

O PENTÁGONO DAS ARTES: INVENTANDO A IDENTIDADE REPUBLICANA NO RIO DE JANEIRO

PENTAGON OF THE ARTS: INVENTING A REPUBLIC IDENTITY IN RIO DE JANEIRO

Jonas Abreu¹

RESUMO

A partir das transformações ocorridas no espaço arquitetônico-urbanístico do Rio de Janeiro na primeira década de 1900, o presente texto analisa o processo de ressignificação da Praça Marechal Floriano tendo como ponto de partida a edificação dos prédios formadores de um perímetro ao redor da praça, chamado de “Pentágono das Artes”. Supõe-se que estas mudanças não tenham ocorrido apenas em função da construção ou das alterações dos edifícios, mas também pelos ajustes operados no tecido social, assinalando a importância do projeto republicano para o Brasil do início do século XX. Não poderemos, portanto, deixar de observar a mudança de significado operada na Praça Floriano a partir da existência do Pentágono, não somente por ter se tornado símbolo nacional da esfera pública republicana, mas também por ter intensificado o processo de estratificação social que vinha ocorrendo na cidade desde o século anterior. Este novo desenho da arquitetura, programado para esta parte da cidade aparelha o local de um complexo de unidades culturais, neoclássicas e neorrenascentistas, com o firme propósito de criar a atmosfera de modernidade exigida pelo novo regime, tendo em vista o desafio do prefeito Pereira Passos de vender uma imagem cosmopolita da capital da República aos parceiros do mercado internacional.

Palavras-chave: Pentágono. Identidade Republicana. Avenida Central. Praça Marechal Floriano.

¹ Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais, FGV-Rio. Professor da Universidade Estácio de Sá. E-mail: jonasabreu2008@hotmail.com

ABSTRACT

From the changes occurring in the architectural-urban area of Rio de Janeiro in the first decade of 1900, this paper analyzes the reframing process in the Marechal Floriano Square taking as its starting point the construction of buildings forming a perimeter around the square, called "Pentagon of Arts". It is assumed that these changes have not occurred only in terms of construction or alterations of buildings, but also by adjustments operated in the social fabric, noting the importance of the republican project for Brazil from the early twentieth century. We can not therefore fail to observe the change of meaning operated in Floriano Square from the Pentagon existence, not only for becoming national symbol of the republican public sphere, but also to have intensified the process of social stratification that had been occurring in the city Since the previous century. This new design architecture scheduled for this part of town equips the site of a complex cultural units, neoclassical and new renascense, with the firm intention to create the atmosphere of modernity required by the new regime, in view of the mayor's challenge Pereira Passos sell a cosmopolitan image of the capital of the Republic to international market partners.

Keywords: Pentagon. Republican Identity. Central Avenue. Marechal Floriano Square

Introdução

O vereador Ricardo Maranhão utiliza em seu livro *“Retorno ao Fascínio do Passado”* (2003) a expressão “Pentágono das Artes” para distinguir cinco edificações que foram construídas no entorno da Praça Floriano, no Rio de Janeiro, entre a reforma urbanística do prefeito Pereira Passos (1902-1905) e a Comemoração do Centenário da Independência em 1922. A seleção das cinco instituições inclui o atual Centro Cultural da Justiça Federal (ex-sede do Supremo Tribunal Federal), inaugurado em 1907; o Museu Nacional de Belas Artes (ex-Escola Nacional de Belas Artes), aberto em 1908; o Teatro Municipal (1909) e a Biblioteca Nacional inaugurada em 1910. A última construção do “Pentágono”, datada de 1922, é o Palácio Pedro Ernesto, sede do poder legislativo local, uma construção em estilo Luiz XVI.

Quando se observa como estes palácios foram erigidos é possível traduzir a nova centralidade da metrópole que estava sendo construída de acordo com as configurações políticas do início do século XX. Esta intervenção representou um significativo avanço no papel que o Rio de Janeiro desempenharia na sua função de cidade-capital do Brasil. Que papel seria esse e que implicações têm para este estudo?

Inicialmente, o “Pentágono das Artes”, através de sua narrativa monumental, deveria estimular na cidade um novo arranjo social que exigia a supressão do modelo monárquico e determinaria novas funções àquela área na conjuntura urbana. Não se pode esquecer o desempenho dos atores políticos municipais e federais que se esforçam por oferecer novos sentidos à modernidade que se queria introduzir na cidade.

Em segundo lugar, concomitantemente a essa ação civilizadora pode-se perceber a intensificação das contradições culturais e sociais que vinham sendo sedimentadas: a Rua do Ouvidor, consolidada durante o século XIX como palco da política e da cultura do Império é gradualmente superada como centro da intelectualidade artística, ruindo junto com o próprio legado da monarquia. Além disso, grande parte da população pobre que habitava os sobrados e cortiços tombados durante as obras de construção da avenida e do Pentágono foi deslocada para a periferia da cidade, ficando à margem deste processo de revitalização.

1. Rio de Janeiro: uma cidade em transformação

A busca por conexões históricas que possam fazer a ligação entre a intervenção urbanística e arquitetural originária dos prédios do “Pentágono das Artes” e o novo contorno sociopolítico brasileiro do início do século XX nos conduz às modificações que já vinham sendo introduzidas desde o século XIX, focadas especialmente nos aspectos organizacionais e sociais que propunham o Rio de Janeiro como núcleo da modernidade e centro do poder político nacional.

Esse processo histórico não se apresentou de forma linear, antes variou em forma e conteúdo na medida em que se desenvolviam as características e contradições de cada momento da organização social pelos quais passou a cidade nos últimos dois séculos. Somente a partir do século XIX foi que a cidade do Rio de Janeiro começou a transformar radicalmente a sua forma urbana e a apresentar uma estrutura espacial estratificada em termos de classes sociais. Mauricio Abreu (1987) destaca que, na medida em que é fortalecida a base política monárquica em meio à maioria da população escrava, a cidade vai consolidando a sua vocação de espaço de troca de mercadorias, com um detalhe: enquanto no início do século XIX poucos são os trabalhadores livres e os membros da elite administrativa, política e comercial, em meados do século inicia-se uma fase de expansão econômica baseada na comercialização do café atraindo capitais internacionais e mão-de-obra livre nacional e estrangeira. Assim, no final do século XIX, temos duas lógicas distintas atuando na cidade: a escravista e a capitalista. Dessa lógica, resultará a divisão espacial da cidade em espaços nobres e suburbanos: os bairros correspondentes às áreas que tomam a direção da Glória e Botafogo, servidos por bondes puxados a burro, servem ao propósito de abrigar esta nova elite que se formava, enquanto os espaços suburbanos que se abrem para além dos campos da cidade são destinados às estradas de ferro que a partir de 1870 ofertam transporte de massa para as novas levas de trabalhadores e as classes menos privilegiadas que não puderam continuar morando no centro.

Para além desta abordagem sociodemográfica, que interessa ao estudo das mudanças econômicas pelas quais a cidade estava passando, é oportuno lembrar que o Rio de Janeiro começou a ser pensado pela

elite monárquica desde os tempos da corte de D. João VI como parte integrante de um mundo de símbolos e como tal deveria ser percebida de modo a ultrapassar essa dimensão explicitamente espacial. Como núcleo da sociabilidade cultural e monopolizando grande volume de produção simbólica caberia à cidade do Rio de Janeiro o papel de fornecer sentido à construção de um império na América Portuguesa como atesta Marly Motta (2004). Para tal, seria imprescindível que a cidade fosse dotada de instituições que pudessem legitimar esse pleito e marcassem seu lugar de sede da Corte. Em meio ao cenário esquelético de uma cidade marcada por relações escravistas foram fundadas as escolas de medicina, marinha, guerra e comércio, foi introduzida a Imprensa Régia e inaugurada a livraria-célula que daria origem a futura Biblioteca Nacional, um dos prédios do Pentágono. Ainda neste contexto é oportuno notar que o acervo do Museu Nacional de Belas Artes teve origem no conjunto de obras de arte trazido por D. João VI de Portugal, em 1808, ampliado alguns anos mais tarde com a coleção reunida por Joachin Lebreton, que chefiou a chamada Missão Artística Francesa, formando a mais importante pinacoteca do país. Este núcleo original foi enriquecido com importantes incorporações ao longo do século XIX e início do século XX. Com a construção da nova sede da Escola Nacional de Belas Artes, em 1908, do arquiteto Moralles de los Rios, este acervo passou a ocupar parte do novo prédio, sendo o Museu criado oficialmente em 13 de janeiro de 1937.²

No período imperial essas intervenções continuam para indicar a busca por uma centralização política unificada territorialmente e que fosse capaz de consolidar uma produção simbólica nacional ao mesmo tempo em que se costurava a ruptura política com Portugal. Não se pode desprezar o fato de que, por ter se integrado ao espaço público da cidade, estas instituições e a arquitetura monumental construída em torno delas (edifícios, monumentos, palácios e museus) tenham passado a funcionar como marcadores sociais de distinção enquanto a capital imperial assumia sua representação de lugar da unidade, teatro do poder e parte da memória que a monarquia gostaria de concretizar.

Neste sentido, a historiadora Marly Motta (2004) demonstra que era o estilo neoclássico que servia para compor o cenário arquitetural através de empreendimentos como a Biblioteca Nacional, o Jardim Botânico, a Academia de Belas-Artes e o Banco do Brasil. As fachadas

² Fonte: Instituto Brasileiro de Museus

neoclássicas e arcos triunfais foram orquestrados para conferir ao Rio de Janeiro o semblante de uma capital europeia. A autora assinala que a ruptura política com Portugal e a organização do Estado brasileiro estimularam a construção da espinha dorsal de uma nova nacionalidade. Uma das vertentes dessa nacionalidade foi a configuração urbanística que precisava se adequar a essa função de cenário do poder imperial através de uma estética francesa neoclássica. A produção simbólica capturada deveria representar esta nova identidade garantindo ao Brasil um lugar no mundo civilizado. Diante disso, durante o século XIX o gosto francês importado da *Beaux-Arts*³ de Paris reconhecido por divulgadores exponenciais teve contribuição destacada de Grandjean de Montigny - idealizador da Imperial Academia de Belas Artes.

Há outra característica ressaltada na análise de Marly Motta (2004) que impõe ao Rio de Janeiro a sua função de matriz civilizadora: o cosmopolitismo. A expansão da lavoura cafeeira e a característica litorânea da cidade são facilitadoras tanto da redistribuição de escravos como da sua capacidade logística para o comércio exterior turbinando ainda mais a sua aspiração por uma conexão com o mundo europeu.

Esse cosmopolitismo correspondia no plano político à ideia de manutenção da ordem. Como a capital passa a ser fiadora da unidade política que deveria valer para todo o território nacional, deveria enfrentar a sua missão de pacificar as ameaças de emancipação política e, ainda, unificar uma vasta região caracterizada por espaços econômicos e culturais peculiares. Para tal, amplia-se a sua capacidade de refrear e civilizar também o seu entorno, formado de pessoas de costumes “rudes”, os moradores da capital. Como município neutro da Corte, a cidade do Rio de Janeiro deveria manter-se à distância dos movimentos populares e republicanos que ganhavam força, uma vez que deveria ser capaz de se sobrepor às divisões locais e às demandas “menos nobres” e concentrar-se na construção de sua capitalidade. Sua imprensa repercutia os principais debates nacionais e como sede do governo seu parlamento se ocupava das discussões que afetavam o império como um todo.

³ O termo *École des Beaux-Arts* refere-se às múltiplas escolas artísticas francesas, sendo a mais tradicional a *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* de Paris. O estilo arquitetônico combinava as matrizes gregas e romanas com temas renascentistas e durou até o final da década de 1920.

A municipalidade do Rio de Janeiro apregoava a modernização da monarquia, colocando-se como patrocinadora de reformas descentralizadoras republicanas, mas ainda assim foi com surpresa que a população recebeu a notícia da queda do regime em 15 de novembro de 1889 através de uma eficiente manobra militar chefiada pelo Marechal Deodoro da Fonseca. Nos três anos seguintes, o município neutro da Corte ficou sob a jurisdição do Governo Provisório da República, a Câmara foi dissolvida e foi instituído o Conselho Provisório da República. Isso na prática significava tirar das mãos da municipalidade seus poderes executivos, prerrogativa que mantinha desde o século XVI, como confirma o historiador Milton Teixeira (2000).

Os primeiros anos da República foram gastos em grande parte na discussão sobre a reconfiguração que o Rio de Janeiro sofreria para desempenhar a sua função de Distrito Federal republicano. Diversas bancadas defendiam a proposta da mudança da capital e uma das mais inusitadas era a do senador Quintino Bocayuva que argumentava sobre a fundação de uma nova capital, a cidade de Tiradentes, no Planalto Central. Em paralelo, discutia-se dois modelos administrativos para o Rio de Janeiro: o centralista que mantinha a intervenção do poder central no município, como nos tempos do Império e o federalista que assinalava a preferência pela sua autonomia estadual e municipal. Como resultado destas discussões, a partir de 1892, o cenário político do Rio de Janeiro pode ser demonstrado por uma equação *sui generis*: uma cidade tutelada pelo governo federal, possuidora de uma bancada estadual e mantendo a sua administração com características municipais.

O que permanecia de certo modo inalterado era a tarefa do Rio de Janeiro de garantir a harmonia dos interesses gerais do poder central, afastando-se da política e concentrando-se na administração dos negócios federais. O presidente Campos Sales opera no sentido de que a população da capital federal não podia e nem devia formar opinião, isso deveria ser atribuição dos estados. Se de um lado a multidão ameaçadora que causava tumultos na cidade deveria ser contida, ao mesmo tempo, o governo federal intervinha para enfraquecer o processo eleitoral da capital, abrandando o calor de suas lideranças políticas. (MOTTA, 2004, p.26).

Depois do Rio de Janeiro sobrepujar todos os projetos que desejavam deslocar sua capitalidade construída no Império, Rodrigues Alves assume a presidência e no seu governo, a multidão agitadora da passagem do século parecia domesticada assim como a política carioca fora preservada dos achaques da politicagem. Essa combinação de fatores políticos e o contorno da grave crise econômica do governo anterior de Campos Sales tornam a cidade pronta para construir novamente a sua capitalidade, desta vez para a República.

Deste modo, no plano político ao fim do século XIX configurava-se um novo contexto que deslocaria esse conjunto de influências arquitetônicas neoclássicas para uma posição subalterna, uma vez que tomava vulto o ideal republicanista que se opunha a essa matriz imperial. Esse novo arranjo contrário à “sociedade de Corte” que a elite da cidade ainda queria representar deveria ser substituído por novos paradigmas construtivos baseados nos ideais republicanos. A aproximação com a estética neorrenascentista, própria desta época de transição de séculos, marcou um novo período de empreendimentos. Cumpre destacar que frequentemente, os projetos misturavam elementos da arquitetura neorrenascentista com o neogótico, o neoclassicismo e o neobarroco, dando origem a edificações ecléticas, como o próprio Teatro Municipal.

Em 1902, como parte desse novo desenho político-estético, as obras iniciadas pelo prefeito Pereira Passos, em conjunto com as intervenções que couberam ao governo federal na região portuária, tinham a missão de reiterar para o Rio de Janeiro a condição de vitrine da nação confirmando a sua nova função de cidade-capital da República.

A construção de uma avenida que ligasse o porto às demais áreas da cidade - que fosse espaçosa e ventilada e que cumprisse os papéis desejados na utopia da cidade perfeita conforme pensada no final do século XIX - foi a missão do Engenheiro Paulo de Frontin da geração do Clube de Engenharia. Ele se torna o chefe da Comissão Construtora da denominada “Avenida Central”, que sendo inaugurada em 1905 acabou se tornando sede das melhores casas comerciais, jornais, escritórios de grandes empresas, clubes, hotéis e edifícios do governo. O ato final da intervenção transcorre na Praça Floriano com a conclusão do “Pentágono das Artes”, entre 1907 e 1922.

A construção ou reinauguração destes palácios integrados à própria avenida seguiam as práticas urbanísticas vigentes e vinculava-se à estratégia de vender a imagem de um Brasil moderno e europeizado aos investidores internacionais que financiariam boa parte da infraestrutura urbana nas décadas seguintes.

Como os processos de reinvenção em busca de uma nova identidade acarretam perdas para quem está ligado ao significado que está sendo superado, houve também um deslocamento social em meio à reconfiguração espacial desta parte da cidade. Ao mesmo tempo em que a área do Pentágono das Artes tornava-se o novo pólo cultural e comercial da cidade, o esboço cultural português da cidade espacializado no entorno da Rua do Ouvidor e até então um fato permanente e necessário, estava sendo superado. A Rua do Ouvidor, uma herança do tempo do Império, local de encontro dos formadores de opinião, dos influentes consagradores, dos difusores de literatura para o país, viu testemunhado em seus cafés a política nacional e o espírito da vida da Corte. (ABREU, 1987, p. 175).

A “grande” avenida e sua cabeça, o “Pentágono” era como um “canhão” a esmagar a “tartaruga” - a Rua do Ouvidor. Esta já não se fazia ouvir com a intensidade de antes, deixando de ser identificada como o centro da elegância, do poder político e econômico e da consagração literária, para abrir passagem à arquitetura uniformizada do Pentágono que passava a ditar o ritmo da expansão urbana.

A pesquisadora Mônica Velloso em seu livro *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes* (1996) assinala, porém, que a emergência de uma nova sociedade centralizada nos padrões burgueses, universais e materialistas não acarretou imediatamente a substituição dos sobrados, das sacadas e pequenas lojas da Rua do Ouvidor por uma avenida-passarela ou pela praça do *footing* onde circulavam os “almofadinhas” e as “melindrosas”.⁴ Antes, conduziu uma boa parte dos intelectuais cariocas a manter seu próprio espaço de atuação no entorno da Rua do Ouvidor e adjacências, como a Rua Gonçalves Dias.

⁴ Personagens do caricaturista J.Carlos que retratam as imagens da mulher e do homem da elite carioca da época que passeavam pela Avenida Central, Praça Floriano e Rua do Passeio.

Esta “resistência cultural” foi observada nos becos e vielas freqüentados por boa parte dos intelectuais satírico-humorísticos vinculados e fortemente influenciados por Paula Nei e José do Patrocínio que seguiram este curso mais subjetivo, crítico e reservado quanto à modernidade no início do século XX. Havia ainda os intelectuais dos campos da política, da literatura e das artes como Bastos Tigre, Lima Barreto, Emílio de Menezes, Raul Pederneiras, Hermes Pontes, Afonso Arinos, Gil, Kalixto, J. Carlos, entre outros, que tentavam construir uma reflexão específica sobre a nacionalidade baseada no humor e na irreverência.⁵

Essa resistência, entretanto não conseguiu impedir a progressão e a suntuosidade do novo cenário republicano. Supondo que em 1906, alguém estivesse posicionado em um ângulo ao final da avenida nas proximidades da Av. Beira-Mar teria sido possível a este observador contemplar a área do futuro “Pentágono das Artes”. Deste ângulo ele teria uma visão privilegiada da Praça Ferreira Viana (futura Praça Mal. Floriano), do Teatro Municipal já em construção e do Palácio Monroe⁶ inaugurado naquele ano (este curiosamente não fez parte da seleção do vereador Ricardo Maranhão).

Mas se havia uma resistência cultural a essa missão civilizadora a poucas quadras dali, como identificamos no movimento satírico-humorístico-literário em torno da Rua do Ouvidor, também podemos apontar outro tipo de entrave a esta nova paisagem, desta vez na própria Praça Ferreira Viana onde as construções estavam sendo operadas. Era o desafiador Convento da Ajuda. Ele permaneceu intocado na lateral direita da praça, ocupando o lado par ao final da avenida. Mesmo depois da construção ou reinauguração de quatro dos cinco prédios do Pentágono, suas instalações próximas ao Teatro Municipal e em frente à Biblioteca Nacional, do outro lado da avenida,

⁵ Mônica Velloso assinala que muitos autores e cronistas da época desenvolveram a ideia de pensar a cidade através de suas ruas, demonstrando serem espaços plenos de significado, estimuladores de expressões culturais inéditas. No tocante à Rua do Ouvidor e adjacências, os relatos revelam uma parte da população ignorada pela República modernizadora. (Velloso, 1996:29)

⁶ O palácio foi concebido para ser o Pavilhão do Brasil na Exposição de Saint-Louis, EUA, em 1904. Foi reconstruído em 1906, no final da Avenida Central, uma vez que sua estrutura metálica era desmontável. A obra chamou a atenção dos norte americanos que, além de ter sido contemplada com a Medalha de Ouro, foi considerada a primeira grande vitória da arquitetura nacional na comunidade internacional. Isso não o salvou da demolição em 1976, para favorecer as obras do Metrô carioca. Fonte: Historiadorio.wordpress.com.

“teimavam” em permanecer ali como que interrompendo o deslumbramento visual pelas construções épicas republicanas.

Este conjunto religioso, parte da antiga Rua da Ajuda, abrigava as freiras da Ordem de Santa Clara desde 1748 e ocupava uma área equivalente ao trecho atual entre o Restaurante Amarelinho e o Cine Odeon BR. Nesta nova conjugação, o Convento da Ajuda passaria a ser visto como uma construção destoante daquela plástica imbuída dos ideais republicanos na montagem do novo espaço eclético racional e neorrenascentista. Tratava-se de um edifício que já não podia ser aceito como símbolo de modernidade. Em 1911, finalmente o Convento foi adquirido pela Cia. Light & Power e demolido para que fosse erguido um hotel de luxo projetado por Carlos Sampaio, jamais construído. Em 1925 a Cia. Cinematográfica Brasileira de propriedade de Francisco Serrador concluiu a aquisição e a área foi ocupada pelos seus cinemas, dando origem à *Cinelândia*.

Assim, entre 1902 e 1922 temos duas temporalidades convivendo por alguns anos neste espaço ao redor da Praça Floriano: a imperial já decadente e moribunda, representada pelas ruas, becos e vielas transversais à Avenida Central, como as ruas do Ouvidor, Assembléia, Sete de Setembro e as construções coloniais típicas semelhantes ao Convento da Ajuda. De outro lado, a temporalidade republicana que vai se solidificando com a construção da Avenida Central e do Pentágono das Artes. Além da abertura da avenida em 1905, nos quatro anos seguintes foram inaugurados os prédios da sede do Supremo Tribunal Federal, o Museu Nacional de Belas Artes, o Teatro Municipal e a Biblioteca Nacional.

Neste processo a prefeitura desempenhou o papel de indutor principal, pois esteve geralmente associada à classe hegemônica representada pelos prefeitos “engenheiros” Paulo de Frontin e Carlos Sampaio, protegendo seus interesses e garantindo ao máximo a rentabilidade de seus investimentos. Não se pode perder de vista que a estrutura metropolitana que se consolidava no Rio de Janeiro e da qual o “Pentágono das Artes” fazia parte é também a expressão mais acabada de um processo de estratificação social já em andamento há bastante tempo. Isso significava que às elites caberiam os espaços civilizadores, como a Avenida Central e o Pentágono das Artes e aos marginalizados restava o deslocamento para os espaços excludentes dos morros, dos becos e dos cortiços, tudo a pouca distância um do outro.

2. O pentágono das artes na nova paisagem urbana

O novo arranjo simbólico da cidade e a função que cabe ao Pentágono das Artes na paisagem urbana precisam ser discutidos levando-se em conta que a cidade expressa seus costumes e realiza o seu papel de transformação cultural por meio de formas simbólicas. Ao longo da história elas são alteradas e, se em um dado momento a centralidade se dava através de uma catedral, em outro podia ser o arranha-céu da metrópole. Se no século XIX, o arcabouço de pedra e cal caracterizador da identidade requerida para a cidade pela elite imperial era o neoclássico francês, teremos, no início do século XX, uma recombinação eclética com traços predominantemente neorrenascentistas, identificados nos edifícios da Avenida Central e da Praça Marechal Floriano.

Scott (2001) sublinha que as grandes cidades são os principais focos de uma produção simbólica criadora e recriadora de novos significados, de valores integrados no processo de acumulação de capital. Como centros de transformação cultural, a própria cidade é uma forma simbólica totalizadora. No final dos anos 1970, Meinig (1976) advertia sobre o caráter interpretativo desta concepção, uma vez que a paisagem urbana permite inúmeras leituras de acordo com os contextos históricos e culturais que se levem em conta.

De nossa parte, o que pretendemos destacar é a dimensão política contida na paisagem urbana do Rio de Janeiro, que se pretendia republicana com a construção de avenidas e praças suntuosas. Neste sentido, mais do que identificar tipos ideais de construções (neoclássico, eclético e neorrenascentista) que marcaram simbolicamente partes da cidade, deve ser nossa preocupação revelar os processos identitários contidos na paisagem urbana e encaminhar o estudo para um enfoque social e político.

Em relação aos elegantes prédios de arquitetura eclética que surgiram das ruínas das demolições da Avenida Central e considerando os termos da ocupação deste espaço, o Pentágono faz parte da terceira área da avenida. A Comissão Construtora presidida pelo engenheiro Paulo de Frontin dividiu a avenida em três blocos. No primeiro, da atual Praça Mauá até a antiga Câmara localizava-se o conjunto de

empresas de importação e exportação e as companhias marítimas. Assim, a prefeitura aproveita a proximidade com o porto para alinhar a logística da cidade à nova configuração econômica mundial simbolizada pela atividade agroexportadora. O segundo trecho, compreendido entre a Rua General Câmara e Rua São José era ocupado por jornais, bancos, confeitarias e grandes magazines, à semelhança da típica paisagem urbana das grandes cidades europeias, especialmente Paris e Londres. A última área, da Rua São José até a Avenida Beira-Mar, era destinada aos imponentes prédios ligados às artes e à cultura, que estou chamando aqui de Pentágono das Artes, pedindo licença ao seu autor, Ricardo Maranhão.

Os prefeitos que sucederam Pereira Passos - Souza Aguiar, Serzedelo Correia e Bento Ribeiro - tentavam se adequar às mudanças, mas com a conclusão da avenida e do Pentágono, as duas realidades ainda coexistiam lado a lado: a do novo e afrancesado *boulevard* com seus automóveis e vitrines elegantes e a de um espaço ainda com feições coloniais, com ruas estreitas e velhos cortiços. De qualquer modo, o centro havia se valorizado eliminando o espaço para habitações populares e, de modo semelhante ao que ocorria nos tempos finais da transição do Império, a estratificação social vai se tornando dramática no espaço urbano à medida que muitos dos desalojados construíam casebres com os restos das demolições nas encostas do Morro da Providência e do Castelo.

Em suma, estamos diante de uma política da paisagem, ou seja, um conjunto de práticas implementadas pelos atores políticos visando a um determinado objetivo. Estudando a respeito, Correia e Rosendahl (2003, 180-182) lembram as pesquisas de Duncan e Duncan (1984) nas cidades de Westchester (EUA) e Vancouver (Canadá) nas quais essas práticas incluíram desde o zoneamento de características excludentes para manter a preservação natural ou socialmente construída, a criação de rígidas normas de controle de design de antigas e novas construções até a manutenção de baixas densidades de ocupação, por exemplo.

O que queremos destacar aqui tem como ponto de partida a constatação de Duncan (1990, p. 3-5) de como a paisagem urbana pode ser considerada como um texto e estar associada tanto à reprodução como à contestação de poder político. Ao aplica-la neste contexto ao Rio de Janeiro em geral e ao Pentágono em particular, vemos a

concretização de um discurso, mas também o projeto ou plano de um conflito político que pode ser operado em diferentes níveis de oposição e de manifestações contrárias ao projeto político pensado para o espaço.

Partindo em busca de mais evidências deste conflito em meio às turbulências políticas ocorridas no Rio de Janeiro, confrontamo-nos com Lima Barreto que foi um dos críticos mais incisivos da época da República Velha no Brasil. Sendo ele mesmo mestiço, acabou rompendo com o nacionalismo ufanista e apontou as contradições da República que manteve os privilégios de famílias aristocráticas e dos militares. Grande cronista de costumes do Rio de Janeiro, Lima Barreto usava seu espaço como colaborador das revistas literárias: "Careta", "Fon-Fon" e "O Malho" para expressar sua luta contra as injustiças sociais e os preconceitos de raça, de que ele próprio era vítima.

O Rio de Janeiro continuou uma cidade de contrastes, onde o novo se misturava com o velho, ao lado do homem moderno surgiam tipos urbanos ligados à pobreza urbana ou mestiços. Fixou-se assim o cenário, a imagem que caracterizaria a aparência do Rio. Invocando o caráter interpretativo de Duncan, se você ao escolher um ponto de observação que não seja dos primeiros historiadores e da elite política da época, nos aproximaremos da abordagem de Monica Veloso e do senso crítico de Lima Barreto.

Milton Santos (1997, p. 70-71) quando estuda a forma e o tempo aplicáveis à história da cidade e do urbano, nos chama a atenção que na verdade não há uma modernidade, mas modernidades em sucessão. De um lado, vistas de fora, pode-se constatar gerações de cidades e padrões de urbanização. De outro lado, vistas de dentro há, padrões urbanos, formas de organização espacial que reconhecem um processo histórico mais geral. No caso do Rio de Janeiro - mesmo que variáveis sejam ajustadas ao sabor das propostas identitárias programadas pela elite política de ocasião e aos conflitos entre atores sociais diversos -, um novo tempo avança sobre a cidade.

O Pentágono das Artes nos permite refletir também sobre as formas criadas que parecem submeter o presente ao passado, cuja estrutura deve-se reconhecer e emprestar valor na construção da identidade da cidade. Cada uma das unidades que compõem o Pentágono das Artes

possui uma dimensão material e simbólica, uma forma particular de contribuir com a identidade da cidade que hoje é o resultado de estruturas construídas no passado. A configuração territorial programada para esta parte da cidade na época das intervenções urbanísticas constituía também a soma de pedaços de realizações da República e de realizações do passado imperial. Por isso é vital que esta conformação, ao ser interpretada hoje, precisa considerar a história da cidade e não apenas a história da praça ou da avenida.

O Pentágono das Artes pode ser descrito, segundo a seleção de Ricardo Maranhão (2003). O Centro Cultural da Justiça Federal (1907), construído por Adolfo Morales de Los Rios para ser o Palácio Arquiepiscopal do Rio de Janeiro, acabou tornando-se a sede do Supremo Tribunal Federal, quando a Igreja decidiu vender o prédio ao governo, preferindo se instalar na Glória. O Tribunal funcionou no prédio até a transferência da capital para Brasília, em 1960. Após uma impressionante obra de restauração transformou-se em Centro Cultural. Com quatro pavimentos e um andar subterrâneo o prédio apresenta várias salas especialmente destinadas a exposições, teatro, cinema, biblioteca, salão de leitura e outras atrações à disposição do público.

O Museu Nacional de Belas Artes (1908), também projetado por Morales de Los Rios, inspirado numa das alas do Museu do Louvre (Paris), sucedeu à Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, criada em 1816. Seu acervo com cerca de quinze mil obras possui peças de arte dos cinco continentes, valiosas criações da pintura brasileira e da missão artística francesa, vinda ao Brasil por iniciativa de D. João VI, além de trabalhos representativos de diversas manifestações de pintura e escultura.

O Teatro Municipal (1909) projetado por Francisco de Oliveira Passos, inspirado na Ópera de Paris (construída por Charles Garnier) foi erigido com material importado da Europa, incluindo vitrais, mosaicos, mármore, cristais, maquinaria de palco, etc. Suas pinturas e esculturas são criações de Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Amoedo e outros artistas nacionais. Coube especialmente a Eliseu Visconti a execução da decoração para o pano-de-boca, os ornamentos do teto e o friso acima do proscênio.

A Biblioteca Nacional (1910) originada na Livraria Real de Portugal, trazida ao Brasil pelo Príncipe Regente em 1808 é a maior da América Latina e a oitava do mundo, possuindo cerca de nove milhões de peças, livros, folhetos, gravuras, estampas, mapas, cartas geográficas, jornais, revistas e publicações as mais diversas. Em meio ao conjunto destacam-se o “Evangeliário” (séculos XI – XII), a “Bíblia de Mogúncia” (1462), “Livros de Horas” (século XV), a 1ª edição de “Os Lusíadas” (1572), gravuras de Dürer (séculos XV e XVI), partituras de Mozart e a partitura original de “O Guarani”, de Carlos Gomes.

O Palácio Pedro Ernesto, inaugurado em 1922 no local da antiga sede da Câmara, destruída em 1910 por um incêndio, foi projetado pelo arquiteto Heitor de Mello, decorado por Bernardelli, Amoedo, Visconti, Antonio Pereira e Carlos Oswald. O Palácio traz o nome do médico e político, nascido em Pernambuco, que alcançou elevada projeção no Rio. Revolucionário de 1922, 1924 e 1930, Pedro Ernesto foi nomeado por Getúlio Vargas interventor no Distrito Federal em 1931, permanecendo no cargo por quase cinco anos, quando fundou e dirigiu o Partido Autonomista, cuja bandeira principal era a autonomia do Distrito Federal, com a eleição do prefeito através do voto popular.

Estas edificações representativas das manifestações da sociedade erudita brasileira marcam a presença de uma cultura política cosmopolita que teria desdobramentos. Foram concebidas como exemplos de intervenção estatal maciça sobre o urbano, reorganizado agora sob novas bases econômicas e ideológicas, que não mais permitem pobres na área valorizada da cidade, corroborando a afirmativa de Denys Cuhe (2002, p.188) de que o Estado torna-se o gerente da identidade para a qual ele instaura regulamentos e controles. A elite política procurava modificar a cultura paroquiana da cidade. O perímetro que inclui a Praça Floriano e a ala sul da Avenida Central no qual o “Pentágono” está situado assumiu o papel de novo “locus” da cidade no qual os indivíduos deveriam construir sua memória coletiva.

O controle urbano foi uma das manifestações do processo civilizatório que se presentificou nos projetos dos arquitetos e urbanistas em decorrência de um crescente interesse por configurar a representação da civilidade nas cidades. Ao mesmo tempo o controle social foi ativado pelo Estado como regulador do processo de violência e insalubridade que se instalou nas áreas pobres das cidades onde se

concentrava a população atraída pelas conveniências oferecidas pela industrialização.

Muito do que ocorreu no Rio de Janeiro com as intervenções do espaço urbano acompanharam as demandas por ordem pública e incentivaram outras relacionadas ao comportamento coletivo, originando novos zoneamentos, aberturas de novos acessos e obras de reforma urbana. Este movimento de origem inglesa espalhou-se pela Europa e EUA e alcançou o Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX.

As transformações sociais e intervenções urbanas ocorridas no Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX e início do século XX se relacionam com este projeto de civilidade que acompanhava as intervenções europeias e particularmente aquelas desenvolvidas em Paris, cidade que o prefeito Pereira Passos conhecia bem porque havia trabalhado na estrada de ferro Paris-Lyon-Méditerranée e nas obras do porto de Marselha.

Algumas questões são fundamentais e estão presentes na reflexão deste artigo. A primeira se relaciona à intervenção urbanística empreendida no Rio de Janeiro. A reforma Passos evocou uma prática de pertencimento que incorporou parte da população da cidade na esfera pública. Esse arranjo envolveu de um lado a busca da elite política dominante pela afirmação de um projeto nacional de identidade e, do outro, a fatia da população interessada em legitimar sua inclusão no imaginário civilizatório proposto.

Entretanto como a construção da identidade não se organiza uniformemente há uma segunda questão a ser comentada. A convivência da elite com as práticas e rituais da população periférica e suburbana permitia destacar a cultura “marginal” em meio ao contexto da modernidade que se implantava no Rio de Janeiro. Já comentamos como Velloso (1996) interpretava uma parte do Rio que teimava ignorar a modernidade. Também Paulo Barreto, conhecido por João do Rio, foi um dos que pesquisou estas demonstrações da periferia que existiam para além do Campo de Santana (1976). Descreveu as manifestações religiosas observando atentamente as canções africanas e as modinhas que eram representadas em um “submundo” recheado de presidiários, mendigos e prostitutas que habitavam os bairros da cidade. Aquelas expressões populares estavam, por volta de 1910, integradas a um mercado semiprofissional que incluía cantores,

músicos, dançarinos e atores que obtém parte de seu sustento vivendo destas atividades.

É necessário ainda considerar outros aspectos ligados à arquitetura e à vida social que indicavam a procura por representações nacionais. No final do século XIX a Europa era o modelo a ser imitado do ponto de vista da modernidade e da vida cultural. A criação dos Estados nacionais europeus a partir da unificação da França, Inglaterra, Espanha e Portugal até 1850 e da Itália, Alemanha e demais nações que se formaram antes e depois da guerra mundial de 1914 exigiu igualmente um pacto étnico, religioso e cultural na busca por uma simbologia nacional.

Ao mesmo tempo, para dar conta desta homogeneidade civilizatória, os conceitos de modernidade, desenvolvimento e progresso se opunham aos de atraso, declínio e retrocesso, próprios dos países subalternos, como o Brasil e demais países da América Latina. Assim, o que me inquietou neste ponto da análise foi tentar entender como o discurso do monumental, o aparecimento do conceito de “patrimônio cultural” nos Estados-Nação e a afirmação de suas nacionalidades poderia ser reproduzido e sobreviver no Rio de Janeiro.

A construção de um Brasil “civilizado” que seguisse os padrões europeus estava ajustada, no fim do século XIX, à busca de uma identidade nacional que unificasse o discurso da nação perante o mundo referencial, neste caso, a Europa. Para unificar este discurso, o mito da civilização precisou transformar a história em natureza e a contingência em perenidade. Ruben Oliven (1998) já afirmara que se a função do mito é alterar um sentido em forma, ela é uma reinvenção política, uma linguagem roubada. O “mito nas sociedades modernas é uma fala despolidizada que se imagina eterna”. (1998, p. 37).

Cada geração de políticos e governos, à sua maneira, reconheceu no Rio de Janeiro um espaço que possui caráter próprio, mas na busca do mito perfeito para a cidade, ao invés de buscar na arquitetura o reconhecimento das características distintivas deste lugar e interagir com estas de uma forma correta e adequada, sempre trataram apenas as características políticas e geográficas, ignorando as peculiaridades culturais e sociológicas.

No caso do Rio de Janeiro, os prédios e monumentos construídos são o penhor da simbologia de “civilidade” cuja pretensão era um revivalismo de estilos a partir do neorromânico e do neorrenascentismo, que quando combinados caracterizavam o estilo eclético. A identidade precisa de objetos concretos com os quais possa realizar seus sentidos e essências. Para aquele momento, as edificações eram os objetos que melhor materializavam o sentido de civilização proposto pelo poder público. Então, o modo de pensar e nomear a cidade abre perspectivas para definir como as percepções dos espaços urbanos se formam no imaginário das pessoas a partir destas concretudes da arquitetura.

Esse raciocínio pareceria coerente e lógico se não fosse o alerta que Oliven (1998, p.38) faz quando referindo-se ao conceito de identidade, confirma seu caráter contemplativo, isto é, moldada a partir de “vivências cotidianas”. Ele constata que a identidade é inventada a partir de diferenças reais que operam como sinais de distinção. A cidade sem contradições projetada pelos governos federal e municipal, especialmente a partir da reforma Passos assumiu no Rio de Janeiro a visão de fazê-la significar a essência nacional, todavia uma distinção sem lastro na vivência cotidiana que legitimasse este propósito.

Várias tentativas de pensar a disciplinarização e a monumentalidade internacional da cidade, recorrentes desde o período colonial, encobriram o fato de que os habitantes da cidade continuaram a nascer no Brasil, falar a língua do povo colonizador, adquirir costumes seculares próprios da miscigenação “racial”. Uma grande parte da população identificava-se com símbolos locais e rejeitava os símbolos da modernidade palaciana dos monumentos “universais”.

A contribuição dos palácios da Praça Floriano à construção da identidade nacional precisa ser relativizada, pois não se efetivou exclusivamente a partir dos prédios construídos. As identidades são construções sociais e como tais podem ser formuladas ou inventadas e permitem as distinções entre os grupos sociais. Oliven (1996, p.38) chama a atenção para o fato de que a construção das identidades sociais só é possível depois das primeiras vivências culturais. Ele exemplifica com as relações que os filhos têm com os pais nos primeiros anos de vida, que são determinantes na construção da identidade individual, o mesmo acontecendo com as primeiras

socializações culturais para a construção de identidades étnicas, religiosas, regionais ou nacionais.

É evidente que o processo de unificação nacional que acompanha a formação dos Estados nacionais modernos vai buscar a centralização do poder e para tal precisa se mostrar combativo às manifestações contrárias. Ocorre, porém, que no Rio de Janeiro, passados alguns anos da proclamação da República, parte da população, já decepcionada com os rumos da jovem nação republicana, construía um modo particular de interpretar a suntuosidade representada no “Pentágono das Artes”. Embora diversos graus de apoio pudessem ser percebidos, as camadas mais populares e parcelas da intelectualidade carioca posicionavam-se por uma rejeição mais radical ou se mantinham distantes.

Esse tipo de reflexão aplica-se à noção de subjetividade do espaço público, categoria que foi tratada, entre outros, por José R. Gonçalves (2002) e suas reflexões podem nos ajudar aqui. Para o autor na medida em que:

[...] o patrimônio representa a nação como uma totalidade, o espaço público é pensado como um espaço sem conflitos, porque sem diferenças, sem pluralidade, com todos os seus elementos remetidos ao valor hierarquicamente superior, que é a nação, seu passado e sua tradição (GONÇALVES, 2002, p.121).

Os palácios do entorno do Pentágono remetem a um espaço “monológico”, policiado e fechado, embora denominado de “público”. O oposto seria o espaço mais aberto e “polifônico” de que trata Gonçalves (2002). No caso da Praça Floriano há evidências de que a nação que se confundia com a cidade não conseguia ser vista por uma boa parte da população como algo acabado, cuja essência seria representada pelo patrimônio material ali instalado. O modelo de pensar mais adequado à cidade deveria se aproximar da visão de sua heterogeneidade e seu constante processo de transformação e que os patrimônios talvez devessem fazer parte do cotidiano da vida dos diversos segmentos sociais. Gonçalves (2002), entretanto, faz um alerta. Ambos os discursos, o monumental e o cotidiano que ajudam a construir as identidades das cidades e dos Estados-Nação são arbitrários. “E se são arbitrários, se não estão fundados em nenhuma

realidade última (...) são, portanto passíveis de reinvenção.” (GONÇALVES, 2002, p.120)

De fato, havia outra reinvenção em movimento. Além do modelo universal e cosmopolita que se preocupava em moldar o Brasil com uma identidade civilizada e europeia, havia outro que avaliava a tradição conquistada durante o período colonial. Oliven trata dessa possibilidade quando afirma que “é comum países e regiões engajados em transformações modernizadoras enfatizarem o valor do passado e a necessidade de cultuá-lo” (OLIVEN, 1998, p. 31). No caso brasileiro uma destas tendências interpretativas foi batizada de “ufanismo”⁷ e se caracterizava por definir o Brasil por meio de sua história, suas condições naturais, sua herança católica e suas tradições coloniais. Essa manifestação de retorno ao passado não foi a única, pois durante o movimento modernista paulista de 1922 outra vertente conservadora retomaria uma temática “*neocolonial*”. (OLIVEIRA, 2008)

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e o conseqüente declínio da Europa vieram contribuir com novos olhares sobre os símbolos da modernidade que na cidade do Rio de Janeiro iriam disputar o monopólio da identidade nacional. Em primeiro lugar porque a *Belle Époque* – a supremacia europeia nas artes e cultura – estava sendo superada e em segundo lugar, porque novos movimentos da arquitetura e das artes em geral anunciavam o fim do ecletismo que influenciou quase todas as construções da Avenida Central e da Praça Floriano.

A arte impressionista contemporânea presente no ecletismo, que viria a separar os conceitos de arte e verossimilhança teve alguns afrescos encontrados no Teatro Municipal e no Palácio Tiradentes. Na década de 1920 surgiu o *art déco*⁸, estilo de linhas retas geometrizadas e escalonadas com utilização de curvas aerodinâmicas e de motivos abstratos. Foi aplicado em luminárias, em grades e até em cartazes e letreiros. (FUNKE, 2004). Os hotéis Glória (1922) e Copacabana

⁷ Denominação surgida pelo modo de descrever o Brasil do escritor Afonso Celso, autor do livro “*Porque me ufano do meu país*”, publicado por ocasião do IV Centenário de descobrimento do Brasil, em 1900.

⁸ **Art déco** não foi um movimento, mas sim um estilo que afetou a arquitetura, artes plásticas, e o design gráfico e industrial. Surgiu na década de 1920, ganhando força a partir de 1930 na Europa e nas Américas. Representa a adaptação pela sociedade de massa dos princípios do cubismo. Edifícios, esculturas, jóias, luminárias e móveis são geometrizados. Sem abrir mão do requinte, os objetos têm decoração moderna e ganham ornamentos de bronze, mármore, prata, marfim e outros materiais nobres.

Palace (1923) representam contribuições marcantes deste novo estilo. Surgiram a Arte Nova, a arquitetura do ferro e do vidro e a arquitetura moderna. Diferentemente da *art nouveau*⁹, mais rebuscada, a *art déco* tem mais simplicidade de estilo.

Os acontecimentos da época estimulavam retrospectivas em busca das raízes brasileiras. Este momento coincide com a busca por uma autenticidade que representasse a nação, diferente da década anterior quando se copiava o modelo europeu. Este movimento nacionalista originaria duas correntes no campo da arquitetura: os neocoloniais e os modernistas. Os neocoloniais nos anos 1920 faziam a releitura do barroco e buscavam o modelo luso-brasileiro para a arquitetura dos edifícios públicos. Os monumentos arquitetônicos que mais simbolizavam este movimento no Rio de Janeiro foram os pavilhões da Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922, realizada no espaço do antigo morro do Castelo, como citado anteriormente. O que caracterizava a construção destes palácios era a adaptação do estilo colonial a partir da tradição portuguesa dando forma ao movimento nacionalista que se lançava no campo da arquitetura.

O modernismo que se fez representar em vários campos das artes teve seu marco histórico com a Semana de Arte Moderna em 1922, mas particularmente na arquitetura as transformações ocorreriam nos anos 1930 sob a influência de Lúcio Costa. O ápice deste momento ocorreu com a construção do prédio do Ministério da Educação, considerado um marco na arquitetura moderna brasileira. Assim, os espaços surgidos após a reforma Passos foram ganhando novas investidas simbólicas por parte do poder público e da elite intelectual e burguesa na busca por uma interpretação da modernidade que atualizasse a identidade da cidade e do Brasil.

⁹ **Art nouveau** foi um estilo estético essencialmente de design e arquitetura que também influenciou o mundo das artes plásticas. Era relacionado com o movimento arts & crafts e que teve grande destaque durante a Belle époque nas últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX. Relaciona-se especialmente com a Segunda Revolução Industrial na exploração de novos materiais (como o ferro e o vidro, principais elementos dos edifícios que passaram a ser construídos segundo a nova estética) e os avanços tecnológicos na área.

Conclusão

Três aspectos permitem o aprofundamento temático que envolve a questão do Pentágono das Artes como espaço da política e da cultura.

Em primeiro lugar, deve-se dizer que entre arquitetura e cultura não existe uma relação diferencial, como dizia Giulio Argan (1984). É o funcionamento da arquitetura no interior do sistema que molda a cidade como instituição social e política. O corpo que o esqueleto arquitetural confere à cidade a torna simbólica através das suas formas representativas. Os locais físicos construídos se constituem em lugares de encontro e de troca social, mas também em focos de disputa e apropriações políticas que querem conduzir os destinos das várias camadas sociais para quem são direcionados e pelos quais são recebidos.

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

Por último e não menos importante, as diferentes reações dos moradores e usuários da cidade aos estímulos de construções que alteraram a paisagem estimularam o imaginário coletivo e estabeleceram oportunidades para constatar o conflito entre modernidade e tradição no Rio de Janeiro do início do século XX. A busca do novo sentido para a cidade foi percebida por seus habitantes e à medida que essa percepção era construída revelava a fragmentação social do Rio de Janeiro em meio ao discurso modernizador imaginado pela elite política com a construção dos prédios neorrenascentistas do “Pentágono”.

Passado este momento, a partir das décadas de 1920-30, teríamos uma nova recombinação entre as expressões arquitetônicas do período historicista e o campo das artes, como a Arte Nova, o Impressionismo e a *Art Déco* que criaram oportunidades para os ajustes que a cidade-capital teria que executar em substituição ao estilo neorrenascentista

do “Pentágono das Artes”. Mas essa é a história da Cinelândia... Outra história, outro ensaio.

Referências

ABREU, Mauricio de Almeida. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IplanRio/Zahar, 1987.

ARGAN, G. C. **Historia de l'arte como historia de la ciudad**. Trad. Beatriz Podestá. Barcelona: Laia, 1984.

BARRETO, Paulo. (João do Rio). **As Religiões no Rio**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar - Coleção Biblioteca Manancial, n.º 47, 1976.

CORREA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny. **Introdução à geografia cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CUCHE, Denys. **A Noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2002. p.188

DUNCAN, James Stuart; DUNCAN, Nancy. **A cultural analysis of urban residential landscapes in North America**. The case of the anglophile elite. In: *The city in cultural context*, org. J. Agnew, J. Mercer e D. Sofher. Winchester, Allen & Unwin. 1984, p. 254.

FUNKE, Klaus Werner. **História da arte no turismo**. In: *Guia de turismo 2*. Apostila do curso de guia de turismo. Rio de Janeiro: Marc Apoio, 2004.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero de discurso. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. (org.) **Cidade: história e desafios**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

HISTORIA DO RIO. WORDPRESS. **Palácio Monroe: um rasgo na nossa memória**. Disponível em: <https://historiadorio.wordpress.com/2012/10/13/historia-do-rio-palacio-monroe-rasgo-memoria>. Acessado em 28/1/15.

IBRAM. Instituto Brasileiro de Museus. Disponível em: http://www.mnba.gov.br/1_historico/historico.htm. Acessado em 26/1/15.

MARANHÃO, Ricardo. **Cinelândia: retorno ao fascínio do passado**. Rio de Janeiro: Letracapital, 2003.

MEINIG, D.W. The beholding eye. **Landscape Architecture** n. 66. 1976, p. 47-54.

MOTTA, Marly. **Rio, cidade-capital**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2004, p. 10-13.

OLIVEN, Ruben George. **Mitologias da nação**. In: FELIX, Loiva; ELMIR, Cláudio (orgs.). *Mitos e heróis*. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico internacional**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

SCOTT, Allen J. Capitalism, cities and the production of symbolic forms. **Transactions of the Institute of British Geographers**. N. 26. 2001, p.10-23.

TEIXEIRA, Milton de Mendonça. **História resumida da cidade do Rio de Janeiro: 1565-2000**. Rio de Janeiro: Marc Apoio, 2000.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

Recebido em 01/03/2015
Aprovado em 30/11/2015