são frutos de uma mesma árvore. Superar a morte brusca de familiares e amigos enquanto o risco de adoecimento ainda permanece é mais uma demanda atribuída a cada um, individualmente, o que remete à possibilidade de diagnósticos na área da saúde mental e ao acesso a tratamentos.

Em sua terceira encíclica, o Papa Francisco afirma que "os conflitos locais e o desinteresse pelo bem comum são instrumentalizados pela economia global para impor um modelo cultural único. Essa cultura unifica o mundo, mas divide as pessoas e as nações" (VERDÚ, 2020, n.p), dificultando análises críticas da real situação social de diferentes países. Ainda que encontremos paralelos entre o Brasil e o que Skinner (1986) escreveu sobre o mundo ocidental, é fundamental lembrar que ele certamente não estava se referindo ao nosso país, em sua situação crônica de desigualdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a situação atual de pandemia de COVID-19, muito do que era previsível e até mesmo óbvio foi subitamente alterado. A vida foi recolhida às casas e a morte muitas vezes deixou pouco espaço para despedidas. Refletir acerca da vivência do luto durante a pandemia de COVID-19 representou, neste estudo, considerar desde o sentido de experiências caracterizadas por relações de contingência e regras culturais até o que significa a casa onde moramos quando ficamos restritos a ela e à internet - contextos muito menos previsíveis do que supúnhamos - e, para além de questões pessoais e relacionais, o âmbito mais amplo, da sociedade brasileira.

Limites impostos aos nossos desejos, que quebram nossas rotinas, nos colocam em circunstâncias para as quais nem sempre estamos preparados, o que é complicado em um caso particular e pode se tornar especialmente trágico em uma situação compartilhada em nível mundial, como é o caso de uma pandemia. É preciso lutar para que a morte não seja banalizada, transformada em mais uma notícia de catástrofes cotidianas.

Por outro lado, quando a morte nos toca de perto iniciamos, atualmente, um processo de luto na ausência dos rituais de despedida com os quais sempre contamos. Luto corresponde a um doloroso processo de transformação da presença de uma pessoa querida em lembrança. Rituais de despedida aproximam o desafio da perda a algo familiar. Passos precisam ser dados e esses passos são conhecidos - ou eram, até a pandemia de COVID-19.

Consequências de médio e longo prazo são percebidas, obviamente, com a passagem do tempo. No segundo semestre de 2020 podemos apenas conjecturar acerca de efeitos do confronto com a morte na presença de tantos outros fatores novos, desconhecidos e alarmantes.

É possível que um vírus não seja capaz de nos ensinar o quanto a desigualdade social é um problema de todos. A questão é se, causando tantas mortes, ele revela ou encobre ainda mais a face de uma sociedade injusta em que segurança e perspectiva de futuro são apenas palavras sem concretude.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, A. N. Enterros triplicam, e cemitério de Manaus abre valas comuns para vítimas do coronavírus. **Folha de São Paulo**, 21 de abr. 2020. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/04/enterros-triplicam-e-cemiterio-de-manaus-abre-valas-comuns-para-vitimas-do-coronavirus.shtml. Acesso em: 15 set. 2020.

ALVES, T. M. **Formação de indicadores para a psicopatologia do luto**. 2014. Tese (Doutorado em Ciências) - Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/5/5142/tde-24022015-112852/publico/TaniaMariaAlvesVersaoCorrigida.pdf. Acesso em: 14 set. 2020.

AMORIM, A. C. A Pandemia, territórios vulnerabilizados, pessoas em sofrimento psíquico e o "novo normal". In: GULJOR, A. P. et al.(Orgs). **O enfrentamento do sofrimento psíquico na Pandemia:** diálogos sobre o acolhimento e a saúde mental em territórios vulnerabilizados. Plataforma IdeiaSUS/Fiocruz; Laps/Ensp/Fiocruz; e Abrasme, 2020, p. 15-18.

ANDERY, M. A.; SÉRIO, T. M. A. P. A violência urbana: aplica-se a análise da coerção? In: BANACO, R. A. (Org.). **Sobre comportamento e cognição**: aspectos teóricos, metodológicos e de formação em análise do comportamento e terapia cognitiva. 2. ed. Santo André: ARBytes, 1999. p. 433-444.
BAUM, W. M. Understanding behaviorism: science, behavior and culture. New York: HarperCollins College Publishers, 1994.

BLOG CABRUN. **Por que o perfil @reliquia.rum tem o melhor conteúdo em tempos de pandemia?** 16 jun. 2020. Disponível em: https://www.cabrunconteudos.com.br/por-que-o-perfil-reliquia.rum-tem-o-melhor-conteudo-em-tempos-de-pandemia/. Acesso em: 15 set. 2020.

BRAUTZSCH, J. Trauerstörung: wenn trauern krankmacht. **mdr Wissen**, 19 abr. 2020. Disponível em: https://www.mdr.de/wissen/corona-trauerstoerung-wenn-trauern-krank-macht-100.html. Acesso em: 10 set. 2020.

CARDOSO et al. Efeitos da supressão de rituais fúnebres durante a pandemia de COVID-19 em familiares enlutados. **Revista Latino-Americana de Enfermagem**, Ribeirão Preto, v. 28, p. 1-9, 2020. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-11692020000100405&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 9 set. 2020.

CARVALHO, L. Leia na íntegra o poema "Inumeráveis", do cordelista cearense Bráulio Bessa. **Diário do Nordeste** - Verso, 24 maio 2020. Disponível em: https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/leia-na-integra-o-poema-inumeraveis-do-cordelista-cearense-braulio-bessa-1.2248744. Acesso em: 10 set. 2020.

DARWICH, R. A.; GARCIA, M. L. G. Grupos vivenciais e permanência com sucesso na escola: conquista de direitos. **Revista Katálysis**, v. 22, n. 3, p. 558-565, 2019.

DINIZ, D. **Instagram**: @reliquia.rum, 23 mar. 2020. Disponível em https://www.instagram.com/p/B-GACxAB0EY/. Acesso em: 2 out. 2020.

GOLDIAMOND, I. Toward a constructional approach to social problems: ethical and constitucional issues raised by Applied Behavior Analysis. **Behavior and Social Issues**, v. 11, p. 108-197, 2002.

GOV.BR. Brasil confirma primeiro caso do novo coronavírus. **Governo do Brasil**, 26 fev. 2020. Disponível em https://www.gov.br/pt-br/noticias/saude-e-vigilancia-sanitaria/2020/02/brasil-confirma-primeiro-caso-do-novo-coronavirus. Acesso em: 15 set. 2020.

GRAHAM-HARRISON, E. et al. Lockdowns around the world bring rise in domestic violence. **The Guardian** - Society. 28 mar. 2020. Disponível em: https://www.theguardian.com/society/2020/mar/28/lockdowns-world-rise-domestic-violence. Acesso em: 27. set 2020.

HO, C. S.; CHEE, C. Y.; HO, R. C. Mental health strategies to combat the psychological impact of COVID-19 beyond paranoia and panic. **Annals, Academy of Medicine, Singapore**, v. 49, n. 1, p. 1-3, 2020. Disponível em: http://www.anmm.org.mx/descargas/Ann-Acad-Med-Singapore.pdf. Acesso em: 17 set. 2020.
HOLLAND, J. G.; SKINNER, B. F. The analysis of behavior: A program for self- instruction. New York: McGraw-Hill, 1961.

MAIA, C.; SÓTER, G. Secretaria Estadual de Saúde confirma primeiro caso de coronavírus no Pará. **G1 PA**. Pará. 18 mar. 2020. Disponível em: https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/03/18/secretaria-estadual-de-saude-confirma-primeiro-caso-de-coronavirus-no-para.ghtml. Acesso em: 15 set. 2020.

MICHELETTO, N. **Uma questão de consequências**: A elaboração da proposta metodológica de Skinner. 1995. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

PAVONI, E. **Inumeráveis** - Memorial dedicado à história de cada uma das vítimas do coronavírus no Brasil, 2020. Disponível em: https://inumeraveis.com.br/. Acesso em: 2 out. 2020.

PRESSE, F. Milhares vão às ruas na Alemanha protestar contra confinamento. **G1** - Mundo, 16 maio. 2020. Disponível em: https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/05/16/milhares-vao-as-ruas-na-alemanha-protestar-contra-confinamento.ghtml?fbclid=IwAR0EtTqW6FrJtUSbRLegGMN0bF9pp4BrrL3jP1FRb5zGIYGvkMQaRCqJLZM. Acesso em: 25 set. 2020.

REDAÇÃO DC. Primeiro caso do coronavírus no Sul do Brasil é confirmado. **DC**, 10 mar. 2020. Disponível em: https://www.nsctotal.com.br/noticias/primeiro-caso-do-coronavirus-no-sul-do-brasil-e-confirmado. Acesso em: 15 set. 2020.

ROSA, N. Sem coronavírus: estes 10 países não tiveram nenhum caso de COVID-19. **Canaltech**, 28 ago. 2020. Disponível em: https://canaltech.com.br/saude/sem-coronavirus-estes-10-paises-nao-tiveram-nenhum-caso-de-covid-19-170663/. Acesso em: 28 set. 2020.

ROSSI, M. "A sala de casa virou uma igreja": velórios online em tempos de coronavírus. **El País** - Brasil, 25 maio 2020. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2020-05-25/a-sala-de-casa-virou-uma-igreja-velorios-online-em-tempos-de-coronavirus.html. Acesso em: 25 set. 2020.

SANTOS, M. T. As diferenças e semelhanças entre outros coronavírus e o Sars-CoV-2. **Veja Saúde**, 27 jul. 2020. Disponível em: https://saude.abril.com.br/medicina/as-diferencas-e-semelhancas-entre-o-sars-cov-2-e-outros-coronavirus/. Acesso em: 15 set. 2020.

SARAMAGO, J. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SES-AM. Secretaria de Estado de Saúde. **Amazonas confirma 1º caso de Covid-19 e autoridades garantem que rede de assistência está preparada**. Governo do Estado do Amazonas, 16 mar. 2020. Disponível em: http://www.saude.am.gov.br/visualizar-noticia.php?id=4327. Acesso em: 15 set. 2020.

SIDMAN, M. **Coerção e suas implicações**. Tradução: M. A. Andery; T. M. Sério. Campinas: Livro Pleno, 2009.

SKINNER, B. F. **Science and human behavior**. New York/London: The Free Press/Collier Macmillan, 1965.

SKINNER, B. F. Selection by consequences. **The Behavioral and Brain Sciences**, v. 7, p. 477-510, 1984.

SKINNER, B. F. What is wrong with daily life in the western world? American Psychologist, v. 41, p. 568-54, 1986.
SKINNER, B. F. **About behaviorism**. London: Penguin Books, 1993.

VAIANO, B. Vírus: vida e obra do mais intrigante dos seres. **Superinteressante**, 20 mar. 2020. Disponível em: https://super.abril.com.br/especiais/virus-vida-e-obra-do-mais-intrigante-dos-seres/. Acesso em: 2 out. 2020.

VERDÚ, D. Papa Francisco critica neoliberalismo e populismo em seu documento mais político. **El País** - Sociedade, 4 out. 2020. Disponível em: https://brasil.elpais.com/sociedade/2020-10-04/papa-francisco-critica-neoliberalismo-e-populismo-em-seu-documento-mais-politico.html. Acesso em: 4 out. 2020.

VESPA, T. Coronavírus - em vez da idade, classe social passa a definir quem morre de covid no país. **UOL** - Notícias, 6 maio. 2020. Disponível em: https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/05/06/no-brasil-covid-19-nao-mata-por-idade-mas-por-endereco-sugere-estudo.htm?cmpid. Acesso em: 25 set. 2020.

WALKER, P. G. et al. The global impact of COVID-19 and strategies for mitigation and suppression. **Imperial College London**, 2020. Disponível em: https://www.imperial.ac.uk/media/imperial-college/medicine/sph/ide/gida-fellowships/Imperial-College-COVID19-Global-Impact-26-03-2020v2.pdf. Acesso em: 15 set. 2020.

WHITAKER, R. O impacto psicológico da pandemia: contra a patologização de nosso sofrimento. In: GULJOR, A. P. et al. (Orgs). **O enfrentamento do sofrimento psíquico na Pandemia**: diálogos sobre o acolhimento e a saúde mental em territórios vulnerabilizados. Plataforma IdeiaSUS/Fiocruz; Laps/Ensp/Fiocruz; e Abrasme, 2020, p. 28-31, 2020.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. **WHO Director-General's opening remarks at the media briefing on COVID-19**, 11 mar. 2020. Disponível em: https://www.who.int/dg/speeches/detail/who-director-general-s-opening-remarks-at-the-media-briefing-on-covid-19---11-march-2020. Acesso em: 25 set. 2020.

ZUSAMMENSTÖßE bei Corona-Protesten in London. **Deutsche Welle**, 26 set. 2020. Disponível em: https://www.dw.com/de/zusammenst%C3%B6%C3%9Fe-bei-corona-protesten-in-london/a-55066076. Acesso em: 2 out. 2020.

PESQUISA CEMITERIAL
E a participação da Região Norte nos eventos da ABEC

CEMETERIAL RESEARCH
And the participation of the Northern Region in the Events of ABEC

Claudia Helena Campos Nascimento
Mestre em Arquitetura e Urbanismo, Docente da Universidade Federal de Roraima;
https://orcid.org/0000-0002-1447-4915
e-mail claudia.nascimento@ufrr.br

Kate Fabiani Rigo
Doutora em Teologia, Pesquisadora Cemiterial, Revisora Técnica do Grupo A Editora, Coordenadora Didática da Pensamenteficaz (Lisboa), Docente do Ensino Básico em Portugal; https://orcid.org/0000-0001-9465-6729
e-mail profkaterigo@gmail.com

RESUMO:

A Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais, fundada em 2004, em São Paulo, na culminância do 1º Encontro sobre Cemitérios Brasileiros vem, durante os últimos quinze anos, promovendo encontros científicos que agregam pesquisadores e produção, sob várias vertentes. Com o incremento, especialmente, de importantes pesquisadores e programas de pós-graduação que desenvolvem linhas de investigação sobre a temática, assim como a interface com redes latino-americanas de Estudos Cemiteriais, os eventos da ABEC se tornaram importante fórum atrator de produção, sistematização e difusão dessas pesquisas. a partir da edição dos anais dos eventos regulares. Contudo a pesquisa sobre o tema cemiterial na região norte antecede ao surgimento da ABEC e não possui, como em outras regiões, o aporte de linhas de pesquisa ou grupos que consigam promover a produção sistemática e aprofundada. O presente ensaio parte da avaliação quantitativa da produção registrada nos anais dos nove encontros da ABEC, ocorridos entre 2004 e 2019, buscando identificar os trabalhos oriundos da região norte, assim como suas gêneses e motivações, apontando ainda a ausência de registro de um volume significativo da produção de pesquisa cemiterial produzida na nossa região. O artigo visa dar visibilidade à parte significativa produção de pesquisa cemiterial da região Norte, suas potencialidades e indicar a necessidade de consolidação de instâncias locais que agreguem essas discussões.

Palavras-chave: Estudos Cemiteriais; Região Norte; Pesquisa Científica

ABSTRACT:

The Brazilian Association of Cemeterials Studies (Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais- ABEC), founded in 2004 in São Paulo, at the culmination of the 1st Meeting on Brazilian Cemeteries (1º Encontro sobre Cemitérios Brasileiros) has been promoting scientific meetings that bring together researchers and production, in various themes. With the increase, especially, of important researchers and graduate programs that develop lines of research on the subject, as well as the interface with Latin American networks of Cemeterial Studies, the ABEC events became an important forum for the production, systematization and dissemination of these researches. from the edition of annals of the regular events. However, the research on the cemeterial theme in the northern region precedes the emergence of ABEC and does not have, as in other regions, the contribution of research lines or groups that can promote systematic and in-depth production. The present essay is part of the quantitative evaluation of the production recorded in the annals of the nine ABEC meetings, which occurred between 2004 and 2019, seeking to identify the works from the northern region of Brazil, as well as their genesis and motivations, also pointing to the absence of a significant volume of cemeterial research production produced in our region. The article aims to give visibility to the significant production of cemeterial research in brazilian North region, its potentialities and indicate a consolidation necessity of local instances to aggregate these discussions.

Keywords: Cemeterial Research; Brazilian North Region; Scientific Research.

A PESQUISA CEMITERIAL NO BRASIL E A FORMAÇÃO DA ABEC

Pesquisar o espaço cemiterial sempre foi um desafio para seus pesquisadores, pois enfrentam resistências de base desencadeadas pela cultura do medo da morte e pela desvalorização gradual do espaço artístico e patrimonial que existe nos cemitérios. Além disso, são absorvidos por olhares de espanto ou presencial as mais variadas reações ao se designar um pesquisador cemiterial. Outro fator de resistência ao avanço das pesquisas em torno dos cemitérios estava na parca oferta de grupos de pesquisa contemplando este objeto de pesquisa nos Programas de Pós-Graduação, que há poucas décadas começaram a reconhecer o potencial de pesquisa existente em torno dos campos santos.

Até 2004, os pesquisadores cemiteriais viviam à margem dos Programas de Pós-Graduação e eram poucos os que se aventuravam a apresentar um projeto de pesquisa que envolvesse o tema ou o objeto "cemitério" e, menos ainda eram os que conseguiam seus projetos aprovados ou orientadores motivados a abrir o espaço para esta pesquisa nos programas de mestrado e doutorado. Os primeiros pesquisadores que conseguiram abrir este espaço foram os professores Harry Rodrigues Bellomo (Bento Gonçalves/RS, 1935) e Maria Elízia Borges (Maríia/SP, 1949) que se dedicaram a difundir a pesquisa cemiterial por onde passavam, até o momento, em que estes dois entusiastas dos campos santos se uniram ao professor Eduardo Coelho Morgado Rezende (São Paulo/SP, 1973) e organizaram em 2004 o primeiro encontro de pesquisadores cemiteriais do Brasil. Neste evento, muitos estudiosos do assunto tiveram a oportunidade de dividir seus estudos com pessoas que também viam o cemitério, para além de um espaço de tristeza, de saudade e de esquecimento, mas um espaço de arte, memória, história, poesia, cultura e turismo.

A Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais – ABEC, foi fundada em 2004, em São Paulo, na culminância do 1º Encontro sobre Cemitérios Brasileiros, conforme consta na página oficial da Associação. Durante dois eventos, os encontros da ABEC tiveram a denominação de Encontros sobre Cemitérios Brasileiros, passando a ser oficialmente denominado como Associação a partir de 2008, incorporando os eventos anteriores no escopo de sua história.

A ABEC possui estatuto e código de ética e faz parte da *Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales*, que congrega as associações latino-americanas que se dedicam ao tema da preservação patrimonial dos cemitérios.

Independentemente da sua gênese formal, a ABEC é, hoje, uma entidade que congrega pesquisadores afeitos à temática, não apenas sobre o espaço de sepultamento, mas também estudos acerca da morte e do morrer, suas manifestações estéticas e éticas, assim como os impactos físicos e socioculturais inerentes ao tema.

A ABEC tem mantido a regularidade de encontros bianuais, tendo realizado eventos em São Paulo/SP (2004), Porto Alegre/RS (2006), Goiânia/GO (2008), Piracicaba/SP (2010), Salvador/BA (2011), Belo Horizonte (2013), Rio de Janeiro (2015), Florianópolis (2017) e Porto Alegre (2019). O próximo evento, o X Encontro Nacional será em julho de 2021, na cidade de Natal, no Instituto Humanitas, na sede do CCHLA - Campus Central, UFRN.

ABEC E A REGIÃO NORTE

É importante iniciarmos com uma consideração que pontuou a análise dos dados. A coleta foi feita a partir dos anais dos vários encontros da ABEC, partindo de um levantamento quantitativo do total de trabalhos contidos nessas fontes, com avaliação das submissões que traziam referência aos estados da região Norte do Brasil, isso é, por temática ou origem do pesquisador. Desta forma, o levantamento considerou todas as condições que trouxessem referência ao recorte geográfico de análise nesse ensaio. Serão apresentados os resultados por evento para, em sequência, podermos sintetizar a análise.

Considerado como o primeiro encontro da ABEC, o 1º Encontro sobre Cemitérios Brasileiros ocorreu em São Paulo/SP, em 2004. Com 27 (vinte e sete) trabalhos inscritos, nenhum deles trazia a temática ou pesquisadores da Região Norte do Brasil.

O segundo encontro da ABEC, denominado II Encontro sobre Cemitérios Brasileiros, ocorreu em Porto Alegre/RS, 2006, consta com 26 (vinte e seis) trabalhos de pesquisadores brasileiros, mais 7 (sete) realizados por pesquisadores argentinos, da *Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales*. Entre os trabalhos apresentados, 2 (dois) versavam sobre a Região Norte, especificamente sobre a cidade de Manaus/AM e Belém/PA, ambos estudos de casos.

O encontro de 2008 que foi o primeiro em que a sigla ABEC foi imposta, tendo havido um ato de fundação da Associação no último dia do evento, manteve a sequência dos Encontros sobre Cemitérios Brasileiros. Portanto, no III Encontro da ABEC, ocorrido em Goiânia/GO, foram apresentados 39 (trinta e nove) pesquisas nacionais, mais 4 (quatro) da *Red Iberoamericana* (Argentina), sendo 2 (dois) trabalhos oriundos do Pará: uma análise historiográfica e uma contribuição metodológica para a pesquisa cemiterial.

Em 2010, seguindo a sequência bianual, o IV Encontro da ABEC ocorreu em Piracicaba/SP, registrando nos anais 41 (quarenta e um) trabalhos, sendo um de representante da Colômbia, como membro da *Red Iberoamericana*. Nessa edição, houve também 1 (um) trabalho da Região Norte, de Manaus, trazendo o papel educativo do espaço cemiterial.

A sequência de eventos bienais sofreu, em 2011, um ajuste para abrigar, conjuntamente ao XII Encuentro Iberoamericano de Valorizacion y Gestón de Cementerios Patrimoniales, da Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales o V Encontro da ABEC, em Salvador/BA. Desse evento constam 37 (trinta e sete) trabalhos nos anais, sendo que sete dele vinculados à *Red Iberoamericana* (Argentina, Brasil, Colômbia, Costa Rica, México e Venezuela) e 1 (um) trabalho da Região Norte que tratou-se de um estudo comparativo entre dois cemitérios históricos das capitais Manaus e Belém, tendo sido produzido por pesquisadoras paraenses.

A partir de então os encontros da ABEC passam a ocorrer em anos ímpares. O VI Encontro tem sede em Belo Horizonte/MG, em 2013 e conta com 39 (trinta e nove) trabalhos publicados nos anais, sendo apenas 1 (um) estudo historiográfico sobre as exéquias de Carlos Gomes o representante da Região Norte.

O VII Encontro da ABEC ocorreu no Rio de Janeiro/RJ, em 2015 e contou com 33 (trinta e três) trabalhos publicados nos anais, sendo 4 (quatro) trabalhos oriundos da Região Norte. Cabe destaque que a participação nortista se destacou nesse ano tanto pelas diferentes abordagens quanto pelo número e abrangência geográfica nos trabalhos, nunca alcançado anteriormente. Importante destacar que o trabalho que trata sobre o Cemitério Colon, de Havana/Cuba foi desenvolvido em Roraima, por incentivo à participação da professora visitante da Universidade Federal de Roraima, à época, Drª Tania Gutiérrez, no evento, por esse motivo entrando no cômputo de trabalhos que se referem à produção da Região Norte.

No VIII Encontro da ABEC, ocorrido em Florianópolis/SC, em 2017, foram registrados 23 (vinte e três) trabalhos, sendo apenas 1 (um) sobre a Região Norte, inserindo o estado de Rondônia no rol dos temas cemiteriais.

Em 2010, no IX Encontro da ABEC, ocorrido em Porto Alegre/RS, tendo alcançado número recorde de trabalhos, 55 (cinquenta e cinco), contudo não houve a participação de um trabalho nortista nos anais do evento.
Os trabalhos que fazem referência à região Norte estão agrupados na Tabela 1.

TABELA 1
Distribuição dos trabalhos da Região Norte apresentados nos eventos da ABEC

	AMAZONAS	PARÁ	RONDÔNIA	RORAIMA	TOCANTINS
2004					
2006	CUPPER, M.T.R.; ORLANDINI, V. C.; nogueira, A. R. B. .**Leitura do Cemitério São João Batista/ Manaus: Espaço Artístico , Paisagem e Arte**	MULLER,; D. C. M.; CHARÃO, E. B.. **Cemitério de Nossa Senhora da Soledade História e Significação**			
2008		NASCIMENTO, C. H. C.. **Construindo um Conceito e um Inventário:Espaços Cemiteriais** SILVA NETO, F. R.. **A Morte e Suas Implicações para os Vivos na Belém do Século XIX**			
2010	CUPPER, M.T.R. **O Cemitério Enquanto Paisagem e Sua Dimensão Educativa**				
2011	ARRAES, R. M. L. e RODRIGUES, P. C..**Artes nos Cemitérios Históricos da Amazônia: Estudo de dois Casos Específicos nas Cidades de Belém/PA e Manaus/AM**				
2013		ARRAES, R. M. L. e RODRIGUES, P. C.. **Morrer em Belém no Fim Do Século XIX: O Caso das Pomposas Exéquias do Maestro Carlos Gomes**			
2015		COSTA, N. S. ; SILVA NETO, F. R.. **Morte e Vaidade Transformações das Práticas de Enterramentos na Sociedade Belenense na Década de 1850**		NASCIMENTO, C. H. C..; SILVA, A. G. . **Do Diamante ao Pó: Relatos Sobre a Morte no Garimpo de Diamantes no Tepequém/RR** RODRÍGUEZ, T. de J. G. **Un Museo Al Aire Libre: Arte y Historias en el Cementerio Colon**	BALSAN, R.; RESPLANDES, A. G.. **Cemitério Antigo de Natividade**-TO: **Um Lugar de Memória**
2017			ZAMPOLI, A,; BARBOSA, J. C..**(Re)Criando Histórias: o Cemitério da Associação Cemitério Bonfim e a Malha Urbana em Cacoal, RO**		
2019					

Podemos aferir desse levantamento alguns pontos importantes, que servirão como aporte inicial para a análise. O primeiro deles diz respeito à inconstância de participação, quer por estado, quer por pesquisador efetivo da temática. Podemos verificar que, diante do total (12) de trabalhos apresentados, dois terços (8) se concentram na produção dos mesmos autores (CUPPER, SILVA NETO, NASCIMENTO, ARRAES e RODRIGUES) que, de forma individual ou associada, demonstram desenvolver a temática cemiterial como um campo de investigação. Isso reflete, também, na baixa permeabilidade da pesquisa cemiterial na região, com trabalhos isolados e de pouca representatividade, diante do universo e histórico de pesquisas sobre o tema, conforme discorreremos a seguir.

MORTE COMO TRADIÇÃO CIENTÍFICA E CULTURAL NA AMAZÔNIA

A despeito do pioneirismo de Clarival Prado Valladares (Salvador, 1918–Rio de Janeiro, 1983) no estudo cemiterial no Brasil, podemos apontar que, na Amazônia, há registros importantes sobre a temática, tanto no que diz respeito ao estudos sobre a morte – no campo da Antropologia, especialmente – quanto no da História da Arte, ao buscarmos os textos de autoria do historiador Mário Barata (Rio de Janeiro, 1921-2007), que antecedem à referência.

Podemos ancorar um grande volume de estudos cemiteriais na Região Norte na tradição dos Estudos Culturais, com especial foco na Etnografia e outros campos correlatos da Antropologia. A forte presença deste campo no Amazonas e no Pará (através do Museu Paraense Emílio Goeldi, mais antiga instituição de pesquisa da Amazônia) é, sem dúvida, um elemento indutor importante para que os estudos da morte e seus processos se torne referencial. Diferentemente de outras regiões brasileiras, muitas formas de representação cultural do morrer estão presentes no dia-a-dia da região amazônica. Deve-se destaque aos registros etnográficos do alemão Curt Unckel, conhecido como Curt Nimuendajú (Jena/Alemanha, 1883 – Santa Rita do Weil/AM, 1945) que, por mais de trinta anos, a partir de meados da década de 1910, foi responsável por extensa coleta na região amazônica (NIMUENDAJÚ, 2001).

Cabe irrefutável registro de ter sido o Cemitério de Nossa Senhora da Soledade, em Belém/PA o primeiro registro de tombamento federal de um cemitério no livro de bens de caráter Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico[1]. O tombamento do Cemitério da Soledade marca um diferencial importante entre os bens tombados até então na região norte, por não se caracterizar na tradição da arquitetura militar, civil e religiosa da arquitetura, de caráter monumental, que molda os princípios da proteção da época. Tombado em 1964, antecipa, inclusive, ao tombo importantes, como do Forte do Castelo e às icônicas obras de Antônio Landi – Igreja de Santana e Palácio do Governo – que só ocorrem uma década após. Deve-se, sem sobra de engano, o tombamento do Cemitério da Soledade ao historiador Mário Barata que, entre outros escritos, destaca a importância do valor urbanístico deste bem (BARATA, 1963).

Outro contributo importante, em termos de formação de uma cultura da morte é a produção literária de Walcyr Monteiro que inicia o registro das histórias fantásticas e fantasmagóricas amazônicas, a partir de 1985, em sua série de publicações Visagens e Assombrações de Belém (que levou à publicação da série de 14 livros intitulado Visagens, Assombrações e Encantamentos da Amazônia), Sua obra literária inspirou à importante produção audiovisual paraense, especialmente, como a série Lendas Amazônicas, de Ronaldo Passarinho Filho, de 1998. Sem aprofundar na gênese dos estudos da morte, aproximaremos a análise aos estudos cemiteriais que antecedem o surgimento do movimento que deu origem à ABEC.

Em Belém, ainda na década de 1990, o estudo pioneiro de inventariação dos signos da morte no Cemitério da Soledade foi marco inicial (ARRAES, 1993) que, em paralelo com pesquisas desenvolvidas no campo antropológico promovidas por pesquisadores do Museu Goeldi (BELTRÃO, 2000; GUAPINDAIA et all, 2001) vão dar o substrato para novas pesquisas.

A primeira publicação, sob a forma de livro, que trata especificamente da questão cemiterial na Amazônia é a obra O Tempo e a Pedra (RODRIGUES, 2003), também sobre o Cemitério da Soledade. Em paralelo, alguns trabalhos relevantes sob outros parâmetros, vão iluminar o caminho para outras necrópoles em Belém, como sobre a devoção popular ao médico Camilo Salgado (COSTA, 2002 e COSTA, 2004), entre outros.

Pode-se afirmar, por ora, que os estudos cemiteriais no Amazonas ganham impulso com as pesquisas e trabalhos de Maria Terezinha da Rosa Cupper (CUPPER e ORLANDINI, 2006; CUPPER, 2009, CUPPER, 2010) já concomitantemente com o surgimento dos eventos nacionais. Também, de grande relevância para os estudos cemiteriais no Amazonas o livro sobre o Cemitério Municipal de São João (BARATA NETO, 2011).

Outros estudos, no campo da História, especialmente, podem ser encontrados, assim como no do Saneamento e Geologia, tratando das questões sanitárias inerentes à instalação de cemitérios e seus efluxos.

É sensível a valorização no campo acadêmico, no século XXI da pesquisa cemiterial na Amazônia. Identificamos, especialmente, dissertações e artigos em revistas científicas, com várias abordagens, com destaque àquelas voltadas aos estudos de História, Linguagens e Geografia. Em Roraima, por exemplo, existem trabalhos relevantes sobre o tema, desenvolvidos como processo ou posteriores à dissertação sobre cemitérios públicos urbanos municipais do sul de Roraima (NASCIMENTO, 2019). Contudo ainda não existem linhas específicas para a abordagem da temática na Amazônia, o que se apresenta como um entrave para o melhor aprimoramento das pesquisas na região.

A PESQUISA E A ABEC

O nascimento da ABEC aconteceu para suprir a ausência de eventos e de produções científicas que tivessem o cemitério como o objeto de análise e todas suas frentes de reflexão. Além disso, ela vem desenvolvendo instrumentos de dinamização da pesquisa e uma plataforma virtual para agregar pesquisadores, cemitérios e imagens cemiteriais de todo o território brasileiro.

A associação chegou aos seus 15 anos de existência, mas ainda não conseguiu chegar em todas as regiões do Brasil de forma homogênea. Contudo, se avaliarmos a fragilidade de estruturação de uma linhagem de pesquisadores na região norte, em detrimento de alguns processos de investigação mais perenes que ocorrem em escala nacional e a qualidade dos campos de pesquisa e dos resultados que surgem em frequência bissexta, teremos norteadores.

Percebemos, no total de trabalhos que constam nos anais dos eventos da ABEC, que há uma predominância de trabalhos nas regiões Sul e Sudeste. Independentemente de elementos apriorísticos, é necessário avaliar alguns aspectos relevantes nesse contexto. O primeiro deles é a ocorrência de encontros da ABEC; o segundo é a existência de centros de pesquisa estruturados com linhas para estudos cemiteriais nessas regiões.

[1] Anteriormente só havia tombamentos de cemitérios anexos a igrejas, além do Cemitério da Batalha (Campo Maior/PI, 1938), o túmulo de Peter Wilhen Lund e seus colaboradores (Lagoa Santa/MG, 1960) e o Portão do Cemitério de Arês (Ares/RN, 1963), de caráter Histórico. Somente em 1980, com o tombamento do Cemitério de Mucugê/BA, que a percepção do conjunto paisagístico do espaço cemiterial torna-se, novamente, objeto de apreciação e tombo.

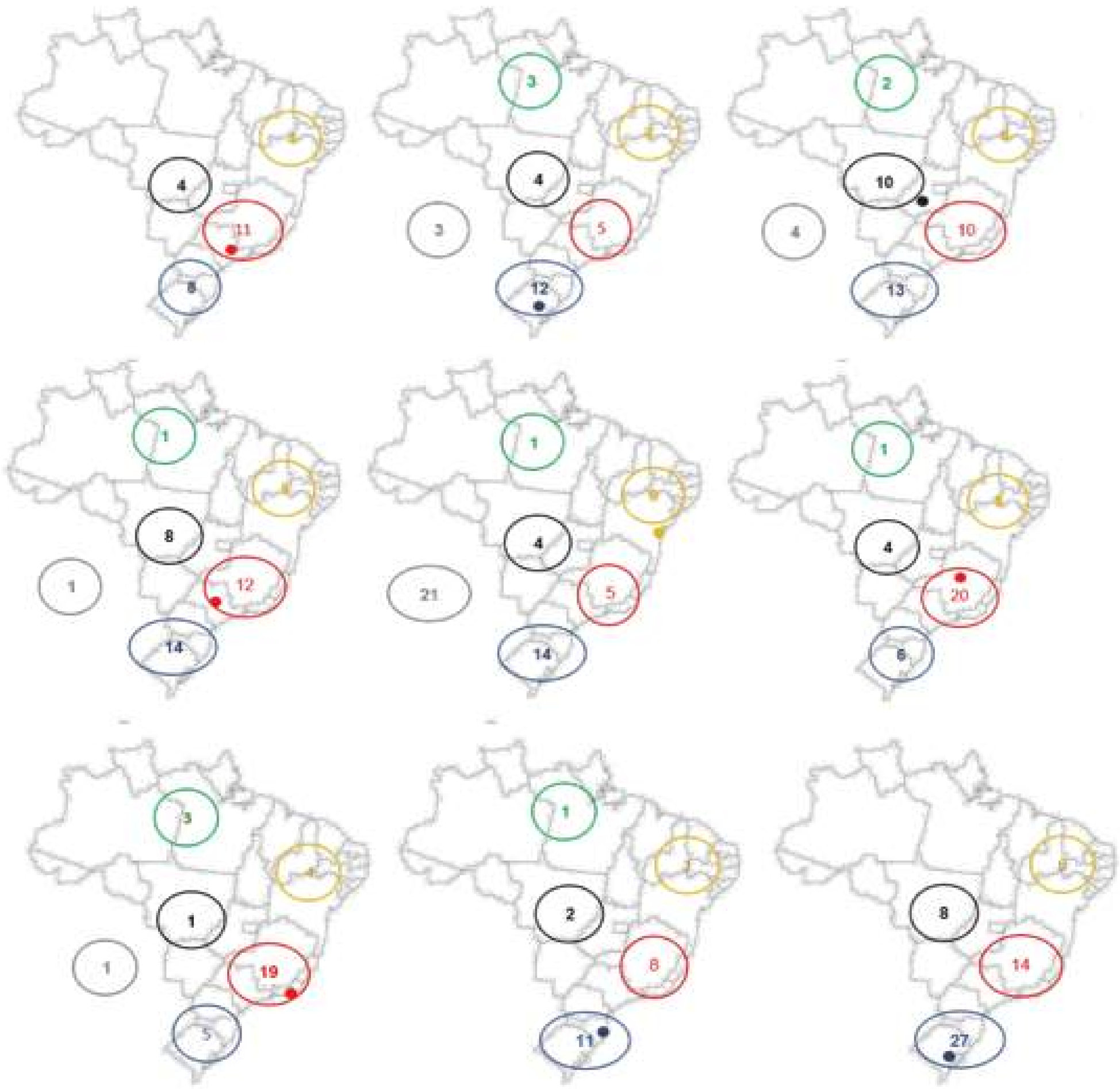

FIGURA 1 Concentração de trabalhos, por região, e localização do Encontro da ABEC
Elaborado por Claudia Nascimento

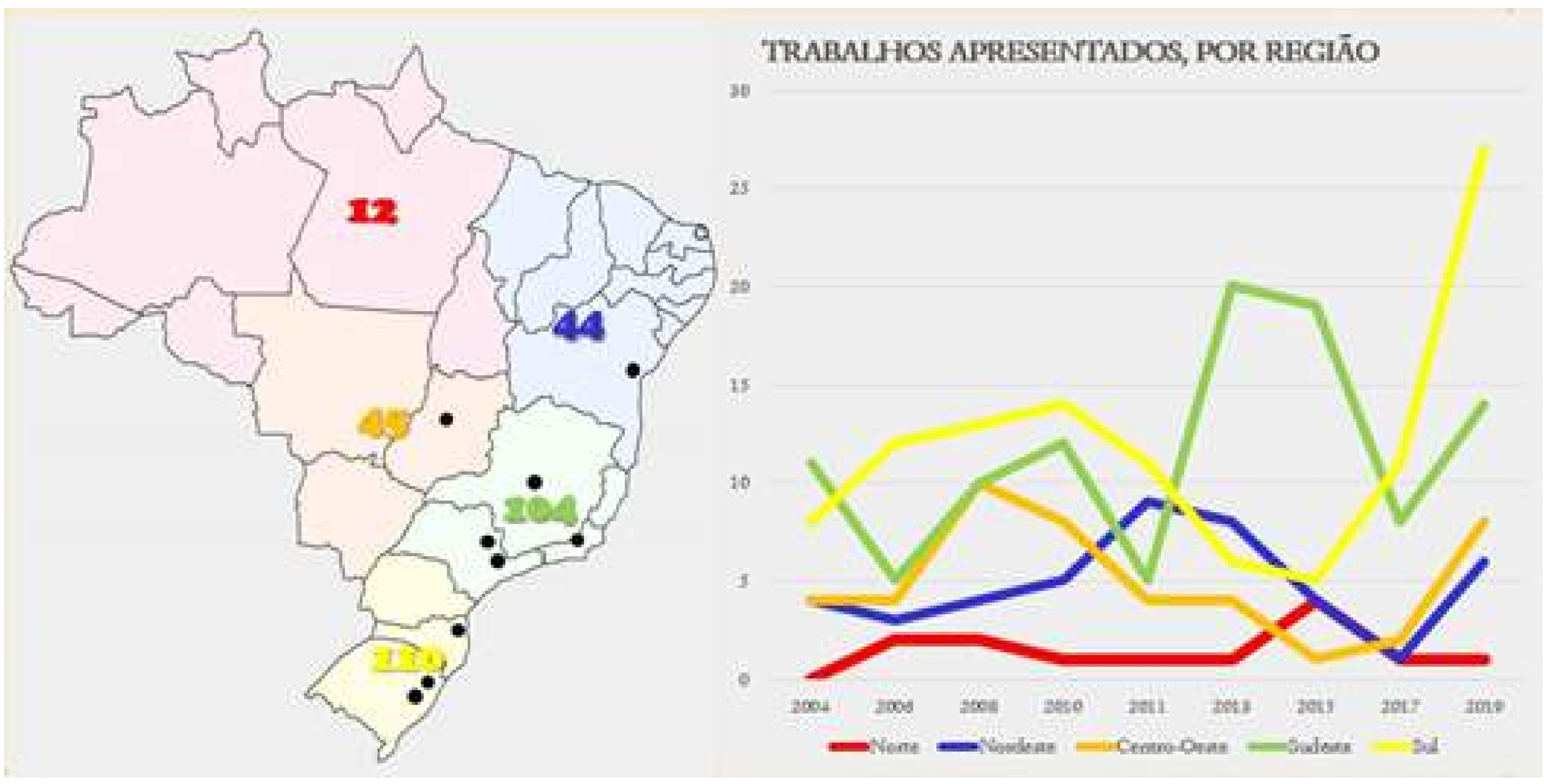

FIGURA 2: Distribuição da produção, por região.
Elaborado por Claudia Nascimento

Ao compararmos a ocorrência de eventos em uma região e o número de trabalhos constantes nos anais, temos uma correspondência quase perfeita que, contudo, deve-se somar à existência de programas ou linhas de pesquisas que deem suporte à temática cemiterial. Grandes centros de pesquisa dessa temática, no Brasil, são a Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul (PUCRS) Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), a Universidade Federal de Goiás (UFG) e, mais recentemente, a Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É inconteste a relevância da temática cemiterial para a região norte, em suas múltiplas abordagens. O processo de produção de conhecimento deve ser constante e reverente ao que já existe como referência, portanto, antecipamo-nos em quaisquer equiívocos ou hiatos que esse ensaio possa ter deixado em relação à análise proposta. O livro Estudos Cemiteriais no Brasil (BORGES et all, 2010) busca fazer esse registro, contudo, se entendermos a perspectiva ampliada da seara cemiterial, vamos perceber que há falta substancial do que já houvera sido produzido, mesmo em tão importante referência.

Desse ponto vislumbramos o quanto o tema é caro aos amazônidas e as várias faces que a morte assume nessa região e, por consequência, o quanto o Norte pode indicar novos rumos de pesquisa a tão pujante (e porque não dizer "vivo") espaço de pesquisa, o campo cemiterial.

Ainda há muito a se inventariar e estudar sobre a temática na Região Norte. A substituição de processos de sepultamento por outras formas de deposição, a virtualização das cerimônias de despedida e todo o cenário que se expôs nesse período não vivenciado por essa geração – a pandemia – é fonte inesgotável de pesquisa. No passado, outras pandemias impulsionaram a criação dos espaços cemiteriais – os cemitérios em si, como conhecemos, – que hoje pleiteamos conhecer e reconhecer esse instrumento, que gerou mudanças substanciais na Cultura, em seu todo.

Contudo, é importante sublinhar, a pesquisa na região norte carece de três fundamentos, que reconhecemos como exitosos nesta análise dos trabalhos associados aos eventos da ABEC e, porque não dizer, no levantamento de Estudos Cemiteriais no Brasil (BORGES et all, 2010): trabalhos desenvolvidos associados a grupos, laboratórios e/ou programas de pós-graduação (1), continuidade, como regra (2) e difusão do saber acadêmico sobre os cemitérios no ensino básico (3). Se não houver investimento humano e institucional para que essas instâncias surjam e nem mudanças no diálogo entre universidade e sociedade, continuaremos a desenvolver de forma esparsa, sujeitos ao surgimento de arautos que, por não reconhecerem o esforço já empreendido, simplesmente empurram a pedra polida e gritam ter descoberto a roda!

Estejamos atentos para, nessa nova rede de relações que se estabelecem, possamos tramá-las de maneira a somar esforços com aqueles que já construíram as bases. O aporte da ABEC, tanto como instituição quanto como mens e inteligenzia que compõem os pesquisadores são patrimônio fundamental para que possa se consolidar uma construção científica que vá no caminho do êxito já provado pelos quase 20 anos de processo de investigação e produção de referência.

Não precisamos reinventar a roda, mas é necessário esforço para fazê-la girar no sentido desejado. Há muitos anos existe o afã de se criar núcleos de estudo e, mesmo, propor que um dos encontros da ABEC ocorram na região norte. Esse caminho é importante e, de acordo com o apresentado nesse artigo, fundamental para que haja intercâmbio e consistência de produção, através do diálogo. A região Nordeste está trazendo o próximo encontro, para a terra do Portão do Cemitério do Ares. Falta a nós a efetiva vontade de fazer que o seguinte venha mais próximo da Linha do Equador.

REFERÊNCIAS

ARRAES, Rosa M.Lourenço **Arte Mortuária: Estética e Simbolos, monografia de final de curso de Educação Artística**, Universidade Federal do Pará. Belém, 1993.

BARATA NETO, Humberto D. F.. **Cemitério Municipal de São João**. Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas, 2011

BARATA, Mário. Valor urbanístico do Cemitério da Soledade. **A Província do Pará**, v. 29, 1963.

BELTRÃO, Jane Felipe. A arte de curar dos profissionais de saúde popular em tempo de cólera: Grão-Pará do século XIX. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 6, p. 833-866, 2000.

BELTRÃO, Jane Felipe. Memórias da cólera no Pará (1855 e 1991): tragédias se repetem?. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 14, p. 145-167, 2007.

BORGES, Maria Elizia. SANTOS, Alcineia Rodrigues dos; GOMES, Laryssa Tavares Silva Gomes. **Estudos Cemiteriais no Brasil: catálogo de livros, teses, dissertações e artigos**. Goiânia: UFG, FAV, Ciar, Funape. 2010.

BRAGA, Pedro Henrique Maia. **Sepultamentos e Cemitérios na Província do Amazonas (1852-1889)**. 2011.

COSTA, Éden Moraes da. Curas do Além: **A devoção ao médico Camilo Salgado (1874-1938) em Belém do Pará** - 1938/2002 (monografia de conclusão de graduação em História). Belém: Universidade Federal do Pará, 2004

COSTA, Éden Moraes da. **Médico de ontem e de hoje: ciência, fé e santidade no culto a Camilo Salgado (1874-1938) em Belém do Pará** (dissertação de mestrado em Antropologia). Belém: Universidade Federal do Pará, 2003

CUPPER, Maria Terezinha da Rosa et al. **Educação e cultura: leitura do cemitério de São João Batista-Manaus/AM**. 2009.

DOS SANTOS, Fabiane Vinente; MAIA, Jean Ricardo Ramos. Hagiografia de cemitério: História Social e Imaginário religioso nas canonizações populares em Manaus. Publicado na **Revista eletrônica Os Urbanitas**, (São Paulo) , v. 5, 2008.

GRASSI, Clarissa. Estudos cemiteriais. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultura**l. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016. (verbete). ISBN 978-85-7334-299-4

NASCIMENTO, Francisleile Lima. **CEMITÉRIOS PÚBLICOS URBANOS MUNICIPAIS DA REGIÃO SUL DO ESTADO DE RORAIMA (1995-2018)**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Roraima, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional da Amazônia, 2019.

NASCIMENTO, FRANCISLEILE LIMA et al. EDUCAÇÃO NÃO FORMAL: O CEMITÉRIO COMO ESPAÇO PÚBLICO PARA O ENSINO DA GEOGRAFIA. **Geografia Ensino & Pesquisa**, v. 24, 2020.

NASCIMENTO, Francisleile Lima; SENHORAS, Elói Martins; FALCÃO, Márcia Teixeira. TERRITÓRIO E MOBILIDADE: ABORDAGENS COM ENFOQUE NAS NECRÓPOLES. Revista Eletrônica Casa de Makunaima, v. 2, n. 3, p. 48-63, 2019.
NIMUENDAJÚ, Curt. Excursões pela Amazônia. São Paulo: **Revista Antropologia**, v. 44, n. 2, 2001.

NOGUEIRA, Mara Genecy Centeno. Entre Categas e Mundiças: os primeiros cemitérios oficializados de Porto Velho (RO). **Revista M. Estudos sobre a morte, os mortos e o morrer**, v. 1, n. 2, p. 413-442, 2019.

NOGUEIRA, Renata de Souza. Quando um cemitério é patrimônio cultural. 2013. Dissertação de Mestrado.
RODRIGUES, Paula Andréa Caluff. **Duas faces da morte: o corpo e a alma do Cemitério Nossa Senhora da Soledade, em Belém/PA**, 2014. 425 fls. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - IPHAN, Rio de Janeiro, 2012.

RODRIGUES, Paula Andréa Caluff. **O Tempo e a Pedra**. Gráfica Santa Marta, 2003.

SOUZA, Sheila Mendonça de; GUAPINDAIA, Vera Lúcia Calandrini; CARVALHO, Claúdia Rodrigues. **A necrópole Maracá e os problemas interpretativos em um cemitério sem enterramentos**. 2001.

TEIXEIRA, Marco Antônio Domingues. A MORTE E O CULTO AOS MORTOS NAS TRADIÇÕES POPULARES DE RONDÔNIA. **Revista Saber Científico**, v. 2, n. 2, p. 1-36, 2009.

MINI CURRÍCULOS PROFESSORES CONVIDADOS

MINI CURRICULO COORDENADORA E PROFESSORES CONVIDADOS

I WEBNARIO VIVER, MORAR E REZAR NA CIDADE

1- COORDENADORA

• PROFA. DRA. MARCIA CRISTINA NUNES
Pós-Doutoranda da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa; Pós-Doutoranda da Universidade do Porto. Doutora em História Social da Amazônia/ UFPA. Mestre em Meio Ambiente e Desenvolvimento Urbano/ UNAMA. Arquiteta e urbanista/UNAMA. Docente da Universidade da Amazônia na graduação no curso de Arquitetura e Urbanismo; e no Stricto Sensu no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura - PPGCLC/UNAMA. É membro colaborador CIAUD na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa. Líder/coordenadora dos seguintes grupos de pesquisas certificados pelo CNPq: 1º: A Casa Senhorial como Patrimônio Cultural, na investigação de casas senhoriais em Belém do séc. XVII ao séc. XX, junto com a FCRB e a Universidade Nova de Lisboa; 2º: A casa: arquitetura e formas de morar, em investigação das diversas arquiteturas e formas de morar, em colaboração com pesquisadores de outras instituições federal, municipal e internacional.

2- MESAS REDONDAS

• PROF. DR. HUGO SEGAWA – FAU/USP
Professor Titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto. Livre-docente pela Escola de Engenharia de São Carlos/USP, Doutor e Mestre pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP. Professor-visitante nas Universidades de Sevilha, Argentina, México, Tóquio, Lisboa, Panamá e Estados Unidos. Líder do Grupo de Pesquisa Arquitetura e Cidade Moderna e Contemporânea, pesquisador do Grupo Paisagem, Cidade e História. Dedica-se à docência, pesquisa e orientação de pós-graduação em temas de História da Arquitetura moderna e contemporânea brasileira e internacional, com ênfase no Brasil e América Latina, bem como à História da Paisagem, com ênfase ao estudo dos espaços públicos e jardins públicos urbanos.

Autor, entre outros livros, de Jayme C. Fonseca Rodrigues | Arquiteto (São Paulo, 2016), Architecture in Brazil 1900-1990 (New York, 2013), Arquitectura Contemporánea Latinoamericana (Barcelona, 2005), Prelúdio da Metrópole (São Paulo, 2000; 2. ed., 2004), Arquiteturas no Brasil 1900-1990 (São Paulo, 1998; 3. ed., 1ª reimpr., 2014), Ao Amor do Público (São Paulo, 1996). Coautor dos livros Complexo do Gasômetro (São Paulo, 2007), Ver Zanine (Rio de Janeiro, 2002), Oswaldo Arthur Bratke (São Paulo, 1997; 2. ed., 2012).

• PROF. DRA. MARIZE MALTA – EBA/UFRJ
Professora Associada da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil, atuando na graduação e pós-graduação. Doutora em História (UFF), mestre em História da Arte (UFRJ) e graduada em Arquitetura (USU), tendo realizado estágio pós-doutoral (2017-2018) no Instituto de Artes da Universidade de Lisboa com bolsa Capes. É pesquisadora PQ-2 do CNPq e líder de grupos de pesquisa (ENTRESSÉCULOS e MODOS), colaboradora do grupo Casas Senhoriais em Portugal, Brasil e Goa: Anatomia dos Interiores. É editora assistente da revista MODOS. É membro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas e do Comitê Brasileiro de História da Arte e coordenadora do Setor de Memória e Patrimônio da EBA-UFRJ. Seu domínio de investigação é em história e teoria da arte, artes decorativas, artefatos e ambientes oitocentistas, arte doméstica, objetos do mal, condição decorativa e/ou artística e de sua relação com imagem e lugar, enfocando o problema das coleções e modos de exibição.

• PROFA. DRA. MARIA GORETTI TAVARES– PPGEO/UFPA
Maria Goretti da Costa Tavares concluiu a graduação em Licenciatura Plena em Geografia (1988) e Bacharelado em Direito (1987) pela Universidade Federal do Pará. Concluiu o curso Especialização em Instrumentação Específica à Análise Geográfica Aplicada à Amazônia (1989) pela Universidade Federal do Pará. Concluiu o Mestrado em Geografia (1992) e o Doutorado em Geografia (1999) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou Pós-doutorado na área de Geografia do Turismo no Laboratório MIT (Mobilités, Itinéraires, Tourismes) no Instituto de Geografia da Universidade de Paris 1, Panthéon-Sorbonne, Paris-França (2006 - 2007); e Pós doutorado no Programa de Pos Graduação em Turismo da Universidade Federal do Paraná (2017 - 2018). Desde o ano de 1991 é docente da Universidade Federal do Pará, sendo atualmente Professora Titular da Faculdade de Geografia e Cartografia e do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Pará. Atua na área de Geografia, com ênfase nas linhas de pesquisa: Turismo, Geografia e Patrimônio; Turismo e Produção do Espaço na Amazônia; Turismo de Base Comunitária; Políticas de Turismo na Amazônia e Redes e Organização do Território na Amazônia. Coordena o Projeto de Extensão Roteiros Geo-Turísticos, ganhador do Prêmio Rodrigo Melo Franco, IPHAN 2016, Ação de Educação Patrimonial.

• PROF. ME. MICHEL PINHO – PROJETO CIRCULAR
Historiador e fotógrafo, desenvolve ações na área de educação patrimonial, fotografia e inclusão social. Pesquisa a história de Belém, a construção da sua memória imagética e suas relações com o patrimônio edificado e imaterial. Atua como professor há mais de 20 anos.

• PROF. DR. RUBENS DE ANDRADE – EBA-PROARQ/UFRJ
Paisagista pela Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Arquitetura pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura – ProArq – FAU/UFRJ. Doutor em Planejamento Urbano e Regional pelo Programa de Pós-Graduação de Planejamento Urbano e Regional – IPPUR/UFRJ. Professor Adjunto da Escola de Belas Artes/UFRJ. Líder no CNPq do Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas – GPPH-EBA/UFRJ.

• HISTORIADOR DR. THIAGO BEZERRA VIANNA
Historiador e Mestre pela Faculdade de Coimbra, Portugal. Proprietário da Consultoria Mnésis – Pesquisas históricas e Genealogia.

3- LIVES

• PROF. DR. EDGAR CHAGAS JR. – PPGCLC/UNAMA
Doutor em Sociologia e Antropologia (PPGSA/UFPA). Mestre em Planejamento do Desenvolvimento (PPGDSTU/NAEA/UFPA) e Bacharel e Licenciado Pleno em Geografia (UFPA). Docente da rede estadual de ensino do estado do Pará e da Universidade da Amazônia – UNAMA, onde também coordena o Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura – PPGCLC. É líder do grupo de pesquisa Batuques: Patrimônio Cultural e Representações do Lugar (PPGCLC/UNAMA) além de músico percussionista e ex-presidente do Instituto Arraial do Pavulagem.

• PROFA. MA JUSSARA DERENJI – MUSEU DA UFPA/UFPA
Arquiteta e urbanista, pela Faculdade de Arquitetura da UFRGS, especialista em paisagismo pela FAUSP, mestre em História pela PUCRS. Radicada em Belém desde 1975, onde lecionou na UFPA até 1995.Como bolsista do Ministério de Relações Exteriores da Itália desenvolveu parte do mestrado sob a orientação do Prof. Giovanni Spalla, em Gênova. Pesquisadora da arquitetura nortista, tem trabalhos publicados sobre a atuação de italianos na região assim como sobre o modernismo regional. Diretora do Conselho da Companhia de Desenvolvimento Metropolitano. Dirige o Museu de Arte da UFPA desde 2003. Ocupa a cátedra Pedro Teixeira no Instituto Silvio Meira, com sedes em Belém e Lisboa. Tem livros publicados e participação em publicações coletivas. Foi Membro, e depois presidiu, o Comitê Nacional Memoria do Mundo da Unesco no Brasil.

• PROFA. DRA. ROSÂGELA DARWICH – PPGCLC/UNAMA
Doutora em Psicologia: Teoria e Pesquisa do Comportamento pela Universidade Federal do Pará (2007) e especialista em Terapia Cognitivo-Comportamental (CENSUPEG, 2019). Estágio pós-doutoral na Universidade Protestante de Freiburg, na Alemanha (2019). Psicóloga, psicoterapeuta e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) e de graduação do curso de Psicologia da Universidade da Amazônia (UNAMA). Coordenadora do projeto de pesquisa-ação "Poesia no Dia a Dia: Grupos Vivenciais e Resiliência" (2020-2022).