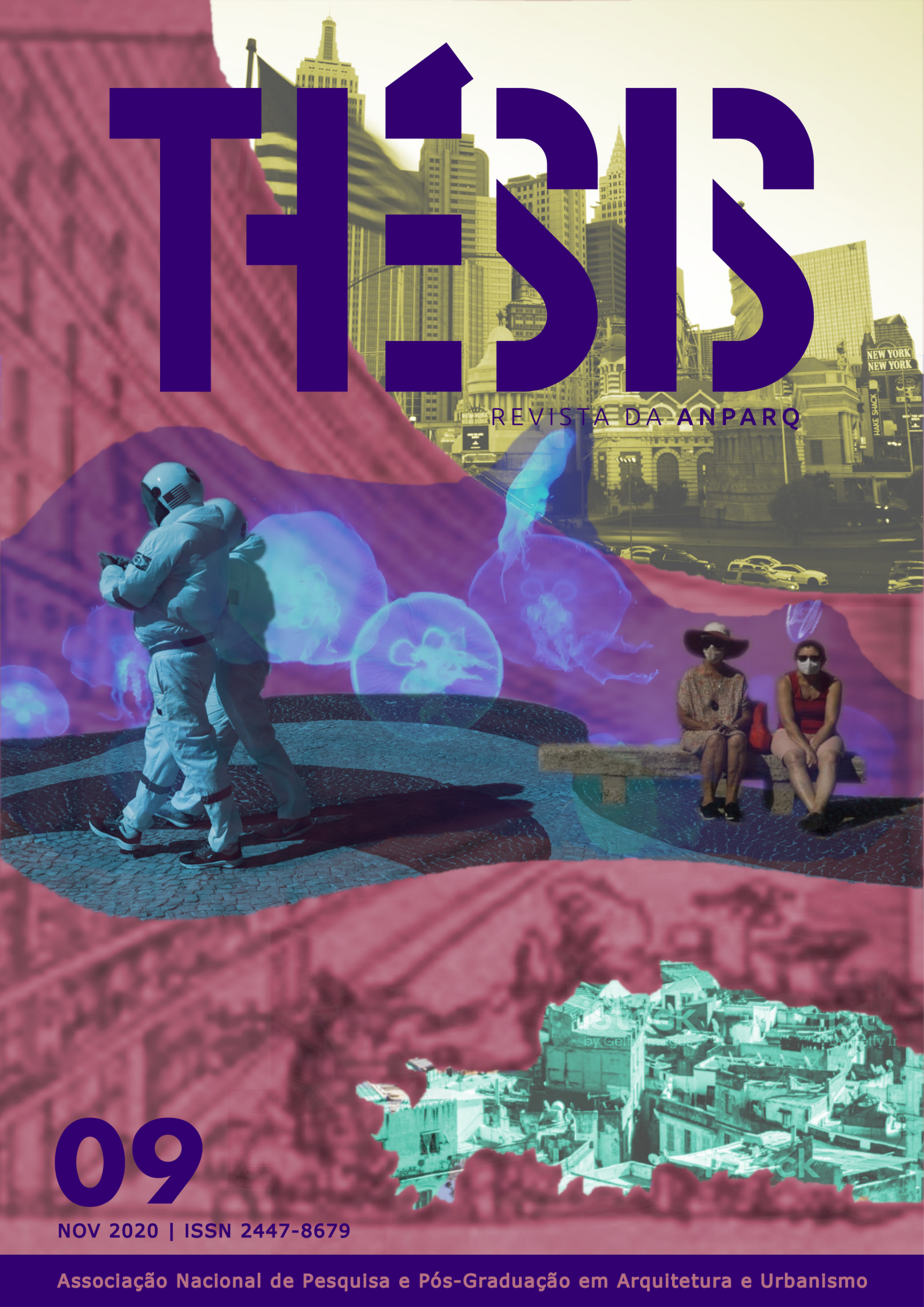


THESIS

REVISTA DA ANPARQ



09

NOV 2020 | ISSN 2447-8679

Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Os direitos de publicação desta revista são da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - ANPARQ. Os textos publicados na revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

Projeto gráfico

NONE Design Gráfico Ltda. | Romero Pereira

Diagramação e capa

Poliana Vasconcelos

Imagem da capa

Lídia Quiéto

ANPARQ - Diretoria executiva gestão 2019/2020

Presidente

Angela Maria Gordilho de Souza (UFBA)

Secretário executivo

Marcio Cotrim Cunha (UFPB)

Tesoureira

Naia Alban Suárez (UFBA)

Diretores

Ricardo Trevisan (UnB)

Marta Silveira Peixoto (UFRGS)

Maria de Lourdes Zuquim (FAUUSP)

Suplente: Andréa de Lacerda Pessoa Borde (UFRJ)

Conselho Fiscal

Carlos Eduardo Dias Comas (UFRGS)

Maria Angela Dias (UFRJ)

Carlos Alberto Ferreira Martins (IAU-USP-S.Carlos)

Suplente: Ana Cláudia Duarte Cardoso (UFPA)

Thésis, revista semestral online da ANPARQ – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, é um periódico científico que tem por objetivo a divulgação dos trabalhos de pesquisa, análises teóricas, documentos, textos fundamentais e resenhas bibliográficas na área de arquitetura e urbanismo. Seu conteúdo é acessado online através do endereço eletrônico [www.thesis.anparq.org.br]. O endereço eletrônico para contato é thesis.anparq.org.br

Copyright - 2020 ANPARQ

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Revista Thésis / vol.5, n.9 (2020) – Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo [ANPARQ], 2020.

v.

Semestral

ISSN 2447-8679

1. Arquitetura. 2. Urbanismo. 3. Pesquisa. I. ANPARQ.

CDD 720

Corpo editorial

Comissão editorial

A comissão editorial da revista *Thésis* é composta pelos docentes e pesquisadores:

Fernando Atique - (PPGH-UNIFESP);
Marcio Cotrim - (PPGAU-UFBA);
Rachel Coutinho Marques da Silva - (PPGARQ-PUC Rio);
Lídia Quiéto Viana - (PPGAU – UFBA).

Conselho editorial

Akemi Ino | Universidade de São Paulo - São Carlos | Brasil
Akemi Ino | Universidade de São Paulo - São Carlos | Brasil
Ana Carolina Bierrenbach | Universidade Federal da Bahia | Brasil
Ana Luiza Nobre | Pontifícia Universidade Católica - RJ | Brasil
Ana Rita Sá Carneiro | Universidade Federal de Pernambuco | Brasil
Anália Amorim | Universidade de São Paulo | Brasil
Angélica Benatti Alvim | Universidade Presbiteriana Mackenzie | Brasil
Anthony Vidler | Brown University | Estados Unidos da América
Carlos Eduardo Dias Comas | Universidade Federal do Rio Grande do Sul | Brasil
Carlos Martins | Universidade de São Paulo – São Carlos | Brasil
Eneida Maria Souza Mendonça | Universidade Federal do Espírito Santo | Brasil
Frederico de Holanda | Universidade de Brasília | Brasil
Gabriela Celani | Universidade Estadual de Campinas | Brasil
Gustavo Rocha Peixoto | Universidade Federal do Rio de Janeiro | Brasil
Jorge Moscato | Universidad de Buenos Aires | Argentina
Maisa Veloso | Universidade Federal do Rio Grande do Norte | Brasil
Maria Cristina Cabral | Universidade Federal do Rio de Janeiro | Brasil
Renato T. de Saboya | Universidade Federal de Santa Catarina | Brasil
Sophia Psarra | University College London | Reino Unido
Teresa Heitor | Instituto Superior Técnico | Portugal
Yasser Elsheshtawy | United Arab Emirates University | Emirados Árabes

In memoriam

Fernando Alvarez Prozorovich | Universitat Politècnica de Catalunya | Espanha
Nelci Tinem | Universidade Federal da Paraíba | Brasil

Editorial	06
Saudades... ou Como Viver o Mundo da Pandemia	
Homenagem <i>Post-Mortem</i>	11
Ensaio	
Dias de Festa no Mar: Maritimidade, hierofanias e heortologia urbana na Salvador oitocentista	13
<i>Daniel J. Mellado Paz</i>	
Sobre a Praça das Artes	75
<i>Joao Masao Kamita</i>	
A construção da ideia de patrimônio moderno no Brasil: Valorações e práticas dos anos 1940 aos 2000	85
<i>Flávia Brito do Nascimento</i>	
O Edifício Formac pelas lentes de João Alberto Fonseca da Silva	107
<i>Manuela Catafesta, Fábio Bortoli</i>	

Arquivo

- A Dignidade do Átmo. As formas do tempo:
Veneza e a Modernidade
de Manfredo Tafuri** 127
Tradução de Rafael Urano de Carvalho Frajndlich

Recensão

- A luz da beleza: A doutrina de
Leon Battista Alberti por Andrea Loewen** 163
Rodrigo de Almeida Bastos
Fluxo Contínuo
- Dados urbanísticos: Quem controla o que
sabemos sobre as favelas?** 169
Clarissa Freitas
Prêmio CAPES 2019

Passagens

- Temporalidades de Tafuri:
Tempo, tempo, tempo, tempo** 176
Mateus Rosada

Saudades... ou Como Viver o Mundo da Pandemia

Fernando Atique, Lidia Quiéto Viana, Marcio Cotrim e Rachel Coutinho Marques da Silva

O número 9 da revista *Thésis* é revestido de grande simbolismo. Vem a público em um momento de fortes impactos na vida cotidiana de todo o mundo, e marca, também, uma profunda alteração da ordem espacial – doméstica/privada e urbana/pública –, cujos impactos imediatos estamos sentindo, mas sem ainda termos ferramentas suficientes para o dimensionamento dos vindouros.

A decretação da pandemia originada pelo COVID-19, em março de 2020, impôs rotinas novas que alteraram radicalmente a forma como conduzimos nossas vidas. O aspecto profissional se fundiu de maneira potente e inequívoca com o pessoal, e as casas se transformaram em territórios híbridos, em que as (in)seguranças exteriores se manifestaram diuturnamente. Sem conseguirmos prever a duração de tal quarentena, fomos experimentando semana a semana as novidades – prazerosas e dolorosas – de reuniões, aulas, bancas, cursos, *lives*, orientações, exposições, debates e também de edição de uma revista. Os procedimentos digitais há anos fazem parte da rotina universitária, mas o impedimento de ações mais descontraídas e presenciais, produziu uma aceleração de demandas que nos impôs uma reflexão: a fragilidade dos limites corporais frente à *webesfera*. Talvez, muitos de nós, tenhamos sentido pela primeira vez, e com enorme incidência, a ação da compressão tempo-espacial em 2020.

As sensações de falta, perda, ausência e de anseio pelo não visto permearam nossas existências. Estas palavras estão todas embutidas em outra, típica da língua portuguesa: *saudade*. Não demorou a sentirmos necessidade de estarmos em salas de aulas físicas, em sessões de congressos, em reuniões departamentais, em livrarias, em espaços públicos. Juntos, em corpos e mentes, e não apenas em imagens.

Saudade também marcou nossos espíritos conforme nos deparamos com perdas de colegas notáveis que partiram ao longo do ano, quer por COVID-19, ou por doenças oportunistas que foram agravadas pelo confinamento e pelo isolamento. Muitas razões para luto e para luta, então, se apresentaram a nós.

Entretanto, permeados por responsabilidades coletivas, nossa vida profissional seguiu. Com a costumeira criatividade de nosso campo profissional, seguimos com afinco e ímpeto propositivo. O número 9 da *Thésis*, desta maneira, traz consigo este compromisso com a ética e com a memória dos que se foram e daquilo que está no âmago da própria ANPARQ: ser uma entidade múltipla e de representatividade nacional.

A revista, imbuída dos valores da associação à qual se vincula, retoma sua publicação regular, com alguns ajustes. O primeiro diz respeito à plataforma digital de submissão, edição e divulgação. O sistema *Open Journal System* – OJS – que já estava vinculado à revista, foi atualizado, completamente direcionado ao pleno e correto funcionamento da *Thésis*, garantindo lisura aos autores, e celeridade no recebimento e tratamento das submissões aos editores, intentando assim, evitar rupturas e perdas das mais diversas ordens. O segundo aspecto a ser pontuado diz respeito ao redesenho da marca da revista. Refletindo este novo ciclo, a marca foi atualizada, e como forma de saudar a expectativa por novos e melhores horizontes, traz cor à sua aparência. Como terceiro ponto, está a possibilidade de submissão de resenhas por interessados, de maneira a garantir, para além do compromisso institucional da ANPARQ na divulgação dos prêmios de nossa área, também uma atualização bibliográfica nos temas que são caros aos arquitetos e urbanistas. Destacamos ainda a nova equipe editorial, incumbida de levar adiante a publicação de quatro números no biênio 2020-2021. Os novos editores são os arquitetos e urbanistas Fernando Atique, docente na Universidade Federal de São Paulo; Lídia Quiéto Viana, docente da Universidade Federal da Bahia; Marcio Cotrim, também da Universidade Federal da Bahia, e Rachel Coutinho Marques da Silva, docente aposentada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e professora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Em termos operacionais, os editores retomaram o funcionamento da revista no que diz respeito a duas dimensões. A primeira alude ao seu quadro consultivo. Não apenas enviamos convites aos Programas afiliados para que indicassem potenciais pareceristas, cum-

prindo, então, uma das dimensões necessárias para a indexação da *Thésis*, como demos início, também, à renovação do Conselho Editorial. Esta renovação se dará na proporção de 2/3 dos seus componentes a cada dois anos. Caberá ao conselho a responsabilidade de aprovar o plano editorial elaborado pela comissão editorial.

A segunda dimensão diz respeito à retomada da estrutura da revista. A *Thésis* passa, a partir deste número, a apresentar as 4 seções: Ensaio, Arquivo, Recensão e Passagens, que figuraram entre os números 1 e 4, e possuíam como estratégia permitir uma demonstração plural das ações inerentes à pesquisa em Arquitetura e Urbanismo. Ensaio recebe artigos originais de pesquisadores, visando a difusão de conhecimento produzidos nos Programas de Pós-Graduação da área. Arquivo é a seção destinada a ampliar a recepção de textos fundamentais de *scholars* de nossa área, cuja tradução ainda não havia sido feita para o português. Recensão apresenta as resenhas de obras premiadas no Brasil tanto nos certames da própria ANPARQ, quanto no Prêmio Capes de Teses, e, como dito, a partir deste número, a disseminar, também, a opinião de colegas investigadores sobre obras consideradas importantes para a atualização bibliográfica de nossa área. E, finalmente, a seção Passagens mostra as interpretações gráficas de colegas sobre a temática da seção Arquivo, auxiliando na compreensão dos temas e de sua circulação.

Neste número, a seção **Ensaio** traz 4 artigos. Abre a sessão, Daniel Juracy Mellado Paz, professor da Faculdade de Arquitetura da UFBA com "Dia de Festa no Mar: Maritimidade, hierofanias, heortologia urbana na Salvador oitocentista" que aborda a importância cotidiana, econômica e espiritual do mar para a cidade de Salvador, a relação entre seus festejos relacionados e o processo de urbanização da cidade. Em sequência, João Masao Kamita, Professor do PPGau e do PPG em História Social da Cultura da PUC-Rio, com "Sobre a Praça das Artes" que discorre sobre o caráter contemporâneo no partido, implantação e imagem da Praça das Artes, na cidade de São Paulo, resultado do aspecto fragmentário de sua composição e do contexto urbano imediato. Temos ainda, Flávia Brito do Nascimento, doutora pela FAU USP, com "A construção da ideia de patrimônio moderno no Brasil: valorações e práticas dos anos 1940 aos 2000", que discute as atribuições de valor patrimonial quanto à produção moderna, interpondo documentos para o tombamento formulados por órgãos associados para certos edifícios à historiografia, aos crivos teóricos e aos discursos. Por fim,

Manuela Catafesta e Fábio Bortoli, ambos professores no curso de arquitetura da UniRitter, com “O Edifício Formac pelas lentes de João Alberto Fonseca da Silva” que nos apresenta parte da história da fotografia do Rio Grande do Sul, e a especificidade da sua prática a partir da fotomontagem com vistas a retratar e discutir a inserção urbana de edifícios de grande altura e o processo de verticalização da cidade.

Arquivo traz a tradução do texto “A dignidade do átimo. As formas do tempo: Veneza e a Modernidade”, escrito pelo intelectual italiano Manfredo Tafuri (1935-1994), em 1993, feita pelo professor Rafael Urano de Carvalho Frajndlich, docente da Universidade Estadual de Campinas, na Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo. Tafuri é nome incontornável nos estudos de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo. Com clara e vigorosa produção de filiação marxista, Tafuri, entrelaçado ao IUAV, o mítico *Istituto Universitario di Architettura di Venezia*, nos legou uma série de pesquisas inovadoras, corporificadas em ensaios, livros, anais de conferências, aulas e capítulos em coletâneas. Nos anos 1980, Tafuri, após incursões sobre as cidades russas e estadunidenses, passou a se dedicar a investigações sobre o Renascimento na Península Itálica, buscando personagens e produtos longe do epicentro florentino e romano. Grande parte do legado de Tafuri ainda não foi traduzido para o português, e esta conferência que vem a público na Thésis, ajuda a reinseri-lo no ambiente brasileiro pelas mãos de um dos mais jovens, e não menos competentes estudiosos de sua obra, o doutor em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, Rafael Urano Frindlich. Penúltima conferência proferida por Tafuri, antes de sua morte, a conferência trata das formas do tempo, e mostra a imensa erudição e criatividade *tafuriana* ao relacionar a cidade contemporânea como cenário do conflito entre diferentes noções de temporalidade.

Recensão (re-)publica a resenha ainda inédita em português do livro *Lux Pulchritudinis: sobre beleza e ornamento em Leon Battista Alberti*, escrito pela professora do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAU-USP, Andrea Loewen. Analisado pelo professor Rodrigo Bastos, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFSC, o livro mostra uma pesquisa original sobre o arquiteto Leon Batista Alberti, que fomenta uma retomada de estudos sobre arquitetura do renascimento de maneira profunda.

Recensão traz, ainda, a resenha produzida especialmente para Thésis pela professora Clarissa Freitas, da

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará, sobre uma das duas teses que recebeu Menção Honrosa, em 2019, no Prêmio Capes de Teses. Analisando o trabalho de Flavia Neves Maia, intitulado "Urbanismo Smart e a política da visibilidade digital: mapeando informalidade na cidade do Rio de Janeiro (2008-2016)", defendido no PROURB da UFRJ, em 2018, sob orientação da professora Rachel Coutinho M. da Silva, Freitas descortina a riqueza da investigação da jovem doutora sobre as noções de urbanismo interligante (SU) e visibilidade digital, na qual discute o processo de mapeamento das favelas no Rio de Janeiro, a disputa informacional que *smartphones* e empresas de tecnologia tem fomentado, e o suposto potencial que vincula os mapeamentos digitais à processos de inclusão urbana.

A seção **Passagens** é assinada pelo professor Matheus Rosada, da Escola de Arquitetura da UFMG, que analisando a conferência de Manfredo Tafuri, aqui publicada, produz um ensaio criativo sobre as temporalidades do pensador italiano e as formas de enxergar o tempo. Amarradas por um fio condutor claro, as reflexões e indagações de Rosada são tecidas através de um paralelo entre as ideias de Tafuri e o caráter genuíno e particular das nossas cidades ditas coloniais. Ao percorrer essa construção, permeada de trabalhos gráficos do autor, é ainda colocada a complexa relação entre o patrimônio e o tempo, que reforça uma reflexão necessária ao campo e sua amplitude.

A capa da revista foi montada a partir de uma colagem, elaborada pela professora Lídia Quiéto, da Faculdade de Arquitetura da UFBA, que teve partida e inspiração na conferência de Manfredo Tafuri, já mencionada. Parte, portanto, da sua interpretação dos diferentes tempos: o tempo do átimo, que seria a "flecha do tempo"; o tempo do consumo, descartável e o tempo quase imóvel, intocável de lugares mais isolados e mais dissociados dos processos técnicos do tempo. Esses tempos são tratados como camadas da colagem, ressaltadas por cores, remetendo também a cidade contemporânea, resultado de sobreposições dessas distintas camadas de tempo e de seu registro material. Por fim, soma-se ainda a camada desse tempo imediato da pandemia, da simbologia do nevoeiro e de um vírus que permeia todos os ambientes e nos coloca nessa realidade em que tudo nos atravessa e se mescla em um só tempo.



A ideia referida neste editorial da supressão tempo-espacial, revela-se no número 9 da *Thésis*, assim, em muitas páginas. Saudade é um sentimento recorrente, e muito atual. Fernando Pessoa, em seus versos publicados no Natal de 1928, evocou algo que pode nos explicar ao fim deste ano pandêmico de 2020:

Coração oposto ao mundo,
Como a família é verdade!
Meu pensamento é profundo,
Estou só e sonho saudade.

E como é branca de graça
A paisagem que não sei,
Vista de trás da vidraça
Do lar que nunca terei!¹

¹ Pessoa, Fernando. Natal... Na província neva. In *O Notícias Ilustrado*, nº 29. Lisboa: 30-12-1928.

Com os versos do poeta português, listamos, a seguir, nossa homenagem a diversos colegas que nos deixaram.

Homenagem *Post-Mortem*

Alda Rabello Cunha
Aluísio Costa Filho
Ayrton Lolô Cornelsen
Benedito Lima de Toledo
Carolina Bueno
Dácio Ottoni
Esterzilda Berenstein de Azevedo
Fernando Alvarez Prozorovich
Gian Carlo Gasperini
Hélia Nacif Xavier
Joaquim Caetano de Lima Filho
Jorge Alberto Maldonado Y Vaz
Juan Luis Mascaró
Julio Abe Wakahara
Júlio Artigas
Lúcio Kowarick
Marina Kohler Harkot
Martt Aris
Michael Sorkin
Nelci Tinem
Severiano Mario Porto
Vittorio Gregotti
Wilson Cano

THESIS

Ensaaios

Dia de Festa no Mar: Maritimidade, hierofanias, heortologia urbana na Salvador oitocentista

Daniel J. Mellado Paz

Daniel Juracy Mellado PAZ é Doutor em Arquitetura e Urbanismo; professor da Faculdade de Arquitetura da UFBA; danielmelladopaz@gmail.com

Resumo

A Salvador oitocentista era profundamente dependente do mar: dele e das suas costas extraiu material de construção, riquezas e sustento diário, tendo a Baía de Todos os Santos como seu *mare nostrum*. Um aspecto dessa *maritimidade* particular eram as crenças e celebrações religiosas. Os trabalhadores do mar eram os devotos mais fiéis, mas era um interesse compartilhado pela sociedade indefesa diante das intempéries em terra e principalmente nas inevitáveis viagens por mar. Isso explicava a irrupção de *hierofanias* à beira-mar, festejadas dentro de um calendário anual, orientando a economia mundana e espiritual daquela sociedade. Nas possibilidades abertas de uma *Heortologia Urbana*, dessa relação entre Festas e Cidade, estudamos as articulações entre partes da cidade, seus arredores e lugares mais distantes, por meio de diversos tipos de deslocamento: procissões, romarias, corridas e entregas de presentes. Primeiro, identificamos os poderes extraterrenos que se vinculavam ao mar cultuados em Salvador no séc. XIX, no culto católico e o da Mãe d'Água, que fundia crenças africanas com uma matriz ameríndia prévia, além das ambivalentes relações desta com denominações de Nossa Senhora, manifestando-se em fontes, espelhos d'água, e locas e grutas à beira-mar. O passo seguinte foi rastrear as festas específicas. Algumas no Porto da cidade, como a Festa das Escadas e a do Bom Jesus dos Navegantes. Outras eram distantes da cidade, implicando em uma vistosa romaria náutica pela baía, sendo as mais importantes a de N. Sra. da Purificação e, depois, a de N. Sra. das Candeias. A solidariedade entre as localidades de pescadores se expressava nas festas, nos percursos das procissões e seus rituais, que iam de um santuário a outro, por simples que fossem. Na Península de Itapagipe, o antigo culto a santos dedicados ao mar encontrou um público maior, levando ao chamado "*passar as festas*", precursor e motor do veraneio moderno, em torno do N. Sr. do Bonfim, com porte regional na Bahia. E, de maneira mais discreta na contracosta da península, a Entrega de Presentes à Mãe d'Água na Ribeira, o grande festejo na época dessa entidade, que nas primeiras décadas do séc. XX deslocou-se para Montserrate, perto dali. Nas localidades do litoral atlântico o retiro durante o verão, em algo movido por questões de saúde, levou à visibilidade daquelas festas antes marginais e à sua adoção pelos veranistas, com aporte de recursos e aumento de público. Ocorreu da Barra até a longínqua Itapuã, em especial no Rio Vermelho, que se consagrou como principal sítio de veraneio no final do séc. XIX, e como encerramento do ciclo festivo de verão, prenúncio do Carnaval. Assim os festejos explicam uma aproximação mais hierofânica ao mar, componente central para os hábitos e valores da cidade, e que chegaram mesmo a orientar sua urbanização, privilegiando os arrabaldes litorâneos antes da valorização moderna da beira-mar.

Palavras-chave: Maritimidade, heortologia urbana, história urbana, festas.

Abstract

The nineteenth-century Salvador was deeply dependent on the sea: he extracted construction material, wealth and daily sustenance from it and from its coast, with the Bay of All Saints as his *mare nostrum*. One aspect of this particular maritimism was religious beliefs and celebrations. Sea workers were the most loyal believers, but it was a shared interest by defenseless society in the face of weather on land and especially in the inevitable voyages by sea. This explained the appearances of hierophanies at the seashore, celebrated within an annual calendar, guiding the worldly and spiritual economy of that society. In the open possibilities of an Urban Heortology, the study of the relations between Feasts and Cities, we research the articulations between parts of the city, its surroundings and more distant places, through different types of displacement: processions, pilgrimages, races and offerings. First, we identified the extraterrestrial powers that were linked to the sea worshiped in Salvador in the XIXth century, in the Catholic cult and that of the Mother of Water (*Mãe d'Água*), which merged African beliefs with a previous Amerindian matrix, in addition to its ambivalent relationships with denominations of Our Lady, manifesting in fountains, lakes and caves at sea-shore. The next step was to track the specific parties. Some in the Harbor of the town, like the Feast of Stairs (*Festa das Escadas*) and the feast to Bom Jesus dos Navegantes. Others were distant from the city, implying an impressive nautical pilgrimage across the bay, the most important being the celebration to Our Lady of Purification (*Nossa Senhora da Purificação*) and, later, that of Our Lady of Lamps (*Nossa Senhora das Candeias*). The solidarity between the fishermen's localities was expressed at the festivals, during the processions and their rituals, which went from one sanctuary to another, however simple they were. In the Itapagipe Peninsula, the ancient cult of saints dedicated to the sea found a larger audience, leading to the so-called "passing the feasts", a precursor and propellant of modern summer vacations, around N. Sr. do Bonfim, with regional scale in Bahia. And, more discreetly on the peninsula's coast, the Offertory to the Mother of Water in Ribeira, the great celebration of this deity at the time, than in the first decades of the XXth century went to Montserrat, nearby. In the locations of the Atlantic coast, the retreat during the summer, in something moved by health issues, led to the visibility of those parties that were previously marginal and their adoption by vacationers, with the contribution of resources and an increase in the public. It occurred from Barra to the distant village of Itapuã, especially in Rio Vermelho, which became the main summer resort at the end of the XIXth century and as the end of the summer festive cycle, harbinger of Carnival. In this way, the festivities explain a more hierophanic approach to the sea, a central component for the habits and values of the city, which have even guided its urbanization, favoring coastal areas before the modern valorization of the seaside.

Keywords: Maritimism, urban heortology, urban history, feasts.

Resumen

La ciudad de Salvador del siglo XIX dependía profundamente del mar: de él y su costa extraía material para construcción, riqueza y sustento diario, con la Bahía de Todos los Santos como su *mare nostrum*. Un aspecto de esta particular maritimidad eran las creencias religiosas y las celebraciones. Los trabajadores del mar eran los creyentes más leales, pero era un interés compartido por la sociedad, indefensa frente a las tormentas en tierra y especialmente en los inevitables viajes por mar. Esto explicaba el brote de hierofanías junto al mar, celebradas en un calendario anual, guiando la economía mundana y espiritual de esa sociedad. En las posibilidades abiertas por una Heortología Urbana, por el

estudio de la relación entre Festas y Cidade, pesquisamos las articulaciones entre partes de la ciudad, sus alrededores y lugares más distantes, a través de diferentes tipos de desplazamiento: procesiones, peregrinaciones, carreras y entregas de ofrendas. Primero, identificamos los poderes extraterrestres que estaban vinculados al mar adorados en Salvador en el siglo XIX, en el culto católico y el de la Madre de la Agua (Mãe d'Água), que fusionó las creencias africanas con una matriz amerindia anterior, además de sus relaciones ambivalentes con las denominaciones de Nuestra Señora, manifestándose en fuentes, lagunas y cuevas en la costa. El siguiente paso fue rastrear las fiestas específicas. Algunos en el Puerto de la ciudad, como la Fiesta de las Escaleras y el Bom Jesus de los Navegantes. Otras estaban distantes de la ciudad, implicando en una sorprendente peregrinación náutica a través de la bahía, siendo las más importantes las de Nuestra Señora de la Purificación y luego Nuestra Señora de las Candelas. La solidaridad entre las localidades de pescadores se expresó en los festivales, durante los rituales y procesiones, que iban de un santuario a otro, por simples que fueran. En la Península de Itapagipe el antiguo culto a los santos dedicados al mar encontró un público más amplio, lo que llevó al llamado "pasar las fiestas", un precursor y motor de las modernas vacaciones de verano, alrededor de Nuestro Señor de Bonfim, con alcance regional en Bahía. Había no muy lejano en la misma península, en Ribeira, las fiestas de la entrega de ofrendas a la Madre de la Agua, la gran celebración de esta deidad en la época, que en las primeras décadas del siglo. XX se trasladó a Montserrat, aún cerca de allí. En los sitios de la costa atlántica, el retiro de verano, en algo generado por la búsqueda de salud, dió visibilidad a aquellas fiestas antes marginales y su adopción por los visitantes, con aporte de recursos y aumento de público. Eso ocurrió desde Barra hasta el distante poblado de Itapuã, pero en especial en Río Vermelho, que se convirtió en el principal sitio de vacaciones a fines de siglo XIX, y como encierre del ciclo festivo de verano y arranque del Carnaval. De esta manera, las festividades explican un enfoque más hierofánico del mar, un componente central de los hábitos y valores de la ciudad, que incluso han guiado su urbanización, favoreciendo las zonas costeras antes de su valorización moderna.

Palabras clave: Maritimidad, heortología urbana, historia urbana, fiestas.

Em todos os templos antigos da cidade, erguidos à orla do lagamar de Todos os Santos, – Monteserrate, Boa Viagem, Bomfim, Mares, São Francisco de Paula, Corpo Santo, Conceição da Praia e Santo Antônio da Barra, – são veneradas as imagens dos respectivos oragos e titulares pela gente do mar; navegantes, pescadores, e remadores do porto, desde os primórdios da nossa história. [...]

Ajuntem-se àqueles templos as capelas de Sant'Ana do Rio Vermelho, de Nossa Senhora dos Mares da Lagôa, e de Nossa Senhora da Luz, na Pituba, situadas na costa atlântica, fora da barra. (CAMPOS, 1941, p.381).

Pela sua história, cidades como Salvador tinham santuários acompanhando o bordo marítimo, rentes ao mar ou a cavaleiro, independente dos santos abrigados. Na Salvador colonial, contra o lugar-comum da cidade que "voltava as costas" para o mar, grande era

o peso deste. A começar pelos pescadores: canoieiros nos rios do complexo estuarino, jangadeiros na costa, caçadores de baleia. Mas também havia o transporte local e regional, na Baía de Todos os Santos com os saveiristas e na cabotagem, e depois nos vapores. A cidade era profunda, umbilicalmente, entrelaçada com os oceanos e com sua baía. Erguia-se rente ao mar, extraíndo de suas costas e das águas os meios para sua construção, sustento e prosperidade: pedras, cal e madeiras. Dependia de um arcabouço náutico bem desenvolvido para coerir o complexo estuarino da Baía de Todos os Santos e o litoral imediato ao sul e ao norte. A baía era seu *mare nostrum*. Nesse ínterim transformou aquela beira-mar dos primeiros séculos. Um dos aspectos dessa *maritimidade* (PERON & RIEUCAU, 1996), dessa particular relação dos homens com o mar, estava nas crenças e celebrações religiosas.¹

As hierofanias são imprevisíveis por definição. Podiam acontecer em locais ermos, levando à construção posterior de ermidas, santuários, etc., atraindo peregrinos e romeiros.² Estes, para cumprir promessa ou serem abençoados pelas virtudes miraculosas da visão de um ícone, das águas de uma fonte, da pegada de um apóstolo, percorriam quilômetros, em condições precárias, hospedados em casas de conhecidos ou em abrigos muito simples. Esta devoção se mesclava com festejos, de cunho mais profano, levando a motivos ambivalentes para a jornada. Porém estava claro que em uma cidade tão profundamente dependente do mar e dos rios para a aquisição de seus recursos essenciais, em sua conexão com o seu *hinterland* e com o mundo, não era inaudito que as intervenções divinas ocorressem nesse meio, por santos ligados ao mar ou que, realizando milagres, o incorporariam ao seu quinhão de atuação.

Havia uma série de riscos ligados ao mar. Como observara João da Silva Campos, “os cristãos fervorosos não emprendiam jornada marítima sem muitas preces e promessas a Deus, a Nossa Senhora e aos de sua devoção” (CAMPOS, 1941, p.136). Nas viagens pela baía ao se passar diante de templos, demonstrava-se a fé e pedia-se as boas graças para essa situação delicada.

Já era o final da tarde, quando velejamos pelo Boqueirão. Uma capela, situada na paria da ilha pela qual passávamos ao largo, despertou sentimentos religiosos em todos. Os chapéus foram retirados, orações foram murmuradas e em seguida foram feitos os sinais da cruz. A esta edificação religiosa dirigiram-se súplicas pela continuidade de uma viagem segura. (HUELL, 2009, p.201).³

¹ Esse conceito e suas formas contemporâneas têm sido aprofundados, ao menos no Nordeste, a partir dos estudos de Eustógio Correia Dantas (2009). Aqui, o presente nos serve como tela de contraste para o século XIX.

² Hierofania é conceito empregado largamente por Mircea Eliade (2008) em suas obras para designar a irrupção do numinoso no mundano, do sagrado no não-sagrado, isto é, o puramente mundano. Uma hierofania pode ser um lugar, um ente específico (como uma árvore), uma categoria de entes (como uma espécie de árvores), uma pessoa, de modo bastante aberto e mesmo imprevisível.

³ O editor, Jan van Holthe, estima que fosse a capela de Nossa Senhora do Loreto, na Ilha dos Frades.

Mesmo a costa poderia ser fustigada pelas intempéries, daí a necessidade de apelar a poderes extraterrenos. Quando as alterações do mar não eram sinais cósmicos da vinda de flagelos, como foram as marés sobrelevadas, por três dias consecutivos, que para Rocha Pita (2013, p.273) anunciavam a epidemia de bexigas que se seguiu. Wetherell descreveu os raros, porém imponentes, temporais que vinham de oeste, fustigando o porto da cidade, e as casas na estreitíssima Cidade Baixa: “torrentes de água despejam-se sobre a cidade, acompanhados de incessantes trovoadas e relâmpagos enquanto o vento sopra em furacão” (WETHERELL, s/d, p.57), afundando barcos e, às casas, arrancando suas telhas e rompendo suas janelas. Ou o próprio Rocha Pita, quando falou de “luzente horror de raios e trovões” (ROCHA PITA, 2013, p.467) que acometeu o Porto em certa ocasião.⁴

⁴ Na linha da costa interior da cidade, voltado para a Baía de Todos os Santos, se estabeleceu uma sucessão de portos de envergaduras diversas: da Barra, da Vitória, do Unhão, da Jaqueira, e assim por diante. No bairro da Praia, os cais e atracadouros que doravante denominaremos apenas “Porto”, o núcleo principal da atividade, e o coração mesmo da cidade.

Dessa maneira, podemos falar de articulações “verticais”, do mundo humano com outros planos, acima e abaixo, celeste e subterrâneo. Hierofanias irrompem de elementos naturais, como fontes e espelhos d’água, ou eram consagradas pela presença de santos e mártires ou por seus ícones, na morada de seus santuários e pelo seu itinerário nas várias trasladações que faziam. Isto criava um calendário anual, com seus rituais reincidindo ano após ano, orientando a economia mundana e espiritual daquela sociedade: seus recursos, suas energias, suas paixões. Do ponto de vista geográfico, criava uma trama de relações que não eram marcadas pela contigüidade, sequer pela proximidade, em movimentações excepcionais, para além do ritmo laboral.

Isso nos leva, por sua vez, a articulações horizontais entre partes da cidade, seus arredores e lugares mais distantes. No caso da Salvador oitocentista, há uma presença marcante da hierofanias costeiras ou mesmo aquáticas, de santos atentos às necessidades ao mar, vigilantes em seus templos, e uma série de rituais e festejos que levavam a uma comunicação ao longo do seu litoral, e de partes da Baía de Todos os Santos, e mesmo estimularam a formação e urbanização de arrabaldes litorâneos.

Apesar de ser uma preocupação geral da cidade, eram os marítimos os devotos cativos dessas potestades, dada sua dependência diária de tais intercessões. Eram quem se mantinham fiéis e constantes, mesmo quando sua festa era algo local, sem maior repercussão na cidade. Muitas aos pés da Cidade Alta, próximas, no entanto com escassos relatos, mesmo os mais gerais.

Geraldo J. A. Coelho Dias (2002), abordando a religiosidade dos trabalhadores do mar, identificou a *romagem* (que chamamos de *romaria*) como um elemento constitutivo, junto com o templo, o romeiro, a promessa e a festa. Aqui distinguimos as formas de deslocamento que identificamos, com ênfase para as náuticas, para maior precisão.

Nas *procissões* se carregava o andor do santo da devoção de um santuário a outro, visitando um terceiro em sua homenagem de vez em quando. No caso das procissões náuticas, há ritos e festejos no embarque e desembarque, e às vezes efusivo acompanhamento, de nautas e espectadores em terra, com tiros e fogos de artifício.

As *romarias* são as viagens rumo a um santuário. O termo designa a movimentação individual, mas esta pode, em terra, levar à convergência dessas jornadas, em itinerário e horário, tornando-se um evento coletivo, visível e mesmo ostensivo. No caso das romarias náuticas, era uma necessidade dada pela distância e pela dificuldade e lentidão da viagem por terra, que poderia se tornar uma atividade em si, com momento de partida unificado.

Havia uma terceira, particular e importante nas festas dos marítimos: as *corridas* de canoas, jangadas e saveiros. Antes da chegada dos esportes já existia como recurso constante entre aquela população em suas festas. Em *Jana e Joel*, de Xavier Marques (1976), após uma procissão que aportara em Itaparica e uma missa, procedeu-se a uma corrida de canoas onde um dos protagonistas, Joel, mostrou seu valor.⁵ No romance *Mar Morto*, de Jorge Amado, o saveirista Guma aposta uma corrida e vence; não se trata de um rito coletivo, mas a competição ocorre.⁶ A literatura de ficção captura sentimentos reais, o carinho do marítimo pela própria embarcação, companheira de jornadas, fortuna e infortúnios e, na corrida, o orgulho pela habilidade pessoal e a busca do reconhecimento pelos pares.

Uma outra era a *entrega de presentes*, particular ao culto à Mãe d'Água. Esta ocorria com uma procissão por terra e por mar, depositando presentes em locais específicos. Muito do que sabemos é do século XX, sendo difícil atestar que repetissem o século anterior. Os presentes eram algo essencial, e estabeleciam essa modalidade específica de envolver-se com o mar. Como o sinal das boas graças da divindade era a não devolução dos presentes, os devotos facilitavam essa indicação: na Baía de Todos os Santos eram lançados onde a corrente para mar aberto refluí, ou em pe-

⁵ O escritor fala "romaria"; em nossa terminologia, é uma procissão.

⁶ O livro foi escrito em 1936. Embora sem uma data que o precise, e narrando uma história com ares míticos, que seria contada e recontada "na beira do cais", traz elementos que a ambientam nesse mesmo período, como falar na "feira de Água dos Meninos, a maior da Bahia" (AMADO, s/d, p.58).

raus, na baía ou no mar aberto, pontos que sorvem o que está na superfície. A oferenda era feita em dias específicos: 8 de dezembro, 2 de fevereiro, nos sábados da primeira semana de cada mês. Hildegardes Vianna (1981) fala do dia 26 de julho para oferendas no Dique. O que se entregava de presente? Histórias de terror davam por conta de sacrifícios para a deusa (CAMPOS, 1930; CARNEIRO, 1936). No século XIX, “comidas preparadas com azeite de dendê, e carneiros e galináceos previamente sacrificados, e também vivos” (CAMPOS, 1930, p.413). Em *Mar Morto*, um cavalo vivo, cego, fora lançado ao mar nas imediações de Montserrate. Em tempos mais recentes eram itens inanimados, alinhados com a vaidade mundana das divindades a se agradar: frascos de perfumes, sabonetes, talcos, pós-de-arroz, fitas, brincos, anéis, sandálias, pequenos espelhos, pentes, etc. Cartas implorando pela sua ação. E flores. Muitas flores.

De toda forma, tais jornadas nos permitem pensar em algumas possibilidades da Heortologia Urbana, dessa relação entre Festas e Cidade.⁷

⁷ Heortologia é, em uma das acepções, o estudo das Festas. Como resgata e aponta Ordep Serra (2009), apesar de termo conhecido na Antropologia, é muito pouco empregado.

Na cidade consolidada, as movimentações de uma igreja a outra, nos oratórios espalhados pela cidade, implicavam em um redesenho da malha urbana, em um mapa de significados e valores, e a crença de concatenações com o divino, e emulações de geografias sagradas paradigmáticas (como os passos do Calvário em Jerusalém). O nosso interesse aqui vai para a beira-mar, e para os arrabaldes.

O centro se concatenava com localidades distantes por tais deslocamentos, por mar ou por terra. Ora porque os residentes partiam, de forma difusa ou em momento particular, para aqueles santuários, ora porque imagens ou relíquias sagradas iam em procissão de um templo a outro. No caso de Salvador, veremos que a área portuária da cidade, na Cidade Baixa, também servia como pólo natural de seus trabalhadores, de suas devoções, e local de partida das embarcações.

Também articulavam localidades menores de pescadores, em torno de seus santuários mais singelos, nas margens da cidade e do seu entorno.

As deambulações terrestres nos interessam quando elas, de alguma maneira, “fixam” o território, nos arrabaldes litorâneos, tomando-o como uma área a ser sulcada pelos percursos. Marcados por uma função prática central, destacavam-se como ritos e festas à parte. Como o Bando Anunciador, comunicando a toda vizinhança da iminência das celebrações. A re-

colha de esmolas e doações para custear os rituais. Era a limpeza da igreja, com a caiação das paredes, a pintura das janelas, o asseio das alfaias e das imagens, como do chão, hábito de origem portuguesa e sempre repetida nas festas. Areia e folhas para atapetar o chão acompanhavam. Essa limpeza em alguns casos ganhou autonomia, chamada por antonomásia de Lavagem, e a busca da água e da areia também se tornaram deambulações rituais ou lúdicas próprias, desdobrando-se e enriquecendo o conjunto festivo.

A seguir, vamos dividir a exposição em duas partes. Na primeira, o culto geral a santos e orixás e na segunda, sua expressão particular, em festas e os locais onde ocorriam.



Figura 1

Mapa geral dos lugares mencionados. (1) Parque de São Bartolomeu; (2) Cabrito e (3) Cabeceiras da Ponte; (4) Península de Itapagipe, onde se situam (5) Ribeira, (6) Penha, (7) Bonfim, (8) Montserrate, (9) Boa Viagem e (10) Massaranduba; a seguir, (11) Água de Meninos e (12) Pilar; depois o (13) Porto, e (14) Pedreiras e Gamboa, um tanto próximos; internamente, (15) o Dique; localizando agora a partir de sua borda marítima, não considerando o quanto penetravam em terra, (16) Barra; (17) Foz do rio Camarão e Alto de São Lázaro; (18) Ondina e Morro da Sereia; (19) Rio Vermelho; (20) Amaralina (abrangendo as antigas Alagoa e Ubarana); (21) Pituba; (22) Armação; e, por último, (23) Piatã (Ponta de São Tomé), (24) Itapuã e (25) Lagoa do Abaeté

Fonte: Edição do autor a partir de imagens do Google Earth

1. Os Poderes Extraterrenos

Na tradição portuguesa, Dias (2002, p.280) observa que a devoção dos marítimos se concentrava em Jesus Cristo e em Nossa Senhora. Destacamos os aspectos que coincidem com os festejos que conhecemos em Salvador.

Cristo aparece como o Senhor Bom Jesus dos Navegantes, e, sem que Dias o mencione, a devoção na forma de Nosso Senhor do Bonfim também guarda um forte apelo a essa população (SANTANA, 2009). Já Nossa Senhora é invocada sob a feição de Senhora da Boa Viagem, da Guia, da Luz e da Penha, segundo Dias. Ausente de sua listagem tem a evidente Nossa Senhora dos Mares, a quem era dedicada capela de engenho em Amaralina, cultuada em templo próprio em Itapagipe, e também no Rio Vermelho, quando era ainda inteira a antiga Igreja de São Gonçalo.

Ao menos em Salvador uma outra feição da Virgem Maria comparece entre os pescadores: a da Conceição. Encontramo-la no bairro da Praia e em Itapuã, localidade longínqua no Oitocentos onde a pesca jogava um forte papel. Apesar de sem irmandade que lhe organizasse a devoção, a imagem de N. Sra. da Conceição de Itapagipe de Cima, no alto da falésia, tinha seus devotos entre os moradores da península abaixo, ao menos no século XVIII.⁸ E ainda, mais obscura e remota, houve um dia um ícone e culto de Nossa Senhora da Conceição da Camboa no Porto da Gamboa (SANTA MARIA, 1722, p.57).

Em Itaparica, era a invocação sob a qual os pescadores de Barra Grande faziam sua festa principal, a 2 de fevereiro, e os da Penha, Barra do Gil e Barra do Pote, durante o período do Carnaval, na segunda metade do século XIX (CÂMARA, 1888, p.49).

Na hagiologia cristã havia santos ligados à faina do mar, alguns com culto em Salvador, mas sem a expressão que outras devoções tiveram. São Pedro, o apóstolo pescador de homens tinha uma pálida presença na distante localidade de Itapuã. Outro santo com esse perfil era São Pedro Gonçalves Telmo ou simplesmente São Telmo ou Sant'Elmo, em especial pelos castelhanos (CAMPOS, 1941, p.245), e normalmente cultuado em igrejas chamadas do Corpo Santo. Salvador não era diferente. Na igreja do Corpo Santo estava a devoção a esse santo, a quem "os navegantes em os seus perigos, & tormentas invocão com o nome do Corpo Santo" (SANTA MARIA, 1722, p.99). Se acaso houvesse a intercessão de um santo, em al-

⁸ [...] a sua festividade se lhe faz em oytto de Dezembro, para o que concorrem os seus devotos; não tem Irmandade, que a sirva, mas todos aquelles moradores de Itapagipe tem muyta devoção com esta Senhora. (SANTA MARIA, 1722, p.75).

gum momento da história da comunidade, ainda que a hagiografia não lhe vinculasse com o mar, pronto se criava um laço entre aquelas pessoas e o santo. A história de um santo não se cristalizava in illo tempore, no breve decurso de sua vida biológica. Ela prossegue pelos séculos dos séculos. Em muitos casos, ele é reconhecido como santo justamente após sua vida terrena, por meio das manifestações visíveis da sua condição abençoada. Essa história ainda se multiplica para cada comunidade mundana que lhe rende culto e onde ele age. Assim, o santo tem uma história ininterrupta, ademais de íntima, enquanto interceder pelos homens, até a consumação dos tempos. A história urbana soteropolitana lidou com tais crônicas estritamente locais. Eram patronos todos os santos que auxiliavam o povo do mar.

Em um caso menor desta história local, o culto a São José, santo sediado na Capela de São Pedro Gonsalves, surgiu de sua intercessão diante de uma tempestade que atacara o bairro do Comércio com chuvas, relâmpagos e a investida das ondas do mar, de acordo com Teixeira Barros (AMARAL, 1922). Na Igreja de Nossa Senhora do Pilar, na Cidade Baixa, estava a “milagrosa imagem de N. Senhora do Pilar da Marinha”, não apenas curando os enfermos,

mas aos que se vião em os grandes perigos do mar; & oprimidos das grandes tormentas, quando nellas se vião já sem esperanças de poderem livrar de naufragarem, então ella os socorria, & livrava, trazendo-os felizmente ao porto. (SANTA MARIA, 1722, p.61).

Tornando-se, assim, ao menos no Setecentos, lugar de romaria e peregrinação, dentre outros, desse perfil de devoto.

O culto ao Senhor do Bonfim também nasceu de uma intervenção miraculosa no mar (SANTANA, 2009, p.98). O mesmo vale para São Tomé, em Itapuã, hoje Piatã. Também Nossa Senhora Sant’Anna se tornara querida pelos pescadores do Rio Vermelho, por suas sucessivas graças.

Uma possibilidade estava em São Francisco de Assis, ou em um “São Francisco” mais geral, talvez mesclado com o São Francisco de Paula (já que a confusão entre santos homônimos era usual, em especial pelos homens mais simples). Houve uma antiquíssima ermida de São Francisco de Assis na região de Itapuã, cultuada pelos seus moradores. Mencionada já por Gabriel Soares de Sousa⁹, aparece na Carta hidrográfica da Bahia de Todos os Santos (1830), de Leal Teixeira, uma outra ermida de S. Francisco, não muito distan-

⁹ “[...] para o sertão, duas léguas, está uma grossa fazenda de Garcia d’Ávila com outra ermida de São Francisco, mui concertada e limpa” (SOUSA, 2010, p.67).

¹⁰ Talvez fosse aquela na fazenda São Francisco do Quadrado, constando no Arquivo Público do Estado da Bahia, "cita na costa de Itapoan com seu coqueiral e huma capela do dito Santo já muito arruinada cujas faz frente com o mar salgado" (PEREIRA, 2011). No entanto, não é provável que se tratasse da mesma, dada a distância em que se encontrava da beira-mar; talvez o culto permanecesse, se não a imagem do santo, trasladada para outro santuário.

¹¹ [...] St. Antonio and Victoria near the bar, which stand in such striking situations, as to form excellent sea-marks [...] (LINDLEY, 1805, p.243).

te do curso do rio Jaguaribe.¹⁰ Ao santo era dedicada também a capela do solar do Visconde de Rio Vermelho, padroeiro da Armação do Gregório (NEESER & TEIXEIRA, 1944, p.14), no bairro hoje homônimo de Armação. Era origem da curiosa toponímia do Outeiro de São Francisco, na foz do Rio das Pedras, próximo à dita armação.

Um dos motivos para certos cultos, constituídos a partir de dívidas com o santo, pode ser meramente geográfico: os santuários no litoral apareciam ao homem aflito no mar, desesperado por aportar. Quem estava nas embarcações faziam seus sinais diante de qualquer templo que avistassem, como Ver Huell descrevera ao Boqueirão.

Os templos que estavam no topo das colinas tornam-se naturalmente tais marcos visuais. Lindley apontava que as igrejas de "Santo Antônio e Vitória, pertos da barra, que estão em situações tão notáveis que formam excelentes marcos" (LINDLEY, 1805, p.243 – tradução nossa).¹¹ Ironicamente as igrejas, parte de um outro sistema escópico, prestavam-se a isso, ao pescador que "nunca perde de vista a torre branca do Orago, que o contempla do alto, por cima da crespa ramaria dos mangues" (MARQUES, 1976, p.117). Diante de um litoral um tanto indiferenciado, dos mangues, a igreja despontava. Elas sempre estavam à vista para o sujeito em apuros no mar.

Benções eram solicitadas para certas atividades marítimas. Como vira Ver Huell: assim que avistavam as baleias, as chalupas "sob uma torrente de orações, eram solenemente aspergidas com água benta por um religioso" (HUELL, 2009, p.172). Mas os rituais remontavam maior importância quando marcavam o início das temporadas anuais.

Antônio Alves Câmara, ao descrever a pesca no século XIX, dava detalhes curiosos: que a pesca do xaréu começava na Armação do Gregório no dia 8 de setembro, quando festejavam a Natividade de Nossa Senhora, com um padre na véspera abençoando, com uma imagem de Jesus Cristo, a rede e a jangada que, por sua vez, tinha uma bandeira com a figura de São Francisco, o padroeiro da Armação (CÂMARA, 1911, p.40). No dia 8 fazia-se a missa na capela do lugar, e nesse dia era festa, análoga à festa das botadas, onde também um padre abençoava os instrumentos de trabalho para uma temporada próspera.

O mesmo se repetia na temporada de caça das baleias. Escolhia-se um dia santo, 13 de junho, dedicado

a Santo Antônio. As baleeiras, encalhadas na praia de repouso durante o verão, com uma simples cobertura de palha, eram embandeiradas, fazia-se romaria e missa (CÂMARA, 1911, p.70). Frei Vicente do Salvador dava outros detalhes.

[...] no dia de S. João Batista começam a pescaria, dizendo primeiro uma missa na ermida de Nossa Senhora de Montserrat, na ponta de Tapuípe, a qual acabada o padre revestido benze as lanchas, e todos os instrumentos, que nesta pescaria servem, e com isto se vão em busca das baleias [...] (VICENTE DO SALVADOR, 2013, p.318).

A caça às baleias e a pesca do xaréu eram as duas grandes atividades extrativas do mar. Os cardumes de xaréu vinham à costa da Bahia de outubro a abril, no verão, praticamente complementar à temporada das baleias, de maio a outubro. E ambas eram o principal fornecimento de pescado para a alimentação dos mais pobres, para o farnel da escravaria e a matelotagem das tripulações das embarcações. Nisso, os dias santos serviam como marcos cronológicos, como momentos claramente definidos para se estabelecer o início de cada temporada produtiva.

E havia ainda São Gonçalo.

O Caso de São Gonçalo do Amarante

Rastreando a história da devoção de São Gonçalo, Beatriz Catão Cruz Santos encontrou que após a intercessão miraculosa salvando o filho de D. João III, teve sua canonização solicitada à Santa Sé pela Coroa, recusada: até hoje ele é apenas Beato, mas o povo e a tradição o canonizaram por sua conta. No século XVII, junto com de Santo Antônio, também português, era profundamente identificado com a nação e querido pela população, difundido no Império pelos dominicanos, franciscanos e jesuítas (SANTOS, 2009).

Na Bahia colonial, havia antiga igreja dedicada ao santo no Rio Vermelho, no alto do Outeiro chamado São Gonçalo. Toponímia esquecida, foi chamado de Alto do Papagaio, nome que também caiu no olvido. João da Silva Campos diz que a igreja pertenceria aos beneditinos, e conjectura que o frei Agostinho de São Gonçalo, padre que legara ao Mosteiro de São Bento as terras ao redor e a armação de pescado abaixo à praia, poderia tê-la fundado. Fernando L. Fonseca (1961, p.26) estipula a origem do templo entre os séculos XVI e XVII. O grande depoimento sobre as festas de São Gonçalo naquela igreja é de Gentil de La Barbinais, que em 1718 foi convidado pelo vice-rei

¹² Toutes les Cortisannes de la Ville s'y étoient retirées: on n'entendoit par tout que des cris de réjouissance, & des concerts de Harpes & de Guitarres. (LA BARBINAIS, 1728, p.155).

a passar três dias ali. Mal chegando à igreja, foram tomados por multidão que dançava ao som de violas. Agarraram o vice-rei e o fizeram dançar e saltar com eles, e saudar o santo: "todos os cortesãos da cidade se retiraram para lá: tudo que se ouvia eram gritos de regozijo, e os concertos de harpas e violas" (LA BARBINAIS, 1728, p.155 – tradução nossa).¹² A festividade ocorria dentro e fora da igreja, com teatro montado defronte do templo e um público estimado entre 500 e 600 pessoas. É um exemplo antigo, e que mobilizava todos os estratos da sociedade, de uma festa religiosa em um povoado pequeno, distante da cidade mas ao alcance sem maiores dificuldades.

¹³ Acreditamos que outros motivos convergiram para sua importância na cidade, que serão vistos em maior profundidade no próximo capítulo.

O motivo da popularidade estava em ser um santo casamenteiro, fundamental em uma sociedade onde o casamento era o único caminho de uma mulher realizar-se em sua vida e a única chance de continuidade da família no caso desta só possuir herdeiras. Incorporando elementos e rituais derivados das antigas festas pagãs da fertilidade, tinha caráter fortemente lúbrico em algumas de suas manifestações.¹³ O culto setecentista, especula Campos (1930), deveria seguir os rituais e a mecânica usuais do santo casamenteiro: as procissões de pastorinhas esmolando, recolhendo dinheiro para custear as festas, e outras procissões com a bandeira do santo, acompanhando com bandos de músicos. Apesar dessa orientação, o povoado ser marítimo não nos parece coincidência. A ermida guardava outras imagens e o seu culto. Um deles era o de Nossa Senhora dos Mares (SANTA MARIA, 1722, p.54).

Antigamente era o rio Vermelho muyto tromentoso, & se experimentavão nelle muytas perdiçoens, & naufragios; mas depois, que a Senhora dos Mares foy collocada naquella Ermida, nunca mais se vio agastado aquelle rio, temeo sem duvida, offender aquella Senhora, que he a Mãy dos pescadores, & a Protectora dos navegantees, & como subdito seu a começou a respeytar tanto, que de todo reprimio as suas iras.

Não tem esta Senhora Irmandade que a sirva, & assim não tem dia particular, para se celebrar a sua festa [...] (SANTA MARIA, 1722, p.55).

A imagem seria muito antiga e, encontrada nas praias, foi reconhecida por essa invocação. Responsável por acudir aos marítimos de lá, era de sua lavra mudanças mais permanentes, como apontava Frei Agostinho de Santa Maria, apesar de que não conseguira suficiente gratidão para montar-se uma Devoção mais permanente, e sim celebrações esporádicas:

Os que por beneficiados, & agradecidos dos favores que desta Senhora receberão, quando nos perigos a invocarão, são os que algumas vezes lhe mandão cele-

brar algumas Missas cantadas, naquellas occasioens, em que a podem fazer, em final de reconhecimento de os haver favorecido. (SANTA MARIA, 1722, p.55).

Outro ícone abrigado ali era o de Nossa Senhora do Livramento, trazida por marítimos por seus milagres.



Figura 2

Ruined Chapel of San Gonçalo (1852), de William M. Gore Ouseley. Dele são os únicos registros iconográficos exteriores da antiga capela desaparecida.

Fonte: OUSELEY, 1852

O culto no Rio Vermelho a São Gonçalo desapareceu no século XVIII, sob a investida do governo, sob a condução de Vasco Fernandes Cesar de Menezes, o Conde de Sabugosa, coibindo o que tomou por excessos (PEREIRA, 1939, p.114). A capela seguiu sua lenta dissolução física. Mencionado por Vilhena (1922, p.36) entre as filiais da igreja matriz da Vitória, já estava ausente na Corographia de Domingos Rebello, de 1826, localizando Campos nesse interregno o momento do abandono definitivo da igreja. Antonio Garcia (1923, p.283) asseverava que suas ruínas existiam em 1881. Campos testemunhou no início do século XX ainda seus alicerces e que escavações no outeiro, na gestão do prefeito Pacheco Mendes, no intuito de nivelar a área, encontraram-se ossadas no que seria o interior e o adro da igreja, que permaneceram ainda ali, aflorando ao solo, por "muito tempo" (CAMPOS, 1930, p.398).

Os ícones não eram meras representações, mas eram quase como uma pessoa, a expressão do próprio santo, daí seu culto poder migrar de uma área a outra da cidade, dependendo do deslocamento físico da figura. Foi o que ocorreu com o santo, cujo culto se trasladou para outros templos. Na Igreja de N. Sra. da Boa Viagem estava imagem do santo, e se fazia festa de porte, talvez a maior dentre as que eram sediadas ali:

[...] e a terceyra, que he a do gloriozo S. Gonçallo; e nesta há procissão, em que vay a Imagem do Santo, para a qual, (que he no seo dia de tarde) vay da cidade hum grande concurso de povo, e tem o Santo obrado varios prodigios a favor dos seus devotos, e pelos quaes logo desde os principios que alli se collocou a sua Imagem foi buscado, e servido com grande devoção. Fazem-se estas festas todas a esmollas, e concurrencia dos devotos, e com muita especialidade dos navegantes a da Senhora da Boa Viagem. (JABOATAM, 1859, p.298).

Chama a atenção que ainda atraísse devotos, em procissão, em “grande concurso de povo”, realizando seus milagres e destacando-se do orago do templo. Também se rendia culto a Nossa Senhora das Necessidades, igualmente vinculado aos navegantes.

As coincidências se acumulam. Havia menções ao seu culto em arrabaldes interiores, como em notícia de 844 de convocação da Devoção ao Glorioso São Gonçalo de Nazareth, em arrabalde homônimo.¹⁴ Porém as demais em Salvador eram claramente relacionadas ao labor do mar. Manuel Querino (1955a) mencionava que nas festas do Rio Vermelho era conduzida, junto com as imagens de N. Sra. da Luz, do Deus Menino e de São Benedito, uma de São Gonçalo. Ou este anúncio de 1840, na Barra:

– Os festeiros do glorioso S. Gonçalo da Barra, convidão os devotos do mesmo Santo para assistirem ao fogo artificial, que ali deve ter lugar na noite de hoje 29 do corrente, no largo aonde se está construindo a memoria; e fazem sciente aos mesmos devotos, que nessa noite devem acabar os leilões, que com tanto esplendor se tem feito no presente anno.¹⁵

Ubaldo Osório (1979) falava pelo menos de dois rituais marítimos distintos em Itaparica. Um deles, em fins do século XVIII, em São João de Manguinhos, onde os devotos cantavam e festejavam nas praias quinze dias antes da festa. E em Pirapitingas, as jornadas de São Gonçalo, levando-se o santo na nau da frente, até a praia de Armação do Tairu, onde se realizava uma pesca afamada, para retornar a Pirapitingas. A procissão relacionava-se abertamente com a fartura do mar. Também em Itaparica os canoieiros da

¹⁴ O GUAYCURU n.87-88, Sábado 29 de Março de 1845. Salvador: Typ. de José da Cosa Villaça, à Ladeira da Praça, n.1, 1844.

¹⁵ O CORREIO MERCANTIL n.49, Sábado 29 de Fevereiro de 1840. Salvador: Typ. do Correio Mercantil, de M.L. Velloso e Comp., 1840.

localidade chamada Baiacú faziam sua festa principal na data desse mesmo santo, na segunda metade do século XIX (CÂMARA, 1888, p.49). Essa pluralidade de expressões escapara da diminuta historiografia local sobre o santo.¹⁶

No Brasil a abordagem sobre a devoção a esse santo o identifica como um culto popular e rústico que se recolheu ao interior, tal como no Nordeste (ex.: ATTA, 1983). Albino Gonçalves Fernandes (1979) observa que era um culto do interior de Pernambuco, com uma notável exceção: um aglomerado de pescadores, em Itapissuma, perto de Itamaracá, que venerava o santo em procissão de jangadas, acompanhado da decoração e foguetório. Beatriz Catão Cruz Santos também nota essa presença difusa do culto ao santo entre pescadores. Dias (2002) menciona de passagem e sem mais detalhes São Gonçalo como um dos santos próprios dos pescadores.

Santos (2009) defende que havia a correspondência e confusão com São Pedro (Pero) Gonçalves Telmo, com referências etnográficas e convergência de suas manifestações. Fernandes levanta uma outra possibilidade. Havia de fato um outro São Gonçalo, também português de nascimento, beato da Ordem de Santo Agostinho, nascido em Santa Maria de Lagos, no Algarve, em 1360 e falecido em Torres Vedras em 1422, canonizado em 1778. Cultuado em sua vila de nascimento, e padroeiro da vila em que faleceu, era culto essencialmente de pescadores (FERNANDES, 1979). No Brasil, os dois santos homônimos se teriam mesclado, esse padroeiro dos pescadores absorvido pelo culto anterior do santo casamenteiro.

À luz dessa reiteração entre os pescadores baianos e de tais explicações, não é coincidência que as outras duas devoções abrigadas na capela de São Gonçalo do Amarante, no Rio Vermelho, fossem de santos ligados ao mar, pela sua história pregressa e pelos seus milagres efetivos àquela comunidade: N. Sra. dos Mares e N. Sra. do Livramento. Assim como a guarda do santo na capela de N. Sra. da Boa Viagem. Tampouco seria coincidência ser incorporado ao ciclo do Bonfim, sem perder seus milagres e intercessões dentro da economia matrimonial daquela sociedade, junto com os cultos do Senhor do Bonfim e de N. Sra. da Guia, também vinculados aos marítimos.

A Mãe d'Água

Para os africanos trazidos ao Brasil como escravos, divindades animavam os elementos naturais, como

¹⁶ Há dois trabalhos de importância na historiografia baiana sobre esse culto e seus templos posteriores: o de João da Silva Campos (1930) e o de Fernando L. Fonseca (1961). Ambos lidam com o antigo templo, com devoção ao mesmo na Basílica do Bonfim já como parte do seu ciclo de festas, e com a capela de São Gonçalo do Retiro, que teria pertencido à antiga fazenda São Gonçalo, parte da Casa de Niza, depois comprada pela Companhia do Queimado, e por cujas terras corria estrada que ia à Boca do Rio.

¹⁷ No panteão que acabou surgindo com a concentração dos africanos nas cidades, reunindo em uma mesma partilha do Universo o que eram divindades separadas, tutelares de cidades e lugares distintos na África.

as águas. No rito nagô, *Nanã Buruku* era ligada aos pântanos, charcos e águas paradas em geral, e *Oxum*, das fontes e rios, enquanto o mar era governado por *Iemanjá*, figura que na imaginação popular brasileira cresceu e abarcou as demais.¹⁷

Esta devoção, entretanto, partiu do culto anterior da Mãe d'Água, denso em ramificações e significados, de procedência ameríndia e francamente disseminada pelo Brasil. Luís da Câmara Cascudo (2012) defende que a entidade indígena não tinha nada de materno, o que dirá da beleza e da sedução dos séculos vindouros. "Mãe", ou seja, *Ci*, é a origem, a fonte, o *archai* do elemento. As criaturas aquáticas primevas eram monstruosas, convertidas em figuras femininas na segunda metade do século XIX, sendo a afamada *Iara* uma figura meramente convencional e literária. O substrato da náiaide/ ondina bela e sedutora teria origem européia, da longínqua sereia. Destaquemos a complexa metamorfose e fusão de elementos em certa obscuridade. Naquele momento, ainda não era abertamente Iemanjá. Era a Mãe d'Água, mais maternal, porém terrível em outros aspectos.

Décadas depois identificou-se o culto à Mãe d'Água permeando mesmo o labor mais imediato dos pescadores. Roger Bastide (2001) e Odorico Tavares (1961) nos falavam de uma série de canções de trabalho, que davam vivas e pediam permissão a Iemanjá, neste e outros nomes, como Inaê e Janaína. Cadenciando o esforço coletivo da gente à praia e à água na puxada de rede, as canções de trabalho seguramente tinham como tema a Mãe d'Água em pleno século XIX. Que fosse já com a alcunha de Janaína ou as feições africanas, é uma possibilidade, pois esses nomes aparecem anotados apenas no século seguinte.

De toda forma, são escassos os registros da relação do culto de origem africana com sua atividade laboral no Oitocentos. Câmara aponta com o ritual a Santo Antônio no começo da temporada de caça às baleias, coexistia o apelo a outras forças. O arpoador consultava o "seu oráculo, africano feiticeiro", para garantir o êxito na caçada, e o faz seguindo preceitos, e comprometendo-se a uma paga pelo benefício, "o que não sendo satisfeito, o oráculo *amarra* o arpoador, como dizem, e ele perde a felicidade no ano seguinte" (CÂMARA, 1911, p.70). Não identifica algo específico da Mãe d'Água, mas o apelo aos poderes do babalorixá, intermediário com forças que podiam lhes ajudar.

Apresentamos em tópico separado mais pela origem secular dos cultos, do que por sua realidade em solo

brasileiro, mesmo em tempos mais recentes. De entrada, as orixás das águas em muitos casos são amalgamadas entre si, especialmente Oxum com Iemanjá.¹⁸ Ademais, dentro de um conhecido rito católico pode se fundir a ação ligada ao culto dos orixás, nem sempre visível, como era com os arpoadores de baleia. Jurema Penna (1978) nos revela que em 31 de dezembro, na Festa de N. Sra. da Boa Viagem, costumava-se depositar perto dali, na Loca da Sereia, uma oferenda. Ademais, Iemanjá se relacionava com Nossa Senhora de maneiras diversas.

Edison Carneiro menciona o quadro de associações das orixás das águas: Nanã com N. Sra. Sant'Anna, Oxum com Nossa Senhora das Candeias e Iemanjá com N. Sra. da Conceição (CARNEIRO, 1948).¹⁹ Esta relação é endossada por José Alberione dos Reis e Ivone Maria Ávila da Fonseca (1987)²⁰, e José de Barros Martins e Jorge Amado (s/d), a partir dos festejos de N. Sra. da Conceição da Praia e dos nomes das barracas.

João da Silva Campos (1930) vincula N. Sra. das Candeias com Iemanjá, pelo dia de seu festejo na Ponta de Areia, em Itaparica, ser o mesmo do da santa, aquele constante 2 de fevereiro, afinidade que Fernanda Reis dos Santos (2012) acredita ser fortuita. Edison Carneiro (1936, p.58) também se inclinava por esse raciocínio, por um sincretismo de ordem prática, vinculando a orixá com N. Sra. das Candeias e N. Sra. da Piedade, pois no 2 de fevereiro (dia da primeira), se entregavam presentes no Dique, no Rio Vermelho e em Amoreira, Itaparica, assim como 20 de outubro (dia da segunda), havia oferendas em Montserrate.²¹

É muito difícil delinear o evento sem que saibamos a magnitude, a participação, que raramente comparece nos documentos, e sobretudo as crenças interiores dos devotos. Se pensarmos que os ritos e hibridismos variam com o tempo, o quadro geral se torna ainda mais impreciso. O sincretismo na Bahia pode assumir as formas distintas de coexistência e fusão; de entidades diferentes que convivem como patronos das forças naturais ou como faces de uma mesma divindade. Edison Carneiro conjecturou, começando como um subterfúgio, um jogo de aparências para ocultar a real substância do culto, em sua pureza africana, tais correspondências tornaram-se uma "segunda natureza" (CARNEIRO, 1948, p.28). Licídio Lopes, homem simples, pensando de maneira bifronte, é exemplo.

[...] acredito que a Rainha dos Mares é uma santa, porém diferente das que existem na Igreja Católica,

¹⁸ Contam muitos casos e milagres feitos por Iemanjá e Dona Oxum, que é a rainha das águas doces, governa os rios, os lagos, as fontes, enfim todos os lugares onde existe água doce. Parece que Dona Oxum é filha de Iemanjá, enfim só os entendidos podem dizer. A fé nas duas é tanta que é muito difícil uma pessoa ir consultar outra pessoa entendida em matéria de candomblé e espiritismo que, depois de consultar os orixás, olhar a vida das pessoas e consultar os espíritos, não mande botar uma coisa nas águas para agradar Iemanjá e Dona Oxum. (LOPES, 1984, p.65).

¹⁹ Fábio Macêdo Velame (2008), ao descrever com minúcia os festejos do terreiro Omo Ilê Aboulá, em Itaparica, mostra como é fundamental a procissão à pequena capela de N. Sra. das Candeias da vila de Ponta da Areia, no ciclo de Festas das Águas. Ali relembavam e mantinham o caráter sagrado do primeiro local do terreiro, vizinho à dita capela. Porém não aborda outro aspecto, que aqui nos parece evidente: que N. Sra. das Candeias foi sincretizada à larga com Iemanjá, a quem dedicavam a festa principal daquele ciclo, com oferendas na Pedra da Baleia à orixá, no dia 2 de fevereiro, a data daquela invocação de Nossa Senhora.

²⁰ Querino diz que Nossa Senhora da Conceição se sincretiza com Oxum.

²¹ Odorico Tavares (1961) também vincula Iemanjá a Nossa Senhora do Rosário.

que eles também têm muita fé e respeito. Tanto que, quando os pescadores começavam a festa, pela manhã mandavam rezar uma missa na igreja de Senhora Santana, que continua sendo a padroeira deles, e à tarde ofereciam o presente a Iemanjá, assim agradavam as duas santas da sua devoção. [...] As mesmas pessoas que botam as flores e presentes nas águas não deixam de cumprir suas obrigações com a religião que encontraram desde a infância, não deixam de batizar seus filhos, casam-se na Igreja Católica, vão a missa e a todos os atos religiosos: procissões, mês de Maria, novenas e missas. (LOPES, 1984, p.65).

Se existem os terreiros e os santuários, local do culto organizado, foram as hierofanias naturais que galvanizavam a população, em expressões de devoção que não seguia à risca os rituais do candomblé. E se em princípio todos os corpos d'água eram sagrados, havia hierofanias mais intensas, irrupções do divino, onde aconteciam os rituais em homenagem à Mãe d'Água.

A presença da Mãe d'Água se manifestava em algumas fontes, como a Fonte da Vovó, na antiga Rua da Valla, provavelmente associada a Nanã Buruku (CAMPOS, 1930)²², e a fonte da roça do Beco dos Nagôs (hoje Rua Dr. Campos), não muito distante (VARELLA, 1935).²³ E a Fonte da Mãe d'Água, no promontório onde se erguia o Forte de Santo Antônio da Barra, e encosta rente ao mar. Não eram lugares onde as águas engoliam os presentes. Também morava a Mãe d'Água em rios e cachoeiras, como as de Nanã e Oxum no Parque de São Bartolomeu (VIANNA, 1981, p.36). Em espelhos d'água internos como a Lagoa da Vovó, na Fazenda Grande do Retiro (CARNEIRO, 1948).²⁴ O mais importante e imediato era o "mar interior" da cidade, o vasto espelho d'água que circundava a então pequena cidade, chamado então Dique, constituindo sua fronteira imediata a oeste. Bastante reduzido no século XX, foi depois chamado Dique do Tororó. Para as comunidades circunvizinhas era a irrupção hierofânica da orixá das águas, cercado de mistério. Disse João da Silva Campos que depositavam os presentes ali "os candomblezeiros do Gantois, da Mata Escura, do Engenho Velho, do Bôgum, do Pauzerré, e outros lugares cercãos" (CAMPOS, 1930, p.413).²⁵ Edison Carneiro (1936; 1948) lhe confere uma grande importância, para ele a própria morada de Iemanjá na cidade, narrando com pormenores uma animada entrega dos presentes no Dique da qual participou em 1934.

E, para o que nos interessa, as hierofanias também se reconheciam nas proximidades de certas localidades costeiras, reverenciadas ali, algumas com poder de atração maior, nos acidentes geo-

²² A associação repete-se em outros lugares, e se dá pelo caráter específico desse tipo de águas.

²³ Rápida pesquisa indica esse lugar ser a atual R. Constâncio Alves, na Saúde, bem próximo à Baixa dos Sapateiros. Uma destas talvez fosse a fonte próxima ao Cemitério dos Africanos (no atual Campo da Pólvora), onde "se enterrão os cadáveres dos pretos e outras pessoas necessitadas, ficando próxima a Mãe d'água, que expede pela fonte do gravatá" (A BAHIA..., 1897, p.69). Ser chamada de Fonte da Mãe d'Água converge com tais associações.

²⁴ Se a cachoeira em São Bartolomeu era claramente de Nanã, a Lagoa é "da Vovó, remetendo-lhe de novo.

²⁵ Repete a mesma informação Afrânio Peixoto (1946), com a mesma enumeração de terreiros. Provavelmente, Campos é sua fonte.

gráficos litorâneos, singularidades notáveis: locas, grutas e fontes na beira-mar. Esse apelo vinha em especial das vilas de pescadores, que tanto dependiam das intercessões da Mãe d'Água.²⁶ Destas comunidades partiam embarcações para a entrega dos presentes em pedras emersas ou peraus no mar. Lugares como Itapagipe, Barra, Rio Vermelho, Amaralina, Pituba, Armação, Itapuã. Mesmo no Recôncavo Baiano, como Ponta de Areia, Amoreiras e Gameleira, na ilha de Itaparica; Cachoeira e Santo Amaro da Purificação.²⁷

Os terreiros nas margens do Rio Paraguaçu e alguns de Itaparica deixavam suas oferendas na Pedra da Baleia, cada qual seguindo, antigamente, seu calendário litúrgico próprio. Tradicionalmente sagrada, a pedra era o próprio corpo de Iemanjá, primeiro metamorfoseada em baleia para seguir seus devotos pela travessia do Atlântico, e depois petrificada no meio das águas do rio Paraguaçu (VELAME, 2008; 2012). E os da região de Santo Amaro da Purificação as depositavam, ao menos no final do século XIX para a famosa festa do Bembé do Mercado, ao 13 de maio, nas águas ao pé do morro de São Bento das Lajes (PAIM, 1999), que seriam profundas, da altura do outeiro.²⁸ Na Gameleira, em Itaparica, havia gruta relacionada à Mãe d'Água (VIEIRA, 1975).

2. As Festas dos Homens

Para conseguir compreender essas celebrações, há de se discernir diferentes movimentações, com suas origens e destinos.

O percurso pela Baía de Todos os Santos induzia a romarias náuticas ou pelo menos à forçosa travessia para o culto e os festejos. Partia-se de todo o Recôncavo para Salvador, para suas festas mais importantes, e desta para algumas festas ao fundo da Baía de Todos os Santos. Anotamos as mais marcantes, onde a população envolvida transcendia em muito o dos marítimos. Porém vemos, aqui e ali, outras romarias menores, ao longo da baía.

Depois veremos aquelas festas com suas procissões náuticas e corridas de canoas e saveiros centradas no Porto e suas imediações, como Gamboa e Pedreiras. E por fim a das localidades mais afastadas, com um outro fenômeno urbano crucial.

Repetia-se na Bahia, já do começo do século XIX: "eles fazem festas nos povoados vizinhos, e continuam por alguns dias; abolindo a reserva geral com a

²⁶ Não eram exclusivamente pescadores. Costumavam ser também roceiros. As localidades complementavam sua sobrevivência com o trabalho das mulheres, e dos filhos auxiliando, na mariscagem e como ganhadeiras, beneficiando aquela matéria-prima e vendendo os produtos na cidade.

²⁷ QUERINO, 1955a; CARNEIRO, 1936; CARNEIRO, 1948; PEIXOTO, 1946; CAMPOS, 1930; LOPES, 1984; PREFEITURA., 1958. João da Silva Campos (1930; 1942) narra episódio semi-lendário ligado ao culto à Mãe d'Água entre Amaralina e Armação.

²⁸ A profundidade nos parece inverossímil, podendo pertencer às lendas. O relato da folclorista Zilda Paim é o único que remonta a essa época. Atualmente as oferendas são feitas em mar alto, saindo da vila de Itapema (MACHADO, 2009).

²⁹ [...] they make parties to the neighbouring villages, and continue some days; banishing the general reserve with music, dancing, cards, intrigue, &c. (LINDLEY, 1805, p.120).

música, dança, cartas, intriga, etc.” (LINDLEY, 1805, p.120 – tradução nossa).²⁹ Dois aspectos se entrelaçavam: a saída do centro da cidade para áreas campestres, ainda que próximas, durante a canicular; e a participação em festejos. Lindley reconhecia uma espécie de “tempo das festas”, nesse período, em que as reservas habituais eram postas de lado, onde se instaurava um outro cotidiano. Estes dois fatores se relacionavam, sem uma necessária causalidade. Os festejos, a importância dada a um santo específico, poderia levar à ocupação temporária do arrabalde e sua transformação. No sentido inverso, a ida a um arrabalde mais ermo e o incremento na organização de um calendário festivo próprio atrairia contingentes maiores, para estadias longas ou pontuais. Ou seja, se temos a movimentação pontual, na forma de uma visita específica – a entrega de oferendas, a corrida, a romaria e a procissão – aqui essa forma é mais estável, e pressupõe um período de permanência maior, de alguns dias (em especial acompanhando as novenas) a meses, até pela falta de um transporte eficiente para tais distâncias.

O processo de veraneio em Salvador, que se inicia fortemente no Oitocentos, se fiou nas antigas comunidades de pescadores, nos *arrabaldes litorâneos*. Na Península de Itapagipe, o antigo culto a santos dedicados ao mar encontrou um público maior, levando ao *passar as festas* – o precursor e motor do veraneio moderno. Em outras localidades, já no litoral atlântico, o retiro durante o verão, em algo movido por questões de saúde, levou à visibilidade daquelas festas antes marginais, em especial no Rio Vermelho, e à sua adoção pelos veranistas, com aporte de recursos e aumento de público.

Vamos enfatizar os aspectos anteriores, cronologicamente, e residuais, na medida em que podem nos indicar o que ocorria antes, incluindo a relação entre as comunidades de pescadores, como já se depreendia das festas dos canoieiros. A ordem é geográfica, indo das águas interiores – da Península de Itapagipe, para fora, até a longínqua Itapuã.

Entre as localidades de pescadores havia várias modalidades de relação. Identificamos, em outro momento, a colaboração, necessária em muitos casos, na própria atividade da pesca. Como na movimentação laboral, de uma localidade a outra, e nos laços familiares que se estabeleciam pelo casamento. Encontramos ainda o conflito pelo uso dos recursos, pelo senso de territorialidade nos pesqueiros em alto-mar, com sua posse comunal, e nas suas leis não escritas, o que

podia desencadear mesmo o confronto aberto. O culto e as festas implicavam em outra manifestação dessa solidariedade, expressa até na forma do evento, nos rumos das procissões e nos seus rituais. Nas devoções em comum, as procissões marítimas que iam de um santuário, por simples que fosse, pequena ermida de palha, a outro, e a grande comemoração entre as gentes do mar que se seguia.

As Romarias Náuticas pela Baía

Das festas, a principal na primeira metade do Oitocentos, atraindo romeiros da capital, era a de N. Sra. da Purificação, a 2 de fevereiro. Algo do peso do evento é dado neste anúncio de 1843: "Buchere Chalopin e C. tem para vender medidas douradas, para as festas de N. Senhor do Bomfim, S. Gonçalo, Guia e Purificação".³⁰

As medidas eram as famosas "fitas" ou "fitinhas", das quais as do Bomfim se consagraram na Bahia. Além das três primeiras, festas que formavam o extremamente popular Ciclo do Bomfim, estava aquela sediada em S^o Amaro. E para atendê-la que navios a vapor se ofereciam a transportar "em consequencia da proxima festa de N. S. da Purificação na cidade de Santo Amaro", partindo nos dias 30 de janeiro, 1^o, 2 e 4 de fevereiro, e no dia 5 desse mesmo mês, oferecendo "uma boa occasião para a volta dos festeiros".³¹

Outra festa tradicional com importante romaria era a de N. Sra. das Candeias, que ocorria no então distrito de Passé.³² Não temos descrições que falem da primeira metade do século XIX; menção sequer a esse culto encontramos. Cresceu de importância na segunda metade do Oitocentos e, a partir de certo momento, essa procissão era secundada apenas pela de Bom Jesus da Lapa (BARROS, 1934). O afluxo aumentava no verão, de novembro a fevereiro, com novenas a partir de 24 de janeiro, e ápice na festa principal no dia 2 de fevereiro³³: "eram famosas as romarias de dezenas de barcos, com pessoas que iam buscar cura dos males numa fonte que devolvera visão a uma cega. A sua festa atraía gente de cidades limítrofes, que pagava promessa ou apenas festejava a santa (VIANNA, 1981, p.35). Xavier Marques acredita que seu culto, junto com outras festas regionais na Bahia, concorreu para diminuir o prestígio do culto do Bomfim ou pelo menos suas peregrinações.

Já estamos, é verdade, um pouco longe dos pomposos outavarios em que o bairro do Bomfim, e toda a península por elle dominada, se povoavam de caravanas vindas do Reconcavo, dos altos Sertões da província e d'além do S. Francisco, para tomarem parte

³⁰ O CORREIO MERCANTIL n.6, Segunda-Feira 9 de Janeiro de 1843. Salvador: Typ. do Correio Mercantil, de M.L. Velloso e Comp., 1843.

³¹ O CORREIO MERCANTIL n.25, Sexta-Feira 31 de Janeiro de 1840. Salvador: Typ. do Correio Mercantil, de M.L. Velloso e Comp., 1840.

³² Nossa Senhora das Candeias era uma variação de Nossa Senhora das Candelárias e Nossa Senhora da Luz, e esta mesma feição relacionava com a invocação de Nossa Senhora da Purificação, daí que a data fosse a mesma.

³³ REVISTA..., 1921-22, p.117

na representação do estupendo martyrio que tinha por teatro a airosa collina de Itapagipe. [...]

Hoje o sertanejo contenta a fé, indo mais perto dos seus campos geraes e das suas serras, à gruta do Bom Jesus da Lapa. O habitante da matta e dos Engenhos vae ao santuário de Nossa Senhora das Candeias, a Lourdes bahiana. (MARQUES, 1920).

Não nos parece coincidência que fossem invocações de Nossa Senhora, as duas festejadas. Nem que fosse uma delas (das Candeias) claramente relacionada aos marítimos. E, sobretudo, que as duas ocorriam na mesma data, o 2 de fevereiro, fulcral na constelação de celebrações ligadas ao mar no Recôncavo, articulação da santa católica com a orixá africana, ponte pela qual significados e crenças se comunicavam.

As Festas no Porto e Adjacências

Havia uma série de celebrações feitas pelos trabalhadores do mar, do Porto aos pescadores distribuídos pela cidade e região.

Celebração tradicional dos portuários era a Festa das Escadas, relacionada às inúmeras escadas que existiam no porto, antes de seu aterro.

Era sua gênese algo profundamente ligado ao mundo do trabalho, à legislação trabalhista, a rigor à própria condição de trabalhar ali, para além do meramente folclórico. Desde 1º de novembro de 1850, brasileiros livres podiam operar no Porto, serviço antes dominado por “estrangeiros e senhores de escravos”, o que foi “muito festejado, e ainda é actualmente com grande pompa para elles, durante tres dias nos cáes da cidade, em que armam coretos com musica, illumination e embandeiramento” (CÂMARA, 1888, p.144). Os trabalhadores e amigos de cada uma das escadas participavam da festa e da romaria náutica, em período festivo que ia da primeira sexta-feira de agosto à primeira de novembro.³⁴ Interessante o percurso da romaria: iam os saveiros para a Igreja do Bonfim, pelo Porto da Lenha, ou para a Igreja de Nossa Senhora de Montserrat onde assistiam à missa; depois divertiam-se durante o dia na Ribeira (como se tornou usual na festa de Nosso Senhor do Bonfim na segunda metade do século XIX); retornavam em uma corrida de saveiros.

De todos os festejos náuticos relacionados com santos afins aos trabalhadores do mar, aquele ao Bom Jesus dos Navegantes foi o único a sobreviver, ganhando vulto extraordinário. Na véspera do ano-novo, a imagem do santo era trazida da igreja de N. Sra. da Boa

³⁴ Encontramos correspondência dos organizadores dos festejos ao Presidente da Província, que ocorriam no dia 1º de Novembro (dos anos de 1857, 1870 e 1879), convidando-o e solicitando o empréstimo de alguma banda de música militar. Em 1879, é dito claramente tratar-se das escadas de ferro. (Arquivo Público do Estado da Bahia, Maço 1570).

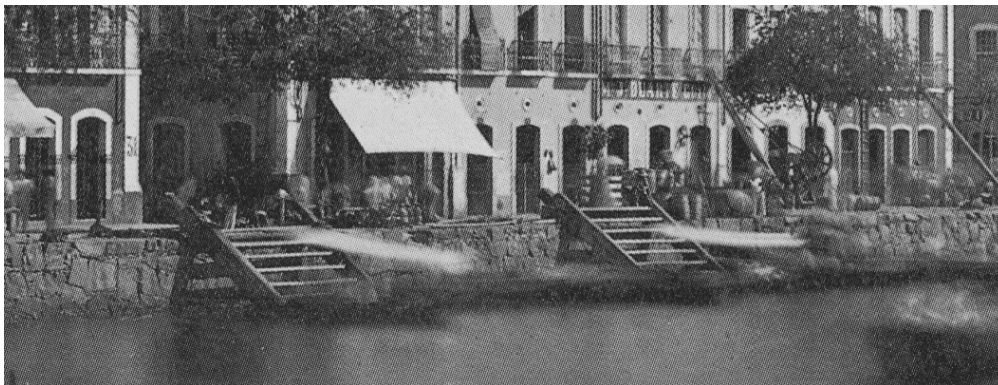
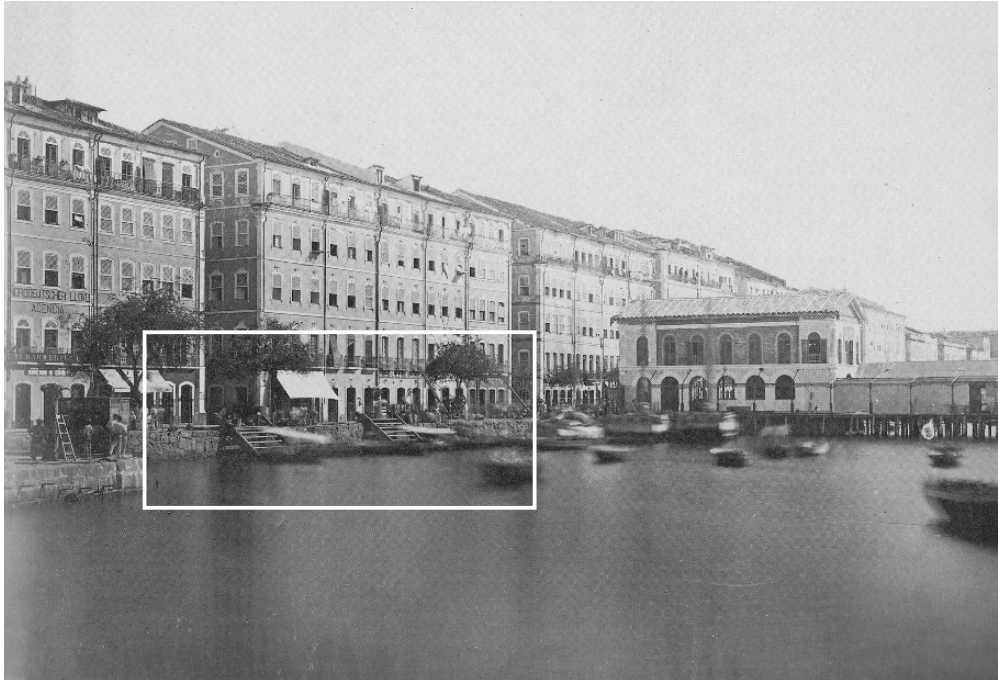


Figura 3
Cais das Amarras (c.1885) de Rodolpho Lindemann
Fonte: FERREZ, 1988. Nelas, as escadas

Viagem e levada até o cais da Alfândega, e conduzida em pequena procissão até a igreja de N. Sra. da Conceição da Praia, pernoitando para retornar na manhã do dia seguinte. Nesse primeiro dia do ano, a procissão náutica faz o percurso inverso, não sem antes descer a sul, passando na altura da igreja de Santo Antônio da Barra, e aí singrando rumo a Boa Viagem (CAMPOS, 1941, p.133; TORRES, 1959, p.56; TAVARES, 1961, p.15). João da Silva Campos assinala que a encosta da Montanha propiciava uma situação excepcional de arquibancada, com espectadores por todo o trajeto, debruçados nas janelas, e soltando fogos de artifício. Descrevia que antes, e não se diz quando, a viagem de ida ocorria à noite, com grandes folguedos, desembarcando no Cais de Santa Bárbara, com batuques, sambas, rodas de capoeira, alarido e muita bebida. Assim, o cortejo do dia seguinte não

era a festa, mas continuidade de algo que se iniciara à noite, e tinha seu pernoite festivo na região do Porto. Já no século XX isso se havia alterado. Na chegada a imagem era disputada pela multidão, que se lançava à água antes do seu desembarque (TAVARES, 1961, p.18). Aqui e ali, na Praia e na Boa Viagem, estendia-se a festa de largo. Campos não conseguiu rastrear a origem da festa e da procissão. Parecia-lhe não recuar tanto no tempo, não mencionado por Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão, por exemplo, encontrando o primeiro registro de 1869 (CAMPOS, 1941, p.136). No entanto, em 1840 havia este anúncio em jornal:

³⁵ O CORREIO MERCANTIL n.5, Quarta-Feira 8 de Janeiro de 1840. Salvador: Typ. do Correio Mercantil, de M.L. Velloso e Comp., 1840.

³⁶ O CORREIO MERCANTIL n.274, Quinta-Feira 17 de Dezembro de 1840. Salvador: Typ. do Correio Mercantil, de M.L. Velloso e Comp., 1840.

³⁷ O CORREIO MERCANTIL n.274, Quinta-Feira 17 de Dezembro de 1840. Salvador: Typ. do Correio Mercantil, de M.L. Velloso e Comp., 1840.

– O Religioso assistente do Hospício da Senhora da Boa Viagem, pretende no dia 12 do corrente, às 7 horas da manhã, embarcar no Cães do Commercio a Veneranda Imagem de Christo Crucificado, para ir ser collocada na Igreja da mesma Senhora, com o louvavel título de Senhor Bom Jesus dos Navegantes. Roga, pois, a todos os devotos, especialmente os homens do mar, queirão acompanhar a sobredita Santa Imagem, solemnizando este acto Religioso o melhor possível.³⁵

A mecânica da procissão entre os dois templos aparece, embora a data, o segundo domingo do ano de 1840, não fosse nem a que se consagrou, nem sua alternativa, o primeiro domingo do ano (CAMPOS, 1941, p.136). Nesse mesmo ano se começou a organizar, com antecedência, a mesma festa, agora para o dia 1º de janeiro.³⁶ Na ocasião “um devoto do Senhor Bom Jesus dos Navegantes” conclamava os capitães, brasileiros e estrangeiros, a colaborarem com a glória dessa procis-

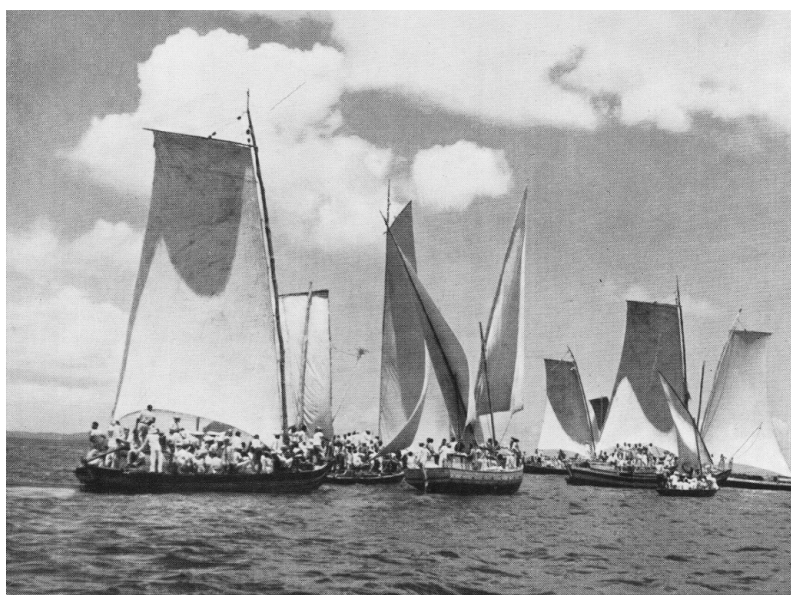


Figura 4
Bom Jesus dos Navegantes, foto do Serviço Fotográfico e Fotostático. Foto da procissão náutica, rumo a Boa Viagem
Fonte: FALCÃO, s/d

são, comparecendo “com suas respectivas tripulações, ao melhor aceio possível, no arsenal da marinha, às 9 horas da manhã no dia 1.º de janeiro”³⁷, para compôr a procissão marítima, até a capela da Boa Viagem. Nesta festa, como na das Escadas, encontramos uma costura entre os portos, e os santuários caros aos marítimos. Não era acidental que fosse essa capela de Boa Viagem que, como observara João da Silva Campos, “foi do número das igrejas outrora escolhidas pelos viajantes e pelos marujos para as suas visitas de agradecimento aos poderes celestiais” (CAMPOS, 1941, p.386). Ambas as festas também têm origem nas mesmas décadas, talvez a do Bom Jesus dos Navegantes também propelida pela nova situação laboral dos marítimos.

O mesmo Campos (2001, p.221) menciona rapidamente festa com procissão náutica feita ao mesmo santo, a partir da capela de São Francisco de Paula, em Água de Meninos, parte da área portuária tradicional da cidade.

Na Igreja do Corpo Santo havia procissão a São Pedro Gonçalves, realizada pela última vez em 21 de novembro de 1897. Seria um cortejo terrestre, porém, embora o andor do santo fosse um barco. Sem nada que apontasse ser uma procissão marítima no século XIX, constava no intento de reconstituir a devoção, em 1938 (CAMPOS, 2009).

Mas em outras comunidades de pescadores, algumas muito próximas do porto, encontramos uma série de rituais importantes, com uma feição própria, que se repetiu pela costa. Antônio Alves Câmara, em 1888, escreveu sobre os canoieiros da Baía de Todos os Santos:

Todos os canoieiros têm suas invocações, e o seu dia de festa no anno; e em geral não há povoação nas ilhas do interior, ou enseadas mesmo, a que pertença um certo grupo de canôas, ou de saveiros, e em que haja um capataz, que não faça uma vez no anno a sua romaria, como chamam. (CÂMARA, 1888. p.45).

Existia uma estrutura geral com variações locais: a praia era embandeirada na véspera da festa, elegendo-se quem seria o *Chefe do Ano*, dali por diante, às vezes na areia da praia, ao som de uma banda de música contratada.³⁸ A consecução da eleição levava à queima de fogos e fanfarra, e na noite daquele dia havia oração ou ladainha na igreja, e se procedia a um leilão, “onde se expoem as dadas dos moradores influentes do lugar, e é uma cerimonia tradicional, e quasi obrigatoria das festas dos pobres na Bahia” (CÂMARA, 1888, p.45), que é a “alma da véspera da

³⁸ Esse “chefe” seria apenas para termos da festa, e de algumas despesas da mesma, pelo que se pode deduzir do relato de Alves Câmara. Veremos “chefes”, ou “capitães”, sem uma função clara nos relatos, para a romaria dos jangadeiros, no Rio Vermelho, como com um papel crucial na coordenação dos esforços coletivos na pesca de arrasto da orla atlântica, em particular do xaréu.

“festa”, com muitas brincadeiras e conagração, e namoro entre os mais jovens, prosseguindo até tarde da noite, enquanto o samba transcorria ao lado. No dia seguinte partiam as canoas à vela embandeiradas para o santuário do santo da devoção. Em embarcações maiores se tocava música. Levavam uma bandeira principal, benzida pelo padre depois da missa, e entregue ao novo Chefe do Ano. As bandeiras menores, trazidas pelas canoas, estavam na praia, unidas, e eram igualmente benzidas pelo padre, e daí retornavam todos para sua localidade de origem. O dia terminava com um grande jantar dado pelo Chefe do Ano anterior, “acompanhado de sambas, musica, lundus e modinhas” (CÂMARA, 1888, p.45). Na festa da Gamboa e Pedreiras havia uma variante: dias antes o Chefe ia à igreja acertar detalhes da festa, e no trajeto de ida e volta, a tripulação da canoa solta foguetes, e tocava-se música, no que chamavam de *embaixada da romaria*. Qualquer deambulação podia transformar-se em festejo.

Outro aspecto recorrente alude à relação entre as comunidades de pescadores, que se comunicam durante seus percursos com foguetes como saudação. Quando os pescadores das Pedreiras iam cultuar ao Santo Antônio da Barra, no Domingo da Páscoa, os moradores da Gamboa soltavam foguetes. Quando estes iam a Boa Viagem, eram por sua vez saudados pelos pescadores das Pedreiras.



Figura 5
Unhão, cartão-postal de J. Pedrozo, de 1915, da Coleção Ewald Hackler. Apesar do nome *Unhão*, este era o coração da Gamboa, com o seu pequeno porto à vista
 Fonte: VIANNA, 2004

A Península de Itapagipe e sua Antigüidade

A Península de Itapagipe foi lugar, nas primeiras décadas da colonização, de currais de gado vacum. Depois e por mais tempo, olarias, alambiques e importantes estaleiros, complementando aqueles da Ribeira das Naus, no Porto. Ali estavam localizados pescadores que abasteciam a cidade, além de um Contrato de baleias, na Pedra Furada. Era o destino de um solo arenoso e alagadiço, considerado pobre para as culturas de fato importantes – a cana-de-açúcar e o fumo – e de extenso litoral, próximo à cidade. Como um todo fora complemento do dinamismo do Porto e da cidade, e seus alambiques beneficiavam-se da entrada de insumo e saída de produto pela linha costeira em uma franja que não era tão disputada como no Porto. Com



Figura 6

Mappa Topographica da Cidade de S. Salvador e sus Suburbios (1845), de Carlos Augusto Weyll. Mais preciso mapa para se compreender a situação à época da Península de Itapagipe, ainda com seus alagadiços e roças, e principais caminhos para as povoações incipientes

Fonte: ALMEIDA, 2014

águas resguardadas a partir da Ribeira, adentrando a Enseada dos Tainheiros, seus estaleiros prestavam-se a apoiar aqueles da cidade. A relativa proximidade tornava possível tal uso da área para moradia suburbana, conectada por mar, e depois urbana, por extensão da fiada de residências, estabelecimentos comerciais e manufatureiros, da rua que corria ao pé da Montanha. Porém a península era especial na realidade baiana por outro motivo: as devoções religiosas. Ali se desenvolveram cultos ligados aos marítimos, alguns coloniais, levando a romarias de toda sorte.

N. Sra de Montserrate era culto de origem catalã, cuja capela na Ponta de Humaitá fora fundada pela Casa da Torre, e doada aos beneditinos (SANTA MARIA, 1722, p.64). Festa colonial, a 8 de setembro, implicava em romarias, quase certo que náuticas pelo perfil dos devotos, localização do santuário e dificuldade de seu acesso.

[...] neste dia he muyto grande o concurso da gente que vay a venerar a Senhora, & nelle vão também a cumprir os seus votos, & a pagarlhe as suas promessas, & a darlhe as graças pelos favores, & mercês qu della tem recebido.

Não só neste dia, mas em todo o discurso do anno he frequentado o Santuario desta Senhora com romagens, & novenas, porque todas as vezes, que a invocão em seus trabalhos, & tribulaçoens, sempre a achão propicia para os livrar, & para lhes acudir a tudo com a sua costumada liberalidade; tudo estão confirmado, & testemunhando os innumeraveis signaes, & memorias das suas maravilhas, q se vem pender das paredes da sua casa [...] (SANTA MARIA, 1722, p.65).

A benção das lanchas baleeiras, no dia de S. João Baptista, se fazia nessa ermida (VICENTE DO SALVADOR, 2013, p.318).

Os canoeiros da Gamboa cultuavam N. Sra. da Boa Viagem, na sua capela em Itapagipe, e faziam dessa sua festa principal durante o Carnaval (CÂMARA, 1888, p.49). Era santuário agraciado pela população já em tempos coloniais, mesmo distante, com altares dedicados à titular da casa, à N. Sra. das Necessidades e a São Gonçalo.

A todos se fazem annualmente as suas festas com Senhor Exposto, e pregração. A da Senhora titular, que he a primeyra, se solemniza na Dominga seguinte à festa dos Reys, na outra Dominga a da Senhora das Necessidades, e a terceyra, que he a do gloriozo S. Gonçallo; e nesta há procissão, em que vay a Imagem do Santo, para a qual, (que he no seo dia de tarde) vay da cidade hum grande concurso de povo, e tem o Santo obrado varios prodigios a favor dos seus de-

votos, e pelos quaes logo desde os princípios que alli se collocou a sua Imagem foi buscado, e servido com grande devoção. (JABOATAM, 1859, p.298).

Os pescadores da Ribeira cultuavam a Bom Jesus da Pedra, em Montserrate, no dia 6 de janeiro, e nas suas festas o trajeto das embarcações ganhava a forma de uma corrida do Porto dos Tainheiros até a Ponta da Sapoca, em Paripe, para alcançar primeiro a bandeira do evento, situada em uma canoa (CÂMARA, 1888). Essa festa perdurou por todo o Oitocentos, passando largamente despercebida. Pois os rituais e festas mais importantes da cidade, já desde o século XVIII, que receberam praticamente toda a atenção, literatura e encômios diversos, eram as do Ciclo do Bonfim.

A imagem do Senhor do Bonfim chegou em Salvador em 1745, trazida de Portugal pelo Capitão de Mar e Guerra, Theodózio Rodrigues de Faria, quando formou-se a Mesa Administrativa da Devoção do Senhor do Bonfim. Teria nascido de uma dívida contraída por intervenção miraculosa no mar, salvando o navio *Setúbal* em 1742, sob o comando do capitão Theodózio. Nos primeiros anos o culto acontecia na igreja de Nossa Senhora da Penha e Senhor da Pedra de Itapagipe de Baixo, levantada alguns anos antes. A capela do Nosso Senhor do Bonfim foi construída por volta de 1750.³⁹

³⁹ Segundo Carlos Ott (apud SANTANA, 2009).

Inicialmente as festas ocorriam em um só dia e em data móvel, mas a partir de 1778 começou a ser celebrada no segundo domingo depois da Epifania, e assim se firmou (CARVALHO FILHO, 1945, p.14). Os festejos se ampliaram, formando um complexo, um ciclo próprio, firmando-se no verão, no tempo de se “passarem as festas”. E cresceu transcendendo por completo qualquer limitação de classe, ofício ou etnia.⁴⁰

⁴⁰ Para além do desempenho terreno dos poderes divinos, Santana (2009) levanta, ademais de decisões mundanas que facilitaram o crescimento daquelas festas, que uma das razões do êxito era ter uma matriz mais “aberta” que outros. A Mesa diretora da Devoção era composta por grandes negociantes e funcionários públicos, com representantes dos marítimos. Já os devotos eram moradores da região (pescadores, negros livres e brancos), pequenos comerciantes, pessoas da sociedade baiana, com grande número de marinheiros. Não respondia, como outras Irmandades, a um nicho específico, um estrato – étnico, social ou classista. Nasceria originalmente dos estratos médios, e cresceram agregando maior complexidade social, tanto membros da elite, como do povo mais simples. E ganhando também diversidade nas suas expressões, etapas, rituais, santos de devoção e ocasiões de encontro e diversão.

O ciclo do Bonfim por inteiro constava ao final do século XIX das novenas do Bonfim, da Lavagem da igreja na quinta-feira e do Cortejo da Lavagem, na pândega que ocorria no arraial ao largo na noite de sábado até o dia posterior, o domingo, dia santo propriamente dito, e seu prolongamento pela região pelo mesmo dia. No domingo subsequente era a festa de N. Sra. da Guia, e, no final de semana seguinte, o tríduo de São Gonçalo do Amarante, ambas incorporadas no começo do século XIX.

A devoção relacionava-se com a vida no mar e com a intervenção divina nesse meio. Como em outros casos, a atuação terrena do Senhor do Bonfim incorporava-se em sua história celeste. Carvalho apontava a intervenção divina “no furioso temporal no dia



Figura 7
Adro do Bonfim (1860-65), de Camillo Vedani
Fonte: FERREZ, 1988

29 de Setembro de 1905”, ou no caso do resgato no “naufrágio de comerciante da Praça da Bahia, José Tolentino Alvares e seu companheiro de embarcação” (CARVALHO, 1915, p.111). Votos feitos nos apuros em pleno mar levavam a uma forma curiosa de promessa: marujos descalços, em romaria do cais do Porto até a igreja, levando as velas rotas da sua embarcação e esmolando entre cânticos e ladainhas. No adro do Bonfim faziam um “leilão” do pano e se as esmolas recolhidas no caminho não alcançassem o lance dado, cobriam a diferença, e garantiam esse mínimo para doar à Devoção (no caso das esmolas excederem, também eram doadas por inteiro) (CARVALHO FILHO, 1945, p.18).⁴¹ Como testemunhou Ver Huell:

⁴¹ O que é confirmado por Manuel Querino: “os navegantes, que, em hora de perigo, faziam promessas, lá iam, conduzindo fragmentos de panos rotos pela refrega dos temporais, depositá-los na sacristia dos milagres, recolhendo avultadas somas, no cofre das esmolas” (QUERINO, 1955a, p.143).

Estando em casa numa determinada manhã, recordo-me de poder ouvir um cântico monótono que se aproxima devagar. Uma tropa de marujos descalços carregava uma vela, enquanto um dos seus, de porta em porta, recolhia doações para a igreja do Bonfim. A salvação de uma embarcação em apuros havia dependido da vela não ter se rasgado: no momento de maior aflição, clamou-se ao Nosso Senhor do Bonfim e, com isso, ela manteve-se intacta. Em função disto, aquele imponente cortejo seguia agora justamente com aquela peça até a referida igreja, para ser depositada naquela mesma capela onde tantos milagres eram guardados. (HUELL, 2009, p.154).

Também N. Sra. da Guia e São Gonçalo salvavam das agruras no mar, lembremos.

Mas na expansão do público interessado nas festas, São Gonçalo, incorporado lá em 1804, foi apropriado pelos jovens e solteiros, em sua feição de casamenteiro. Era festa realizada com grande pompa, tendo decaído ao final do século XIX. Merecia expressivo aparato festivo e pirotécnico, com espaço para o espetacular e insólito, e também o mais jocoso. Embora sem as efusões dos tempos da colônia, a bandeira do santo e seu içamento tinham importância superior à das demais festas. Importante para o que nos interessa aqui era o Bando Anunciador do santo, hábito que perdurara até pouco mais de 1858, composto por “grupo de rapazes com uma bandeira em que estava estampada a Imagem de S. Gonçalo, e precedidos de um tambor saírem a tirar esmolas para a festa” (CARVALHO FILHO, 1945, p.110), quase sempre saindo no domingo da festa de N. Sra. da Guia, partindo do Largo do Bonfim até o Largo da Penha, ou dispersando, ou retornando para o Largo do Papagaio.

Para o santuário e as festas havia caminho por terra, ou melhor, por regiões arenosas, entre a praia de um lado, e o banhado raso, e mesmo mangue, do outro. Mas o acesso por mar era o mais provável, o expediente mais fácil antes da pavimentação dos principais caminhos da península, soltando em Roma, Boa Viagem, Montserrate, Porto do Bonfim ou da Penha. Falando já a partir do século XX, diz Carlos Alberto de Carvalho sobre as antigas viagens por mar, “*frotas* cujos barcos embandeirados, cheios de gente, de mantimentos e dádivas, aportavam nas visinhanças do Bomfim, por dois, tres e até oito dias” (CARVALHO, 1915, p.34). Festejavam no próprio barco, cantando quadras, encontrando-se com a tradição dos festejos nas travessias náuticas, explicando ademais a relação com os festejos de Nossa Senhora das Candeias: “é hábito dos romeiros de Candeias, quando de torna-viagem, virem ao Bomfim, sendo esta romaria apenas um passeio ou *patuscada*” (CARVALHO, 1915, p.38).

Dos quatro acessos à colina, dois eram conexões portuárias diretas, a Ladeira do Porto da Lenha e a Ladeira do Porto do Bonfim, ambos no sopé do santuário.⁴² Da ladeira do Porto do Bonfim, a Devoção fez reparos e pavimentação em pedra comum em 1812. Já a ladeira do Porto da Lenha foi construída e mantida pela Devoção do Senhor do Bonfim. O porto tinha esse nome porque por mar vinha a lenha para as fogueiras, desde a véspera, amanhecendo no porto abaixo à quinta-feira, usando parte dela no sábado do Bonfim e o restante na festa de S. Gonçalo (CARVALHO, 1915, p.32). Isso se transformava em outro evento, carregando-se “achas ou feixes de lenha, outros ra-

⁴² E o povo subia em chusmas, trazido em vapores ao “Porto do Bonfim”, para encher a praça e as ruas de ruídos e danças. (PÍNHO, 1937, p.616).

mos de folhas, vassouras e potes que haviam servido na *lavagem*" (CARVALHO FILHO, 1945, p.105) ao som de música. Depois da entrega, aquela população se dispersava pelas casas, tendas e árvores, bebendo, comendo e cantando.

A Lavagem depois se destacaria como um evento à parte, ancorada em uma necessidade funcional: a limpeza do templo preliminar aos rituais, e a tarefa de levar água para a mesma. Esta tinha um aspecto ritual em si, assimilada e transformada pelas cerimônias de origem africana. A limpeza do templo, iniciando-se com umas poucas pessoas das redondezas, depois cresceu em abrangência e número de pessoas, inclusiveromeiros que chegavam na véspera para tomar parte na cerimônia e festas do mesmo dia, trazendo o farnel, vassouras de piaçava, potes e barris com água, muitas vezes em rancho, animando a jornada com música.⁴³ A água, antes obtida da fonte na Baixa do Bonfim, começou a vir da cidade, como um ato de penitência, humildade e agradecimento. Os aguadeiros iam na quinta-feira, e Mariely Santana arrisca que desciam pela ladeira da Jequitaia, com a fonte do Munganga; da ladeira da Água Brusca, com a do Baluarte; da ladeira do Taboão, com a fonte dos Padres, e da Conceição da Praia, com das Pedreiras. Acreditamos que os barris de Massaranduba, menos conhecidos, fossem também fonte empregada, até pela população que dispunha deles.⁴⁴ O vínculo, funcional, era também uma concatenação das partes da cidade.

As festas do Bonfim ganharam um porte impressionante, único em toda a Bahia. Os números oscilam, sem maior precisão. Em 1856, diz James Wetherell: que para as festas "mais de vinte mil pretos se reuniam e se espalhavam na colina sobre a qual a igreja é construída" (WETHERELL, s/d, p.121). Contudo o número que se sacramentou na literatura foi o de 30 mil pessoas, como dizia José Álvares do Amaral, em obra publicada originalmente em 1881: "acodem à importante festa do Senhor do Bonfim, a primeira da Bahia e talvez de todo o Brazil, mais de 30 mil pessoas de todas as classes da Sociedade e de toda a parte" (AMARAL, 1922, p.29). O *Almanak da Província da Bahia* do mesmo ano repete a mesma frase, *ipsi literis* e Carlos Alberto de Carvalho, anos depois, estimaria tal quantitativo como correto (FREIRE, 1881, p.14; CARVALHO, 1915, p.70). William Scully apelou à hipérbole e disse que aquelas festas eram "assistidas por toda a população da cidade".⁴⁵ O Prospecto da *Companhia Bahiana de Navegação a Vapor*, publicado em 1839, falava que 140.000 pessoas se iam passar as festas do Bonfim⁴⁶, sem ficar claro se era um con-

⁴³ Aqui havia mais elementos de sincretismo religioso. A Lavagem fora reinterpretada e retrabalhada como o ritual das Águas de Oxalá, pelo povo-de-santo (SANTANA, 2009). Ademais eram as missas de sexta-feira as mais visadas, e já desde o começo do século XIX, prática antiga e que durou por décadas a fio, "sempre mui concorrida" (CARVALHO FILHO, 1945, p.18), mais um motivo de convergência entre os diferentes cultos da cidade. Se era a sexta-feira de importância capital para o católico devoto, por ser o dia da morte de Jesus Cristo no Calvário (CARVALHO, 1915, p.39), também era o dia do culto a Oxalá (CARNEIRO, 1936, p.36), o que facilitava sua identificação com o Senhor do Bonfim, e reforçava os motivos para a romaria, ou os contingentes de romeiros.

⁴⁴ Era a região de Massaranduba que abastecia com água, ao menos de gasto, a península, por meio do recurso dos barris enterrados, como se fazia nos Barris, talvez para coar a água do solo úmido.

⁴⁵ [...] attended by the whole population of the city [...] (SCULLY, 1868, p.349).

⁴⁶ O CORREIO MERCANTIL n.23, Segunda-Feira 28 de Janeiro de 1839. Salvador: Typ. do Correio Mercantil, de M.L. Velloso e Comp., 1839.

junto único ou um público estimado em jornadas de ida e volta, ao longo da temporada ou ao menos do ciclo de festas. O alcance regional do Bonfim era algo notável. Diz Anna Ribeiro de Góes Bittencourt que “raramente iam as senhoras à Capital. Algumas o conseguiam, fazendo, em ocasião de grande moléstia, a promessa de uma romaria ao Senhor do Bonfim” (BITTENCOURT, 1992, p.68). Era motivo forte o suficiente para vencer a inércia, e levá-las à Salvador.

Havia um lado oculto da península, em vários sentidos. Na contracosta, naquela voltada para as águas interiores da Enseada dos Tainheiros, e ao longo do antigo Caminho da Vargem ou da Várzea, depois Caminho da Areia, por Massaranduba, encontrava-se a



Figura 8
Itapagipe – Ribeira (1912-9), de Pedro Gonsalves da Silva
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

população mais pobre. Por aquela região teria havido terreiros de candomblé já no Oitocentos, assim como no fundo do chamado Esteiro do Rio Pirajá, o que hoje chamamos de Enseadas dos Tainheiros e do Cabrito.⁴⁷

Talvez isso explicasse, além da forte presença de pescadores ao longo de toda a Península de Itapagipe, a mais importante Entrega de Presentes à Mãe d'Água, que ocorria na Ribeira, no terceiro domingo de dezem-

⁴⁷ Maria José de Souza Andrade defende que a península sediará “diversos quilombos e terreiros de candomblé” (ANDRADE, 2008, p.73). Como tudo referente a esse aspecto da vida baiana, embora provável, é incerto quanto a fontes documentais.

bro, “à qual compareciam para mais de 2.000 africanos”, durando o conjunto de festejos “quinze dias, nos quais abundavam os batuques (candomblés), o efó, o abará, o carneiro, o bode, etc., com azeite de dendê” (QUERINO, 1955b, p.126). É um ajuntamento expressivo. E por um tempo longo. Os números são sempre incertos, vide aqueles atribuídos ao Bonfim. A data ou a década do século XIX, igualmente incertos. Apesar de ser em um arrabalde distante e povoado por classes mais baixas, ainda assim não deveria passar inteiramente despercebido, e não encontramos outra menção a tais festas, mesmo que marginal.

Esse era o grande festejo da cidade dedicado à Mãe d’Água no Oitocentos. E se não fosse por esse relato de Querino sequer teríamos ciência de sua existência e importância. É a grande, e exclusiva, fonte que atesta a existência do culto a Iemanjá nessa envergadura naquela região.⁴⁸ Podemos imaginar que aquela região, toda a costa em torno da enseada dos Tainheiros e do Cabrito, fosse um território africano em seus tons e ali ocorressem os cultos aquáticos da cidade. Entre a Ribeira, local das oferendas de que Querino fala, e o Cabrito, encontramos algo interessante em 1838:

A noite de 29 do passado, num estrepitoso batuque lá para as bandas do Engenho da Conceição e Fiaes, levou o susto e o terror à immensas famílias d’aquellas circunvisinhanças, que, já recolhidas e em profundo descanso, se erguerão espavoridas pelos gritos horrendos da turba, tornada mais retumbante e dissonora pelo *trinado* de que usão acompanhar o seo alarido batendo com a palma da mão na bóca servindo-lhe mais de *baixo* um tambor ou zabumba. Esta *lícita* folia, sustentou-se até depois das 2 horas da madrugada do dia 30, com grande e perenne inquietação de numerosas famílias, que, sobressaltadas, a cada momento parecião ver aproximar-se aquella infernal malta.

Frequentes vezes se renovão actos como este, nesses mesmos sitios, e já uma vez o Correio Mercantil, os denunciou a solicitude e vigilância da nossa Polícia; existem, além disso, abundantes presumpções de que por ali há *quilombos*. E que não he somente habilitado e frequentado por Africanos, pois, nos affirmarão, que nesta ultima folgança, entrou gente de diversas qualidades, e em assim, que houverão algumas mortes, ou pelo menos, ferimentos em alguns, que, mais timoratos ou que ali forão somente com o intento de se *divertirem*, oppozerão se à que progredissem na empresa, e se dirigissem ao povoado.⁴⁹

Em outro momento, as “festas” se estenderam pela Massaranduba, pela “estrada nova de Itapagipe”, o atual Caminho de Areia

[...] houve folgança africana, pelos sitios costumados do Engenho da Conceição; e desta vez, se estendeo além, à Massaranduba, ou estrada nova de Itapagipe,

⁴⁸ Sendo a base para tudo o mais que versa sobre o assunto das oferendas na Ribeira, a exemplo de João da Silva Campos (1930, p.413) e Odorico Tavares (1961, p.56).

⁴⁹ O CORREIO MERCANTIL n.500, Quarta feira 4 de Julho de 1838, Salvador: Typ. do Correio Mercantil, de M.L. Velloso e Comp., 1838.

havendo ainda pequenos batuques, por diversos lugares. Nessa noite, como para mostrar o peso de que ficarão alliviados os *malês*, todos cantarão, ou antes uivarão em ranchos.⁵⁰

Essa preocupação se agravava com a Sabinada, de recente ocorrência, ademais, com escaramuças dos "pretos do Dr. Sabino"⁵¹ entre a Jequitaiá e o Engenho da Conceição, e com o misterioso roubo de armas ali perto, no Quartel da Jequitaiá, veiculada nas páginas do mesmo periódico.⁵²

Por um lado, Edison Carneiro (1936, p.63; 1948, p.55) revela que no começo do século XX em área dos Tainheiros ainda ocorria entrega de presentes, nas *Cabeceiras da Ponte* (isto é, onde a ponte da estrada de ferro toca a terra), próximo do Cabrito, onde também situa um terreiro pelos idos de 1930. Por outro lado, sabemos que os grandes festejos da cidade para a Mãe d'Água se deslocaram, nas primeiras décadas do século seguinte, para local próximo: para Montserrate.

Hoje é dia da festa de Iemanjá. No Dique, onde ela passa uns tempos durante o ano, sua festa é a 2 de fevereiro. Também nas Cabeceiras da Ponte, em Mar Grande, em Gameleira, em Bom Despacho, na Amoreira, seu dia é a 2 de fevereiro, e nessa data a festejam. Porém, em Monte Serrat, é onde a sua festa é ainda maior, pois é feita na sua própria morada na Loca da Mãe d'Água, ela é festejada a 20 de outubro. E vêm os pais-de-santo do Dique, de Amoreira, de Bom Despacho, de Gameleira, de toda a ilha de Itaparica. E nesse ano até o pai Deusdedit veio da Cabeceira da Ponte assistir à iniciação das festas de Iemanjá.

A areia, alva, está agora preta, de pés que a pisam. É o povo do mar que chega, chamando pela sua rainha. [...]
É uma imensa massa humana que se movimenta na areia. (AMADO, s/d, p.60).⁵³

Montserrate foi um dia o que antes fora a Ribeira, e depois o Rio Vermelho. Esse deslocamento das águas interiores para as oceânicas dos grandes rituais a Iemanjá é paralelo ao de toda a cidade, ao da atenção dada ao mar aberto, em Salvador como em outras cidades. Note-se que Jorge Amado menciona as Cabeceiras da Ponte, de onde viera o babalorixá, o pai-de-santo, Deusdedit.

Da Barra ao São Lázaro

Os pescadores da Barra cultuavam a Santo Antônio, tendo nele sua festa principal, seguindo aquela estrutura geral das festas dos canoeiros, mas o faziam no 2 de fevereiro (CÂMARA, 1888). Esta data

⁵⁰ O CORREIO MERCANTIL n.523, Quinta feira 1 de Agosto de 1838. Salvador: Typ. do Correio Mercantil, de M.L. Velloso e Comp., 1838.

⁵¹ O CORREIO MERCANTIL n.527, Terça feira 7 de Agosto de 1838. Salvador: Typ. do Correio Mercantil, de M.L. Velloso e Comp., 1838.

⁵² O CORREIO MERCANTIL n.529, Quinta feira 9 de Agosto de 1838. Salvador: Typ. do Correio Mercantil, de M.L. Velloso e Comp., 1838. O termo "quilombo" era aplicado na própria época. Poderia ser empregado em sentido impreciso, mais como um espectro, o medo da insurreição africana na cidade, localizando nas suas portas os temidos quilombos, sem que as comunidades, pequenas e dispersas decerto, o fossem necessariamente.

⁵³ A Loca da Mãe d'Água, também chamada Loca da Sereia, tem outras menções (CARNEIRO, 1936; VIANNA, 1981). Odorico Tavares (1961, p.218) a localiza explicitamente no outeiro onde está o Forte de São Felipe ou de Montserrate. Afrânio Peixoto (1946) falava da Pedra Furada: ou se confundia quanto à localização específica da loca (a Pedra Furada ficava próxima), ou reconhecia outro ponto como importante naquele culto.



Figura 9
Porto da Barra (1849), de Emil Bauch
 Fonte: ATHAYDE, 2008

coincide muitos festejos caros aos pescadores: N. Sra. da Purificação, N. Sra. das Candeias, este Santo Antônio, N. Sra. da Conceição para os pescadores de Barra Grande, Itaparica. O 2 de fevereiro é data para o qual foram convergindo as atenções daquela população, hoje praticamente identificada com Iemanjá pela importância que a sua festa no Rio Vermelho ganhou no século XX.

Porém a primeira menção a festejo mais organizado que temos na Barra foi aquela dedicado a São Gonzalo em 1840. Cadena encontrou referência em edição d' *O Correio Mercantil* do ano 1847, com fogo de planta, romaria dos pescadores, procissão com andor de santo. Nesse momento a Barra já era sítio de veraneio. Troca de notícias e correspondência de janeiro de 1839 indicava:

Certificando-nos o illustre correspondente, que as autoridades primarias nem ainda no centro da cidade se retirarão para os passatempos da festa, e entendendo nós, por autoridades primarias, os Ex.mos Presidente da Província, Commandante das Armas, e Intendente da Marinha, sentimos ter noticia certa de que o Exm. Sr. Commandantes das Armas se acha actualmente na Barra, conjunctamente com o Illm. Sr. Intendente da Marinha, e consta-nos tambem, que o Exm. Sr. Presidente da Província fôra para sua roça do Bomfim, em um d' estes ultimos dias.⁵⁴

⁵⁴ O CORREIO MERCANTIL n.5, Segunda-Feira 7 de Janeiro de 1839. Salvador: Typ. do Correio Mercantil, de M.L. Velloso e Comp., 1839.

O Presidente da Província, Tomás Xavier de Almeida, tinha roça no Bonfim à qual ia no verão. Os outros dois funcionários, no topo da cadeia de comando da Província, para a Barra.

Um século depois, escreveu João da Silva Campos que os pescadores da Barra no dia da festa de Nosso Senhor dos Navegantes, custeavam uma missa em seu louvor, depois faziam “curta procissão por mar, com sua imagem, do sopé da colina da igreja de Santo Antônio até a ponta do farol, donde voltava” (CAMPOS, 1941, p.135). Aqui aparecem os pescadores, para uma invocação eminentemente dos marítimos. E que vinham de outros rincões, em romaria náutica, em outra ocasião.

Eu ainda me lembro que o pessoal de Mar Grande, da Ilha de Itaparica, tinha a devoção de todos os anos fazer uma romaria a Sto. Antônio da Barra no dia 1º de novembro. Chamavam a “Festa das Tabaroas”. Vinham muitas embarcações, muita gente acompanhava e se acampava no Porto da Barra, era uma espécie de piquinique. Faziam muitas festas com samba, capoeira e batuque, pois em Mar Grande havia muitos batuqueiros. Muitos rapazes do Rio Vermelho eram convidados para fazer parte na festa do batuque. (LOPES, 1984, p.47).⁵⁵

⁵⁵ O mesmo Licídio Lopes, em 1969 (seu livro foi escrito então, e publicado em 1984) já tinha a festa da Barra como extinta naquele momento.

Naquela Fonte da Mãe d’Água, na encosta do promontório do Forte de Santo Antônio, houve extravasões religiosas para a orixá.

Esta festa da Mãe d’Água ou simplesmente Janaína ou Naná, era primeira acontecida próximo à fonte da dita “no sopé do montinho sobre cujo dorso está o forte de Santo Antônio da Barra, com seu centenário farol, e à borda do mar, do lado de dentro da baía, onde ergue-se esbranquiçada e esborcinada edícula de alvenaria de pedra, que abriga fraco manancial conhecido dos pescadores daquele arrabalde (Barra), pescadores costumados a levar, anualmente, presentes à Seria do Mar... depois de realizada votiva romaria marítima, vinham sambar e batucar, horas a fio, com mulhério de “santo”, junto à dita fonte, hoje abandonada e esquecida dos crentes, achando-se o local, naquela ocasião, profusamente ornamentado de cordas de bandeirinhas de papel multicolor e de palmas de dendezeiros. Caindo a noite ascendiam-se “bibianos” e a orgia rolava até tarde, ao som de atabaques e de outros instrumentos de candomblé... (SOUZA, 1961, p.29).

Quando Aurélio Ângelo de Souza escreveu este livro, assumia que havia muito tempo que não ocorria mais ali. O que nos parece sintomático é o deslocamento da Ribeira a Montserrate e Barra, e dali para o Rio Vermelho, para o mar aberto, ao longo de um século, da expressão mais popular e chamativa desse culto. A fonte não é mencionada pelo Imperador D. Pedro II que, em visita ao forte em 1859, afirmava: “não há água



Figura 10
Forte de Santo Antônio da Barra (1860), de Benjamin Mulock. No detalhe, a antiga Fonte da Mãe d'Água
Fonte: FERREZ, 1988

perto, e apanham a da chuva dentro de umas pipas que vi dentro do forte" (D. PEDRO II, 1959, p.154), e estava em ruínas quando tiraram fotos mais precisas. Nesse interregno, ocorria tais festejos.

Seguindo pela costa adiante, estava o Outeiro de São Lázaro. É incerto o momento de construção da primeira capela, que antecedeu à Igreja de São Lázaro. O Padre Marcos Marian Piatek, a partir de depoimentos, especula ter sido dedicada a São Roque e, com base em documentos escritos, ser anterior a 1737. A construção de uma nova igreja, agora dedicada a São Lázaro,⁵⁶ se fez a partir da doação de Jorge Fernandes da Rocha e Francisca Xavier, proprietários do terreno no Outeiro do Camarão, em 1737 (PIATEK, 2005, p.17). Esta igreja recebia seus romeiros. No Livro de Tombo da paróquia do Rio Vermelho contava que "o bairro de São Lázaro ou Areia Preta é constituído de gente paupérrima. No entanto para lá afluem muitos romeiros..." (PIATEK, 2005, p.20). Em 1838 encontramos o seguinte anúncio: "o Provedor, e Mesários de S. Lazaro, do Oiteiro do Camarão, arrendão a roça, e casa de morar pertencente ao mesmo Santo, com muito arvoredo, capim, e outras muitas plantações".⁵⁷ E no ano seguinte, repetiu-se, com direito a "festa solemne, e lindo fogo de vista à noite"⁵⁸, inclusive com melhorias na estrada de acesso pela cumeada pelos proprietários. Isso não seria incomum, e o caso mais abrangente, melhor sucedido, dessa transformação do meio seria o Bonfim.

⁵⁶ Essa mudança da invocação do mesmo templo, ou do mesmo sítio, haja em vista a substituição dos edifícios, talvez seja um dos responsáveis por aquilo que Waldir Oliveira notara, que "São Roque e São Lázaro, ao menos na Bahia, identificados como um só, de tal modo que se torna, hoje, impossível dissociá-los, na tradição popular" (OLIVEIRA, 2005, p.69).

⁵⁷ O CORREIO MERCANTIL n.473, Sexta-Feira 25 de Maio de 1838. Salvador: Typ. do Correio Mercantil, de M.L. Velloso e Comp., 1838.

⁵⁸ O CORREIO MERCANTIL n.10, Sábado 12 de Janeiro de 1839. Salvador: Typ. do Correio Mercantil, de M.L. Velloso e Comp., 1839.

Em 1839, a 13 de janeiro e em 1840, 27 de dezembro, fez-se nova convocatória, com um adendo: “no dia imediato (28) também se faz festa solemne à antiga imagem do Sr. Bom Jesus dos Navegantes, erecto na mesma capella”.⁵⁹ Tal qual na antiga capela a S. Gonçalo, no Rio Vermelho, esta também guardava o ícone de um santo ligado diretamente ao labor do mar, para proteger os pescadores das regiões adjacentes e da localidade, com porto na foz do rio Camarão – hoje coberto, invisível e desconhecido às pessoas – no sopé da colina.

Também à praia, porém ligeiramente a leste, em algum momento se iniciou um outro festejo relacionado. Hierofania de perfil popular que escapou por completo aos principais estudiosos do tema, cultuada pela população pobre da Areia Preta (parte da atual Ondina) e Rio Vermelho, estava dentro do raio de visão de Licídio Lopes (1984), que relatou o depoimento mais completo sobre o tema. Falava de uma gruta denominada *Milagre de São Lázaro*, com águas curativas. Ali os fiéis banhavam-se, depositando muletas e tudo que usavam quando doentes, acendiam velas e agradeciam-lhe o milagre. Depois iam à praia, banhavam-se no mar, festejavam, tocavam sambas, com comida e bebida que levavam, em um piquenique à beira-mar, e só retornavam à noite. Dava lugar a festejos profanos e socialização, porque os rapazes iam assistir e tomar parte, e ali observavam as moças. Seu público era originalmente os pescadores do Camarão e do Rio Vermelho.⁶⁰ Na praia de São Lázaro, onde depois ficou o Circo Troca de Segredos e hoje há quadras esportivas, estava a tal gruta e a fonte de águas miraculosas. Estas segundas-feiras concluíam com festas. Hildegardes Vianna confirmava uma loka, à beira-mar, embora sem a presença da água corrente, “onde os crédulos vão acender velas e pedir milagres” (VIANNA, 1981). Carlos Torres apontava algo mais geral, do clima festivo nas adjacências nas festas do santo, “com folguedos populares pelos bairros de Areia Preta e Ondina” (TORRES, 1961, p.158).

⁵⁹ O CORREIO MERCANTIL n.276, Quinta-Feira 24 de Dezembro de 1840. Salvador: Typ. do Correio Mercantil, de M.L. Velloso e Comp., 1840.

⁶⁰ Hildegardes Vianna descrevia, na segunda metade do século XX, que “à beira-mar, existe uma loka, onde os crédulos vão acender velas e pedir milagres” nos dias da festa de São Lázaro, sincretizado com Omolu (VIANNA, 1981). Talvez esta loka tenha algo que ver com aquelas águas miraculosas.

A Precocidade do Rio Vermelho

Como dito, houve festa colonial de importância tremenda em torno de São Gonçalo do Amarante, sem sorte de continuidade. A devoção às outras imagens, abrigadas então naquela igreja, não recebeu maior atenção para além dos moradores das redondezas. No entanto, emergiu no século XIX o culto a outra figura maternal que não Nossa Senhora: sua mãe, Nossa Senhora Sant’Anna.

Sua origem lendária teria sido um milagre atribuído a Nossa Senhora que, durante as guerras de Independência, baixo a forma de uma velha, apareceu repentinamente e avisou aos pescadores da vinda dos inimigos portugueses, permitindo-lhes a fuga. Acontecendo em 13 de fevereiro, seria razão da comemoração nessa data, e não no seu dia oficial, 26 de julho (QUERINO, 1955a, p.137). Conforme fora contado pelos mais velhos a Licídio Lopes, que fora pescador e filho de pescadores dali, tal episódio se transmutara, ganhando mais detalhes, porém datando agora da Guerra de Canudos, da campanha para recrutamento forçado (LOPES, 1984, p.47). A relação é inteiramente improcedente pelas datas – o culto a Sant’Anna é bastante anterior. Mas, ademais da plasticidade da memória popular, aponta-se aqui uma certa abertura do tempo cotidiano para ser marcado pelo pensamento mítico (ELIADE, s/d). Para comemorar irrupções do transcendente sob a forma de milagres, reconhecidos como tais por uma comunidade, inscrevendo-os no tempo cíclico. Relata Lopes um milagre ocorrido em 29 de setembro de 1905, que tornara, ao menos para aquela pequena comunidade de pescadores, um feriado particular: nesse dia não saíam para pescar. Nesse mesmo episódio, as famílias dos pescadores, que estavam em alto mar em dia de temporal, solicitaram a intervenção miraculosa não apenas de N. Sra. Sant’Anna como do Senhor do Bonfim. O que nos mostra que o vínculo do santo com os trabalhadores do mar não dependia de sua história progressiva, mas de uma espécie de história em conjunto, particular.

Na mais detalhada e antiga descrição sobre o assunto, de Antônio Garcia, na véspera da festa de Sant’Anna, as pobres casas do vilarejo se arrumavam – faziam alpendres de palha, velas iluminando globos de papel, varria-se e areava-se o terreiro – e circulava cortejo, com fogos de artifício e música. Passavam a imagem da santa de casa em casa, fazendo-a beijar eventuais enfermos e pedindo esmolas para o culto. Ao raiar do dia, repicando os sinos para a primeira missa, dava-se a corrida de jangadas. Vejamos a descrição e como coincide em linhas gerais com o que Alves Câmara apontara.

Corriam os pescadores às jangadas, deitavam-nas sobre rolos, fincavam o mastro cujo topo se embebia em enorme ramallete e donde partiam cordas de bandeiras, aparelhavam-nas em summa para a romaria marítima.

A esse tempo elevava-se na praia da Mariquita, ponto de partida da romagem, arcaria singular e típica, muito abatida, de palmas entrançadas em esteios de colmo e pelo areal alastrava-se subita e estranha ve-

getação; palmeiras e ananazes silvestres, gravatás, patyobas e ouricurys, bambus enfolhados e sussurrantes ao sopro do terral.

A bizarra esquadrilha de jangadas, pompeando vistas descortivas, em que eram aproveitados até lenços de rapé e grandes chales de ramagens, movimentava-se ao se aproximarem os “chefes de terra e de mar” entrajados de branco, largas faixas a tiracollo – insignias de seu posto.

Precedidos de um terno de “barbeiros” e mais tarde da banda da “Chapadista”, estes figurantes obrigados pela tradição, passavam envaidecidos sob os arcos triumpheaes em direcção à capitanea da flotilha indigena.

Os músicos de oitava, muito espigados dentro das blusas de brim pardo, bordadas a suttacho, eram distribuídos pelas jangadas maiores.

Os “chefes” embarcavam logo e por entre o vozear ensurdecador de mulatas e crioulas, de saias farfalhantes, camisas de crivo e pannos listrados que, entrando pelo mar salteavam as embarcações, desequilibrando-as e fazendo-as virar, de que resultavam incidentes ultra-comicos, dava-se o signal de partida. Largados os traquetes, as jangadas deslisam à flor das aguas, qual mais preste em vencer primeiro a distancia que vae do porto da Mariquita ao de Sant’Anna. (GARCIA, 1923, p.283).

Chegando no destino, ao som da música e foguetes em terra iam à capela para, concluída a liturgia, retornarem à Mariquita “erguendo os ‘chefes’ os tradicionais ramos e gritando victores fervorosos à Senhora Sant’Anna, sua protectora” (GARCIA, 1923, p.283). Antonio Garcia não explica o que eram os “chefes de terra e de mar”, e a corrida parecia mais um folguedo que uma competição. À tarde se encenavam as Cheganças e, enquanto isso, “sob os toldos e tectos de palha serviam-se lautias ceias e, à luz das estrellas, ouviam-se as melodiosas modinhas” (GARCIA, 1923, p.283). O percurso apontado pela corrida é pequeno, de uma parte a outra do Rio Vermelho. No entanto, outra versão permite uma interpretação mais rica. Repetia a procissão na véspera, com músicos e arrecadando donativos, dispersando-se apenas à madrugada.

No dia aprazado, as jangadas empavezadas e repletas de gente tomam rumo da Pituba em saudação à Nossa Senhora da Luz, que aí se venera, sendo recebidas festivamente pelos moradores do lugar.

O chefe do mar vai com seu pessoal cumprimentar o chefe de terra. Feito isto, voltam ao porto de Santana e assistem à festa da Padroeira.

Antigamente iam os grupos por terra a encontrarem-se no antigo – *Contrato* – unindo-se aos pescadores vindos da Armação conduzindo as imagens de S.

⁶¹ Não tentamos interpretar o litoral sob a chave étnica. Mas não deve passar despercebido que, se São Benedito não era um santo relacionado ao mundo do mar, era considerado na Bahia como padroeiro dos negros, ele mesmo negro, que, ao contrário dos demais, bebia cachaça com seus devotos (CALASANS, 2014, p.65). Poderia não ser esse o motivo. Entretanto, pode não ser consciência seu culto ali, nas mesmas armações onde houve levantes de escravos, em 1814 e 1828.

Benedito e S. Gonçalo para acompanharem, em procissão, a Nossa Senhora da Luz e ao Deus Menino. (QUERINO, 1955a, p.137).⁶¹

A lavagem da Matriz de Senhora Sant'Anna implicava em trazer água de fontes próximas (Cabuçu, Casa Branca e do Pinheiro) e areia recolhida da praia de Ondina (então chamada de São Lázaro) para pôr dentro da igreja, e areia do outro extremo, de Amaralina, para espalhar nos passeios (LOPES, 1984). Reforça ademais a tese do entrelaçamento entre as comunidades pesqueiras, ao menos as da borda atlântica, onde santos ligados ao mar se trasladavam de uma localidade a outra: N. Sra. dos Mares, N. Sra. da Luz e São Gonçalo.

A descrição de Antonio Garcia refere-se a vagos tempos de antanho. Porém em 1841 encontramos o primeiro registro sobre essa procissão das jangadas.⁶²

⁶² Chamada sempre "romaria" na literatura da época.

- Os encarregados da romaria das jangadas na povoação do Rio Vermelho, fazem publico que em o dia 2 do vindouro mez de fevereiro às 3 horas da tarde, sahirá do largo da capella da mesma povoação, o bando de mascarados, anunciando a festividade solemne que ali terá lugar em o dia 7 do próximo mez de fevereiro, bando esse que circulará a freguesia da Victoria, para o que se tem obtido a competente autorização, o uniforme será branco, e fitas, admitindo-se também emmascarados de qualquer vestimenta que seja.⁶³

⁶³ O CORREIO MERCANTIL n.20, Terça-Feira 26 de Janeiro de 1841. Salvador: Typ. do Correio Mercantil, de M.L. Velloso e Comp., 1841.

O Bando Anunciador era algo importante, por motivos diversos. Para o que nos interessa aqui, pelo seu alcance: não se restringia ao Rio Vermelho e suas redondezas, de habitações esparsas e humildes, e sim se espriava pela freguesia, provavelmente avançando para onde havia gente de mais posses.

Quando Antônio Alves Câmara escreveu sobre as embarcações tradicionais baianas, era a romaria das jangadas algo singular: "os pescadores dos portos de Sant'Anna e Mariquita n'aquella localidade fazem uma romaria n'ellas, partindo de um para outro porto, com musica no mar", para festa então já "muito concorrida" (CÂMARA, 1888, p.15). Aqui cabe se perguntar se o rito não era repetido nas outras localidades atlânticas de pescadores, como Rio Vermelho e, veremos, Pituba e Itapuã. Seria inverossímil que não, já que o mesmo ocorria com os trabalhadores do porto e com os canoieiros da baía. O exclusivo do litoral aberto seriam as jangadas, características dali, como eram as canoas mais presentes no mar interior. De resto, o formato do evento seria o mesmo.

Montava-se um esboço de um ciclo próprio no arraial. No dia 6 de janeiro de 1841 aparecia um outro



Figura 11

Cabanes de pêcheurs à Rio-verticillo (1836-9), de Vistas, usos e costumes do Brasil (Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro) e da Ilha de Ténériffe. Naquele momento, umas poucas rústicas casas. Os registros iconográficos posteriores já mostram uma transformação das moradias. No momento flagrado por este desenho, as casas ainda aparecem em interessante rudeza, e uma delas, à esquerda, com cobertura de quatro águas em palha com verga bastante rente ao chão, de feição mais africana
 Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

culto, em anúncio em jornal que convidava “a todos os devotos do Sr. Bom Jesus dos Necessitados e Naufragantes, para assistirem a festa em sua capella do Rio Vermelho à 6 do corrente”.⁶⁴ O ícone do Bom Jesus dos Necessitados e Naufragantes, obviamente outra devoção ligada às agruras do mar, estava na capelinha de N. Sra. Sant’Anna. E esse ciclo em gestação apontava, novamente, para o início de um veraneio na região.

Este processo paulatino de urbanização e seu reflexo nas festas merece certa atenção. Diz Louis François de Tollenare que o Rio Vermelho nas primeiras décadas do Oitocentos era “um povoado de pescadores de umas 100 cabanas na foz de um pequeno rio” (TOLLENARE, 1956, p.317). O cônsul inglês William Pennell passara em 1827 alguns dias no Rio Vermelho, afirmando ali viverem cerca de 50 brancos, 40 mulatos e cabras, e 900 negros libertos, essencialmente vila de negros pescadores, morando em palhoças sem mobília (REIS, 1991). Ironicamente, a ida do cônsul já indicava uma visitação ao pitoresco lugar, dinâmica em crescimento discreto. Rebello, cerca de uma década depois, considerava que aquele era “grande povoação” (REBELLO, 1829, p.136), comparado com as demais ao longo da borda atlântica; para ele também Itapuã é grande povoação, o que nos dá um termo de comparação.

⁶⁴ O CORREIO MERCANTIL n.3, Quarta-Feira 4 de Janeiro de 1841. Salvador: Typ. do Correio Mercantil, de M.L. Velloso e Comp., 1841.



Figura 12

Rio Vermelho = Bahia, cartão-postal da Litho-Typ. Joaquim Ribeiro & Comp., de 1919, da Coleção Ewald Hackler. Embora sejam comuns fotos que ilustrem melhor o povoado como um todo, incluindo a região da Mariquita, na foz do rio Lucaia, mais a leste, esta tem o mérito de mostrar, no canto à esquerda, a Igreja de N. Sra. Sant'anna

Fonte: VIANNA, 2004

A corrida das jangadas não era exclusiva do Rio Vermelho. Mas assim parecia, chamando alguma atenção, porque havia escritores por testemunha, como Antonio Garcia, gente que se preocupava em anotar a cena, em apreciar-lhe o folguedo rústico, as tradições populares em um marco de interesse folclórico. Elementos nos fazem olhar com certa desconfiança do lírico retrato de Antonio Garcia, apontando para um complexo festivo de porte insuspeito.

- Os juizes e mesarios da Senhora Santa Anna do Rio Vermelho fazem sciente ao respeitavel publico, que no domingo 29 do corrente mez celebrar se há impreterivelmente a festa e romaria das jangadas, com grande leilão na vespera, e no dia rica e bem uniformisada cavahada, graciosa chegança, e excellente fogo de planta; pelo que sendo tão variados os festejos do referido dia, esperão a concurrencia dos devotos e dos amadores do aprazível sitio do Rio Vermelho.⁶⁵

⁶⁵ O CORREIO MERCANTIL n.21, Sábado 25 de Janeiro de 1843. Salvador: Typ. do Correio Mercantil, de M.L. Velloso e Comp., 1843.

Já existe uma Devoção, e uma programação que mostrava uma organização emergente. Como observa Nelson Varón Cadena (2015), se a Chegança era um folguedo relativamente simples, realizado pelos mais pobres, o mesmo não era o caso das cavahadas, ocasião de exibição das montarias e da habilidade eqüestre, igualmente sintomática de condições para tanto. O "fogo de planta" eram fogos de artifício que queimavam em mastros, e a pirotecnia também

indicava alguma abundância. As muitas festas de canoieiros não apareciam em periódico, e ocorriam em uma faixa de gastos muito pequena. As festas do Rio Vermelho contavam com apoio pecuniário de algum vulto, ou de veranistas que se afeiçãoaram aos moradores locais e à santa, ou de pescadores mais prósperos (e vimos que era uma atividade que permitia essa situação no século XIX).

As festas a N. Sra. Sant'Anna, do Rio Vermelho cresceram ao longo do Oitocentos, e em seu último quarto encerravam com brilho o ciclo de verão, e eram prévias do Carnaval, que por sua vez concluía o ciclo. Era talvez o mais afamado arrabalde de veraneio da cidade.

E no século XX, no ocaso da festa de Sant'Anna, emergiu a Entrega dos Presentes à Mãe d'Água, a Iemanjá, naquele sítio. A data: 2 de fevereiro. Escolhida pelos pecadores por ser esse o dia dedicado a N. Sra. das Candeias (LOPES, 1984).

Antes, porém, dessas oferendas em alto-mar, havia uma singularíssima hierofania na região: a Gruta da Sereia, no morro homônimo ao Rio Vermelho (prova-



Figura 13

Morro da Sereia, sem data. No sopé da colina, ao encontro do mar, à direita, estaria a Gruta da Sereia, e onde hoje está a cava da pedra mencionada

Fonte: Instituto Feminino

velmente a origem do nome do outeiro). Tomemos o testemunho de Dona Diana, antiga moradora local:

Era um lajedo de pedra, agora com aquela entrada assim como uma porta. Então tinha uma bacia e em cima servia como uma cadeira pras pessoas se sentarem. Adiante tinha um pilão, se via mesmo a boca do pilão, uma obra da natureza. Embaixo a bacia. A gente ia pra lavar, levava lá embaixo. Eu lavava, a finada da Damiana lavava e outra pessoas iam pra lá. Era um pocinho assim, quanto mais a gente tirava, mais a água minava. Então a gente carregava de cá pra beber, pro gasto da casa, deixava tudo em casa cheio e descia pra lavar. (RIO VERMELHO..., 1988, p.22).

Ali se depositavam presentes, sem grandes festejos então, segundo Licídio Lopes: "ali existiu uma gruta, parecia uma casa, chamavam casa da Mãe d'Água, o pessoal então botava presente ali... Não era festa não, era devoção" (RIO VERMELHO..., 1988, p.107). Conformação natural que foi destruída, depois, pelas explosões de uma pedreira.

Amaralina e Pituba

A futura Amaralina, então Armação da Lagoa e o trecho de praia seguinte, o Porto de Ubarana ou apenas Ubarana, orbitava em torno daquela armação, da fazenda Alagoa. A Lagoa, e a fazenda Alagoa, relacionavam-se ao tanque represado para alimentar o engenho em 1768 por Dom Domingos da Gama, marquês da extinta Casa de Nisa, que tinha ermida dedicada a N. Sra. dos Mares. Nesta, que ainda existe, ocorriam as festas da santa. João da Silva Campos fala dela em janeiro, "com arraial, visita de ternos e ranchos de Reis, e procissão marítima. Tudo promovido por uma 'devoção'" (CAMPOS, 1942, p.120). No século XX este era o quadro: a imagem saía em procissão dali para a Pituba na noite de sábado, e ficava hospedada na Igreja de N. Sra. da Luz. Na manhã de domingo, partia dali procissão náutica com embarcações diversas (saveiros, jangadas, entre outras), apinhadas de gente, até o Rio Vermelho, desembarcando ali, com direito a música. Em procissão terrestre, davam a volta no Largo de Sant'Anna, entravam na sua igreja, faziam a missa, e dali retornavam para a capela de N. Sra. dos Mares (LOPES, 1984, p.59). A procissão rendia homenagem a aquela outra comunidade da Pituba, e desembarcavam em uma terceira, para uma parte por terra, o que reforça nossa hipótese da relação entre tais localidades de pescadores.

A Pituba era antiga localidade de pescadores. O que a distinguia do longo litoral atlântico era a pequena



Figura 14

Amaralina - Bahia, cartão-postal da Litho-Typ. Joaquim Ribeiro & Cia., de 1928, da Coleção Ewald Hackler. Amaralina, vista a partir do outeiro onde situa-se a capela de N. Sra. dos Mares, sem data precisa. O tanque, chamado Lagoa, estava à direita, não vista no postal. As rochas no terceiro plano correspondem à Ponta de Itapuãzinho, e ao porto de Ubarana

Fonte: VIANNA, 2004

capela de N. Sra. da Luz. Encontrara Marieta Alves (1974, p.61) já no Livro I de Acordãos da Santa Casa que em 1663 não apenas já existia uma capela, como que se ordenava reedificá-la. Frei Agostinho de Santa Maria atestava a antigüidade e mencionava extensas romarias nos seus primórdios, das quais se contavam logo no começo do século XVIII.

He esta casa antiga, porque dizem ter mais de oytenta annos de principios, & assim se entende ser reedificada pelos annos de 1680 & tantos: em seus principios se fundou aquella casa de taypa, faltar-lhe-hião naquelle sitio os materiaes para se fazer de pedra. Foy o seu Fundador o Capitão Felipe Correa; passados depois alguns quarenta annos, crescendo mais a devoção para com a Senhora da Luz, reedificou esta sua casa o Capitão Manoel Gonçalves Sarayva, & sua mulher Francisca Ferreyra [...]

He tradição constante, que naquelles primeyros tempos fora muyto frequentado aquelle Santuario, & que erão muyto grandes os concursos, & as romagens dos muytos, que hião a visitar a Senhora da Luz, & a valer-se de sua poderosa intercessão, o que ella augmentava com as grandes maravilhas, que obrava a favor dos seus devotos. Mas faltou a curiosidade de se fazer lembranças dellas, para agora as não podermos referir. Erão tambem muytas as offertas, & as esmolhas [...] (SANTA MARIA, 1722, p.103).

Porém já no começo do século XVII, dizia Santa Maria, estava “mais fria a devoção”. A capela é mencionada por Vilhena (1922, p.39) e aparece em mapas oitocentistas, mas a localização da antiga capela nos parece incerta. Edson da Palma Meirelles dizia que “estava situada à beira da praia, dando a frente para o pequeno povoado, e os fundos para o mar” (MEIRELLES, s/d a, p.13), pequena a ponto de não caber mais do que 50 pessoas no seu interior. A localização não confere nem com os mapas antigos, nem com Manuel Querino, que afirma que estava “no *Alto dos Coqueiros*, um pouco antes do lugar denominado – *Chega Negro*” (QUERINO, 1955a, p.137), a foz do atual rio Camurugipe. Meirelles falava de uma de suas últimas localizações, antes da atual.

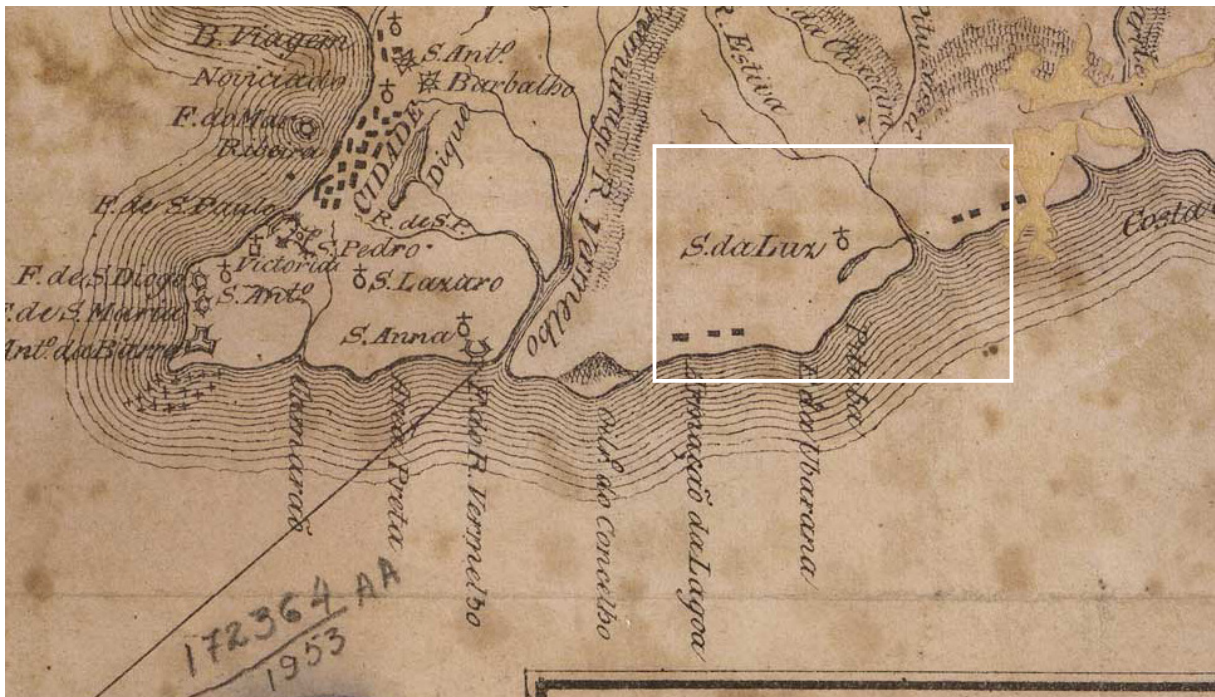
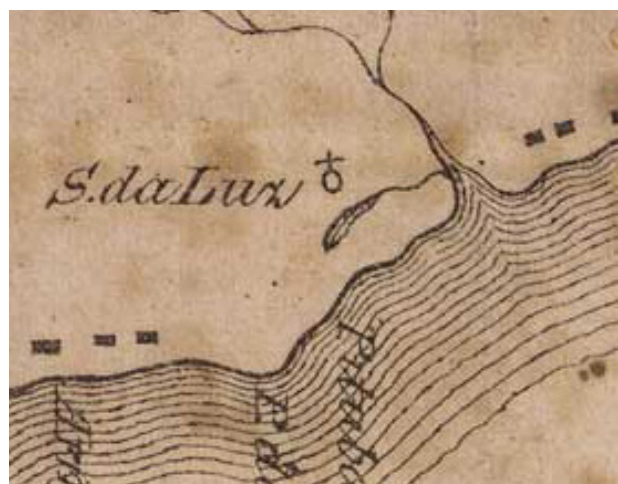


Figura 15
Trecho da *Carta hydrografica da Bahia de Todos os Santos* (1831-49). Acima, a orla atlântica, com a indicação de parte da toponímia mencionada no texto. Abaixo, a indicação da ermida dedicada a Nossa Senhora da Luz, aqui situada antes de uma lagoa (hoje inexistente) e um afluente do rio Camurugipe (na época menor, e chamado de rio Chega-Negro)
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional



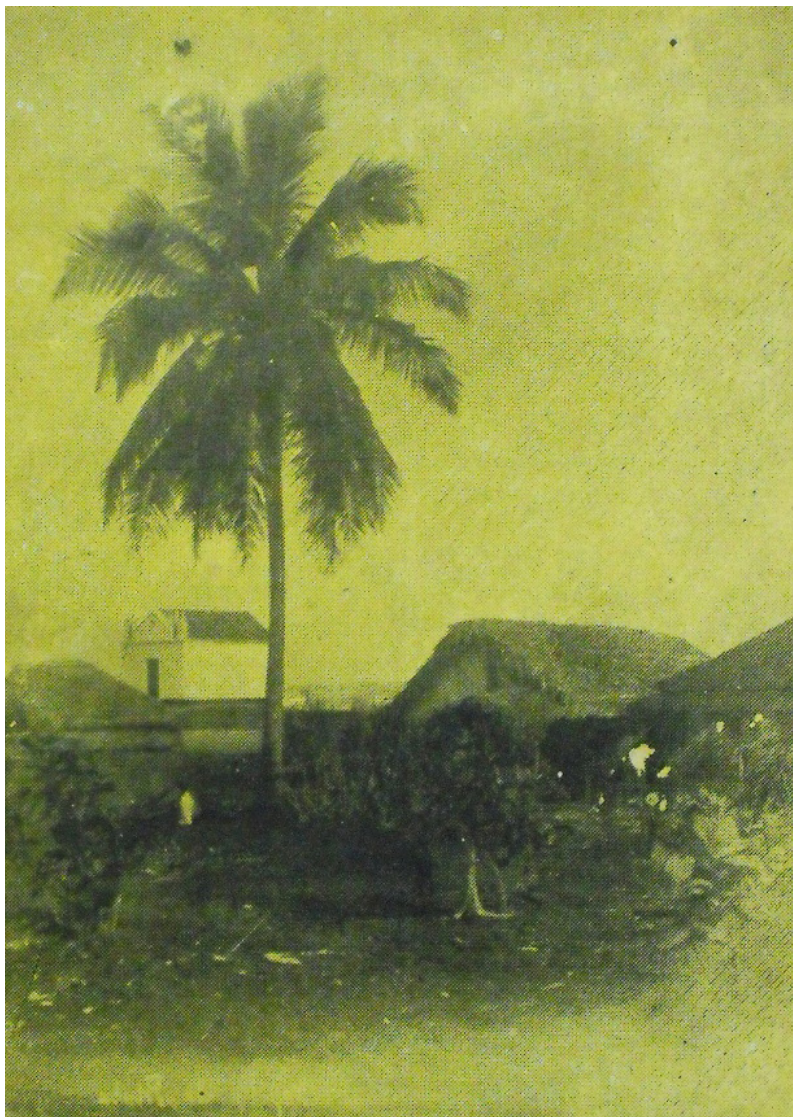


Figura 16

Ermida de Nossa Senhora da Luz. Atrás de choças de pescadores, vê-se a capela. Esta versão do edifício estava próxima ao mar

Fonte: A LUVA #100, 1929

Com base em informações do século XX, não se pode atestar que tinha já o mesmo formato no século anterior, ainda mais nos primeiros quartéis. De qualquer maneira, vale o registro das suas três etapas. A primeira seriam as novenas na capela. A última, a festa propriamente dita, com comida, música e dança, no dia 2 de fevereiro. A intermediária incluía uma *passada da areia*, procissão para pegar a areia branca nas imediações do Costa Azul a fim de espalhá-la em torno da igreja, mais uma procissão náutica com as jangadas (LIMA, 1969, p.104). Meirelles (s/d a, p.15) ainda menciona uma fonte de água dedicada a N. Sra. da Luz, que desapareceu no século XX.

No seu trabalho exemplar, Nelson Varón Cadena (2015) considera que a festa de N. Sra. da Luz era moderna,

sem registro antes de 1898. Ele não consultou, porém, os documentos coloniais. Era festa antiquíssima, e muito afamada em seus primórdios. Poderia não ser a mesma festa, sem continuidade, mas é improvável. O mais seguro é que a festa se mantivesse, ainda que de maneira rústica, com poucos recursos, dizendo respeito somente aos moradores da vila, e seguramente ao conjunto dos pescadores da orla atlântica. Dado até que os pescadores sempre festejavam. O ano de 1898 marcaria então algo da própria urbanização, em um sentido mais amplo, quando a pena dos escritores da capital finalmente alcançou aquela distante povoação, e a festa se viu incrementada pela atenção e recursos de veranistas, em número crescente, até um apogeu no século XX.

A Distante Itapuã

Itapuã não era apenas distante da capital, mas difícil de se chegar. O caminho mais usado em tempos coloniais era por dentro, ao invés de seguir pelo cordão dunar da orla. Este tinha o inconveniente do rio Jaguaribe, mais largo do que se tornou depois, enchendo bastante nas marés cheias, com suas correntezas próprias (MEIRELLES, s/d b, p.13). Atravessavam o rio perto do mar, onde o encontro com as águas do mar criava momentos de travessia mais fácil, na maré baixa. Os alimentos podiam ir por mar, por saveiros, mas quando o tempo encrespava os burros marchando por terra eram o meio mais seguro do suprimento (GANDON, 2008, p.278). Essa era a situação no Oitocentos. Mas antes disso já havia um motivo para romarias até aquele lugar.

O apóstolo São Tomé, protagonista de feitos inacreditáveis e peripatético na evangelização, correspondeu a um tropo planetário em termos de aparição miraculosa. Marcas de pegadas nas pedras lhas foram atribuídas em sua missão por todo o orbe, com presença em duas localidades em Salvador (SILVA, 1971): em São Tomé de Paripe, e na região da atual Piatã chamada de Ponta de São Tomé.

O primeiro relato que temos é o do Padre Manoel da Nóbrega, de 1549: "dizem ellos que Santo Thomás, a quien llaman Zomé, passó por aquí. Esto les quedó por dicho de sus antepassados. Y que sus pisadas están señaladas cabo un rio" (LEITE, 1956, p.153), marcas que depois visitou, cobertas quando o rio enchia. Simão de Vasconcellos também o testemunhara, na região já chamada Itapuã, e "tem-na os Indios em grande veneração, e nenhum passa, que a não visite, se póde: e tem pera si que pondo-lhe o pé, fica me-

lhorado seu corpo todo” (SIMÃO DE VASCONCELLOS, 1865, p.103). Muito distantes do núcleo colonizador, as marcas do apóstolo levaram a longas romarias para venerá-las.⁶⁶ Não temos a menor descrição de festejos que não fossem dentro do ritual católico. Ponta de São Tomé, a toponímia decorrente, hoje está praticamente extinta.

As pegadas de São Tomé permaneceram no litoral atlântico, assim como a toponímia. O festejo ao santo persistiu. As longas romarias até o local se desvaneceram. A celebração se recolheu e se transformou obscuramente, à margem da história conhecida e da organização eclesiástica, distante o bastante para ter sua autonomia e para não merecer nenhuma menção ao longo do Oitocentos. A reconstituição do evento só pode ser conjectural, a partir de descrições do século XX, que tampouco são datadas.

Edison de Palma Meirelles (s/d b, p.28) fala de uma cruz pintada de branco sobre pedestal azulado em meio ao coqueiral.⁶⁷ As pegadas de São Tomé eram referidas nas crenças dos “mais velhos moradores do local”, descobertas a cada 7 anos. Teria havido ali uma simples igreja, coberta por palha de coqueiro, onde nos dias 20 e 21 de dezembro ocorriam festas. A imagem de São Tomé era levada em procissão até ali a partir de seu lugar habitual na Igreja de N. Sra. da Conceição de Itapuã. No caminho, os fiéis cantavam músicas populares, com pandeiros, o bater de pequenas pedras lisas e o raspar de facas em pratos de louça. A imagem pernoitava, alvo de devoção, com ladainhas e outros cantos. Nessa noite, altas fogueiras eram armadas, e o samba não cessava, no pequeno arraial montado ao redor, com barracas vendendo bebida e comida. Na manhã do dia seguinte, retornavam à igreja, com missa dedicada ao santo, paga pelos pescadores. Encerrando-se, por fim, com fotos de artifício (MEIRELLES, 1978, p.149). Destes, as fogueiras, feitas e alimentadas com as partes dos coqueiros, assim como templo rústico, eram prováveis de existirem no Oitocentos. Os sambas e chulas, evoluindo junto com os da cidade, do ponto de vista estilístico e mesmo material, como os pratos de louça a custo acessível a simples pescadores. Não era mais uma romaria, e nem as pegadas demonstravam poderes miraculosos. Era apenas uma festa local, que durava cerca de oito dias por volta dos anos 1910. João da Silva Campos recuperou uma reportagem, de 14 de fevereiro de 1816 do jornal *A Tarde*, com um depoimento interessante de homem chamado Pedro de Jesus: “muito menino, lembro-me que, uma vez pescadores surpreendidos por tremenda borrasca chega-

⁶⁶ Sua localização e mesmo unicidade são sequer certezas. Disse Theodoro Sampaio, em texto transcrito da *Bahia Illustrada* de abril de 1918, ainda tê-las visto “numa praia das visinhanças de Itapoan” (SAMPAIO, 1928.). Alberto Silva, coligindo os depoimentos, defendia que ao longo dos séculos se viram três diferentes marcas na pedra (SILVA, 1971, p.90). A primeira, descrita por Nóbrega em 1549, com quatro pegadas vizinhas a um rio, provavelmente o Jaguaribe (ilva escreve Jacuípe. Mas, dada a distância disparatada, temos por erro de grafia). A segunda, descoberta por um pescador em 1602, depois vista por Simão de Vasconcellos, e conhecida no começo do século XX, defronte ao cruzeiro posto na Ponta de São Tomé, com uma marca apenas; segundo José Alvares do Amaral, fora descoberto, em 21 de dezembro de 1602 “por um pescador, à beira-mar, no lugar denominado S. Thomé, caminho das Armações, Freguezia de Brotas, desta Cidade, o signal de um pé humano bem gravado n’uma pedra, attribuindo-se ser o do glorio Aposotlo S. Thomé” (AMARAL, 1922, p.490). E uma terceira mais adiante, descrita por João da Silva Campos em 1930 e fotografada pelo próprio Alberto Silva em 1953, ambas últimas com uma pegada apenas.

⁶⁷ As mesmas informações repete em outro momento (MEIRELES, 1978, p.149). Pedro Calmon, em nota à obra de Sebastião da Rocha Pita, anotava que ali “uma palhoça esconde velho cruzeiro” (ROCHA PITA, 2013, p. 44).

ram à praia são e salvos, anunciando que, na hora do perigo, o santo lhes aparecera, abrandando as ondas” (CAMPOS, 1930, p.520). A memória coletiva atribuía agora a São Tomé milagres na faina do mar. As outras festas importantes em Itapuã também guardavam relação com patronos dos marítimos.

No século XX, havia a festa de N. Sra. da Conceição de Itapuã, por nove dias, nos fins de janeiro e começo de fevereiro. O ápice, com missa festiva e procissão era o 2 de fevereiro, como ocorria em outros lugares. Havia aqueles leilões para angariar recursos, e uma grande Lavagem da igreja, buscando água de fontes próximas: do Boi, da Cacimba, Dendezeiros, da Praia, da Ingazeira, da Pedra. Areia branca, a ser espalhada no interior da capela e nas suas escadarias, era recolhida no Morro da Vigia (MEIRELLES, s/d b, p.17), lembran-



Figura 17

Jangadas embandeiradas na Ponta de São Tomé. Aqui é a inflexão de Piatã à praia de Placaford, e atrás se desenvolve Itapuã com seus antigos conqueirais. Nas jangadas, rústicas e simples como apontara Antônio Alves Câmara, as bandeiras de algum santo. Podemos estar vendo os preparativos para uma corrida de jangadas

Fonte: Instituto Feminino

do que Itapuã era a parte ocupada do que então eram os *Lençóis de Itapuã*, belo conjunto de dunas.

No dia 29 de junho, na manhã do dia de São Pedro, pescadores e ganhadeiras mandavam celebrar-lhe missa festiva na Igreja de N. Sra. da Conceição. Desta missa não podemos assinalar a antigüidade (MEIRELLES, s/d b, p.31).

Edison da Palma Meirelles mencionava outra festa daquela comunidade, em desapareção no século XX: de São Francisco de Assis. No dia 3 de outubro, à noite, faziam a procissão descalços os pescadores e as ganhadeiras, donos daquelas festas, até o cemitério onde estava a imagem, rezando ali uma ladainha, depois regressavam para suas casas, sambando pelo percurso. No dia seguinte, dia do santo, rezava-se a missa, sucedida de foguetório e procissão com os andores de São Francisco e N. Sra. da Conceição, daquela ermida rumo à igreja do povoado (MEIRELLES, s/d b, p.35).

Havia o culto da Mãe d'Água naquela localidade. Embora hoje haja entrega de presentes em alto-mar, os registros mais antigos apontam outro local sagrado: a Lagoa do Abaeté. O lago de águas escuras se tornou um cartão-postal da cidade, não sem antes se incorporar ao imaginário como local de mistérios e lendas, algumas de origem indígena. Ali se entregavam oferendas, ainda que sem barcos (QUERINO, 1955b; CARNEIRO, 1948). Odorico Tavares fala mesmo de imersões na Lagoa do Abaeté, provavelmente de filhas-de-santo (TAVARES, 1961). Embora na liturgia fossem as águas doces o domínio de outra orixá, Oxum, para a crença popular, ambas eram uma só, e ainda despojadas de seus nomes africanos. Mesmo no século XX, antigos moradores de Itapuã, quando não



Figura 18
Lagoa do Abaeté
Fonte: CEAB

vinculados a terreiros, referiam-se à Dona do Abaeté, *Dona das Águas* e Mãe d'Água, não empregando os nomes de origem africana: segundo Dona Francisquinha, "esses não são nomes antigos, próprios às tradições locais" (GANDON, 2008, p.206). Os hábitos oitocentistas são conjecturas; algo de oferendas à Dona das Águas provavelmente ocorria naquele século.

Conclusão

O reconhecimento dos lugares sagrados e sua consagração por rituais diversos – as pegadas de apóstolos marcadas nas pedras, os ícones encontrados na areia da praia, ermidas levantadas, o axé assentado – fixam o homem no lugar. Organiza o que é caótico, na forma de um Cosmos, ou cria singularidades na isotropia do espaço. Por sua vez as festas e as suas várias deambulações marcam descontinuidades e percursos específicos dentro da extensão do território, em uma sobreescrita, trechos sublinhados em um texto corrido ao longo de uma página. Se estabelece uma forma de paisagem, uma outra topografia, que não a do campo visual, ou do relevo do sítio.

Os eventos reiterados, obrigações dos homens com os poderes divinos, criam uma experiência compartilhada nos lugares tidos como importantes e tornados importantes por ser palco constante de suas vivências. Sulcam o território e a memória individual e coletiva. Eram experiências coletivas de categorias profissionais ou análogos (como os trabalhadores do porto), de uma comunidade em pequena localidade (na Gamboa, em Amaralina, e outros) ou da cidade, do Recôncavo e de uma região mais ampla. Por outro lado, para o pesquisador, as festas e a localização de suas partes – os percursos, as paradas – denunciam tais lugares, como singulares para um agrupamento humano.

No centro da cidade, a somatória de percursos de suas procissões, de rituais, marcavam mais e mais uma área tão densa, tão rica em tramas e significados.⁶⁸ Nas festas elencadas aqui, as corridas, romarias e procissões náuticas enlaçavam locais distantes ao nexo do centro, partindo de sua área portuária, como ocorria na Festa das Escadas ou ainda hoje com a de Bom Jesus dos Navegantes. Entrelaçava as comunidades de pescadores à beira-mar, denunciando um sistema próprio, uma rede particular de tais vilarejos. Por isso enfatizamos as deambulações, e principalmente seu papel articulador, incluindo aquelas que iam a fontes específicas buscar a água das lavagens, e a areia branca para o piso. De uma necessidade, transformaram-se em rituais com conteúdo próprio, e

⁶⁸ Como se depreende da obra de João da Silva Campos, *Procissões Tradicionais da Bahia* (CAMPOS, 2001) que justamente ilustra como as procissões e seus percursos se sobrepunham em certas áreas da cidade.

em alguns momentos com força bastante para obter autonomia. Os percursos dos grupos, em rituais bem delineados, em cada evento nos arrabaldes, estabelece uma espécie de topografia interna, consolidando aquela ocupação.

As entregas de presentes para a Mãe d'Água revelavam singularidades na hidrografia da cidade, com irrupções hierofânicas em espelhos d'água e fontes; no extenso litoral da Baía de Todos os Santos, em locais específicas; e na ainda mais extensa superfície do oceano, em rochas e peraus.

Tais festas, ligadas aos riscos e à fartura do mar, eram um aspecto fundamental da maritimidade da cidade. Alguns ganharam importância municipal, e mesmo regional, tornando-se inclusive parte essencial da sua imagem. Os rituais que ocorriam por sobre as águas reforçavam ainda mais esse vínculo *sui generis* com o mar, invariavelmente nesse trânsito de curta cabotagem. Para os pescadores, e marítimos em geral, tais festas eram ritos centrais, uma contraparte do próprio eixo de suas vidas, um sinal da profunda dependência que tinham o mar, realizado naquela franja do oceano e continente, em terra e nas águas. A entrega dos presentes a Iemanjá revela ainda uma modalidade vertical de conexão, em profundidade. Não celestial, num impulso ascendente, e tampouco um rito ctônico, às entranhas da terra, mas às profundezas das águas, e sua extensão imensurável, à continuidade estranha que une todas as águas, inclusive aquelas subterrâneas, às míticas terras de Aioká.⁶⁹

Muitas das jornadas para santuários distantes à beira-mar vinham dos primeiros séculos da colônia, como as ligadas a São Tomé e a N. Sra. da Luz. Ambas retrocederam para festas estritamente locais, e depois voltaram a ter novo fulgor quando Itapuã e Pituba se tornaram locais de veraneio balnear. Também a São Gonçalo do Amarante fora alguém ligado aos homens do mar, feição que desapareceu, restando no Oitocentos apenas formas mais leves, socialmente aceitáveis, dos antigos ritos ligados à reprodução social no sentido mais literal. Essas devoções dos marinheiros foram engolfadas pelas classes altas, não sem conflitos, a partir da aparição do veraneio. Os rituais se modificaram com o deslocamento desse novo contingente, para segunda residência, e a seguir para primeira.

Na Península de Itapagipe principalmente os festejos impulsionaram a visita, depois reforçado para outros fatores, como os ares saudáveis e o banho de mar, somando-se como parte do cotidiano e qualidade

⁶⁹ Quem explora poeticamente é Jorge Amado. Não temos como afirmar se era uma crença assim estruturada no século XIX, quanto mais se era algo difundido entre os marítimos.

ambiental bem-vinda. O culto a N. Sra. de Montserrat e a N. Sra. da Boa Viagem, como a S. Gonçalo, já tinham importância na época colonial. Mas foi a Devção ao Nosso Senhor do Bonfim que se despontou como o culto máximo dos baianos no século XIX. A urbanização da Península de Itapagipe partiu de um uso produtivo agrário que sustentou um discreto usufruto das casas de campo, animado com o veraneio em torno das festas do ciclo do Bonfim. Enquanto na Barra e Rio Vermelho, dos arrabaldes atlânticos os mais importantes e antigos como sítios de veraneio, os primeiros sinais da visitação relacionavam-se com o solitário banho de mar, mas cedo se entrelaçou com os rituais religiosos, incrementando aqueles mais próprios dos pescadores que, apesar dos súbitos ares pitorescos para os visitantes, seguiam uma partitura razoavelmente estável. A romaria das jangadas do Rio Vermelho, tão afamadas como evento folclórico da pitoresca localidade, mais revelava o olhar dos seus pioneiros veranistas. Que não avançavam para praias mais distantes e encontravam as mesmas jangadas em corrida no mar aberto, e sequer olhavam para os pés da Montanha, ou na Península de Itapagipe, onde análogo ocorria com as canoas dos pescadores, inad-vertidamente.

Os festejos explicariam uma aproximação mais hierofânica ao mar, componente central para os hábitos e valores da cidade, e que chegaram mesmo a orientar sua urbanização, privilegiando os arrabaldes litorâneos antes da valorização moderna da beira-mar.

Referências

ALMEIDA, M. C. B. E. *As Vitrines da Civilização: a modernização urbana do Bairro Comercial da Cidade da Bahia (1890-1930)*. 2014. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – PPGAU, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2014.

ALVES, Ma. *História, Arte e Tradição da Bahia*. 1ed. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador/ Departamento de Cultura, Museu da Cidade, 1974.

AMADO, J. *Mar Morto*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, s/d.

AMARAL, J. A. do. *Resumo Chronologico e Noticioso da Província da Bahia Desde o seu Descobrimto em 1500*. 2ed. Revisto e Consideravelmente Annotado por J. Teixeira Barros. Salvador: Imprensa Official do Estado, Rua da Misericórdia, n.1, 1922.

ANDRADE, M. J. S. A Bahia que Recebeu o Príncipe Regente. In: ATHAYDE, Sylvania Menezes de (org.). *A Bahia na Época de D. João. A Chegada da Corte Portuguesa 1808*. Salvador: Museu de Arte da Bahia/ Solisluna Design e Editora, 2008.

ATHAYDE, S. M. de (org.). *A Bahia na Época de D. João: a chegada da Corte portuguesa 1808*. Salvador: Museu de Arte da Bahia/ Solisluna Design e Editora, 2008.

- ATTA, D. A Roda de São Gonçalo na Região do Médio São Francisco, na Bahia. In: *Sitientibus* – Revista da Universidade Estadual de Feira de Santana, n.2, jan/jun 1983. Feira de Santana, 1983. Pp79-89.
- A BAHIA DE OUTROS TEMPOS: as posturas do Senado da Camara em 1785. In: *Revista Trimestral do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Salvador, ano IV, vol.V, n.11, março 1897. Salvador: Typ. e Enc. Empresa Editora, Rua do Corpo Santo, 80, 1897.
- BARROS, F. B. À Margem da História da Bahia. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1934.
- BASTIDE, R. *O Candomblé da Bahia*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2001.
- BITTENCOURT, A. R. G. *Longos Serões do Campo Vol.2 – Infância e Juventude*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1992.
- CADENA, N. V. *Festas Populares da Bahia: Fé e Folia*. Salvador: Edição do Autor, 2015.
- CALASANS, J. *Cachaça, Moça Branca: um estudo do folclore [1951]*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- CÂMARA, A. A. *Ensaio sobre as Construções Navaes Indígenas do Brasil*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, Ouvidor 31, 1888.
- CÂMARA, A. A. *Pescas e Peixes da Bahia*. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1911.
- CAMPOS, J. S. Tradições Bahianas. In: *Revista do Instituto Geographico e Historico da Bahia*, n.56, 1930. Salvador: Secção Graphica da Escola de Aprendizes Artífices, 1930.
- CAMPOS, J. S. Procissões Tradicionais da Bahia. In: *Anaes do Arquivo Público da Bahia*, Vol. XXVII. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1941.
- CAMPOS, J. S. *Procissões Tradicionais da Bahia*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, Conselho Estadual de Cultura, 2001.
- CARNEIRO, E. *Religiões Negras: notas de Etnografia Religiosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.
- CARNEIRO, E. *Candomblés da Bahia*. Publicações do Museu do Estado n.8. Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 1948.
- CARVALHO, C. A. *Tradições e Milagres do Bonfim*. Obra seguida de interessante Resenha Histórica da Península de Itapagipe Salvador: Typ. Bahiana, de Cincinnato Melchiades, Rua Lopes Cardoso, ex-Grades de Ferro, 69, 1915.
- CARVALHO FILHO, J. E. F. *A Devoção do Senhor Bom Jesus do Bonfim e Sua História*. 2ed. Salvador: Imprensa Oficial, 1945.
- CASCUDO, L. C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12ed. rev. São Paulo: Global Ed., 2012.
- D. PEDRO II. *Diário da Viagem ao Norte do Brasil*. Salvador: Livraria Progresso Editora/ Universidade Federal da Bahia, 1959. [Viagem que ocorreu em 1859].
- DANTAS, E. C. *Maritimidade nos Trópicos: por uma geografia do litoral*. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

- DIAS, G. J. A. C. O Mar e os Portos como Catalizadores de Religiosidade. In: *O Litoral em Perspectiva Histórica (Séc. XVI a XVIII)*. Porto, Instituto de História Moderna, 2002, pp.275-283,
- ELIADE, M. *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- ELIADE, M. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2008
- FALCÃO, E. C. *Isto é a Bahia!* São Paulo: Edições Melhoramentos, s/d.
- FALCÃO, E. C. *Relíquias da Bahia (Brasil)*. São Paulo, 1941.
- FERNANDES, A. G. O Culto a São Gonçalo do Amarante, seu Culto entre Portugueses e Luso-Descendentes do Nordeste Brasileiro. In: *Ciência & Trópico*, Recife, vol.7, n.2: 201-236, jul/dez, 1979. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1979. Disponível em: <<https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/217/0>>.
- FERREZ, G. *Bahia: Velhas Fotografias 1858/ 1900*. Rio de Janeiro: Kosmos Ed./ Salvador: Banco da Bahia Investimentos S.A., 1988.
- FONSECA, F. L. *Algumas Igrejas Bahianas*. Salvador: s/d, 1961.
- FREIRE, A. (org.). *Almanak da Província da Bahia*. Salvador: Litho-typographia de João Gonçalves Tourinho, Arcos de Santa Barbara, n.83, 1881.
- FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Biblioteca Nacional Digital Brasil*. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>> Acesso: nov 2019.
- GANDON, T. R. A. *A Voz de Itapuã*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GARCIA, A. A Festa dos Jangadeiros. In: *Revista do Instituto Geographico e Histórico da Bahia*, n.48, 1923. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, Rua da Misericórdia, n.1, 1923.
- HUELL, Q. M. R V. *Minha Primeira Viagem Marítima 1807-1810*. 2ed. amp. Salvador: EDUFBA, 2009.
- JABOATAM, A. S. M. *Novo Orbe Seráfico Brasílico Parte Segunda*. Rio de Janeiro: Typ. Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, R. do Sabão, n.114, 1859.
- LA BARBINAIS, G. *Nouveau Voyage au Tour du Monde*. Tome 3, Paris: Chez Briasson, rue Saint Jacques, à la Science, 1728.
- LEITE, S. *Monumenta Historica Societatis Iesu. Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, Via dei Penitenzieri, 20, 1956.
- LIMA, H. *Roteiro da Bahia*. 2ed aumentada. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1969.
- LINDLEY, T. *Narrative of a Voyage to Brazil; terminating in the Seizure of a British Vessel, and the Imprisonment of the Author and the Ship's Crew, by the Portuguese with General Sketches of the Country, its Natural Productions, Colonial Inhabitants, etc. and a Description of the City and Provinces of St. Salvadore and Porto Seguro*. London: J. Johnson, St-Paul's Church-yard. 1805.
- LOPES, L. *O Rio Vermelho e Suas Tradições – memórias de Licídio Lopes*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984, 112p. [o livro foi concluído em 1969].
- MACHADO, A. R. A. *Bembé do Largo do Mercado: memória sobre o 13 de Maio*. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universi-

dade Federal da Bahia (FFCH-UFBA), Salvador. 2009.

MARQUES, X. Uma Tradição Religiosa na Bahia – o culto do Senhor do Bonfim. In: *Revista Trimestral do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, n.46, 1929. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, Rua da Misericórdia, n.1, 1920.

MARQUES, X. *Os Praieiros*. 6ed. São Paulo: GRD, 1976. [Primeira edição de 1899]

MARTINS, J. B ; AMADO, J. Apresentação. In: CARYBÉ. *As Sete Portas da Bahia*. 2ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A, s/d.

MEIRELLES, E. P. *Bate-Papo com a Bahia de Outrora*. Salvador: s/d a.

MEIRELLES, E. P. *Itapuã do Passado*. Salvador: s/d b.

MEIRELLES, E. P. Festa de São Tomé de Itapuã. In: *Revista Trimestral do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia* n.87, 1978.

NEESER, W. ; TEIXEIRA, C. *Memória Histórica da Armação*. Salvador: Empresa Gráfica Limitada, 1944.

OLIVEIRA, W. F. *Santos e Festas de Santos na Bahia*. Secretaria de Cultura e Turismo/ Conselho Estadual de Cultura, 2005.

OSÓRIO, U. *A Ilha de Itaparica – história e tradição*. 4ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979.

OUSELEY, W. M. G. *Description of Views in South America from Original Drawings, made in Brazil, the River Plate, the Parana, &c, &c*. London: Thomas McLean, 1852.

PAIM, Z. *Relicário Popular*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/ Empresa Gráfica da Bahia, 1999.

PENNA, J. *Festas Tradicionais de Salvador – Ciclo de Verão*. Salvador: Prefeitura da Cidade do Salvador, Departamento de Assuntos Culturais, mar 1978.

PIATEK, M. M. *Santuário de São Lázaro. História e Fé, Cultura e Missão*. Salvador: Legal Editora Gráfica Ltda., 2005.

PEIXOTO, A. *Breviário da Bahia*. 2ed. Salvador: Livraria Agir Editora, 1946.

PEREIRA, I. C. Breve Histórico do Instituto da Sesmaria e a Evolução das Principais Áreas da Cidade do Salvador. In: *Revista Direito UNIFACS – Debate Virtual*, n.128, 2011. Salvador: Unifacs, 2011. Disponível em: <<https://revistas.unifacs.br/index.php/redu/index>> Acesso em: nov. 2019.

PERON, F. ; RIEUCAU, J. (Orgs.). *La Maritimité Aujourd’Hui*. Paris: L’Harmattan, 1996.

PINHO, W. *Cotegipe e seu Tempo. Primeira Phase – 1815-1867*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937.

PREFEITURA DE SALVADOR. *Roteiro Turístico de Salvador*. Salvador: 1958.

QUERINO, M. *A Bahia de Outrora*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1955a.

QUERINO. M. *A Raça Africana*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1955b.

REBELLO, D. J. A. *Corographia Ou Abreviada Historia Geographica do Imperio do Brazil, coordenada, acrescentada, e dedicada à Casa Pia, e Collegio dos Orfãos de S. Joaquim desta cidade para uso dos seus Alumnos, a fim de adquirirem conhecimentos Geographicos preliminares d'America em geral, e seu descobrimento; e com particular individuação do Brasil; especialmente da Provincia, e Cidade de S. Salvador Bahia de Todos os Santos*. Salvador: Typ. Imperial e Nacional, 1829.

REIS, J. A. ; FONSECA, M. Á. *Salvador História e Imagens*. Salvador: Projeto Abraxas/Bigraf, 1987.

REIS, J. J. *A Morte é uma Festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

REVISTA TRIMESTRAL DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DA BAHIA, Salvador, n.47, 1921-22. Bahia: Imprensa Oficial do Estado.

RIO VERMELHO – Projeto História dos Bairros de Salvador. Salvador: Governo do Estado da Bahia – Secretaria da Cultura/ Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

ROCHA PITA, S. *História da América Portuguesa*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013. [Publicado pela primeira vez em 1730].

SAMPAIO, T. A Itapitanga do Gentio. In: *A Luva* 1928 fev 29, Ano 3, n.68-69. Salvador, 1928.

SANTA MARIA, A. *Santuário Mariano, E Historia das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora, e milagrosamente manifesadas, e apparecidas em o Arcebispado da Bahia, & mais Bispos, de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande, Maranhão, & Grão Pará, em graça dos prégadores, & de todos os devotos da Virgem Maria nossa Senhora. Tomo Nono*. Lisboa Occidental: na officina de Antonio Pedrozo Galram, 1722.

SANTANA, M. C. *Alma e Festa de uma Cidade: devoção e construção na Colina do Bonfim*. Salvador: EDUFBA, 2009).

SANTOS, B. C. C. Santos e Devotos no Império Ultramarino Português. In: *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 29(1): 146-178, 2009.

SANTOS, F. R. Mãe d'Água a Iemanjá: uma perspectiva de análise. In: *Anais dos Simpósios da ABHR*. São Luís: ABHR, vol.13. 2012. Disponível em: <<http://www.abhr.org.br/plura/ojs/index.php/anais/article/view/383>>

SERRA, O. *Rumores de Festa: o sagrado e o profano na Bahia*. 2ed. Salvador: Edufba, 2009.

SILVA, A. *A Cidade do Salvador (Aspectos Seculares)*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1971.

SIMÃO DE VASCONCELLOS. Livro Segundo Das Notícias Antecedentes, Curiosas, e Necessarias das Cousas do Brasil. In: SIMÃO DE VASCONCELLOS. *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil E do que obraram seus filhos n'esta prte do Novo Mundo Em que se trata da entrada da Companhia de Jesu nas partes do Brasil, dos fundamentos que n'ella lançaram e continuaram seus religiosos, e algumas notícias antecedentes, curiosas e necessarias das cousas d'aquelle estado*. 2ed corrigida e aumentada. Lisboa: Editor A.J. Fernandes Lopes, 1865.

SOUSA, G. S. *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Hedra, 2010.

SOUZA, A. Â. *Nas Bandas do Rio Vermelho*. Salvador: Associação Atlética do Rio Vermelho/ Divisão de Cultura, 1961.

TAVARES, O. *Bahia – Imagens da Terra e do Povo*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A., 1961.

TOLLENARE, L. F. *Notas Dominicais tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1956.

TORRES, C. *Bahia Cidade-Feitiço*. 2ed. revista e aumentada. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1961.

VARELLA, J. *Da Bahia que eu Vi*. Salvador: Typ. de O Povo, 1935.

VELAME, F. M. *Corpos nômades: o cortejo da Festa da Bandeira*. In: *Corpocidade*, Salvador: PPG-Dança UFBA, out. 2008. Disponível em: <<http://www.corpocidade.dan.ufba.br/index-1.html>>. Acesso em: 8 mai. 2020.

VELAME, F. M. *Arquiteturas da Ventura: os terreiros de candomblé de Cachoeira e São Félix*. 2vol. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – PPGAU-UFBA, Salvador. 2012

VIANNA, H. *Folclore Brasileiro: Bahia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Secretaria de Assuntos Culturais/ FUNARTE, 1981.

VIANNA, M. *"...Eu vou pra Bahia"*. Salvador: Bigraf, 2004.

VIEIRA, J. Introdução. In: KANTOR, Manuel. *Bahia*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.

VICENTE DO SALVADOR. *História do Brasil 1500-1627*. Salvador: P55 Edições, 2013. [Obra concluída em 1627].

VILHENA, L. S. *Recopilação de Notícias Soteropolitanas e Brasilícas Contidas em XX Cartas Que da Cidade do Salvador Bahia de Todos os Santos escreve um a outro Amigo em Lisboa, debaixo de nomes alusivos, noticiando do Estado daquela Cidade, sua Capitania, e algumas outras do Brasil: feita e ordenada para servir na parte que convier de Elementos para a História Brasília, ornada de Plantas Geographicas e Estampas. Dividida em Trez Tomos que ao Soberano e Augustissimo Principe Regente N. St. O Muito Alto e Muito Poderoso Senhor Dom João dedica e oferece o mais humilde dos seus vassallos Luiz dos Santos Vilhena Professor Régio de Língua Grega na Cidade da Bahia. Anno de 1802. Vol. 1*. Salvador: Imprensa Official do Estado, Rua da Misericórdia, n.1, 1922.

WETHERELL, J. *Brasil – Apontamentos sobre a Bahia 1842-1857. Extraídos das cartas, etc., que, durante uma permanência de 15 anos, foram tomadas por James Wetherell*. Editado por William Hadfield, Liverpool. Tradução pelo Embaixador Miguel Paranhos do Rio Branco. Salvador: Edição do Banco da Bahia S/A, s/d.

Sobre a Praça das Artes

João Masao Kamita

João Masao KAMITA é Doutor em Arquitetura e Urbanismo, Professor do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo/PUC-Rio e do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura/PUC-Rio; masao@puc-rio.br

Resumo

Este artigo procura analisar o partido arquitetônico e urbanismo do projeto da Praça das Artes, construído entre 2006 e 2012, na cidade de São Paulo, pelo escritório Brasil Arquitetura. Sua hipótese principal é a de que o projeto emite uma nota destoante em relação ao modelo brutalista vigente e, portanto, se aproxima de questões contemporâneas da arquitetura.

Palavras-chave: Praça das Artes, Brasil Arquitetura, projeto.

Abstract

This article analyzes the architectural and urban design concept of the Praça das Artes project, built between 2006 and 2012, in the city of São Paulo, by the Brasil Arquitetura office. Its main hypothesis is that the project gives a different note in relation to the current brutalist model and, therefore, approaches contemporary questions of architecture.

Keywords: Praça das Artes, Brasil Arquitetura, design.

Resumen

Este artículo analiza el concepto de diseño arquitectónico y urbano del proyecto Praça das Artes, construido entre 2006 y 2012, en la ciudad de São Paulo, por la oficina de Brasil Arquitetura. Su principal hipótesis es que el proyecto da una nota diferente en relación al modelo brutalista actual y, por tanto, aborda cuestiones contemporáneas de la arquitectura.

Palabras clave: Praça das Artes, Brasil Arquitetura, proyecto.

Sobre a Praça das Artes

São Paulo SP, 2006-2012

Brasil Arquitetura

(Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Marcos Cartum)

A Praça das Artes (Figura 1) tem um modo de presença incomum. Uma forma expressiva que tira proveito do dispersivo, das justaposições abruptas, do aproveitamento parasitário dos espaços disponíveis. E o faz de maneira intencionalmente enfática, anunciado diretamente pela sua materialidade inesperada em aparente desacordo com a disposição lógica dos elementos da construção.

Uma articulação meio labiríntica, meio informe, logo, uma forma flagrantemente urbana.



Figura 01
Praça das Artes - Vista da Rua Formosa
Fonte: Masao Kamita

Concebido como um complemento ao Teatro Municipal, a Praça das Artes incorpora o conservatório de música, mas expande exponencialmente o programa ao incluir escola de música, escola de dança e centro de documentação musical, bem como as sedes dos corpos artísticos do teatro (orquestra, quartetos de cordas e corais).

O complexo da Praça das Artes tem na sua implantação (Figura 2) um dos pontos chave do projeto. Trata-se de uma ocupação do miolo de uma quadra, formado pela junção de vários lotes que se aglutinam e que tem saída para três das quatro ruas que a cercam (Rua Formosa que ladeia o Vale do Anhagabaú, a Avenida São João e a Rua Conselheiro Crispiniano). Trata-se de um lugar absolutamente central, tanto pela sua localização histórica onde praticamente a cidade de São Paulo surgiu, como por estar voltado para uma das áreas públicas mais conhecidas da cidade: o vale do Anhanbaú, entre os viadutos do Chá e Santa Ifigênia. Além do Teatro Municipal, com a praça Ramos de Azevedo coligada, a área concentra uma série de edificações destacadas: a sede da prefeitura, o edifício Conde de Prates de Giancarlo Palanti, o edifício dos Correios, o edifício Mirante do Vale de Zarzur e Kogan, o edifício Martinelli, o Mosteiro de São Bento, o edifício do BANESPA.

Apesar de sua situação impar, o local encontrava-se degradado, como de fato, todo o entorno. Lidar com

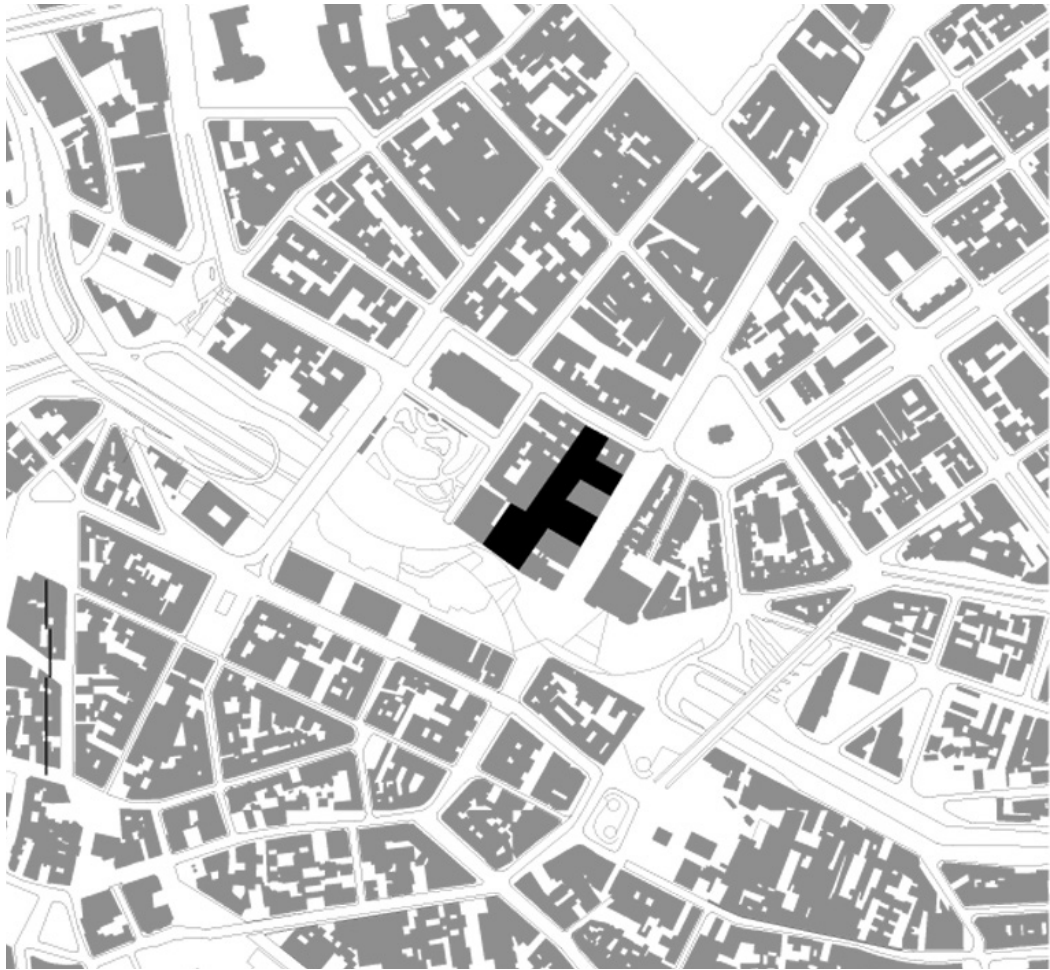


Figura 02
Praça das Artes - Implantação
Fonte: Brasil Arquitetura

essa espacialidade negativa, irregular, cercada de sobras e acumulações desregradas e comprimidas, enfim, encarar essa condensação de dificuldades buscando incorporá-las ao projeto revelou-se a principal decisão do projeto.

Conforme reconhecem os próprios autores, a compreensão da "natureza do lugar" foi o fato decisivo para a formulação do partido da Praça.

Há projetos de arquitetura que se impõem soberanos em grandes espaços livres, situações aprazíveis e visíveis à distância. Há outros projetos que precisam se acomodar a situações adversas, espaços mínimos, nesgas de terrenos comprimidos por construções existentes, em que os parâmetros para seu desenvolvimento são ditados por tais singularidades. O caso da Praça das Artes se enquadra entre estes últimos. (VITRUVIUS/Projetos 151/03)

Mas o desenho da cidade não é fato casual, aleatório, arbitrário, muito ao contrário, é a resultante implacá-

vel de um processo social de ocupação, cujos fatores econômicos e políticos são determinantes na sua produção. A situação urbana do "lote" é o ponto de partida para compreensão desse processo visceral de crescimento e densificação do centro histórico da cidade de São Paulo. Na realidade, trata-se de um conjunto de sobras de lotes que formam o miolo da quadra, o locus do projeto. O "vazio" gerado pode ser associado ao "terrain vague" de Sola-Morales, ou seja, uma negatividade significativa, uma condição vaga mas fluante, cuja ausência contém traços de várias outras presenças, cujos fragmentos de memória encontram-se dispersos no lugar. Como este, há um sem número de outras "reservas" sob a espreita da ação predatória da especulação imobiliária.

"São lugares aparentemente esquecidos, onde parece predominar a memória do passado sobre o presente. São lugares obsoletos nos que somente certos valores residuais parecem se manter apesar de sua completa desafeição da atividade da cidade. São, em definitivo, lugares externos, estranhos, que ficam fora dos circuitos, das estruturas produtivas.

(...) Em definitivo, lugares estranhos ao sistema urbano, exteriores mentais no interior físico da cidade que aparecem como contraimagem da mesma, tanto no sentido de sua crítica como no sentido de sua possível alternativa." (SOLA-MORALES, 2002)

Contudo, a defesa poética do terrain vague da parte de Sola-Morales, enquanto forma crítica ao ímpeto



Figura 03
Praça das Artes - Vista do interior do lote
Fonte: Masao Kamita

produtivista da cidade, coloca um paradoxo à arquitetura, na medida em que ela se apresenta como o agente por excelência que ocupa, organiza e reintroduz uma razão de ser àquilo que se encontrava sem destino. Sua divisa é: preencher o vazio. Mas ao optar por uma implantação esgueirante, de modo a manter traços do abandono existente, o projeto do Brasil Arquitetura resolve de maneira inteligente o paradoxo, justamente, ao optar por não eliminar a negatividade, senão potencializa-la.

Contra a tendência de subdivisão tradicional do lote urbano em porções individuais regulares, gerando construções coladas umas as outras, com frente para a via pública e sobras irregulares aos fundos – modelo por excelência da quadra fechada – o projeto da Praça das Artes transforma aquilo que comumente seria residual em princípio ativo do espaço, assim, desafia o padrão histórico do desenho das cidades que relaciona arquitetura e malha urbana. Ocupar as entranhas da quadra (Figura 3) para daí facultar o acesso e o usufruto público, eis o princípio definidor do partido. Esgueirando-se pelas sobras negativas dos terrenos, o complexo aparece, desaparece e reaparece para a rua, contorna, envolve e percorre lugares imprevistos. Nesse verdadeiro ato antropofágico, incorpora duas construções existentes e abandonadas: o Cine Cairo e o antigo Conservatório Dramático Musical de São Paulo (Figura 4). De fato, efetua um verdadeiro atravessamento da quadra, quebrando as barreiras físicas e ideológicas da propriedade privada. O eixo dominante é o que corre no sentido do Vale do Anhangabaú-Rua Conselheiro Crispiniano, por onde o espaço escoia sem impedimentos no nível térreo. Do mesmo modo, essa abertura ocorre no acesso da Avenida São João, no qual o volume suspenso libera totalmente o acesso, constituindo-se assim numa verdadeira praça coberta.

Os blocos programáticos são distribuídos ao longo desses 3 eixos, voltando-se para a rua Formosa e para a Avenida São João. Na intersecção localiza-se a torre administrativa e de apoio, ponto de referência junto com o pavilhão das escolas e restaurante, dos quais partem os “tentáculos” programáticos e volumétricos do edifício dos corpos artísticos, do centro de documentação e das salas de ensaio. Ligações diretas são efetuadas por tuneis passarelas: a que liga o restaurante ao aos corpos artísticos, o que conecta a torre ao pavilhão e o que segue rumo à Rua Conselheiro Crispiniano (que é um túnel-pavimento para ensaios). Esses três elementos são espécies de vetores direcionais do atravessamento do espaço.



Figura 04
Praça das Artes - Vista da Avenida São João com o Antigo Conservatório Dramático e Musical
Fonte: Masao Kamita

A Praça das Artes, em um primeiro momento, afirma um modo de ser que contraria as construções existentes com sua disposição intrusa, quase parasitária pelos interstícios do quarteirão. O padrão do edifício isolado com volumetria unitária e monolítica típicos do modernismo ou o padrão eclético com base, corpo e coroamento dispostos a partir de eixos de simetria (complementado pelas colunas e ornatos) parecem avançados no tempo em relação ao primitivismo do conjunto da Praça das Artes.

Por isso, a meu ver a opção de atribuir ao célebre concreto aparente brutalista, ao invés da secção rija, dura e cinzenta, a consistência mole e a tonalidade ocre da "taipa", com a marca dos pranchões de madeira. Daí, a necessidade de passar a impressão de um plano não subdividido em pavimentos, algo que normalmente ocorre pela marcação rítmica dada por lajes, parapeitos e fenestração, reveladores do "empilhamento" de camadas horizontais de espaço. Na Praça das Artes, a sensação deveria ser de um muro único, como os das igrejas coloniais. Daí o misto de aparência musgosa e terrosa, o cinza do concreto aparente o ocre da argila. Assim, vão regulares surgem nos planos de fechamento, de fato como pequenas perfurações num todo cheio e consistente a partir de uma rítmica aleatória.

A forma contrastante com que a Praça das Artes se mostra se deve a sua aparência arcaica, tanto em relação aos palacetes ecléticos do início do século como antigo Cine Cairo e o antigo Conservatório Dramático Musical, quanto dos ilustres vizinhos modernistas: o



Figura 05
Praça das Artes - Vista da Rua Formosa junto ao Edifício CBI
Fonte: Masao Kamita

edifício CBI Esplanada na rua Formosa (Figura 05), projeto de Lucjan Korngold, o edifício Seguradoras, na Av. São João, de Oscar Niemeyer. As fachadas antigas foram não apenas restauradas, mas purificadas pela pintura branca, o que radicaliza a sua contraposição

com o concreto aparente dos blocos ao redor, resultando em puros planos ecléticos. Mais exatamente um écran superficial. Já a diferença com as torres modernistas se revela no contraste entre valores opostos: transparência e opacidade.

A presença marcante da Praça das Artes se dá de um modo paradoxal: é uma forma sem forma, uma arquitetura anterior à "era da arquitetura", uma materialidade pretérita, primitivista mesmo. Curiosamente essa condição pré-construtiva é o que faculta o inesperado entendimento com a condição desgastada, deteriorada mesmo das banais edificações limítrofes. E aí sua lógica de ocupação e tratamento de superfície se demonstrar inclusiva e adaptativa ao incorporar as incongruências do lugar, não rompendo, portanto, com o contexto no qual se insere. Nesse sentido, o projeto se mostra menos projeto de edificação do que projeto de paisagem.

Não há como não atentar para esse lado expressivo do projeto, o estranhamento pela introdução de tais elementos incongruentes num meio de densa urbanização. Não há como não se remeter, quase num exercício surreal de rememoração de um tempo perdido, das primeiras ocupações da modesta vila de São Paulo da Piratininga a partir do triângulo religioso (Sé, São Bento e São Francisco) original e a expansão pelo eixo da Avenida São João atravessando o vale do Anhangabaú, com seu terreno alagadiço e com suas chácaras e plantações, com os primeiros calçamentos de terra batida e pedra e construções coloniais de paredes caiadas e grandes beirais. Não há como não atentar para as condições rústicas da primeira urbanização quando a construção e a paisagem bruta ainda se encaravam de igual.

Esse jogo inesperado do moderno e do arcaico, essa simultaneidade de temporalidades distintas, deve muito à poética de Lina Bo Bardi, cujo estranhamento era estratégia assumida para iluminar e abrir perspectivas inéditas. Esse procedimento estético não é estranho a alguém como Marcelo Ferraz, um dos autores do projeto, que trabalhou durante muitos anos com a arquiteta. Há todo um conjunto de projetos do escritório Brasil Arquitetura em que se percebe o trânsito entre o atual e o vernacular, ou mesmo a tradição construtiva popular, em especial casos de requalificação de estruturas existente. No entanto, sempre no limite de certo ecletismo construtivo. O que surpreende na Praça das Artes é o rigor e a radicalidade do projeto, o que me parece lhe confere certa vitalidade contemporânea.

Nesse ponto, o tema é inevitável: a questão da herança e da influência. Como o herdeiro assume, recolhe e propaga um legado? Como não se tornar subserviente, verdadeiramente sufocado pela força intimidadora da obra anterior a que se pretende ser fiel?

Tais são os dilemas da "Angustia da Influência", célebre livro de Harold Bloom (1991) que trata da influência poética e do diálogo verdadeiramente bélico entre poetas, quando um poeta posterior distorce a leitura do poeta precursor, efetuando aquilo que o autor chama uma "má leitura" do texto original. Ou seja, efetuando um salto criativo que faz com que a influência deixe de ser simplesmente "uma transferência de personalidades" para se tornar um "poeta forte" com personalidade própria. Bloom esboça alguns "movimentos revisionários" de como o poeta se desvia da influência de outro.

- Desvio corretivo, quando é preciso encontrar na obra anterior um defeito que não está nela e daí corrigi-la;
- Completude por antítese, quando o poeta posterior isola um fragmento da obra anterior, retendo-o a seu favor para leva-la para outro caminho, como se o precursor não tivesse ido longe o bastante;
- Descontinuidade, quando opera o esvaziamento do antecessor, que é claro é sempre relativo;
- Despersonalização generalizante, quando atribui à obra fundadora o caráter de representação de certo estado geral, relativizando, portanto, o valor unitário do autor original;
- Retorno, quando já no final de sua carreira o poeta que vem depois se mostra de novo aberto à obra do precursor de tal modo que pareceria que o poema do precursor teria sido escrito pelo da posteridade.

Estas categorias evidentemente não esgotam as possibilidades de debate poético entre obras e artistas, mas servem de começo para se avaliar a fundo as possibilidades de produtivas "desleitura críticas". Em algum momento, nossos grandes heróis precisam ser questionados.

Referências

BLOON, Harold. *A angustia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro, Imago, 1991

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Territórios*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

VITRUVIUS, Portal. *Praça das Artes / São Paulo SP, 2006-2012*. Brasil Arquitetura e Secretaria Municipal de Cultura [Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Marcos Cartum]. Seção Projetos, 151.03ano 13, jul. 2013.

<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/13.151/4820>



A construção da ideia de patrimônio moderno no Brasil: Valorações e práticas dos anos 1940 aos 2000

Flávia Brito do Nascimento

Flávia Brito do NASCIMENTO é Doutora pela FAU USP; flaviabn@usp.br

Resumo

O presente artigo pretende discutir a construção da ideia de patrimônio moderno no Brasil a partir das ações do Iphan - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Inepac - Instituto Estadual do Patrimônio cultural e do Condephaat - Conselho Estadual do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico. Problematizando as primeiras ações de tombamento e os entrelaçamentos entre historiografia e patrimônio, pretende-se colocar em debate os crivos teóricos e as práticas discursivas do patrimônio no Brasil dos anos 1940 até os tombamentos icônicos, como os da obra completa de Oscar Niemeyer em 2007, por ocasião de seu centenário. Pretende-se debater as suas atribuições de valor e consagrações das individualidades arquitetônicas.

Palavras-chave: arquitetura moderna, tombamentos, IPHAN.

Abstract

This article aims to discuss the construction of the idea of modern heritage in Brazil based on the actions of the Institute of National Historical and Artistic Heritage (Iphan). Problematizing the first attempts at listing historic buildings and sites, as well as the intertwining of historiography and heritage, it seeks to promote a debate on the theoretical lenses and discursive practices of heritage in Brazil, focusing on a period that spans from the 1940s until landmark listings in the 2000s – such as that of the complete works of Oscar Niemeyer in 2007, the year of his 100th birthday. In addition, it seeks to discuss the notions of value and the widespread acclaim of individual architectural expressions.

Keywords: modern architecture; listings; IPHAN.

Resumen

El presente artículo pretende discutir la construcción de la idea de patrimonio moderno en Brasil a partir de las acciones del Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional). Cuestionándose las primeras acciones declaratorias y los entrelazamientos entre historiografía y patrimonio, se pretende poner en discusión los tamices teóricos y las prácticas discursivas del patrimonio en Brasil, en los años 1940 hasta las declaraciones como patrimonio cultural icónicas como las de la obra completa de Oscar Niemeyer en 2007, con ocasión de su centenario. Se pretende debatir sus atribuciones de valor y consagraciones de las individualidades arquitectónicas.

Palabras-clave: arquitectura moderna; declaración del patrimonio cultural; IPHAN.

Introdução

A construção da ideia de “patrimônio moderno” no Brasil finca raízes na tradição do movimento moderno que, desde o Estado Novo, passou a protago-

nizar ações de preservação por meio do instituto do tombamento. A arquitetura moderna, legitimada pelos seus protagonistas, figurou na listagem de bens tombados desde muito cedo, com muitas das obras recém-inauguradas. Desde então, o patrimônio nacional e suas atribuições de valor estão imiscuídos na trama da arquitetura moderna. O patrimônio moderno construiu-se no Brasil a partir dos comprometimentos dos arquitetos modernos com a preservação, cujas práticas seletivas percorreram caminhos argumentativos próprios, focados na arquitetura de matriz corbusiana e servindo como argumentos de afirmação historiográfica. A arquitetura moderna e sua afirmação no campo cultural e arquitetônico adquirira em 1930 status de batalha durante a passagem de Costa pela direção da ENBA – Escola Nacional de Belas Artes, à qual se seguiu a contenda com José Marianno Filho. A partir daí, passos substanciais foram dados em favor da consolidação do grupo moderno, com protagonismo costiano na prancheta e nas letras. A tomada de lugar no campo do patrimônio histórico e artístico nacional será grande fronteira conquistada pelos arquitetos modernos, conquista esta inseparável da valorização da arquitetura moderna.

Se nas ações do Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - existe íntima relação entre a arquitetura que se considerou relevante de salvaguarda e a escrita da história dessa mesma arquitetura, na proteção da arquitetura moderna tais relações tornaram-se operativas. Os arquitetos modernos lançaram mão do tombamento como recurso de afirmação da arquitetura defendida como garantia da materialidade e prova de originalidade, não só às gerações futuras mas às ameaças do presente. A preocupação com a autenticidade e integridade das obras do movimento moderno, os critérios de seleção fundamentados na historiografia e nos saberes técnicos dos arquitetos e a valorização das obras monumentais foram referência nos tombamentos do Iphan. Os arquitetos das instituições de patrimônio no papel de herdeiros da tradição garantiam a integridade dos vestígios materiais da narrativa arquitetônica nacional e os tombamentos produziam a história. A valorização do movimento moderno no Iphan e pelos órgãos estaduais a partir dos anos 1970, tendeu à perpetuação das práticas da ortodoxia patrimonial, seguindo o conceito de Marly Rodrigues (2000). A hegemonia construída pela ação inicial do Iphan foi tornada memória social e fixou na lembrança dada a imagem tradicional de patrimônio (MOTTA, 2000).

As bases de preservação nacional que se construíram ainda nos anos 1940 deram o lastro teórico para as

preservações futuras. A memória do moderno no Brasil se firmará nos anos 1980, no momento de crise de sua linguagem. A partir da década de 1990, quando a arquitetura moderna entra na agenda de preocupações patrimoniais em nível internacional, a construção do moderno excepcional e monumental se seguirá mesmo nas ações regionais. Obras icônicas, exaltação do passado heroico, personificação dos grandes nomes e fetichização das edificações serão reforçadas pelo mundo patrimonial, às expensas dos muitos movimentos em favor da ampliação de conhecimento e da construção de visões críticas e múltiplas de suas realizações.

As primeiras preservações da arquitetura moderna pelo IPHAN, anos 1940-1960

Como já foi dito por diversos autores, em termos cronológicos e estilísticos, a grande maioria dos tombamentos do Iphan até os anos 1970 recaiu sobre edificações e cidades do período colonial formando um conjunto homogêneo (RUBINO, 1996; CHUVA, 2009) As exceções à esse grupo de tombamentos saltam aos olhos, sendo as mais evidentes as das obras do movimento moderno. Algumas delas eram recém-construídas ou sequer estavam finalizadas à época da proteção jurídica.

Ainda que no Iphan os critérios artísticos tenham prevalecido sobre os históricos nos atos de valoração (RUBINO, 1996), na história do pensamento e das políticas patrimoniais a combinação entre fatores históricos e artísticos foi sempre importante. Disso decorre a surpresa inicial com o ineditismo dos primeiros tombamentos do moderno realizados no Brasil. Os critérios de anciandade seguem relevantes em muitos países onde a necessidade de distanciamento temporal da época da construção das edificações é condição para a salvaguarda, o que gera empecilhos à proteção de bens do século XX. A construção da memória da arquitetura moderna internacional iniciou-se contemporaneamente à inauguração das obras, protagonizada também pelos próprios autores que se empenharam na criação de fundações que guardassem sua memória, como Le Corbusier e Frank Lloyd Wright, e pela historiografia que exaltou as realizações do moderno (NASCIMENTO, 2016). No Brasil, a proteção jurídica dos bens modernos atendeu aos objetivos dos arquitetos modernos que assumiram postos no órgão oficial de preservação, construíram as políticas e escreveram a história da arquitetura.

Os tombamentos do Iphan de bens culturais de expressão moderna dividem-se, grosso modo, em dois momentos: o primeiro vai de 1947 até 1967, e o segundo de 1983 ao presente. A Igreja da Pampulha, de Oscar Niemeyer, abre o primeiro bloco de seis tombamentos realizados durante a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que se encerra em 1967 com o reconhecimento da Catedral Metropolitana de Brasília. Um intervalo de quase 20 anos separa este último do tombamento da sede da Associação Brasileira de Imprensa, ABI, no Rio de Janeiro, em 1983, ao qual se seguiu outra leva de reconhecimentos da arquitetura moderna, quando a instituição, a arquitetura brasileira e patrimônio estavam em outro momento, no contexto da redemocratização política.

Nos primeiros tombamentos do Iphan de bens imóveis do movimento moderno a relação com a história da arquitetura foi pragmática. Preponderaram as inscrições de edificações indispensáveis à “trama narrativa” que estavam ameaçadas de inconclusão ou mutilação, garantindo-se sua permanência como provas materiais do moderno nacional. A justificativa para o reconhecimento precoce adivinha do fato de tais obras já serem monumentos que os destinariam a ser inscritos, “mais cedo ou mais tarde, nos Livros do Tombo”, como declarou Lucio Costa ao defender a proteção à Igreja da Pampulha. Compõem este lote de obras do primeiro momento a Igreja de São Francisco de Assis, da Pampulha, o edifício do MESP, a Estação de Hidroaviões, o Catetinho, o Parque do Flamengo e a Catedral de Brasília.

De modo geral, conforme pesquisa nos processos de tombamento do Iphan, estas proteções legais foram guiadas pela assertiva da arquitetura considerada verdadeira e na busca por sua consagração por meio da articulação entre historiografia e proteção jurídica, utilizada nos casos considerados extremos de perda eminente. Como nos demais processos da instituição deste período, os reconhecimentos partiram dos técnicos e não esconderam a clareza de propósitos da salvaguarda dos exemplares mais importantes do momento contemporâneo. Ministério da Educação e Cultura, Igreja de São Francisco de Assis e Estação de Hidroaviões foram declarados patrimônio nacional em razão de seus valores artísticos excepcionais, assim eleitos pelo grupo. Se no Ministério a intenção era a comemoração do feito da arquitetura nacional, marco inaugural da nova tradição edilícia, na igreja e na estação utilizava-se o recurso jurídico para a manutenção das realizações importantes do moderno ameaçadas de descaracterização. (IPHAN, Processo

de tombamento n.0373-T-47, Igreja de São Francisco de Assis; Processo de tombamento n. 0375-T-48, Edifício na Rua da Imprensa, 16)

Por serem tão recentes à época do tombamento e suas argumentações estarem tão intimamente ligadas à afirmação do projeto de arquitetura em curso, tais ações de salvaguarda são exemplos didáticos dos processos que envolvem a atribuição de valor no patrimônio cultural. Demonstram como são projetos socialmente construídos e atendem a propósitos particulares, no caso brasileiro daqueles anos, de construção da nacionalidade. A materialização da nação por meio da arquitetura perpassou as ações da cultura do Estado Novo e prosseguiu nos anos seguintes, quando os saberes técnicos ainda ditavam a eleição do patrimônio da nação. A partir do tombamento do Catetinho, em 1959, os pedidos de proteção de edificações modernas chegam ao Iphan assinados por prefeitos ou governadores interessados na continuidade física e simbólica do seu legado político (IPHAN, Processo de tombamento Edifício conhecido como RP-1 ou "Catetinho" 0594-T-59). Encontram a instituição ensimesmada, com práticas rotineiras, e pouco afeita às sugestões ao patrimônio nacional, uma tarefa que afinal, por décadas, coube exclusivamente aos técnicos, não obstante o "tombamento voluntário" estar previsto no Decreto-lei n. 25 de 1937. Como o Catetinho, a Catedral de Brasília e o Aterro do Flamengo eram também expressões do moderno nacional com características de excepcionalidade ou de monumentalidade e encontraram guarida no Iphan. O que parece ser mais importante é que sua relevância como tal é argumentada por agentes de fora da instituição de patrimônio cultural. Leigos e eruditos legitimam as obras ao pedirem e assentirem com a necessidade dos tombamentos. Ou seja, os valores do moderno já estavam consagrados.

O professor e conselheiro do Iphan Paulo Santos, em seu parecer sobre o Aterro do Flamengo, nos dá dimensão do lastro do moderno e do processo de construção de sua memória nos anos 1960, que se evidenciará nas décadas seguintes. A aceitação para o tombamento de objeto inusitado e a argumentação em favor da paisagem são indícios das novidades, mas a justificativa do tombamento pela natureza grandiosa e excepcional da obra de Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx cristaliza as práticas (IPHAN, Processo de tombamento, n. 0748-T-64).

Se os objetos e problemas patrimoniais começam a mudar, os valores da arquitetura moderna foram exaltados na condição de patrimônio nacional serão cor-

roborados pelos processos de enraizamento do movimento conscientemente efetuados nos anos 1940 e 1950, dos quais as ações do Iphan fazem parte. A emergência de novas expressões arquitetônicas nos anos 1980 e os questionamentos dos “rumos” da arquitetura brasileira estiveram constantemente acompanhados das lembranças e realizações dos modernos, agora exaltados como mestres. Monumentalidade e excepcionalidade serão frequentemente listados nos atributos das obras modernas que serão objeto de patrimonialização nos anos seguintes, sobretudo a partir dos anos 1980, sendo justificativa e justificando o conquistado lugar de memória.

Anos 1980: tombamento e construção de memória

Durante o período de redemocratização na década de 1980, as reivindicações por memória urbana e o alargamento do campo da preservação são percebidas na atuação dos órgãos de preservação (RODRIGUES, 2001; MOTTA, 2000). Como em muitos outros países, os anos 1980 foram cruciais para a construção da memória da arquitetura moderna. Respondendo às duras críticas recebidas, organizações sociais, entidades de classe, preservacionistas e órgãos de preservação se levantaram em defesa do patrimônio do século XX num sentido mais largo, ou especificamente, do patrimônio do movimento moderno. A criação, em 1989 da ONG Docomomo – Documentation and Conservation of the Modern Movement - na Holanda, rapidamente agregou muitos interessados ao redor do mundo que, reunidos em congressos bianuais, defendem o seu legado. No caso brasileiro, entretanto, a crítica ao movimento moderno ficou difusa, mal-elaborada. Passou-se ao estágio da construção de memória dos grandes mestres da arquitetura sem que o processo de crítica tivesse gerado debates públicos. A preservação moderna neste período foi feita na chave da celebração, com muitas publicações e algumas proteções legais. O grande interesse pela arquitetura moderna é atestado, por exemplo, pelo sucesso do Docomomo-Brasil que já organizou inúmeros encontros nacionais e internacionais, sendo responsável por estimular uma vasta produção sobre o assunto. O envelhecimento, a mudança de usos e os problemas de manutenção atingiam diversas obras construídas em meados do século XX. Em muitos casos mobilizavam-se os argumentos da inadequação e da falência do movimento moderno.

O patrimônio cultural estava no vértice das ações e debates sobre o urbano daqueles anos. As disputas por memórias e narrativas de identidade nacional coloca-

ram o passado e a preexistência física das cidades no campo de disputas que pressionaram por ações para além daquelas impostas pela chamada "ortodoxia do patrimônio". Dentro do Iphan e em órgãos estaduais e municipais, chegando até as políticas constitucionais, assiste-se a uma ampliação sem precedentes (MOTTA, 2000; RODRIGUES, 2000; CAMPOFIORITO, 1985). As atribuições de valor à arquitetura moderna tiveram novos movimentos e novos sujeitos. Os recém-criados órgãos estaduais atuaram com força evidente na preservação da memória moderna. Em paralelo, novas narrativas, talvez menos hegemônicas, oriundas de novas publicações de livros e dos novos periódicos de arquitetura como as revistas Projeto e a AU, possibilitaram um aquecimento dos debates e possibilidades de veiculação do movimento moderno. Elas, como veremos mais adiante, não transformaram substancialmente as práticas de atribuição de valor, tal como estruturadas pelo Iphan até a década de 1980, no que se refere à arquitetura moderna.

Após o tombamento da Catedral de Brasília em 1967, as proteções legais feitas pelo Iphan sofrem um intervalo de pouco mais de uma década até que novos tombamentos de bens imóveis modernos aconteçam. Nos anos 1980 chegam ao Iphan vários pedidos referentes à arquitetura moderna, o que de pronto transparece a mudança do perfil de atuação nos "tempos de abertura" mais permeável às demandas da sociedade. Também são abertos outros processos pelos técnicos da instituição, como foram o do Parque Hotel São Clemente e o do Parque Guinle, de 1984 de Lucio Costa, pedidos pela Diretoria Regional do Iphan no Rio de Janeiro (IPHAN, Processo de tombamento n. 1110-T-84; IPHAN, Processo de tombamento n. 1109-T-84).

Inicialmente os processos do Parque Guinle e do Parque Hotel São Clemente são negados em análise do arquiteto Edgar Jacintho, que já havia dado parecer favorável ao tombamento da Associação Brasileira de Imprensa – ABI, questionando a validade do tombamento de bens culturais contemporâneos, juízo que poderia ser feito "com mais acerto pelas gerações futuras". Sugere o equacionamento do problema por meio da criação de novo instituto jurídico do tombamento "ad referendum" com o prazo de carência correspondente a uma geração, quando seria melhor analisado (IPHAN, Processo de tombamento n. 1110-T-84 e n. 1109-T-84).

O pedido é então estudado por Antônio Pedro de Alcântara, arquiteto do Iphan, que não duvida dos valores das obras de Lucio Costa, e lembra da profunda

ligação do arquiteto com o Iphan: "(...) parece-nos chegado o momento da SPHAN e do País saldar uma dívida com seu antigo servidor, desmentindo o dito popular de que 'santo de casa não faz milagre'". (IPHAN, Processo de tombamento n. 1110-T-84) A proposta de novo tipo de reconhecimento é negada internamente, e o tombamento das obras foi indicado segundo inquestionável reconhecimento de "elementos significativos de sua obra como patrimônio nacional". Segundo Dora Alcântara, à época diretora da Divisão de Estudos e Tombamentos do Iphan, a dificuldade das obras modernas não era sua historicidade, mas a grande quantidade de obras de interesse, o que exigiria responder com critérios rigorosos. (IPHAN, Processo de tombamento n. 1110-T-84)

Tanto Dora Alcântara quanto o conselheiro Kneese de Mello foram firmes quanto ao valor histórico das obras de Lucio Costa, desprendendo-se do significado meramente arquitetônico. Para o arquiteto que vinha discutindo o tema da valoração e historicidade da arquitetura moderna no Condephaat (NASCIMENTO, 2019), não havia questionamentos quanto ao sentido "eterno e irreversível" do Parque Guinle e do Hotel de Friburgo. O arquiteto Kneese de Mello foi conselheiro responsável pelos pareceres da ABI, das casas de Warchavchik, das obras de Lucio Costa e de Brasília, todos favoráveis. Mostrou-se emocionado e pessoalmente envolvido com a causa, exaltando o feito dos colegas e a arquitetura nacional. A história canônica da arquitetura moderna, nos termos de Carlos Martins (1999) transparece nos pareceres e nas citações a Le Corbusier, Yves Bruand e Lucio Costa, entre outros. (IPHAN, Processo de tombamento n. 1100-T-83)

O arquiteto Augusto da Silva Telles, importante dirigente da área central do Iphan desde os anos 1970 defende com ênfase o tombamento, sob o argumento de que essa já era uma prática comum na instituição (IPHAN, Processo de tombamento n. 1110-T-84). Além das dúvidas de Edgar Jacintho, o então diretor da regional do Recife, Ayrton de Carvalho, negou, em 1986, o pedido feito pelo Governador do Estado de Pernambuco de tombamento do Pavilhão de Óbitos do arquiteto Luís Nunes, sob o argumento da ausência de valor histórico e de excepcionalidade. O processo voltou a ser analisado cerca de dez anos depois, em 1997, pelo arquiteto José Simões Belmont Pessoa, contundentemente favorável à proteção legal pelo Iphan. Mostrou em seu parecer a importância da experiência de Luís Nunes à frente da Diretoria de Arquitetura e Construção, fato de ressonância nacional. Fundamentado em Bruand, para quem o Pavilhão de

Óbitos era “obra prima”, e na publicação *Brazil Builds*, na qual figura, José Pessoa conclui pelo tombamento imediato do bem artístico nacional como reconhecimento a um dos “melhores exemplares do primeiro momento da arquitetura moderna brasileira como a crítica já o fazia desde 1943, data da publicação de *Brazil Builds*”. (IPHAN, Processo de tombamento n. 1206-T-86)

Sob a argumentação de valor inegável para a nação, dentro da lógica da narrativa historiográfica consagrada, estando ameaçadas ou não de descaracterização, as obras modernas entraram para os livros do tomo desde os anos 1940 e retomaram com força na década de 1980. Em uma década em que há uma ampliação sem precedentes dos agentes, sujeitos, práticas e discursos do patrimônio cultural, o olhar para a arquitetura moderna reiterou os critérios estéticos na atribuição de valor às obras (devidamente legitimado pela historiografia) e deu grande importância às autorias e individualidades arquitetônicas. A partir dos anos 1970, a entrada dos municípios e dos órgãos regionais na discussão do patrimônio, permitiu reestruturar progressivamente as possibilidades seletivas, os conceitos e critérios do patrimônio. A inclusão da arquitetura moderna no rol de bens protegidos pelos órgãos estaduais de São Paulo e Rio de Janeiro, assim como no Iphan, significou pouco em termos da renovação conceitual da década da redemocratização. A arquitetura moderna esteve no vértice do problema da ampliação conceitual ao patrimônio, tensionando as práticas estabelecidas de valoração, na medida em que os pedidos de preservação feitos pelas comunidades chegavam a partir de outros olhares ao patrimônio para muito além daquele dos especialistas.

Os modernos “regionais” como patrimônio: Rio de Janeiro e São Paulo

Os órgãos estaduais de patrimônio, de fôlego e agenda nova em face às políticas de patrimônio e das metodologias críticas propostas nos anos 1970 e, com muita força nos anos 1980, igualmente abraçaram a arquitetura moderna no seu escopo de trabalho. Inepac – Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro - e Condephaat – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo – incluíram obras de arquitetura moderna nos seus livros de tomo em momento coincidente com a retomada da crítica de arquitetura via novas revistas – como a *Projeto* e a *AU* - e as muitas publicações sobre o assunto. Além disto, há uma cons-

trução de memória do movimento moderno no Brasil que é feita diante novas práticas projetuais, mas, sobretudo, diante da percepção da passagem do tempo e de sua historicidade. A arquitetura moderna como legado começa a se organizar nos anos 1980. Que bens comporiam essa herança e que fazer com eles?

Tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo, foram mobilizadas as elaborações historiográficas da intelectualidade da arquitetura. A excepcionalidade da arquitetura e principalmente a autoria, segundo Silvia Wolff e Tony Zagato (2007; 2016), contaram nos tombamentos de edifícios modernos pelo Condephaat muito mais do que em arquiteturas de outros períodos. A vinculação das obras aos arquitetos célebres da escola paulista, assim citada, aliada às características técnico-construtivas será motivação para as proteções de muitas das obras. Mesmo que os critérios de seleção nunca tenham sido elaborados, os tombamentos atenderam a dado perfil de arquitetura moderna: aquela estabelecida pela linha de interpretação sacramentada pela história da arquitetura escrita e ensinada a serviço do projeto, com caráter operativo. As motivações e justificativas para a seleção da arquitetura moderna a preservar veio estritamente dos saberes da arquitetura, da história da arquitetura, fundada em critérios estético-estilísticos.

Dois casos nos ajudam a entender os entrelaçamentos entre historiografia e salvaguarda do patrimônio cultural moderno na década de 1980: o Cine 9 de Abril, em Volta Redonda/RJ, e a Casa Modernista, em São Paulo. Uma obra no interior do Estado, de arquiteto desconhecido pelo grande público, representante da expansão da linguagem moderna no Brasil, nos termos mostrados por Fernando Lara (2005). A outra, peça fundante da arquitetura moderna nacional, mas mergulhada nas polêmicas historiográficas da chamada "trama narrativa" da arquitetura (MARTINS, 1999). Em ambos os casos, os pedidos de preservação partiram do interesse da população, mas os crivos técnicos e historiográficos foram decisivos na construção de argumentos a favor ou contra a proteção legal.

Um dos episódios mais importantes do patrimônio no Brasil, no que se refere às mobilizações populares da primeira metade da década de 1980 foi o da Casa Modernista, em São Paulo. Às vésperas do ano novo de 1984 o então diretor do Condephaat Antônio Augusto Arantes abriu o processo de tombamento da Casa Modernista na Vila Mariana projetada por Gregori Warchavchik, naquele momento sob ameaça de

demolição para a construção de edifícios residenciais, garantindo, assim, o seu tombamento em caráter provisório (Decreto n. 13426 de 16.3.1979, artigos 142, 144 e 146). A luta pela preservação da casa envolveu moradores do bairro, políticos, universidades e demais interessados em episódios que tiveram passeatas, confrontos com a polícia, duras argumentações com os proprietários e processos judiciais. Abaixo-assinados da comunidade e pareceres de especialistas fundamentaram o processo de tombamento aprovado pelo Conselho Consultivo do Condephaat em 1984 (RODRIGUES, 2001).

A Casa Modernista foi construída pelo arquiteto para sua família no final dos anos 1920, onde viveu por cerca de 40 anos. No final dos anos 1970 a casa ficou vazia e em 1983 os herdeiros deram início à venda para uma imobiliária. O empreendimento Palais Versailles, com quatro torres de apartamentos, ocuparia boa parte do terreno, impedindo o uso do jardim que era feito pelos moradores do bairro. Diante disso, uma intensa mobilização dos moradores do bairro da Vila Mariana e de estudiosos se iniciou para impedir a destruição da casa e salvaguardar a área verde ao redor (RODRIGUES, 2001). A proposta de preservação valorara os aspectos simbólicos ou afetivos da casa e dos jardins para a população, motivadores da luta por sua manutenção. O grupo foi organizado em torno do "Movimento Pró-preservação do Parque Modernista", que empreendeu muitos esforços para a salvaguarda da casa e jardins.

O interessante é que tanto no Condephaat, quanto no Iphan, os valores arquitetônicos justificaram a patrimonialização da casa. Preservou-se não uma casa como tantas outras da Vila Mariana, importante para o bairro e para o cotidiano dos moradores do bairro, mas a icônica Casa Modernista, exaltada por certa historiografia paulista como gênese do movimento moderno. Estes aspectos contaram decisivamente em muitos dos pareceres técnicos de tombamento. No Iphan a argumentação arquitetônica é levada ao ponto de o ato de tombamento não se restringir apenas à "pioneira" casa da Vila Mariana (conforme "opinião do arquiteto Lucio Costa"), mas incluir outras duas residências do arquiteto - as casas da Rua Bahia e da Rua Itápolis - que representavam o conjunto da obra de Warchavchik e a "evolução" de sua obra. Ou seja, como a primeira casa era parte de um processo inicial e inacabado em direção à linguagem moderna, importava proteger o conjunto das obras residenciais do arquiteto, em que os ajustes foram sendo feitos em favor da suposta "verdade

arquitetônica". (IPHAN. Processo de tombamento n. 1121-T-84, Casa modernista de Warchavchik na Rua Santa Cruz)

Como mostrou José Lira (2011), a interpretação de que a casa de Warchavchik era discrepante com o discurso do arquiteto foi repetida por vários historiadores como Carlos Lemos e Yves Bruand. Construída com alvenaria de tijolos, piso de tijolos sobre vigas de madeira e platibanda escondendo a cobertura em telhas de barro, para Bruand, a casa traía os cinco pontos da arquitetura de Le Corbusier, e por isso não era verdadeiramente moderna. As argumentações do Iphan pelo tombamento das três casas refletiam esta interpretação historiográfica. A afirmação de que o tombamento perpetuaria o tempo, evocando os valores da historiografia da arquitetura brasileira, provava as relações entre preservação e escrita da história, tecido pelo Iphan desde o tombamento do edifício do Ministério da Educação e Saúde. A proteção legal das três casas de Warchavchik integra a retomada dos estudos da arquitetura moderna pelo Iphan.

Muito diferentes foram os debates em torno da proteção jurídica de outra obra do século XX: o Cine 9 de Abril, em Volta Redonda. O pedido chegou ao Inepac – Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro em 1988 por iniciativa do prefeito da cidade, a partir das ameaças de fechamento e destruição pelo proprietário, o Clube dos Funcionários. A população que já se mobilizara antes pelo tombamento municipal, agora pedia a proteção estadual do edifício projetado em 1956 por arquitetos da Companhia Siderúrgica Nacional, desconhecidos pela narrativa estabelecida pela história da arquitetura até aquele momento. Os arquitetos Glauco de Couto Oliveira e Ricardo Tonumasi utilizaram-se do seu vocabulário formal, como pilotis, marquises, amplos espaços, janelas em fita e escadarias imponentes, atestando "uma apropriação popular do vocabulário modernista em voga na época da construção de Brasília", conforme o estudo do processo de tombamento. O pedido foi acolhido pelos técnicos do Inepac que viram no edifício relevância arquitetônica, mas também relevância social, pois era local importante de festas e espetáculos no Vale do Paraíba. Ademais, era remanescente dos cine-teatros das cidades do interior, o quais vinham desaparecendo velozmente. (INEPAC, Processo de tombamento n. E-18/18.147/88)

Na ocasião, o mesmo pedido de tombamento foi encaminhado ao Iphan. Em resposta, o edifício é detalhadamente analisado pelo arquiteto Antônio Pedro

de Alcântara com desenhos, cortes, plantas e esquemas comparativos, afirmando ser ele "(...) fruto de um processo dialético; resultado final do confronto de estímulos e inibições que as aproximaram mais ou menos das matrizes importadas" (IPHAN, Processo de tombamento n. 1278-T-88) Apoiado na recém-promulgada Constituição Federal (1988) no seu importante artigo n. 216 referente ao patrimônio cultural brasileiro, o arquiteto apontou que não havia mais a exigência da excepcionalidade arquitetônica para se compreender o valor de um bem cultural e conclui pela colaboração do Iphan com o poder municipal na proteção do bem cultural. A dificuldade de articulação entre as instâncias governamentais de patrimônio – que se verifica com evidência até os dias de hoje – se fez presente e não houve trabalho conjunto do Iphan com a prefeitura. O processo retomou a pauta do Conselho Consultivo em 1993, quando foi questionado pelo proprietário do edifício, o Clube de Funcionários da Companhia Siderúrgica Nacional. Os acalorados debates sobre o "valor nacional" e o "valor local" foram reveladores das disputas de saberes do patrimônio e como a entrada de novos agentes e a expansão das fronteiras territoriais e discursivas ainda iriam requerer muitos esforços para seu rompimento. Ao fim e ao cabo, o tombamento do Cine-teatro de Volta Redonda foi negado pelo Iphan e o processo arquivado. (IPHAN, Processo de tombamento n. 1278-T-88).

Como já indicado, o Inepac realizou o tombamento. O órgão, que na década de 1980 estava comprometido com a democratização do patrimônio - acolhendo os pedidos feitos pela comunidade e interessado em processos urbanos e sociais das cidades do interior do Estado do Rio de Janeiro - viu no Cine Teatro 9 de Abril e no movimento social que organizou a sua preservação, uma expressão do patrimônio que defendia (CAMPOFIORITO, 1985). E, por isso, digno de valoração patrimonial. No entanto, essa não foi regra das ações quando se olha o conjunto de ações. De modo geral as proteções legais feitas pelo Iphan e pelos órgãos estaduais Condephaat e Inepac atenderam à lógica das valorações estéticas ou estilísticas, em que obras de Lucio Costa, Irmãos Roberto, Vilanova Artigas, Oscar Niemeyer foram valorizadas. Se em alguns casos pairavam dúvidas quanto à pertinência da proteção de obras sem o devido distanciamento temporal, elas logo foram amainadas diante dos argumentos da honra e homenagem aos grandes mestres da arquitetura brasileira (NASCIMENTO, 2019).

Os anos 1990 e 2000: moderno (re) consagrado

Entendo que a partir da década de 1990 o patrimônio moderno constituiu-se como categoria com a ampliação do interesse pela arquitetura e urbanismo modernos no Brasil e no exterior, a atuação do Iphan no tema e a criação de organizações como o Docomomo. É na década de 1990 que o tema da arquitetura moderna se institucionaliza no Iphan e que é criado o Docomomo-Brasil, sediado na Universidade Federal da Bahia. Com a realização do Seminário Internacional no Brasil em dezembro de 2000 na cidade de Brasília, estabeleceram-se redes que não pararam de se multiplicar. O interesse acadêmico gerou inúmeros trabalhos monográficos sobre arquitetos, instituições, edifícios e personagens mostrando o feixe de concretizações da arquitetura brasileira no século XX. Tantos foram os trabalhos fundamentados na ideia do revisionismo crítico da historiografia da arquitetura brasileira que, como destacou Carlos Martins, passados tantos anos de referência, ele corre o risco, inclusive, de tornar-se um chavão (MARTINS, 2011).

Durante a gestão de Glauco Campello como presidente do Iphan na década de 1990 formou-se um grupo de trabalho encarregado de pesquisar a obra de Oscar Niemeyer (Portaria IPHAN n. 203/97). Diante da vastidão da sua obra em todo território nacional, fez-se um arrolamento inicial com a ajuda da Fundação Oscar Niemeyer e do Docomomo, optando-se pelo estudo progressivo sem prazos determinados de conclusão. Como resultado dos trabalhos foram abertos os processos de tombamento do CTA-Centro Tecnológico da Aeronáutica em São José dos Campos-SP e do Parque do Ibirapuera em São Paulo.

A consagração da obra de Niemeyer é fato no Iphan desde suas origens nos tombamentos da gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade. E perpetuou-se deste modo nos atos administrativos que se seguiram, exaltando o gênio nacional e a excepcionalidade de suas obras, cujo ato mais elucidativo é o tombamento, em 2007, de 24 obras do arquiteto em comemoração ao seu aniversário de 100 anos. A seleção das obras a serem tombadas iniciou-se a partir de listagem elaborada pelo próprio autor. A opção pelos aspectos estético-estilísticos das edificações de Niemeyer evidenciou-se no tombamento do Ibirapuera que exclui o parque, tratado como entorno. A separação entre cidade e obra, entre parque e edifícios monumentaliza

as construções e as desassocia de sua história, além de não incluir os jardins, lugar de memória da cidade de São Paulo (SCIFONI, 2006).

O incômodo com a atenção exclusiva aos grandes personagens e obras do modernismo foi externado pelo historiador da arte Marcos Tadeu Ribeiro, a propósito do tombamento do CTA – Centro Tecnológico da Aeronáutica e lembrando a negativa do conselho ao tombamento do “não-excepcional” cinema de Volta Redonda. Para o historiador a instituição deveria estudar o modernismo como amplo processo cultural de múltiplos desdobramentos e de presença em todo território nacional, não se restringindo a bens culturais de maior expressão na história da arte, e atentar para outras manifestações cuja necessidade de preservação é igualmente relevante e testemunham a abrangência nacional do modernismo, além de refletirem as suas “várias fases”.

Os tombamentos da Pampulha e, sobretudo, do município de Cataguases-MG, ambos de 1995, responderam, na medida do possível, a tais indagações. A poligonal de tombamento incluiu toda a Lagoa da Pampulha e o entorno, incluindo amplas áreas dos bairros adjacentes às obras, com a sugestão da inclusão de bens no inventário do município. Em Cataguases a proposta de tombamento, feita em parceria pelas regionais do Iphan de Minas e de São Paulo, buscou contemplar o “sentimento moderno” presente na trama urbana, nos edifícios de autores consagrados, nas obras de arte e também naquilo que Antônio Luís Dias de Andrade chamou de “arquitetura moderna vernacular”. Para reduzir o risco de dar sentido apenas às obras de autores consagrados, o que não abarcaria a extensão do seu legado, a poligonal de tombamento tratou o problema na sua dimensão urbanística. Entretanto, a escolha de fazer um “conjunto arquitetônico” com a somatória de algumas obras excepcionais tombadas e uma grande poligonal de entorno abarcando o que seria essa arquitetura vernacular moderna excluiu uma série de bens culturais que contavam a história urbana do lugar, como duas das vilas operárias (PEREIRA, 2016a). O “caráter inconcluso” da cidade como “lugar de modernidade” foi contemplado no conceito de centro histórico – delimitado não por um tombamento da cidade toda, mas por uma grande área de entorno (IPHAN, Processo de tombamento, n. 1342-T-94).

Na gestão de Ítalo Campofiorito como presidente do Iphan – arquiteto que havia participado da construção de Brasília e que nos anos 1980 teve papel funda-

mental no projeto do Corredor Cultural e na gestão do Inepac - a proposta de tombamento de Brasília foi adiante. A valoração de Brasília no Iphan teve início na gestão de Aloísio Magalhães quando se criou o Grupo de Trabalho para a Preservação de Brasília para a candidatura da cidade como Patrimônio da Humanidade. No início dos anos 1980 Brasília mobilizava os arquitetos brasileiros que tentavam haver-se com seu legado, o que pode ser visto, por exemplo, no II Inquérito Nacional de Arquitetura de 1982, em que havia uma pergunta sobre a importância de Brasília como experiência urbana (IAB-RJ, 1982). As posições variadas e extremadas indo da exaltação da obra do "mestre Lucio Costa" à negação contundente mostraram o nível de mobilização que causavam e o interesse que havia pelos personagens e obras do moderno, que seguiam povoando imaginários e pranchetas. O envolvimento do Iphan com a preservação da cidade foi mais uma tomada de posição do Instituto em favor da manutenção das "obras de arte" do século XX no momento em que as críticas eram abertas. O documento final do Iphan estabelece a manutenção dos gabaritos e do parcelamento e uso do solo vigentes e corrobora a sugestão de tombamento feita por Lucio Costa que, embora entenda a cidade como dinâmica, corrobora a ideia de cidade como monumento (IPHAN, Processo de tombamento, n. 1305-T-90).

Nos anos 2000, durante a Era Lula e especificamente na gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, expandiram-se os discursos e as práticas do patrimônio pelo Iphan (PISSATO, 2018; PEREIRA, 2016; FIGUEIREDO, 2014; BRANDÃO, 2020). Elas desdobraram-se na ampliação das possibilidades de proteção no Brasil, ainda que com muitos limites (MARINS, 2016; PAIVA, 2019). O tombamento em 2010 do conjunto urbano da Vila Serra do Navio no Estado do Amapá - projetado nos anos 1950 pelo arquiteto paulista Oswald Bratke para a empresa mineradora ICOMI - mostra as ambivalências do processo de expansão da agenda patrimonial do período e como a arquitetura moderna se colocou, novamente (MAGALHÃES, 2020). Ela foi ora como nova fronteira de ações para o patrimônio, ora reiteradora das antigas práticas. A proteção foi importante na consideração de espaços e lugares pouco tratados pelo Iphan até o momento, diante de clara política de maior representação territorial das políticas de cultura e de patrimônio. Ampliar os limites do que se poderia considerar patrimônio era, de certa forma, também ampliar o escopo temporal e material do patrimônio a salvaguardar, considerando as diversidades que compunham o ideal de nação múltipla na sua composição social. Da mesma forma

que considerar novos territórios, sobretudo em lugares pouco representados pela ação federal, era fazer do patrimônio meio possível de superação das desigualdades de toda ordem que assolam o país. Este é o caso de diversos tombamentos de sítios urbanos do período que se preocuparam com o patrimônio como vetor de desenvolvimento, do qual a Vila Serra do Navio não é exceção. Mas, o tombamento e as ações de salvaguarda estruturaram-se em um ideal de originalidade e de autenticidade de arquitetura moderna, em que os usos, adaptações e mudanças feitas ao longo do tempo pelos usuários eram disruptivos.

As promessas de atenção ao movimento moderno já haviam sido firmadas pela criação, em 2008 no Depam – Departamento do Patrimônio Material e Fiscalização do Iphan, do Grupo de Trabalho de “Acautelamento da Arquitetura Moderna”, para a realização de amplos inventários regionais. A proposta de criação do grupo, firmada pelo então arquiteto da Superintendência Regional da Bahia, Nivaldo Andrade, do qual participaram diversos técnicos lotados em outros estados, era reconhecer a diversidade e a amplitude da produção da arquitetura e urbanismos modernos no Brasil, estudando sistematicamente as obras da produção moderna em todo país, contemplando sua abrangência, diversidade e formas de materialização. O estudo da arquitetura moderna no Iphan pouco avançou diante das dificuldades internas dadas pelas mudanças políticas depois de 2013. Assim como em momentos anteriores, as ações de inventário e pesquisa restaram paralisadas face às inúmeras urgências e à crônica falta de recursos materiais e humanos que assolam os órgãos de preservação. A esperança, ao menos no caso de São Paulo do qual participei como arquiteta e funcionária de carreira do Iphan, era de que a realização de um inventário sistemático pudesse incluir bens culturais fora do consagrado ou monumental e, com isso, abrir a possibilidade para retomar trabalhos, processos e intenções dos anos 1980, além de possibilitar nos crivos conceituais para a proteção da arquitetura e o urbanismo modernos.

Considerações Finais

A valoração ao movimento moderno no Iphan, acompanhada grandemente pelos órgãos estaduais como Condephaat e Inepac, tendeu à perpetuação das práticas da ortodoxia patrimonial. Ao ligar, por meio da história da arquitetura, os tempos do colonial ao do moderno, este assumia o valor de obra de arte, atemporal e digno de preservação, coerente com a opção pelo monumental e excepcional. Conscientes nos anos

1980 da historicidade dos anos 1940 e 1950, os técnicos das instituições de patrimônio, estudiosos e conselheiros entrelaçaram narrativas da história com a do patrimônio. Os tombamentos atenderam a dado perfil de “arquitetura moderna” estabelecida pela linha de interpretação sacramentada pela história da arquitetura escrita e ensinada a serviço do projeto. A construção de memória dos grandes mestres, seguiu reiterada pelos textos canônicos, com critérios estruturados em excepcionalidade e autoria. Muitas vezes, o pragmatismo da gestão limitou as valorações, justificadas pelas reais e crônicas limitações orçamentárias e humanas de que padecem os órgãos de patrimônio.

As hesitações à proteção legal de edifícios de habitação social são didáticas dos limites impostos à expansão das fronteiras de valoração da arquitetura e do urbanismo modernos. Este é o caso exclusão das vilas operárias na poligonal de tombamento de Cataguases e da desconsideração das formas de morar tradicionais e das mudanças feitas ao longo do tempo em Vila Serra do Navio (PEREIRA, 2016a; MAGALHÃES, 2020). Ficaram evidentes as dificuldades para usar o instituto do tombamento em obras do movimento moderno de habitação social, o que pode ser visto, também, na negativa de proteção pelo Condephaat do Conjunto Residencial Zezinho Magalhães, em São Paulo (NASCIMENTO, 2019). Ou, ainda, na exclusão da área verde do Conjunto Residencial da Mooca em São Paulo do tombamento em nível municipal, área essa que foi o vetor de mobilização dos moradores em favor da preservação diante das ameaças de construção de um edifício no local. Para o Pedregulho de Afonso Eduardo Reidy e Carmen Portinho, apesar de seu inequívoco reconhecimento nacional e internacional como obra de grande relevância da arquitetura brasileira, o seu uso de habitação popular, com toda sorte de desafios históricos de salvaguarda, tem dificultado o reconhecimento federal como patrimônio nacional. O processo de tombamento encontra-se aberto desde os anos 1980, mas sem andamento, ainda que de um de seus edifícios – o serpenteante Bloco A - tenha sido restaurado em 2015.

Mas, de modo geral, limites conceituais e práticos impuseram-se frente às ampliações do patrimônio nos anos 1960 e 1970 quando o tema é salvaguarda de bens do movimento moderno. As mudanças, seja nos órgãos estaduais, seja em esfera federal, foram proximamente acompanhadas da continuidade das políticas e do pensamento patrimonial há anos estabelecido. Considerando que cumpria aos órgãos

estaduais zelar pelos valores ditos regionais ou mais próximos às populações e comunidades, seguindo os preceitos constitucionais, nos processos que envolveram a arquitetura moderna eles nem sempre apareceram. Favoreceu-se, como regra geral, a proteção das obras excepcionais e dos grandes mestres do movimento. Em poucos casos, como no Cine 9 de Abril de Volta Redonda e na Casa Modernista de São Paulo a arquitetura moderna apropriada pela população e demandada como patrimônio oficial aos órgãos, foi preservação respeitando-se os valores afetivos ou simbólicos mobilizados pelos grupos locais. Em menor número comparecem edificações fora do escopo consagrado pela vertente corbusiana da arquitetura brasileira, como nos tombamentos dos edifícios art déco de Goiânia, do Elevador Lacerda em Salvador e dos edifícios do Estado Novo no Rio de Janeiro. A hegemonia construída pela ação inicial do Iphan foi tornada memória social, como mostra Lia Motta (2000, p. 18-19), e fixou na lembrança dada imagem tradicional de patrimônio. Mesmo com tantas transformações, os arquitetos dos órgãos de patrimônio ou fora deles buscaram representar o Brasil conforme idealizado por meio da atribuição estética e de características nacionais às construções identificadas, mesmo que não fossem exatamente coloniais.

Restam, portanto, muitos desafios para pensar o que seria uma categoria de "patrimônio moderno", com práticas que considerem os bens como referências culturais, atravessados de significados múltiplos e socialmente apropriados. Para encerrar o percurso histórico feito neste artigo, cito três desafios que me parecem necessários para pensar novas e futuras ações de salvaguarda: o primeiro é o da superação do lugar do especialista como o único legítimo para a seleção de bens modernos, devendo-se incluir a participação dos usuários - no seu sentido mais amplo possível - nos processos patrimoniais. A hipótese de pouco interesse ou crítica à arquitetura moderna, que pode sustentar diversas ações no exterior, não parece ser necessariamente verdadeira para o caso nacional, o que, naturalmente não pode ser generalizado e precisaria ser melhor compreendido em situações específicas. O segundo ponto, ligado ao primeiro, seria o de superação dos impasses dos usos e transformações feitos pelos usuários como sendo deturpadores de um suposto projeto original, compreendendo os termos sociais e significados históricos das mudanças e seus sentidos para o presente dos objetos e das comunidades. O terceiro e último, é constatação de um reconhecimento desigual da arquitetura moderna no Brasil, cujas seleções hierarquizam edifícios

e espaços num quadro mais amplo de bens possíveis a salvaguardar, valorizando-se obras autorais e desconsiderando-se outras tantas cujos valores estão para muito além de uma coleção obras consagradas.

Referências

- IAB-RJ/ PROJETO EDITORES. II Inquérito Nacional de Arquitetura/ Depoimentos, 1982.
- INEPAC. Processo de tombamento n. E-18/18.147/88, Cine 9 de Abril.
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Processo de tombamento n. 1121-T-84, Casa modernista de Warchavchik na Rua Santa Cruz.
- _____. Processo de tombamento n. 0375-T-48, Edifício na rua da Imprensa, 16 (edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde), com toda a área de terreno situada entre as ruas da Imprensa e de Santa Luzia, a avenida Graça Aranha e a rua Araujo Porto Alegre, necessária a preservação de sua perspectiva monumental (Rio de Janeiro-RJ)
- _____. Processo de tombamento n. 0375-T-48, Edifício na rua da Imprensa, 16, Rio de Janeiro.
- _____. Processo de tombamento Edifício conhecido como RP-1 ou “Catetinho” 0594-T-59).
- _____. Processo de tombamento n.0373-T-47, Igreja de São Francisco de Assis.
- _____. Processo de tombamento n. 1278-T-88, Cine 9 de Abril.
- _____. Processo de tombamento n. 1110-T-84, Conjunto Residencial do Parque Guinle. Rio de Janeiro: Iphan, 1984.
- _____. Processo de tombamento n. 1109-T-84, Hotel do Parque São Clemente, Nova Friburgo-RJ
- _____. Processo de tombamento n. 1110-T-84, Conjunto Residencial do Parque Guinle.
- _____. Processo de tombamento n. 1109-T-84, Hotel do Parque São Clemente, Nova Friburgo-RJ.
- _____. Processo de tombamento, n. 1305-T-90, Brasília: conjunto urbanístico.
- _____. Processo de tombamento n. 1100-T-83, Associação Brasileira de Imprensa.
- _____. Processo de tombamento n. 1110-T-84, Conjunto Residencial do Parque Guinle.
- _____. Processo de tombamento n. 1206-T-86, Pavilhão Luís Nunes.
- _____. Processo de tombamento, n. 1342-T-94: Cataguases.
- PROJETO. “DPH procura evitar destruição da casa da Rua Santa Cruz”, *Projeto*, fev. 1984.
- MARCO, Anita di. “DPH procura evitar destruição da casa da rua Santa Cruz”, *Projeto*, n. 60, fev. 1984.

ARANTES, P.F. *Arquitetura Nova. Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Editora 34, 2004.

BRANDÃO, M. *Patrimônio na agenda do desenvolvimento e o PAC-CH em São Paulo: estratégias e debates nos anos 2000*. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2020.

CAMPOFIORITO, Ítalo. "Muda o mundo do patrimônio" *Revista do Brasil*, nº 4. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Ciência e Cultura, Rioarte, 1985.

CAVALCANTI, L. (org.). *Modernistas da repartição*. Rio de Janeiro: Iphan/ EdUFRJ, 2001.

FIGUEIREDO, V. G. B. *Da tutela dos monumentos à gestão sustentável das paisagens culturais complexas: inspirações à política de preservação cultural no Brasil*. Tese (Doutorado em Planejamento urbano e regional) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

LARA, F. M. *Modernismo Popular: Elogio Ou Imitação? Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v. 12, n. 13, p. 171-184, dez. 2005.

LIRA, J. T. C. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

MAGALHÃES, M. O. *Patrimônio cultural e tecnologia social: experiências de preservação e propostas de participação para a Vila Serra do Navio/AP na Amazônia*. Dissertação (Mestrado Profissional) Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, 2020.

MARINS, P. G. *Novos patrimônios, um novo Brasil? Um balanço das políticas patrimoniais federais após a década de 1980*. In *Estudos Históricos*. v.29, n.57, p. 9-28, janeiro-abril 2016.

MARTINS, C. "Hay algo de irracional..." *Block*, Buenos Aires, n. 4, pp. 8-22, dez. 1999.

MARTINS, C. "Trama historiográfica e objeto moderno", Entrevista concedida a Julyane Poltronieri e Maíra Piccolotto. *Desígnio*, nº 11/12, mar. 2011.

MOTTA, L. *Patrimônio urbano e memória social: práticas discursivas e seletivas de preservação cultural, 1975 a 1990*. Dissertação (Mestrado) Memória Social e Documento UniRio. Rio de Janeiro: 2000.

NASCIMENTO, F. B. "Preservando a arquitetura do século XX: o Iphan entre práticas e conceitos". *Cadernos do PROARQ (UFRJ)*, v. 19, p. 172-193, 2013.

_____. *Blocos de Memórias: habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural*. 1a. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fapesp, 2016.

_____. "A arquitetura moderna e o Condephaat no desafio das práticas seletivas". *REVISTA CPC (USP)*, v. 13, p. 116-140, 2019.

PAIVA, M. C. *O Brasil segundo o IPHAN: a preservação do patrimônio cultural brasileiro durante a gestão de Gilberto Gil no MinC (2003-2008)*. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

PEREIRA, D. C. "Cidade, patrimônio e território: as políticas públicas federais de seleção no Brasil do século XXI". *REVISTA CPC (USP)*, v. 21, p. 36-70, 2016.

PEREIRA, D. C. *Entre a reificação da arquitetura modernista e o apagamento da memória:*

o caso de Cataguases - MG. *PARC Pesquisa em Arquitetura e Construção*, 2016a, 7(1), 46-57.

PEREIRA, D. C. Cidade, patrimônio e território: as políticas públicas federais de seleção no Brasil do século XXI. *REVISTA CPC (USP)*, v. 21, p. 36-70, 2016.

PISSATO, C. S. *Tombamento e gestão em Iguape/SP: políticas do patrimônio cultural nos anos 2000*. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) FAU USP. São Paulo: 2018.

RODRIGUES, M. *Imagens do passado: a instituição do patrimônio em São Paulo, 1969-1987*. São Paulo: Unesp / Imprensa Oficial do Estado / Condephaat / Fapesp, 2000.

RODRIGUES, C. N. *Territórios do patrimônio: tombamentos e participação social em São Paulo*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Geografia Humana FFLCH USP, São Paulo, 2001.

SCIFONI, S. *A construção do patrimônio natural*. Tese (Doutorado) Geografia Humana FFLCH/USP. São Paulo, 2006.

WOLFF, S. "Arquitetura moderna paulista – a preservação oficial". Texto apresentado no *I Seminário Docomomo Vale do Paraíba*. São Paulo, mimeo, 2007.

WOLFF, S. F. S.; ZAGATO, J.A. C. "A preservação do patrimônio moderno no Estado de São Paulo pelo Condephaat". *Arquitextos*, São Paulo, ano 17, n. 194.07, Vitruvius, jul. 2016.

O Edifício Formac pelas lentes de João Alberto Fonseca da Silva¹

Manuela Catafesta, Fábio Bortoli

Manuela CATAFESTA é Doutora em Arquitetura; Centro Universitário Ritter dos Reis - UniRitter;
manuela_catafesta@uniritter.edu.br

Fábio BORTOLI é Doutor em Arquitetura; Centro Universitário Ritter dos Reis - UniRitter;
fabio_bortoli@uniritter.edu.br

¹ Versão ampliada e revisada do trabalho apresentado no VI Seminário Docomomo Sul, 2019. CATAFESTA, Manuela; BORTOLI, Fábio. O Edifício Formac pelas lentes de João Alberto Fonseca da Silva. em *Anais do VI Seminário Docomomo Sul [recurso eletrônico] : o moderno e reformado / Carlos Eduardo Comas, Marta Peixoto (organizadores)*. Porto Alegre : Marcavizual , 2019.

Resumo

O propósito deste artigo é ampliar o debate sobre a história da fotografia no Rio Grande do Sul, mais especificamente sobre a prática da fotomontagem no campo da arquitetura, tendo em vista os raros estudos nessa área. A fotomontagem foi a modalidade de expressão capaz de ilustrar as novas possibilidades de simulação das transformações pelas quais a capital gaúcha passaria na década de 1950. Em Porto Alegre, o primeiro fotógrafo a utilizar a técnica da fotomontagem na arquitetura foi João Alberto Fonseca da Silva que, mesmo sendo autodidata, pode ser considerado um visionário na arte de fotografar. João Alberto utilizou essa técnica pioneiramente no Edifício Formac (1952), a partir da encomenda do arquiteto Carlos Alberto Holanda Mendonça. O objetivo do arquiteto era ilustrar, em etapa de projeto, a inserção do edifício em seu contexto, em um período em que a capital gaúcha passava por um notável processo de verticalização urbana. O artigo se vale da coleta, análise e divulgação de material de acervo, composto pelas etapas da fotomontagem e fotografias da construção do edifício Formac, que foi doado ao Centro Universitário Ritter dos Reis pelo próprio fotógrafo, e que configura um importante registro da história da fotografia e da arquitetura gaúcha e brasileira, além de herança cultural sem precedentes no Rio Grande do Sul. Com isso, se espera colaborar para a divulgação do acervo fotográfico de João Alberto e para o entendimento de sua produção. A fotomontagem do Formac, que ainda hoje chama atenção pela qualidade técnica, expressividade e precisão, foi um elemento importante para a divulgação da nascente arquitetura moderna no contexto local.

Palavras-chave: João Alberto Fonseca da Silva, Edifício Formac, Carlos Alberto Holanda Mendonça, arquitetura moderna, fotografia.

Abstract

The purpose of this article is to expand the debate on the history of photography in the Rio Grande do Sul, more specifically on the practice of photomontage in architecture, because of the rare studies in this area. The photomontage was the new form of expression to simulate the transformations that the capital of Rio Grande do Sul would pass in the 1950s. In Porto Alegre, the first photographer to use the photomontage in architecture was João Alberto Fonseca da Silva who, even self-taught, can be considered a visionary in photography. João Alberto used this technique in the Formac Building (1952), by order of the architect Carlos Alberto Holanda Mendonça. The architect's objective was to illustrate the insertion of the building in its context when the capital of Rio Grande do Sul went through a remarkable process of urban verticalization. The analysis and dissemination of the collection material – which was donated to the Centro Universitário Ritter dos Reis by the photographer himself – contains the photomontage and photographs of the construction of the Formac Building and it

is an important part of the history of photography and architecture in the Rio Grande do Sul and in Brazil. Also, it is an unprecedented cultural heritage and we hope to collaborate with the dissemination and analysis of João Alberto's collection. The photomontage of the Formac Building, which still stands out today for its technical quality, expressiveness, and precision, was an important element for the dissemination of modern architecture then emerging in the local context.

Keywords: João Alberto Fonseca da Silva, Formac Building, Carlos Alberto Holanda Mendonça, modern architecture, photography.

Resumen

El propósito de este artículo es ampliar el debate sobre la historia de la fotografía en Rio Grande do Sul, más específicamente sobre la práctica del fotomontaje en el campo de la arquitectura, en vista de los escasos estudios en esta área. El fotomontaje fue la nueva forma de expresión capaz de ilustrar las nuevas posibilidades de simulación de las transformaciones que experimentaría la capital de Rio Grande do Sul en la década de 1950. En Porto Alegre, el primer fotógrafo en utilizar la técnica del fotomontaje en arquitectura fue João Alberto Fonseca da Silva quien, a pesar de ser autodidacta, se le puede considerar un visionario en el arte de la fotografía. João Alberto fue pionero en esta técnica en el Edifício Formac (1952), por encargo del arquitecto Carlos Alberto Holanda Mendonça. El objetivo del arquitecto era ilustrar, en la etapa de diseño, la inserción del edificio en su contexto, en un momento en que la capital de Rio Grande do Sul atravesó un notable proceso de verticalización urbana. El artículo utiliza la recopilación, análisis y difusión de material de colección, compuesto por las etapas de fotomontaje y fotografía de la construcción del edificio Formac, que fue donado al Centro Universitário Ritter dos Reis por el propio fotógrafo, y que constituye un importante registro de la historia de la fotografía y arquitectura gaucha y brasileña, así como un patrimonio cultural inédito en Rio Grande do Sul. Con ello, se espera colaborar en la difusión de la colección fotográfica de João Alberto y en la comprensión de su producción. El fotomontaje de Formac, que aún llama la atención por su calidad técnica, expresividad y precisión, fue un elemento importante para la difusión de la naciente arquitectura moderna en el contexto local.

Palabras-clave: João Alberto Fonseca da Silva, Edifício Formac, Carlos Alberto Holanda Mendonça, arquitectura moderna, fotografía.

Fotografia e Cultura Visual

No Brasil, a partir dos anos 1940, a fotografia passa por uma fase de difusão e expansão através do aperfeiçoamento das técnicas de edição e de reprodução de imagens fotográficas. Câmaras mais portáteis, como a Rolleiflex e a Leica, permitiram o avanço da foto instantânea e a presença mais dinâmica do fotógrafo no espaço público, ajudando na tarefa de documentar e informar a modernização dos espaços urbanos.

O período também foi marcado pela modernização da imprensa. O fotojornalismo atingiu o seu auge nos anos 1950, com novas narrativas fotográficas que ocupavam cada vez mais lugar nas páginas dos jornais e re-

vistas retratando, entre outros assuntos, a expansão e transformação do espaço urbano. A fotografia nas revistas ilustradas e, em especial, as fotorreportagens promoviam uma reeducação do olhar, sintetizando e ressignificando esse processo de expansão horizontal e vertical. Desta maneira, os fotógrafos passam a ser mais valorizados e a terem seus nomes mencionados como autores das imagens nessas revistas (MONTEIRO, 2012, p. 20).

Atenta às novas possibilidades de uso das imagens fotográficas, a imprensa prontamente ampliou a atuação da fotografia como documento social. A fotorreportagem impôs-se como um novo modelo de jornalismo, contribuindo para encurtar o caminho entre a leitura e a apreensão das informações. O grande diferencial, no caso, é a ênfase na imagem fotográfica, que passou a ter o mesmo valor do texto verbal, até então dominante. Em uma reportagem tradicional, o eixo central de organização das ideias está apoiado no texto, ao qual podem ser acrescentados elementos visuais como ilustrações de forma complementar. A fotorreportagem quebra com esse padrão estético, trazendo a fotografia para o centro da organização do discurso (MEYRER, 2010, p. 198-199).

Com a ampliação do uso da fotografia nos periódicos, a imprensa passou a fazer a cobertura de eventos importantes. Como exemplo, podemos citar o periódico quinzenal "Revista do Globo"² um dos mais relevantes meios de difusão da fotografia em Porto Alegre, que retratou eventos como a Revolução de 1930, a Exposição de 1935 e a enchente de 1941 (MASSIA, 2008, p.60).

Ao congelar fragmentos de temporalidade, a fotografia permitiu condensar e recriar uma nova imagem das cidades brasileiras em mutação, ainda mais no momento em que registrou a destruição de locais tradicionais e a criação de espaços modernos. As revistas, através das fotorreportagens, cumpriam a tarefa de informar e difundir a imagem moderna da cidade e da cultura urbana para a população brasileira. Permitiam, também, a difusão de toda uma nova cultura social, com parâmetros de civilidade e de consumo que passariam a ser almejados e buscados pelos leitores desses periódicos, ávidos em participar da modernidade.

No que se refere às representações da cidade, observa-se que os recortes do espaço retratados pelas revistas nos anos 1950 eram normalmente os centros das cidades, representados por meio de ângulos abertos sobre as principais ruas e avenidas. Essas imagens

² A Revista do Globo circulou de 1929 a 1967 em Porto Alegre, com 941 fascículos e dois números especiais, um sobre a Revolução de 1930 e outro sobre a grande enchente de 1941, totalizando, assim, 943 fascículos. Disponível em: <<https://ww1.pucrs.br/delfos/?p=globo>> Acesso: 05 nov 20.



Figura 01
Rua da Praia durante a enchente de 1941 em Porto Alegre
Fonte: Acervo João Alberto Fonseca da Silva/UniRitter

ajudam a destacar o processo de verticalização da cidade através da construção de prédios altos, os quais auxiliavam na construção da percepção de uma nova escala de crescimento e de desenvolvimento.

Essa narrativa, além de auxiliar no processo de construção de uma nova visualidade para as cidades, começou a ser utilizada como uma importante ferramenta para o planejamento de obras públicas e o controle do seu espaço. No Brasil, foi no contexto do Estado Novo que a fotografia ganhou maior espaço com essas atribuições. Em nível federal, destaca-se a contratação de fotógrafos – todos estrangeiros – para o Departamento de Imprensa e Propaganda, os Serviços de Proteção ao Índio e para o Instituto do Patrimônio Histórico Cultural. Em finais dos anos 1940, o IBGE também passou a trabalhar com fotógrafos profissionais, com vistas a documentar a geografia humana das regiões periféricas do Brasil (MONTEIRO, 2012, p. 52).

Em Porto Alegre, a modernização ganha visibilidade midiática através das imagens de grandes obras públicas e da abertura de novas avenidas, bem como da construção de escolas. Frente às rápidas mudanças em curso na paisagem da capital gaúcha, decorrentes

do cada vez mais acelerado processo de verticalização da cidade, a imprensa passou a utilizar as fotografias para destacar as novas práticas políticas do Estado. Levantamentos fotográficos aéreos e terrestres apontam tanto para a expansão da malha viária quanto para o uso da imagem fotográfica com o objetivo de gestão do espaço urbano. O fotógrafo João Alberto Fonseca da Silva acompanhou de perto o processo de modernização da área central de Porto Alegre, sendo o autor de um relevante levantamento fotográfico da cidade.

2. João Alberto Fonseca da Silva e o retrato da modernidade

João Alberto Fonseca da Silva é natural de Quaraí, cidade localizada próxima à fronteira com o Uruguai e a Argentina. Quando chegou à época de servir ao exército, mudou-se para Porto Alegre com o intuito de tentar melhores condições de vida. Foi quando teve a oportunidade de trabalhar como laboratorista do Serviço Geográfico do Exército, ocasião em que aprendeu as técnicas de revelação e de composição de cartas em aerofotogrametria³.

³ A aerofotogrametria é uma técnica que permite o levantamento de extensas áreas, que são fotografadas e posteriormente transformadas em cartas topográficas, equivalentes a mapas que indicam as condições do terreno: formações naturais, localização de cidades, curso dos rios etc. Ver: MONTEIRO, Charles (Org.). Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012, p. 52

Com o aprendizado obtido neste tipo de processo técnico em fotografia e com as amizades que fez em sua passagem pelo exército, João Alberto ingressou na Secretaria Estadual de Obras Públicas em 1939, permanecendo lá até a década de 1950. Dentro desta Secretaria, existia a Diretoria de Saneamento e Urbanismo, subseção na qual João Alberto era encarregado de fotografar as inaugurações das obras públicas do Estado e de fazer levantamento fotográfico das áreas que receberam melhorias no abastecimento de água e tratamento de esgoto.

Em conjunto com o trabalho no Setor de Obras Públicas, João Alberto começou a produzir outros tipos de fotografia. Como o cargo de fotógrafo do departamento passou a ser desempenhado em meio turno, João Alberto buscou alternativas para aumentar seus rendimentos e, assim, aprendeu outras possibilidades do ofício. Fotografou casamentos, confeccionou lembranças de aniversário e atuou como artista-fotógrafo. Neste contexto, duas áreas foram de extrema importância para os trabalhos de João Alberto: a publicidade e a arquitetura.

A publicidade surgiu na sua carreira por meio do aperfeiçoamento das técnicas de ampliação e redução decorrentes de sua experiência na produção dos aerolevantamentos. Logotipos e imagens podiam ser

justapostos e diagramados, algo que era comum na imprensa. A publicidade, como ramo da fotografia, exige do fotógrafo grandes habilidades técnicas, impondo um desafio a João Alberto: enxergar, com exatidão e simetria, características que apontam para um olhar típico da época e que encontravam espaço em áreas como a publicidade, o design gráfico, as artes plásticas e, também, a arquitetura.

Porém, foram os trabalhos para as construtoras e para os escritórios de arquitetura e engenharia que se tornaram os mais relevantes na produção do fotógrafo. A partir de 1950, à medida que suas habilidades profissionais evoluíam, o relacionamento com arquitetos e engenheiros cresceu, e estes se tornaram seus clientes habituais. Obras de renomados arquitetos gaúchos, tais como Carlos Alberto de Holanda Mendonça, Ari Mazini Canarin, Irineu Breitman, Edgar Albuquerque Graeff, Claudio Luiz Araújo e Carlos Maximiliano Fayet foram fotografadas por João Alberto. Suas fotos também registram a execução de muitas obras da construtora Azevedo Moura & Gertum, algumas delas hoje consideradas patrimônio arquitetônico da cidade de Porto Alegre⁴, nas quais se procura exaltar a técnica e o sentido da construção no projeto, tão importantes para a modernidade arquitetônica gaúcha.

As suas fotografias de arquitetura exerceram grande influência no fotojornalismo em ascensão nos anos 1950. As imagens fotográficas tinham um forte apelo por apresentarem a modernização e o crescimento das cidades gaúchas, sendo muito utilizadas pelas revistas. Dessa forma, João Alberto acabou sendo o responsável pela documentação do processo de transformações arquitetônicas e urbanísticas ocorridas em Porto Alegre entre as décadas de 1950 e 1970.

Graças ao seu saber técnico, João Alberto utilizou-se de inovações como a fotomontagem⁵ e os serviços de redução, tendo sido desafiado a fazer a inserção de maquetes de edifícios em fotografias do espaço da cidade. Após observar o local de construção do prédio, fotomontava a maquete no terreno destinado ao projeto, de modo que a imagem se constituía em um documento no qual era possível visualizar a presença da futura construção. Cabe ressaltar aqui que esse tipo de imagem, com grandes efeitos de realismo, tinha uma circulação bastante ampla, além de cumprir funções técnicas e estéticas, sendo veiculada tanto em revistas quanto em grandes painéis fotográficos.

As fotografias de arquitetura obedeciam a padrões simétricos, de proporções calculadas, exploração dos

⁴ Foram executadas pela Azevedo Moura & Gertum obras como o Hipódromo do Cristal, os edifícios Guaspari, Imperial, Jaguaribe, Esplanada e Sulacap.

⁵ Fala-se de inovação aqui somente em termos locais. A fotomontagem em arquitetura já era utilizada desde o início do século XX: em 1918, Mies van der Rohe apresentou-a no projeto dos arranha-céus na Friedrichstrasse; depois, em 1921, nos novos edifícios na Alexanderplatz e, em 1927, Ludwig Hilberseimer utilizou-as em seus projetos para o centro de Berlim (SOLÁ-MORALES, 2008).

efeitos de tridimensionalidade, equilíbrio e nitidez. Em síntese, a fotomontagem de arquitetura pretendia ser um espelho da realidade futura, com a inserção dos prédios no espaço urbano como forma de avaliar e divulgar suas qualidades estéticas em meio ao conjunto da cidade. Na apresentação dos projetos arquitetônicos, além da fotomontagem, dossiês eram elaborados com a presença de plantas das edificações, as quais eram fotografadas e reduzidas para serem visualizadas em sua integralidade. Era mais um recurso visual que contava com o desenvolvimento de um saber técnico baseado na precisão.

Como é possível observar, a trajetória de João Alberto confunde-se com a própria história da fotografia e da arquitetura em Porto Alegre. Muitas vezes o fotógrafo precisou achar suas próprias soluções para as ideias apresentadas, como no caso de sua primeira fotomontagem, que será abordada mais adiante. Do ponto de vista da estética, sua obra não se encontra isolada. Porém, mais importante do que localizar a imagem do ponto de vista da técnica, seria conhecer as condições sociais de produção da obra.

A busca da compreensão a partir desse enfoque é possível a partir da consulta e análise de uma parte do acervo de João Alberto, que foi doado pelo próprio fotógrafo ao Centro Universitário Ritter dos Reis em 1997. O rico acervo reúne mais de 12 mil negativos de vários formatos, além de aerofotos, álbuns fotográficos e painéis, que registram exemplares de arquitetura, paisagens, aspectos urbanos e regionais do Rio Grande do Sul, além de obras de publicidade, design, artes gráficas e retratos. Na área da arquitetura, o acervo fotográfico compreende desde imagens de desenhos técnicos e perspectivas até registros fotográficos de edificações, obras em construção e interiores, inclusive de eventos sociais relacionados à arquitetura.

Em seu trabalho com arquitetos, engenheiros e construtoras, João Alberto, graças a um olhar sensível e único, desenvolveu empiricamente uma série de técnicas fotográficas com o objetivo de integrar a arquitetura com a fotografia. O fotógrafo atuou em caráter profissional até a década de 1980, vindo a falecer no ano de 2011.

3. O projeto do Edifício Formac

A primeira fotomontagem de arquitetura realizada por João Alberto foi feita sob encomenda do arquiteto Carlos Alberto Holanda Mendonça, que, no início da

década de 1950, estava projetando um edifício moderno na área central de Porto Alegre. Vale ressaltar que, entre 1930 e 1950, a cidade transformou radicalmente sua aparência, passando de uma matriz arquitetônica eclética para uma capital moderna. Foi nesse contexto de modernização do centro de Porto Alegre, “incentivado por uma imagem favorável, que associava os edifícios altos ao progresso e ao moderno, tanto em termos figurativos quanto na ilustração de um novo modo de vida” (ABREU FILHO, 2016, p. 238), que Mendonça projetou, em 1952⁶, sob encomenda da empresa Predial Formac Ltda, um dos primeiros edifícios modernos de grande porte da capital – o Edifício Formac.

Mendonça teve um papel relevante na transformação de Porto Alegre ao colaborar para a afirmação de uma arquitetura que até hoje permanece como exemplo de qualidade técnica e estética, isto em uma época bastante produtiva no campo da construção e do desenvolvimento da cidade. Apesar de sua curta carreira de somente uma década, é atribuído ao arquiteto o mérito de ter colaborado para a inserção do vocabulário moderno com influência corbusiana na cidade de Porto Alegre, ao “iniciar uma arquitetura moderna local com pedigree, alinhada conscientemente com os enunciados e doutrinas das vanguardas europeias” (LUCCAS, 2004, p. 12).

O Edifício Formac está localizado no centro histórico de Porto Alegre, na região que fica entre o Mercado Público e a Praça da Alfândega, ainda hoje considerada um importante polo comercial (Figura 02). O terreno de esquina onde se situa o edifício faz frente para a Avenida Mauá e para a Travessa Francisco Leonardo Truda. Atualmente parte da primeira Perimetral de Porto Alegre, a Avenida Mauá já era, na época, uma importante via de acesso à área central, sendo ainda a interface da cidade com a área portuária (Cais Mauá). A Travessa Francisco Leonardo Truda, por sua vez, era uma via de abertura recente que conectava a Av. Mauá à Rua Siqueira Campos.

No projeto aprovado pela Prefeitura Municipal, o edifício é um volume prismático de 26 pavimentos, com uma organização volumétrica tripartida – composto de base, corpo e coroamento – nos moldes canônicos da arquitetura moderna carioca. Seu programa original contava com comércio na base, escritórios do 3º ao 17º pavimento, apartamentos entre este e o 24º e, nos dois últimos pavimentos, um restaurante e uma casa de shows. A possibilidade de atingir a altura de 26 pavimentos teria sido dada pela municipalidade em

⁶ Como detalha BUENO (2002, pág. 155 a 163), o projeto do Formac teve a sua primeira versão protocolada para aprovação na Prefeitura Municipal de Porto Alegre em março de 1952, ao passo que a sua aprovação, com versão modificada, data de dezembro do mesmo ano.

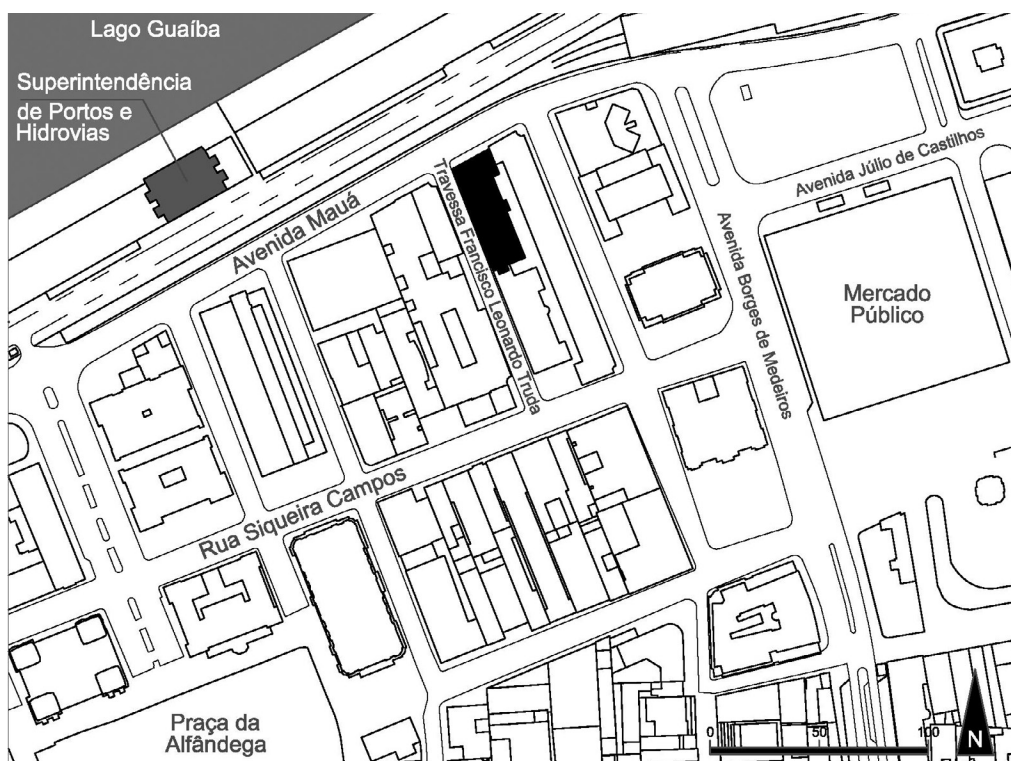


Figura 02
Situação do Edifício Formac na porção central de Porto Alegre
Fonte: Autores

compensação pela desapropriação de parte do terreno original para a abertura da Travessa Leonardo Truda, “resultando em um volume edificado com dimensões impressionantes para a época” (XAVIER & MIZOGUCHI, 1987, p. 97).

A base ocupa todo o terreno, e consiste em um volume transparente com dimensões aproximadas de 50 metros de largura por 16 metros de profundidade, sendo recuada em relação ao volume do corpo e expondo a estrutura em pilotis na face mais alongada, colunata de duplo pé-direito, que dá para a Travessa Leonardo Truda. O recuo do fechamento de vidro em relação à linha de colunas, na fachada da travessa, cria um espaço linear de transição entre o público e o privado, além de marcar o acesso principal ao edifício.

O arredondamento do fechamento da esquina, na base, reforça o encaminhamento de quem transita pela Avenida Mauá – via de maior tráfego – ao acesso principal pela travessa. O ingresso ocorre pelo vão central, com pé-direito duplo, onde se encontram a recepção e o hall de elevadores. As laterais são ocupadas por espaços de comércio com mezaninos, cujos acessos se dão tanto pelo núcleo de circulação vertical coletivo quanto por escadas privativas. Externamente, é possível ver a marcação horizontal do mezanino na fachada.

O corpo, um volume prismático de aproximadamente 53 metros de largura por 20 metros de profundidade e 72 metros de altura, abriga as funções de escritório e moradia. Essa diferença funcional é trabalhada de forma sutil nas fachadas principais. As empenas recebem tratamento distinto, dependendo da orientação solar e da hierarquia – as fachadas norte e oeste, que são as principais, recebem maior atenção nas soluções empregadas.

Na fachada norte, voltada para a Av. Mauá, uma grelha fixa recebe brises horizontais, à maneira do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro (1936). A grelha fixa abriga variações necessárias: nos pavimentos de escritório, o peitoril acompanha a linha do volume principal e, nos pavimentos de apartamentos, o peitoril avança para se alinhar com a face externa da própria grelha. Na fachada oeste, mais atingida pela insolação, uma grelha quadrada, constituída pelo vão de pilares e pela altura de um pavimento, abriga brises verticais. Proposto dentro da lógica do quarteirão tradicional, a fachada sul e parte da leste estão coladas às divisas do lote. Apesar da maior parte da fachada leste abrir-se para o pátio alongado e estreito, esta não recebe o mesmo investimento das demais, sendo tratada pela disposição funcional e regular de aberturas de janelas.

O coroamento, que aloja o restaurante e a casa noturna, é feito por meio de uma transformação do volume do corpo. Na parte norte, a grelha fixa ganha uma dupla altura e uma dupla quantidade de brises. Na fachada oeste, o coroamento aparece tripartido, o vão central repete a solução dos brises verticais do corpo e, nas extremidades, onde não há a necessidade dos brises, acrescentam-se peitoris que servem de varandas para o restaurante. A simetria e o ritmo dessa tripartição do coroamento são forçadas pela supressão do último módulo, na extremidade sul.

A técnica construtiva é o concreto armado com vedações em alvenaria. De planta livre, a distribuição das colunas na fachada menor, voltada para a Avenida Mauá, dispõe de dois vãos regulares de 7,5 metros de eixo, com um vão menor de 3,65 metros junto à fachada leste e balanço de aproximadamente 1 metro para a fachada oeste, a principal. Ao longo da fachada principal, são dispostos sete vãos de 7 metros de eixo e um vão variável, menor, junto à fachada norte, que fica em balanço próximo à esquina. Essa organização estrutural garante a clareza da solução adotada e a flexibilidade dos espaços.

O Edifício Formac, apesar de não ser um modelo de qualidade arquitetônica excepcional, está inserido no contexto de uma produção de capital de província periférica que Comas reconhece ter “planejamento competente e muitos acertos” e no qual predominam “comedimento e aplicação” (COMAS, 2013, p. 23).



Figura 03
Situação atual do Edifício Formac
Fonte: Autores

Mesmo assim, o projeto carrega adequados desenvolvimentos das proposições do vocabulário da vanguarda moderna brasileira em terras de notável cultura conservadora, reafirmando inovações importantes. Isso se evidencia na utilização de elementos moder-

nos, como a composição volumétrica tripartida, o rigor estrutural, o tratamento das fachadas, a colunata de duplo pé-direito e a busca da transparência do térreo, mesmo sendo uma encomenda que se adequava tanto ao mercado imobiliário quanto a um terreno em quadra tradicional.

A conclusão da obra do Edifício Formac ocorreria somente no início da década de 1960, e o resultado construído apresenta alterações consideráveis em relação ao projeto aprovado na Prefeitura de Porto Alegre em dezembro de 1952 (Figura 03). O arranjo geral do edifício é mantido em planta e o seu uso, anteriormente misto, foi destinado somente a escritórios. Porém, são as elevações que apresentam as alterações mais marcantes, através de uma simplificação empobrecedora da solução adotada. Na fachada oeste, parte dos brises verticais foi substituída por painéis de cobogós e a outra parte foi simplesmente suprimida. A grelha quadrada de um pavimento de altura manteve a unidade da fachada, mas as faixas de cobogó, posicionadas para esconder sanitários dos pavimentos das salas comerciais, não geram ritmo e não protegem do sol oeste os compartimentos de permanência. Na fachada norte, a grelha fixa também foi mantida, mas sem a presença dos brises horizontais.

Cabe ressaltar que não há registro de que essas alterações tenham partido de decisão do arquiteto Carlos Alberto de Holanda Mendonça. Talvez em função disso, a fotomontagem de João Alberto compareça fortemente nos registros da arquitetura local, tendo sido, inclusive, apresentada na clássica antologia "Arquitetura Moderna em Porto Alegre" de Xavier e Mizoguchi (1980).

4. A fotomontagem do Edifício Formac

Não bastando o pioneirismo do projeto na carreira de Mendonça e a sua relevância para a cidade, o Edifício Formac seria também a primeira fotomontagem feita no Estado, através da encomenda a João Alberto. O pedido de Mendonça ao fotógrafo consistia em fazer a inserção da maquete⁶ do edifício no terreno onde ele seria construído. Conforme o relato do fotógrafo:

(...) surgiu a famosa fotomontagem, que tinha um arquiteto que gostava muito de novidade, era muito ilustrado que era um arquiteto formado no Rio. (...) O Mendonça quis fazer uma fotomontagem de um edifício, chegou, deixou a maquete na minha casa, com um bilhetinho: "Fazer fotografia da maquete e fazer uma fotomontagem da maquete" em tal lugar assim. Esse foi o edifício Formac. Aí eu ri, eu nunca disse

⁶ A maquete foi produzida por Percival José Gonzaga da Silva, que tinha sido desenhista de Mendonça. Ver: BUENO (2012, p. 105).

que fazia fotomontagem. Mas depois tava tomando meu chimarrãozinho em casa depois do banho e fiquei pensando, mas digo, eu não disse que fazia, mas podia ir lá olhar né. Aí vinha eu, olhei o local e bati uma foto. E acabei montando a fotomontagem e foi a minha primeira fotomontagem foi do edifício Formac (SILVA apud MASSIA, 2008, pág. 110-111).

Apesar de informativo, o depoimento de João Alberto não esclarece a respeito dos aspectos técnicos de produção dessa fotomontagem. Conforme Canez et al, João Alberto utilizou uma série de técnicas fotográficas pouco usuais naquele momento, como a distorção da perspectiva, fotomontagens, separação de tons, solarização e retícula aplicada. O fotógrafo lançou mão de um equipamento composto por câmeras e lentes específicas, além de "negativos de vidro de grande formato e com equipamentos que possibilitaram a correção da perspectiva dos edifícios" (CANEZ et al, 2004, p. 130).

Analisando as fotografias, pode-se dizer, com alguma segurança, que aquela da paisagem de rua, utilizada como base para a sobreposição da maquete (Figura 04), foi feita, a partir da cobertura do edifício da Superintendência de Portos e Hidrovias, de uma distância de aproximadamente 110 metros da esquina do



Figura 04
Fotografia da cena do terreno onde seria construído o Edifício Formac
Fonte: Acervo João Alberto Fonseca da Silva/UniRitter

lote e a uma altura de aproximadamente 20 metros. A distância, a altura da posição e o equipamento adequado garantiram a correção das linhas verticais da

foto original. O ponto de vista também fornece alinhamento das coberturas do entorno imediato com a linha do horizonte. A insolação sudoeste foi selecionada para destacar as fachadas do Formac e para garantir o contraste das sombras.

A fotografia da maquete (Figura 05) é obra de estúdio, e, possivelmente, foi registrada com lente de correção de perspectiva para depois ser reduzida e recortada. A escolha do ponto de vista ressalta as duas fachadas principais do Formac, ao passo que o cuidado se volta para demonstrar a rugosidade dos brises e a coincidência para com o sombreamento da foto base.



Figura 05
Fotografia da maquete do projeto do Edifício Formac
Fonte: Acervo João Alberto Fonseca da Silva/UniRitter

No entanto, comparando os originais e a fotomontagem, percebe-se que não se trata de simples sobreposição. O formato da imagem mudou para comportar a altura do Formac, assim como foi inserido um céu nublado para oferecer profundidade à perspectiva. Alguns detalhes também foram trabalhados: pessoas inseridas na calçada para dar noção de escala, ajuste da

posição de um carro da rua e recorte da presença de alguns andaimes de obra no alto à direita. O resultado exalta a altura do Formac e o contraste de sua abstração formal frente ao entorno, que também sinalizava transformações. A imagem respondeu à demanda por realismo com equilíbrio de proporções, em um tipo de representação tecnicamente precisa, mesmo que produzida, em grande parte, a partir do olhar humano.

A fotomontagem causou impacto ao ser exposta na Casa Comercial Herrmann, situada na esquina da Rua dos Andradas com a Uruguai. Esse fato data de 1953 ou 1954, conforme o relato do fotógrafo. A casa em questão vendia materiais fotográficos, relógios e joias. Por causa das suas relações de amizade com o dono do estabelecimento, João Alberto deixou a fotomontagem exposta na vitrine. O fotógrafo relata alguns dos comentários feitos pelos transeuntes. Uma das falas que ficou marcada na memória de João Alberto foi que a cidade na imagem não deveria ser Porto Alegre e muito menos que tivesse sido feita por um fotógrafo local. Conforme o relato do fotógrafo:

(...) como o Mendonça era muito noveleiro como a gente chamava, gostava de novidade, ele quis fazer uma ampliação grande. Então eu fiz uma ampliação, se não me engano, era noventa por sessenta do trabalho dele já fotomontado. E porque eu andava muito na Casa Hermann, botamo na vitrine da casa Hermann (...) na esquina da rua Uruguai com a rua dos Andradas. E aí até foi curioso. Pena que eu não tinha gravador como vocês tem agora, porque o que se ouvia de coisas engraçadas daquele público que olhava (...). Então não era feito em Porto Alegre. (...) Mas o importante da história é que se comentava, a fotografia daquele tamanho já tinha vindo dos Estados Unidos, pra começar. E o Braga que era da Casa Hermann mandou um dia escutar, e eu fui escutar, fiquei no meio do povo ali escutando e se comentava coisas engraçadas, entre elas que o edifício não era em Nova York, que era em tal cidade, que tinha um sabido lá. Porque o edifício aqui em Porto Alegre não tinha um edifício, parece que são vinte e poucos andares. (SILVA apud MASSIA, 2008, pág. 110-111).

A questão relevante do depoimento acima é que João Alberto teve a oportunidade de relatar situações não só sobre a circulação da obra, mas a respeito de sua recepção. A fotomontagem servia muito bem ao processo de planejamento, e sabe-se de seu uso pelo corpo técnico do Estado. Ao inserir a maquete do edifício em plena área central da cidade, ainda predominantemente horizontal, o fotógrafo causou um choque visual, pois uma imagem tida como reflexo da realidade estava ali e já criava ficções, conforme é possível observar em seu produto final (Figura 06).

Claro está, também, que a fotomontagem hoje não causa o mesmo espanto. Em decorrência do avanço das tecnologias disponíveis para simular a realidade,



Figura 06
Fotomontagem do Edifício Formac
Fonte: Acervo João Alberto Fonseca da Silva/UniRitter

a sociedade atual já saturou o olhar em relação a esse tipo de imagem. Contudo, não podemos esquecer que, na época, as principais referências em termos de modernização eram as grandes cidades norte-americanas ou europeias oriundas de cartões-postais ou de fotografias impressas em revistas ilustradas.

Se, em períodos anteriores, a modernidade era vista como algo a ser alcançado no futuro, na década de 1950 existia a sensação de que tal futuro havia chegado de forma definitiva (MONTEIRO, 2012, p. 57). Nesse contexto, o papel da fotografia, considerada aqui como um dispositivo que mediava também a questão do crescimento urbano, exercia papel fundamental no planejamento de ações futuras, sem contar o fato de que apresentava a cidade como um índice concreto da modernização do país.

É lícito dizer que a trajetória do fotógrafo foi construída a partir dos desafios que lhe foram lançados em termos visuais. O êxito ocorreu pela insistência e pelo treinamento do olhar, de acordo com uma visão tecnicista que predominava na arquitetura. As suas fotografias e fotomontagens tinham um forte apelo de veracidade ao apresentar a modernização e o crescimento de Porto Alegre, sendo utilizadas, inclusive,

pelas revistas ilustradas. A trajetória de João Alberto confunde-se com a própria história da fotografia, assim como as suas fotos são um poderoso instrumento no sentido de interpretar a obra arquitetônica, seja pela captura da realidade na qual se inseriam, seja pela manipulação desta realidade.

5. Considerações Finais

A imagem fotográfica tem o poder de influenciar a interpretação da arquitetura e pode até mesmo repercutir no ato de projetar, devido ao seu inegável poder de manipulação da realidade. Apesar de, mesmo no contexto atual, manter a reputação de ser um registro fiel da realidade, a fotografia que faz uso especializado das técnicas de captura de imagem é capaz de produzir registros interpretativos e, por consequência, provocar percepções estimuladas - ou alteradas - no receptor da imagem final. Mediante a associação das técnicas de captura com as de fotomontagem, é possível deixar a manipulação da produção de imagens ainda mais efetiva, chegando ao ponto de produzir uma realidade completamente diferente.

Neste sentido, a fotografia como representação arquitetônica pode ser entendida na qualidade de uma das formas de representação do objeto. Da mesma maneira que qualquer outro tipo de imagem, as fotografias são mais do que apenas um meio de comunicação. Nelas está contido um modo de ver particular de cada autor, bem como a sua visão, suas impressões e aquilo que ele quer mostrar, além daquilo que foi contextualmente adquirido por ele como memória coletiva. Desta forma, o fotógrafo funciona como um filtro da realidade, expressando-se com intensidade própria.

A fotomontagem de João Alberto para o Edifício Formac apresenta uma dimensão histórico-espacial capaz de expressar o que era, então, uma possibilidade de futuro para Porto Alegre. Poderíamos até mesmo afirmar que a fotomontagem manifesta, através dessa capacidade de paralisação do tempo e de uma consequente relação passado-presente-futuro, uma realidade possível, mas que seria alterada com as posteriores modificações do projeto.

A participação da fotografia no registro e na divulgação da arquitetura moderna do século XX alterou para sempre a sua relação com os processos de produção e difusão do conhecimento arquitetônico. Essa relação induziu a uma forte dependência da representação do espaço arquitetônico, desconectando a fotografia de

um valor meramente documental ao mesmo tempo em que a aproximava dos meios de comunicação e representação artística. É neste sentido que a participação de João Alberto no registro da arquitetura moderna, bem como através da elaboração de fotomontagens que simulam com virtuosismo a inserção de um edifício projetado, mescla técnica e arte, instituindo, em terras locais, um processo de representação e difusão da obra arquitetônica até então inédito.

O Edifício Formac cumpriu, assim, um papel que vai além da sua própria materialização arquitetônica. A fotomontagem realizada pelo fotógrafo João Alberto - que, na época de elaboração e divulgação, já provocou alvoroço na cultura local - ainda hoje chama atenção pela qualidade técnica, expressividade e precisão. As qualidades arquitetônicas do edifício (e as qualidades formais do projeto original), méritos do arquiteto Carlos Alberto de Holanda Mendonça, certamente contribuíram para a perenidade dessa imagem.

Contudo, o trabalho do fotógrafo ao reforçar as boas qualidades do projeto, que serviu para promover o objetivo inicial da venda do empreendimento, divulgou a arquitetura moderna como uma nova linguagem para o mercado imobiliário e para a sociedade da época. Ao fim, o trabalho promoveu não só o Edifício Formac como objeto de arquitetura, mas serviu ainda como peça de difusão da arquitetura moderna no Rio Grande do Sul. A imagem também popularizou uma versão idealizada da modernidade local que nunca chegou a se concretizar, visto que o edifício construído não corresponde à imagem montada e, talvez, tenha sido mais influente que o próprio objeto o qual tentou representar.

Referências

ABREU FILHO, Silvio Belmonte de. Vertigem das alturas. In FIORE, Renato Holmer (org.). Modernização e verticalização da área central de Porto Alegre. Porto Alegre: Marcavisual, 2016.

BUENO, Marcos. *A obra do arquiteto Carlos Alberto Holanda Mendonça*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Porto Alegre, 2012.

COMAS, Carlos Eduardo. Confronto. In COMAS, Carlos Eduardo; PIÑON, Helio. Inventário da arquitetura moderna em Porto Alegre- 1945/65. Porto Alegre: Marcavisual, 2013, p.15-24.

CANEZ, Anna Paula (et al.) *Acervos Azevedo Moura e Gertum e João Alberto: imagem e construção da modernidade em Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2004.

LUCCAS, Luís H. H. *Arquitetura moderna brasileira em Porto Alegre sob o mito do 'gênio artístico nacional'*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Porto Alegre, 2004.

MASSIA, Rodrigo. *Fotógrafos, espaços de produção e usos sociais da fotografia em Porto Alegre nos anos 1940 e 1950*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2008.

MEYRER, Marlise. Revista O Cruzeiro: Um projeto civilizador através das fotorreportagens. *História Unisinos*, V. 14, p. 197-212, 2010.

MONTEIRO, Charles (Org.). *Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

SOLÁ-MORALES, Ignasi de. Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica. In: NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: CosacNaify, 2a ed. rev., 2008, p. 254-263.

XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. *Arquitetura moderna em Porto Alegre*. São Paulo: Pini, 1987.



THESIS

Arquivo

A dignidade do átimo. As formas do tempo: Veneza e a Modernidade¹

Manfredo Tafuri
Veneza, 1993

¹ O tradutor agradece ao Prof. Dr. Mario Henrique D'Agostino (FAU-USP) e ao Prof. Dr. Mauricio Santana Dias (FFCLH-USP).

Rafael Urano de Carvalho FRAJNDLICH, Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Campinas; urano@fec.unicamp.br

É depois de 1196 que Benedetto Antelami esculpe o portal sul do Batistério de Parma. Na luneta em que a coroa está representada tem uma complexa lenda, de origem estranhamente oriental. Trata-se da representação escultórica daquele que foi chamado "O Romance de Baalam e Josafat", traduzido para o latim nas primeiras décadas do século XII.

A transposição escultórica da lenda exposta, em síntese: um dragão ameaça um jovem; a árvore sobre a qual este se refugia; o ato que o jovem cumpre, a saber, aquele de pegar o mel de um favo, tentando provar aquela doçura; ao mesmo tempo, dois lobos, um branco e outro negro, segundo o romance oriental, roem a base da árvore. Assim que saborear o mel, o jovem cairá e será a sua catástrofe.

A coisa importante é que, à esquerda e à direita, por duas vezes se repetem os símbolos do sol e da lua. Primeiramente de maneira estática, depois heráclita – isto é, em unidades opostas – neste caso de dois carros que se arrebata um contra o outro. É a batalha contínua, o ciclo do tempo, do dia e da noite.

Prestando atenção, vê-se que se distinguem outras representações: uns jovens nus que soam uma flauta, e embaixo destes tem-se homens vestidos, tristíssimos, com suas flautas abaixadas. Mais uma vez, a expressão do ciclo inexorável do tempo ao qual o homem é totalmente estranho.

Diria que não é por acaso que este romance, estranhamente reproduzido na luneta do portal meridional do Batistério de Parma, esteja ali representado.

Sem dúvida, junto à iconografia dos outros programas escultóricos dos outros portais, Benedetto Antelami intendia (aconselhado por seus promotores eclesiásticos) aludir ao valor do ascetismo, o valor do se retirar do mundo, tendo em vista e considerando que o ciclo do tempo - nesta primeira forma de tempo que examinamos hoje - é talmente inexorável, que não resta nada senão a confiança, ou seja, a reza a Deus.

Entretanto a lenda, ou antes, o romance, é oriental e estranhamente o seu significado é revelado claramente mais tarde, em um dos mais notáveis contos Zen, no qual se narra sobre um homem que, em uma situação de extremo perigo, visto e considerando que está caindo de uma rocha, agarra-se a um fragilíssimo ramo, pois também neste caso ao fundo do penhasco tem um dragão que inevitavelmente o devorará. O homem vê alguns morangos, come um e está feliz enquanto está caindo porque seu último pensamento é: “como é doce este morango”.

A mesma atitude mostrada por Antelami está no nosso personagem. O mesmo ato de dizer “como é doce este mel” no momento da máxima catástrofe. Nada pode esta tentativa de salvação confrontada com o ciclo do tempo, com este atirar-se do dia e da noite que criam uma temporalidade absolutamente circular.

Esta primeira metáfora figurativa nos dá, diria, a primeira forma: o tempo do átimo, a dignidade do átimo. Algo que talvez nós contemporâneos ou desprezamos ou perdemos, mas que a obra de arte está a nos lembrar de maneira, diria, impetuosa.

Esta primeira forma do tempo que consideramos é uma forma que anula ele próprio, a tomada do átimo fugidio – e a ela voltaremos em breve – pois o que poderia ter feito o homem naquela árvore senão provar até o fim isto que a vida lhe punha, o mel?

A ela seguem-se duas outras formas do tempo, uma explícita e a outra não.

Começaremos, assim, pela segunda: trata-se de um confronto entre dois sistemas máximos e entre duas máximas obras-primas figurativas arquitetônicas, figurativas da modernidade ocidental, e portanto, de modo bem diverso do espírito com o qual Antelami esculpiu a luneta do portal meridional do Batistério de Parma.

O *Plan Obus*, plano regulador da região da Argélia, que Le Corbusier traça em torno de 1930, com uma série de projetos que não terminam nesta primeira, magistral e insuperada obra prima de utopia do mundo contemporâneo. Nela, três tempos se entremeam. O primeiro é o da contemporaneidade pura, sobre este lugar, edifício residencial arqueado e ondulado, que tenta se espelhar no Mediterrâneo, nas colinas e na dança dos outros blocos residenciais que formam um *Partenon* contemporâneo sobre as colinas de *Fort L'Empereur*. Ali corre uma pista automobilís-

tica, o tempo próprio da cronografia, o tempo de nós modernos, o tempo da aceleração, o tempo que não deixa tempo e que prevê qualquer movimento a ele sucessivo, portanto, o tempo da publicidade. O tempo de uma ânsia de quem não pode se permitir repensar o tempo.

No bloco residencial há o segundo tempo. Le Corbusier magistralmente pensou – não digo realizou tecnicamente, mas ao menos pensou – este segundo tempo também de todo moderno e contemporâneo, o do consumo, que tem lugar ali dentro das células residenciais. Fossem industrializadas ou construídas com materiais precários (palha e feno), à maneira islâmica, igualmente não possuiriam nada de estável. A forma estável é expressão de vontade figurativa, anulada pela aceleração e reposição da casa como um automóvel ou objeto, “use e descarte”.

Um terceiro tempo é entretanto a coisa mais trágica deste projeto. Este (projeto)- tempo é expresso a partir da *casbah* dos argelinos. Le Corbusier com ela se impressionou de maneira vivíssima; ela lhe interessou para mais além que a paisagem, que tinha aprendido a apreciar na América Latina durante as suas primeiras viagens aéreas a bordo do *Saint Exupéry*”. Le Corbusier tinha encontrado na *casbah* dos argelinos algo fascinante; indubitavelmente ali havia Delacroix, indubitavelmente era tudo orientalismo romântico e algo mais: a *casbah* era a perfeita contradição do tempo da idade da técnica, seja aquele aceleradíssimo, seja aquele do comércio contínuo, do consumo. Na *casbah* o tempo era – disse o arquiteto com palavras que só mais tarde os historiadores assumiriam nos seus vocabulários – quase imóvel. Este tempo não pode nunca entrar em contato com os da idade da técnica.

Este tempo imóvel Le Corbusier já experimentara vinte anos antes, quando sobre o monte *Athos* teve de tomar uma decisão terrível, como ele mesmo escreveu, de retornar ao mundo ou ali permanecer em contemplação. Escolheu retornar ao mundo... mas cuidado: o fascínio com a *casbah*, pelas moças argelinas que são geralmente metáfora de *nonchalance* nos confrontos com o tempo, para Le Corbusier significam algo intocável pelo projeto moderno, que absolutamente não pode através dele ser investido. Neste sentido Le Corbusier coloca entre a idade da técnica em máximo desenvolvimento utópico de si própria e este edifício à beira-mar – seu *Centro direzionale* – a mais trágica das formas que a arquitetura pode inventar: uma ponte. Ela nega toda possível relação entre

os nossos tempos acelerados e cronofágicos e o tempo imóvel, do qual o Le Corbusier sente o valor.

Retornemos então à primeira forma do tempo, aquela explícita, com uma verdadeira e grande metáfora do tempo: a famosa *Allegoria della Prudenza* ou *Tricipitium* de Tiziano, agora na *National Gallery* em Londres.

Os três vultos: o velho, o maduro e o jovem; mas também o lobo, o leão e o cão, respectivamente. Realizado por volta de 1565-1570, é considerado uma metáfora do tempo. Infelizmente um dos grandes estudiosos da nossa época, Erwin Panofsky, fez de tudo para expor o significado deste quadro buscando as fisionomias, se o jovem é o neto de Tiziano, que se autorrepresenta... buscando o sentido desta inquietantíssima imagem em fatos biográficos ou contingentes.

Na realidade, esta metáfora do tempo é antiquíssima. A sua representação como cíclico - com o lobo, o leão e o cão - à qual somente Tiziano acrescentou explicitações figurais, vem da antiguidade tardia, dos textos de Macróbio. E se alguém anda por Veneza de olhos abertos descobre o símbolo do *Tricipitium*, das três cabeças (velho, maduro e jovem), encravado nas mais importantes residências cidadinas: do Ca` Vendramin em Santa Fosca até a Ca` Trevisan-Cappello em Canonica, sendo portanto um dos símbolos públicos da cidade. O que pode significar este símbolo público? Temos um velho que tem seu olho fixo, por assim dizer, no passado. Estamos em Veneza, devemos dizer que tem sua vista fixa no recordar, no ter presente sempre a origem. Temos o momento da decisão, definido pelo leão, o homem maduro... mas como decide? Tem em vista a coragem do homem jovem, vejam: o homem jovem olha adiante e realiza o tempo circular aqui representado. Eis um tempo complexo porque é circular mas vetorial, é uma flecha no tempo, bem ali onde o futuro deveria destruir - como o anjo de Benjamin - qualquer fragmento do passado, o símbolo deste futuro é o cão, ou seja, a fidelidade. É para a fidelidade à origem que o velho olha constantemente, visto que os três momentos do tempo não podem ser cindíveis entre si. Na base do quadro tudo isto está escrito: *Ex praeterito praesens prudenter ni agit futura actione deturpet.*

O que pode significar esta insistência de Veneza na contínua retomada da origem, no olhar fixo a uma possível representação do início e a fidelidade do cão olhando para o futuro, fidelidade àquela vontade de início?

O símbolo do *Tricipitium* era usado também no século XV de modo, diria, banalizado: no tímpano da edícula que Donatello constrói fora do *Orsammichele* em Florença, encontramos a divindade em forma tríplice, mas é uma banalização da visão circular de Deus, do pensamento contemporâneo de Cusano, pois este vê um centro em tudo onde a divindade é um círculo cuja periferia é o infinito.

Por outro lado, o símbolo de Macrobio aparece duas vezes na *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (editada por Aldo Manuzio em Veneza no ano de 1499) nos dá a fonte da representação de Tiziano, como por exemplo o significado original do lobo, pois este deveria ser o tempo que vem mastigado, comido, consumado.

Mas não é esta a interpretação veneziana do tempo. Não aquela de Tiziano e isto se pode demonstrar quando uma representação totalmente metafórica alcança algo que buscarei mostrar, que é muito menos metafórico representando entretanto igualmente isto que tempo deve se tornar, as grandes metáforas do tempo, das quais falamos, devem se tornar na Veneza do primeiro '500 tradução da *virtus*.

Então temos, no famoso quadro de Giorgione (*Tre filosofi*) uma espécie de inversão: o jovem olha algo que está na caverna, onde brilha um lábil fogo. Estranhamente o jovem tem uma pequena mesa e usa um compasso – coisa que aparenta paradoxal: usa o compasso para representar a forma menos geometrizable proveniente da natureza. Entendemos a analogia: invertem-se os papéis. O jovem reduz *ad mensuram more matematica, more geometrico*, isto que, aparentemente, é irracional, mas não pode sê-lo porque faz parte do contexto natural e talvez exista ainda a metáfora da gruta platônica. Mas isto não importa, pois logo após temos claramente a figura árabe do matemático, que é aquela da sabedoria, da maturidade e, no fundo, da sapiência cosmológica. O velho tem uma representação do cosmo nas próprias mãos. Temos, portanto, uma inversão que devemos explicar antes de considerar porque as três figuras do tempo se misturam no *Concreto*: o jovem ao centro, o velho olha para nós ao invés de uma origem distante, o maduro aconselha o jovem.

Em primeira instância podemos dizer que nestes dois quadros existiu um processo de secularização: mas dizendo assim faríamos isto tudo banal.

De fato, Marin Sanudo, no *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae*, explica claramente que existe um tempo veneziano, do qual vimos até agora representações variadas, quase equivalentes. Veneza, escreve Sanudo "...fò comenzata edificar del '421 addì 25 Marzo in zorno de venere, bellezza e Venezia, nel qual zorno ut divinae testantur licterae". Assim são os escritos sagrados que testemunham esta falsa leitura: "... fu formato il primo homo Adan nel principio del mondo per le mani di Dio, una ancora in detto giorno la verzen Maria fu annunziata da l'angel Gabriello, et secondo l'opinion teologica fu in quel medesimo zorno da Zudei crocefisso...".

Talvez consigamos compreender qual é a origem que o velho no *Tricipitium* de Tiziano olha. Olhando fixo para que seja presente e não seja somente uma memória esta origem sacra da cidade de Veneza, que não se venha a perguntar se isto é um mito ao qual se acreditasse ou um mito de natureza instrumental; tendo já respondido os historiadores da antiguidade polemizando acerca da inteligência de quem pergunte se os antigos acreditavam em seus mitos.

Temos um tempo do nascimento, que é o tempo escatológico, aquele da crucificação, pode-se dizer mesmo da redenção, sobre a qual se concentra o tempo veneziano. Justamente, Alberto Tenenti em uma conferência quicá extemporânea, mas sem dúvida arguta, individuou no mundo tardo-medieval moderno (*moderno* sem significar contemporâneo, vale lembrar em uma faculdade de arquitetura) – que em Veneza existe um espaço e tempo particulares. A especificidade de Veneza, a identidade disto que a fez única para o bem ou para o mal – pois que certamente não serei apologético à Veneza – é esta sua unicidade temporal.

Identificação com Vênus, pela sua beleza e nascimento das águas, mas também identificação com a virgem, o que significa que Veneza é cidade imortal, imaculada, enquanto única que não nasce a partir de um homicídio – como aquele feito por Rômulo. Não nasce de um delito: nasce miraculosamente, é o milagre realizado, utopia realizada, virgem inapreensível, portanto segura, sem muro porque defendida pelas águas. Miraculosa e única, como impossibilidade e realidade.

O tempo de Veneza cumpre-se escatológico, pelo menos em um primeiro tipo de mentalidade. Pode-se perguntar: é esta uma mentalidade do mercador? O tempo que se cumpre no navio que vai à Corfù ou a Rodi é o mesmo tempo? Indubitavelmente, não. Mas certo é que existe uma interiorização das imagens do

tempo que, estranhamente, se concentram na pintura, na escultura decorativa e mesmo no significado público dos edifícios privados dos patrícios.

E as tais três idades são no fundo o reverso de um tempo escatológico, no qual entretanto seus princípios são nelas absorvidos. Por que harmonia e por que não há mais necessidade de dar sentido ao círculo no *Concerto* de Tiziano? É desnecessário porque o importante, o símbolo – aquele da eternidade divina – do ritmo escatológico e do tempo veneziano já podem ser dados como mundanos e não seculares, a entrar no inconsciente, na mentalidade coletiva de toda a classe patrícia.

Pode-se demonstrar? Sim. Temos uma quantidade infinita de documentos. Mas vos lerei somente um, brevíssimo, mas extremamente persuasivo. Estamos em 1525, sempre com Marin Sanudo, desta vez a partir de seus famosos *Diari*. O procurador Federico Corner leva o jovem, o menino Marin Sanudo à *Sala dei Pregadi* e o faz ver as representações exatamente símile a estas, não mais existentes, mas que evidentemente eram tornadas imagens de estado, posto que estavam pintadas na Sala do Senado. Corner disse, segundo o testemunho de Marin: “*Marin, fio, vedistu questa sala come la stà depenta? [...] Vedistu questi arbori grandi, mezani e picioi?* [Neste caso a metáfora tríptica era baseada em árvores grandes, médias e pequenas] *Cussì è quelli che intra in questo Senato, posti al governo del Stado, li picioi impara* [exatamente como ocorre com o jovem filósofo de *Giorgione*], *poi vien mezani e poi grandi; cussì `e le tre età, zovani, mezzani e vechi: e a questo modo si governa le ben institute Repuliche.*”

Esta imagem do *Concerto*, a passagem da apresentação a iconologia fixa à passagem concertual da *armonia discors* e também esta representação institucional como *zovani, mezani e vechi* que compõem Veneza são por sua vez metáforas de governo, deste “governo dos mistos”, como foi chamado no tardo medieval, (logo depois dos ajustes do final do ‘200 e ‘300 em Veneza) onde a democracia era vista no *Maggior Consiglio*, a oligarquia no senado e a figura real no Doge. Deste modo, perfeita realização do estado, talvez mais aristotélico que platônico, no qual todo poder tempera os outros e o estado inteiro vira cravo bem temperado.

Estamos ainda no mito? Não temos nenhuma dificuldade, no entanto, dizer que quem não crese que estamos falando unicamente deste mito seria um mitô-

mano. Isto que é certo é que este mito de Veneza, no momento no qual a cidade o pronunciará de maneira sempre mais exausta, sempre mais fraca, sempre mais hipócrita terá uma passagem: isto que aqui nasce e se decompõe lentamente, até o pântano no qual estamos hoje por afogarmo-nos, vai para outro lugar, é fecundo em outra parte do mundo.

Vejamos o que quer dizer, em termos arquitetônicos, a sacralidade de Veneza. Tal sacralidade significa: impossibilidade de tocar a sua *imago urbis*. A *imago urbis* é intocável enquanto estrutura, enquanto algo que é baseado na lei da aula que quer idênticos todos os patrícios, portanto idênticas as casas, idênticas as tipologias, quase iguais os cumes dos telhados – e isto se encontra já em qualquer divulgação platônica *trecentesca*. A diferença é que em Veneza este milagre advém. As casas patrícias se baseiam em uma tipologia constante: um salão de passagem e os quartos privados ao seu lado, se alheando um após o outro os salões de passagem, todos visíveis nas políforas que se abrem para o *Canal Grande* ou aos outros canais. Eis uma metáfora arquitetônica pleníssima: primeiro, o desaparecimento do conceito de privado. Nenhum romano, milanês ou florentino seria capaz de viver mais de um dia do renascimento em uma casa onde o papel do salão de passagem é o de uma praça; casa como pequena cidade e a tal passagem, lugar de reunião da família inteira, uma pequena *Piazza San Marco* seguindo os métodos da cultura analógica, na qual a coletividade controla diretamente tudo o que é privado – não ainda em sua conceituação moderna. Desdobra nos espaços a sua destinação: a coisa mais importante é que tudo isto deve ser visto de fora. Estes salões de passagem são constantemente expostos pelas políforas centrais dos palácios venezianos em uma espécie de, digamos, concerto. Não por acaso o *Concerto* de Tiziano é metáfora de Veneza, como um tipo de concerto do qual não se deve transparecer isto que pode se suceder no interior.

Não dever transparecer isto que é desacordo, isto que é o tempo hiper mundano, que anula o tempo da sacralidade veneziana.

Creio que ninguém entendeu a Veneza antiga como Georg Simmel. Simmel falava de Veneza como cidade da máscara. Dizia que a máscara é metáfora do espírito, da alma. De fato, como primeiramente apontava, nos dois palácios Giustinian, ao lado de Ca'Foscari, é evidente a equivalência das políforas (não com as da Ca'Foscari) a exprimir confiança entre a família, célula do estado, e o estado simbolizado a partir do

exterior, no Canal Grande. Isto pode ocorrer em formas góticas, ou tranquilamente nas formas proto-humanísticas do Ca'Contarini degli Scrigni; pode ocorrer nas formas barrocas dos palácios de Longhena e pode vir nas desgastadas formas dos palácios dos Temanza ou dos Giovanni Antonio Selva ou de Domenico Rossi. Esta é a máscara de Veneza: não se construíram os palácios, eles permanecem sempre idênticos na estrutura. Muda-se a pele, enquanto Veneza, cidade sacra, não tem uma sua língua... e como poderia tê-la? Tem a língua de babel. Pode as assumir todas pois esconde – como intuiu Simmel e como de joveníssimo já ensinou aquele grande professor de todos nós de Veneza, Sergio Bettini – isto que se preserva o que é nosso íntimo. Isto que se esconde é a estrutura veneziana, o que conta. O que está à vista é propaganda política, é *decorum*, é algo que se deve fazer – como às vezes escreveu Domenico Morosini no seu *De bene instituta Republica* – com a figura de potência do estado, como capacidade de absorção por parte de Veneza de qualquer linguagem. Veneza não tem linguagem própria senão na própria irrepetível estrutura e organicidade. Portanto, Veneza: estado de alma.

O problema que coloco neste ponto (e que vos expinho de forma rapidíssima, como um *flash*, pois devemos ver somente um aspecto disto): é possível que uma assim radical concessão do tempo, reitero, do tempo mental coletivo, do tempo do mito, mas de um mito sobre os quais rege a mesma Veneza humilhada na paz de Bolona em 1529, que rege a Veneza – não mais a grande Veneza mediterrânea – que no momento em que se abrem os tráficos ocidentais permaneceu fechada sobre si, pode esta grande metáfora e concessão do tempo não se traduzir em um espaço especificamente veneziano? Sim, com certeza Tenenti deu uma resposta positiva, sem demonstrá-la. Buscarei vos demonstrar e, vejam, não falaremos de forma, não falaremos de arquitetura. Falaremos somente dos procedimentos. No processo onde a *Piazza San Marco* que vocês vêem durante o primeiro ano do século XVI, data do famoso mapa de Jacopo de' Barbari, em plantas reconstituídas. Pois esta grande praça – como demonstrou de maneira brilhantíssima Jurgen Schultz – primeiro cortada ao meio por um rio com um prado de um lado e portanto incluindo somente o conjunto da Capela Ducal e do *Palatium*, viu a sua grande transformação *duecentesca* e do primeiro *Trecento*, iniciada a um tempo longuíssimo, como consequência da, certamente não muito gloriosa, cruzada (chamemo-la assim) na qual Veneza conquistou Constantinopla. A consequência foi um ato perfeitamente medieval, perfeitamente transparente como metáfora, vale dizer,

um *traslatio imperii*, na *traslatio* do foro principal de Constantino a Bizâncio. Constantinopla, duplicada no espaço marciano, pela configuração deste que se vê aqui que não é ainda o que seria definitivo e atual, mas como uma longa série que é aquela do palácio dos Procuradores e principalmente de uma configuração como o foro antigo bizantino, dando à Veneza, ao menos metaforicamente, um sentido de nova Constantinopla; daquela que foi destruída pelos próprios venezianos. Quando foram colocados os cavalos sobre a Igreja de San Marco, os cavalos do hipódromo constantiniano, a praça hipódromo vira sede metafórica do conjunto *Circo Massimo-Palatium Augusteum* (sempre, como demonstrou *Salvatore Settis*, reproduzida no medieval como metáfora do *traslatio imperii*), e assim em Veneza tem-se a primeira praça moderna. Não por acaso, no *Trecento*, uma praça irrepitível que não se torna modelo para cidade alguma, nem mesmo para aquela *Pavia* que pareceria se assemelhar, esquematicamente, a *Piazza San Marco* (ainda que *Luisa Giordano* tenha demonstrado a falsidade desta aproximação). Então, o que interessa na realidade para nós, é saber o que acontece entre 1468 até 1610. Neste arco de tempo temos um ato formidável, este também de importância simbólica fundamental para o alto Medieval: a doação da biblioteca grega e latina do Cardeal Bessarione para Veneza. Não para Roma, mas para Veneza. É total o desinteresse dos venezianos, até mesmo com o significado simbólico desta doação.

Primeiro tempo: a coleção dos códigos de Bessarione são postos em algumas salas do *Palazzo Ducale*, temos ainda as carteiras de empréstimo, e alguns dos livros mais importantes não foram nem mesmo retirados. Entre a Veneza mercantil e o novo Humanismo a indiferença era total.

Segundo tempo, ou muitos tempos, devemos dizer: ocorre em 1514 o incêndio das antigas Procuradorias e logo depois inicia-se a sua reconstrução, em plena batalha cambráica. Depois da derrota de Agnadello, este traidor do procurador Antonio Grimani, este financia – para se fazer aceito de novo em Veneza depois de seus atos de vilania – a reconstrução, indicando uma das tantas hipocrisias venezianas constantes no tempo: “... Então a reconstruímos para fazer que o inimigo veja que a nossa potência não acabou...”. Reconstrói-se algo muito semelhante as Procuradorias bizantinas antecedentes ao incêndio de 1514, ano de morte de Donato Bramante em Roma.

Mas não é isto que nos interessa. Interessa antes de tudo a relação entre a procissão na *Piazza* repre-

sentada por Gentile Bellini e a 'procissionalidade' das Procuradorias, já que elas eram as casas da máxima magistratura (teoricamente, já que depois as regras foram quebradas e algumas delas foram colocadas em aluguel). Tal magistratura era a única vitalícia, como a do Doge: a dos procuradores *de supra*, *de ultra* e *de citra*. O que importa aqui: aquele significado da lei das salas – igualdade na edificação, pois esta é a condição de liberdade do governo misto – está feito visível. A procissão é procissão em pedra, todo elemento construído é idêntico aos outros, sendo exemplo aos prédios privados construídos sobre o *Canal Grande* ou nos canais principais.

Em um primeiro momento aquela doação de livros é importante porque, dados em 1468, depois da conquista de Constantinopla em 1453, foram então ato de transmissão, não ato da *traditio legis* mas da *traditio humanitatis*, da inteira cultura grega e romana que atravessa Veneza. Bessarione espera que Veneza – e nisto devemos dizer que demonstrou não conhecê-la – cogite uma nova Cruzada que liberte, não somente a capital do Império Romano do Oriente, da Igreja do Oriente, mas também da inteira cultura antiga, que era sacra para ele como para todos os humanistas daquele tempo.

Bem, Veneza não sabe o que fazer com aquela doação, existem propostas de colocá-las aqui dentro em torno de 1515-20, não lembro exatamente. Até que, depois de pressões infinitas desde 1468 até 1536-7, decide-se que deverão construir as novas bibliotecas junto das sedes das novas Procuradorias "...*super sedem antiquar panacteriae...*", ou seja, no lugar da atual *Biblioteca Marciana*; mas, vejam, exatamente ali onde eram as antigas panificadoras. Quando a Jacopo Sansovino, o renovador da *platea Marciana*, foi dado simultaneamente o encargo para a Casa da moeda, para a *Loggetta* aos pés do campanário e para a *Libreria Marciana*, este acabou se tornando uma espécie de *pendant* do Palazzo Ducale. Palazzo Ducale, como dizem os seus capitéis medievais, sede da *sapientia legis Salomonis* e por outro lado, sede disto que dá substância ao saber jurídico: o livro, o livro antigo. Bem, quando estes dois propileus venezianos, que se unem às duas colunas, são projetados, o projeto é feito para uma livraria que termina na décima sétima arcada. E se vocês imaginassem a parte não existente, desobririam um edifício sansoviniano perfeitamente simétrico diante da ante-sala da Biblioteca e depois um ritmo de 2-1-2-1 para as três procuradorias, *de supra*, *de citra* e *de ultra*. Esta é uma decisão de 1536-37... e no entanto, o que acontece à Casa da moeda?

Hoje Casa da moeda e Libreria sansoviniana se encontram até se defasarem sobre a bacia marciana, mas atenção, pois o primeiro projeto da Casa da moeda foi feito exatamente no mesmo 1536, ou ao menos o concurso que Sansovino vence começa em '37, não seguindo o alinhamento, mas para um outro recuado em relação a fachada na bacia.

Passemos rapidamente pelas decisões: Em 1539 este alinhamento é modificado para o atual, mas o prédio tem dois pisos e este, teóricamente, é ainda recuado. Em 1556, de repente o filho de Sansovino, Francesco, escreve em *Venezia città nobilissima* que o projeto do pai, já começado, era na verdade, no lugar da panificadora, que deveria abraçar a praça inteira. Ninguém acredita hoje e provavelmente ninguém acreditou então. Por quê? Porque o mesmo pai terminou a ala inteira com muito custo, seguindo os modelos precedentes por pouco menos que vinte anos. É portanto impossível, não somente pela mentalidade veneziana mas também por aquela de qualquer empreendedor do período acerca de uma operação deste gênero. Por que então *Francesco* assim disse? Porque em 1554, às pressas, estabelece-se que a Casa da moeda deve aumentar um pavimento, mas dois anos mais tarde, em 1556, firma-se que a Libreria deve alcançar a Casa da moeda, mas esta decisão não conta absolutamente nada, pois de 1556 até 1587 nada se fez. Em '87 aparece um projeto para alçar a Libreria a três pavimentos pois é evidente que já era estabelecida uma rivalidade entre os procuradores na Casa da moeda e a máxima magistratura veneziana se enfrentando às margens da bacia veneziana. Mais: dez anos após a morte de Sansovino, em 1580, decide-se continuar a construção da Libreria e recomeçam as discussões, pois neste trecho estava o alinhamento interno da praça, sendo este o seu limite e é necessário estabelecer então um novo alinhamento, este atual. Ou não. Bem, estas discussões se alongam por anos e anos, mas o interessante é que prosseguem mesmo com os trabalhos reiniciados e já construídas as fundações.

Tanto é que somente em '87, depois de por cinco anos se pensar em sobrelevar a Libreria Marciana para fazê-la homogênea às novas Procuradorias, decide-se por não continuar o projeto. Em 1596, temos algo incrível: um pedaço até a Libreria, já realizado por Vincenzo Scamozzi. Portanto, a situação era uma parte nova, solta do campanário, e a seguir o resto do edifício antigo. Então, com uma distância de sessenta anos desde o início da operação, o Senado começa a decidir.

Incrível, para mim, que um Senado decida a forma de algo profundamente simbólico para a própria cidade.

Decide a autoridade política tomar para si todos os pesos que tem sobre a *forma urbis*, sobre seus significados, sobre suas funções. Como é normal, o Senado se divide em três partidos. O primeiro é daqueles que chamamos os papistas, pró Roma, aqueles que vivem dos benefícios eclesiásticos (que em certo sentido traíram a primeira linhagem veneziana), aqueles que amam a novidade formal para uma substância conservadora. Este grupo é favoritíssimo a que as Procuradorias na praça continuem como hoje as vemos.

O segundo partido, que poderia parecer obscurantista, conservador, é aquele que nos comove mais. Vem capitaneado nesta ocasião por aquele que será o próximo Doge que terá coragem de se opor à arrogância da Igreja de Roma em 1606-7, ou seja, o Doge do *interdetto*: Leonardo Donà. Encontramos Leonardo Donà a defender a sacralidade da *forma urbis* tradicional: este lado não tem nenhuma importância: ainda que já se o tenha começado a construir, demole-se e se reconstrói segundo as linhas tradicionais arcaicas, como queiram, da Procuradoria frontal. É só conservadorismo? Por favor! Leonardo Donà é aquele que quer abrir Veneza à Europa, Leonardo Donà é o jovem que com a fidelidade do cão do *Tricipitium* ticianesco é continuamente fiel à origem, e que sabe que a mudança, o *novitas*, não é mudar de modo efêmero um hábito, mas mutar as estruturas de modo a envolver toda a Veneza com a Europa, com aqueles tráficos ocidentais. Uma coisa patética, ultimamente, foi encontrada nos mapas da família de Leonardo Donà, uma coleção de mapas geográficos relativos às Índias Ocidentais, às Américas, que representavam o sonho de uma nova função mercantilista de Veneza ao passo com os holandeses e ingleses. Bem, este homem sabe muito bem que o espírito de Veneza é a máscara, sabe muito bem que o a máscara é categoria do espírito, sabe muito bem que o espírito é alma e que todo o resto é, bem ou mal, cena. A cena unitária que hoje vemos é a que os turistas apreciam escutando as indecentes cantorias que eles podem também cantarolar, pois não há mais nenhum Senado que decida sobre as honras máximas do máximo espaço veneziano.

Esta unidade esconde uma quantidade assustadora de conflitos.

Isto que a história pode nos dar é mostrar como a unidade do resultado depende exatamente destes con-

flitos contínuos que não permitiram a atualização de um projeto. Qual projeto? O de '36? Aquele de '39 para a Casa da moeda? Ou ainda aquele de '55, quando a Casa da moeda vem elevada? O de '80? Ou as decisões de '82? Ou o *stop* de 1596? Em soma, quero dizer que o episódio que expusemos, sobro o qual não quero me estender porque é só um *exemplum*, mostra que coisa é um espaço veneziano perfeitamente congruente às metáforas do tempo inclusas no *Tricipitium* de Tiziano e no *Le tre età* de Giorgione.

Naquele tempo, o tempo da prudência, onde a fidelidade do cão é sempre fixa no início obsessivamente olhado pelo velho, este tipo de espaço não crê nos projetos – vejam – nos projetos modernos. Não a projetos de mais amplo respiro, e não posso agora explicar o que quer dizer modernidade de um projeto, mas podemos dizer em um tom que todos podem entender: esta prorrogação contínua das decisões – na qual nunca uma decisão é fixa, tudo pode mudar e logo muda a relação com as formações dos grupos políticos que têm poder sobre a *platea magna* da *Serenissima* – implica em uma concepção flexível do espaço e do tempo. Nada é fixo, pois enquanto o tempo corre, devo aferrar a *chance*, devo aferrar o caso, devo o fazer reentrar nisto que estou projetando e construindo, devo ser elástico porque devo seguir o tempo da vida.

Um projeto completo: Donato Bramante, o projeto para o *Belvedere Vaticano*, trezentos metros do grande jardim para Giulio II, diante da *Stanza della Segnatura*, cenário do *Parnaso*. Projeto mais integrado e gigantesco assim o Renascimento não poderia ter pensado. O outro projeto ao seu par gigantesco é aquele para *San Pietro* no Vaticano. Que coisa ocorre nestes dois projetos? Tentemos ver nas obras realizadas. Enquanto o conflito contínuo entre o que se esconde ou se revela no espaço-tempo veneziano parece dar unidade, aos olhos do ingênuo, o *Belveder* e *San Pietro* são duas obras fragmentadas, falhas e de todo modo reduzidas a ruínas de si mesmas. O grande espaço bramantesco, este ato unitário que quer projetar o tempo presente para além de si mesmo, é o *eidos* que vem posto no futuro sem ter conta da vida que pode modificá-lo. É então modificado de várias formas pelos reis viajantes posteriores, pela imbecilidade de Sisto V, ao menos como comitente de arquitetura e, em soma, apresenta-se como um fragmento patético de uma terrível falha. Falemos de *San Pietro*: espaço e tempo conjuntos neste modo perverso, talvez, mas que, repito, eram completamente assimilados pela cultura do patriciado veneziano e que deram até o fim do *cinquecento* diferentes resultados.

Perdoem-me se agora, procedendo às conclusões deverei proceder em *flashes* ainda mais rápidos.

Pois exatamente ao final do grandioso episódio do *interdetto*, como todos nós sabemos, Veneza decide, através de atos institucionais escritos, pela sua própria vontade, morrer lentamente no mundo moderno, pela recusa total da modernidade. Isto significa atacá-la, falando-se metaforicamente, na forma do *Tricipitium* de Tiziano, onde a rotação do velho ao maduro e ao jovem torna-se sempre mais lenta.

Podemos citar os dois episódios de 1619: a recusa de tornar Veneza cidade franca, recusa do sonho de Leonardo Donà de lançar Veneza no mercantilismo mundial, portando nos tráficos com as Américas, mas principalmente uma concepção segundo a qual esta Veneza tinha chegado a afirmar o seu próprio espaço-tempo, a religião cristã, mas não obsequiosa à santa igreja romana, pois verdadeiramente evangélica e cristã. Esta Veneza não consegue dar o salto: é a desilusão de Paolo Sarpi, desilusão com todo o partido sarpiano: quando Veneza poderia atravessar a barreira e sair da lama na qual a Espanha e *Unam et sanctam* a constringiam, e constringiram por séculos a Itália. Não dando este passo, o movimento circular que vai avante ao *Tricipitium* de Tiziano começa a rodar sempre mais lentamente, e ao invés de andar adiante estanca o passo, se vocês me permitem este discurso metafórico.

Diria que o distanciamento do tempo e do espaço veneziano são evidentes, como na tela de Canaletto pintada em torno de 1750. Não somente Canaletto, mas todos os canaletianos, como Guardi. Esta é uma tela discutida e divertida, exposta ao lado dos contemporâneos de Canaletto em Parma, na *Galeria Nazionale*.

Canaletto permitiu-se juntar edifícios como o *palazzo Chiericati*, a Basílica de Vicenza, *palazzo Chiericati* de Vicenza, a basílica palladiana em Vicenza, a ponte palladiana do Rialto não construída no lugar da existente. Uma Veneza imaginária que é uma *collage*, cartão postal de luxo para o comitente inglês: o cônsul Smith. Ali Veneza se torna convite à Veneza, precursor do convite ao carnaval veneziano que hoje vivemos durante todo o ano, não somente em fevereiro. Diria que neste quadro, para além do valor pictórico altíssimo da tela de Antonio da Canal, que, como Veneza não tem mais identidade, esta pode se reconstruir como queira, quanto mais se reinventa melhor é. Aquela metáfora de Simmel – recordo, como já disse, que foi Bettini a indicá-la quando eramos crianças – Veneza cidade da

máscara, portanto cidade da aventura e do espírito, torna-se aqui Veneza cidade mísera, sem identidade, deve-se recuperá-la com a *collage* de elementos totalmente anti-venezianos, já que os edifícios de Palladio são o contrário da elasticidade espacial com a qual se deu vida à inteira Veneza, em particular à *platea magna*.

Portanto se começa – do qual estes quadros, alguns de altíssimo valor, outros menos, são anúncio – a falar da indecência, da lentidão do tempo veneziano. Vale dizer que o ato de incrível coragem de romper com os tempos da modernidade começa a tornar cadavérica a cidade mesma e a admiração, especialmente por parte dos arquitetos, a estes quadros deve ser profundamente revista.

Pois que estes quadros antevêem, novo *flash* para o século seguinte, daquela não mais metafórica disponibilidade de Veneza: de 1850 em diante *Giuseppe Jappelli* pode pensar uma ferrovia que vai até o canal da Giudecca, um grande nó comercial que praticamente faria a cidade totalmente mercantilista e, portanto, uma via, de ferro, na embocadura do Canal Grande: algo horripilante que era lógico para a mentalidade de Jappelli e de seus comitentes, pensada à distância de pouco mais que um século de hoje.

Por outro lado, no espírito símile de uma Veneza vista pelos olhos de um Thomas Mann menino, portanto Veneza mórbida, outros projetos gigantescos de turistificação, o famoso projeto do arquiteto Cadorin, na realidade o empreendedor Busetto Fisola, em 1853, com a deformação total da Riva degli Schiavone.

Em suma, o tempo e o espaço veneziano começam a ser provocados pelo assalto contínuo do novo tempo que Le Corbusier queria domar; esta era a sua grande utopia: domá-lo no *Plan Obus*. Este tempo Le Corbusier não queria misturar com o tempo lento ao qual já havia renunciado, pois este tempo lento e imóvel é místico e portanto, como procurarei demonstrar para fechar, tempo necessário à contemporaneidade.

As imagens sucessivas falam a mesma linguagem que as montagens de Canaletto, a mesma linguagem das tentativas de aterros em Veneza durante o *Ottocento*. Devemos assim ver estas figuras, e, por favor, não digo por quem foram desenhadas, mas foram projetos requeridos pelo nosso máximo ente cultural, assim dito nos jornais: a *Biennale di Venezia 1985*. Nada de mais vergonhoso aconteceu no campo da arquitetura nesta nossa cidade. Por que vergonhoso? Porque

a disponibilidade em tornar máscara indecente, uma vez que Veneza era a máscara da alma, está manifesta aí em 1985 – prelúdio ao canto de Pink Floyd alguns anos depois – no máximo esplendor da cidade, perfeitamente itálica neste branco, vermelho e verde, com reverberações na inteligência da administração, nas chantagens que o poder econômico, televisivo e financeiro podem fazer também sobre partidos que se querem de esquerda, também sobre uma superintendência que naquele momento se mostrava uma das melhores da Itália.

Olhemo-las por um pouco mais de tempo, recorde-mo-nos bem destas imagens, lembrando-nos da tentativa de criar a *Expo* em Veneza. Tentativa que viu a cultura arquitetônica tocar o máximo de indecência (felizmente não toda, mas em algumas expressões), mesmo de professores, que a partir desta faculdade universitária, indignamente – a meu ver – estenderam a mão para ajudar ministros que não tinham noção da sabedoria do estado veneziano que decide a forma da sua *platea magna* em 1592, e colaboraram assim nesta tentativa de chacina. Imagens que podemos continuar a contemplar, tendo que elas nos fazem bem. Fazem bem a nossa alma. Por quê? Porque não só estivemos entre os defensores de Veneza contra a *Expo*, como também porque vencemos. Nossa perda, entretanto, é exatamente aquela dos defensores da *Expo*, é igual a daqueles que a queriam: se o problema para eles era melhor enfeitar o cadáver, passar nele batom e assim o tornar ridículo de fazer rir as crianças, o ganho da proposta de nós, defensores da cidade, profetas desarmados e sem poder, é que o cadáver agora se liquefaz diante de nossos olhos. Basta sair desta universidade, basta sair ao Campo dei Tolentini.

Mas deixemos de ser masoquistas.

Reacendamos as luzes e busquemos entender porque tudo isto ocorre! (É a minha última interpretação).

A minha interpretação é que Veneza, mesmo cadavérica como ela é hoje, lança uma provocação insuportável ao mundo da modernidade. São sussurros que esta Veneza consegue lançar, insuportáveis ao mundo da técnica, pois que esta não pode fazer as pontes entre o tempo imóvel e os tempos acelerados que Le Corbusier genialmente tinha pensado, sendo também ele um dos grandes perdedores da nossa civilização. Mas por que Veneza lança esta provocação? Porque é claro, Veneza tende a ser atacada por massas de estrangeiros e pela veleidade dos arquitetos indignos deste nome e de tudo mais que bem sabemos.

Nós podemos dizer que talvez a modernidade no seu complexo, se existe tal personificação, é ofendida pela lembrança que é *memento* clássico, que Veneza lança malgrado a sua decadência onde reina a forma do *Tri-cipitium* de Tiziano, com o qual começamos esta aula. Esta forma do tempo, na qual as diferenças não se excluem, e exatamente como diferentes procedem de modo dialético. Esta é a crítica máxima que se pode fazer ao tempo acelerado, que antes coloquei como cronográfico, da contemporaneidade.

Veneza é então cidade conservadora? Não!

Durante um congresso promovido pela revista *Casa-bella*, Vittorio Gregotti disse algo que ali não tinha entendido e que logo traduzi para a minha língua. Gregotti disse: "... não, Veneza é a cidade mais alta da modernidade...". Hoje faço meu, este *memento*, este tipo de metáfora, por quê? Porque a nossa modernidade, que viveu na guerra entre máquinas da Primeira e Segunda Guerra Mundial e que é capaz de salvar as vidas dos homens com refinadíssima técnica cirúrgica, e ao mesmo tempo destruir milhões de homens com técnicas igualmente refinada, vive do desprezo de si mesma. Digo de modo forte, para que seja claro: não existiu progresso ou desenvolvimento no campo da modernidade, mesmo no início do *Ottocento*, sem o impulso constante de que negou o moderno. Podem ser figuras como de *Nietzsche*, de *Schopenhauer*, que negam a síntese hegeliana, que é pobre metáfora e consequência da circularidade dos tempos representada por Tiziano. Esta negação não é outra ao moderno, nem contra ele, é o seu motor propulsor. Quando este moderno, este motor da negação, se bloqueia, em forma de autoconservação e, portanto, de liquefação. Quando não se sabe o que querer do motor de negação, o positivo se engasga e, justamente, enfurece-se e ataca aquele negativo. Eles combatem exatamente como as formas do sol e da noite da Luneta de Benedetto Antelmi no portal meridional do Batistério de Parma. Batalha heráclita, batalha na qual nenhum inimigo quer destruir o outro. Portanto, nesta Veneza, nesta faculdade que amamos de tal modo que nela permanecemos mesmo em condições quase invivíveis todos os dias (malgrado os esforços magníficos de nosso Magnífico), a nossa reflexão sobre o tempo deve significar refletir sobre o tempo europeu, pois aquela tentação do "... como é doce este mel...", a revalidação do tempo do átimo, colocá-la sempre ali para nos por em crise, a nos fazer nos ajoelhar aos outros tempos e outras culturas. Isto tudo na contramão desta universidade que não difere muito no que concerne o colapso no qual os nossos governan-

tes, com a ajuda muito frequente de partes retrógradas mesmo entre os estudantes, pensam em lançar a pesquisa universitária, especialmente a de caráter humanista. Neste lugar, portanto, de dor, e em certo sentido trágico, apesar de podermos ver esta Venezuela, imóvel, para além das janelas imóveis e privadas de uma classe de governo a altura da altura do objeto que tem diante de si para administrar, sem nenhum otimismo de vontade e igualmente sem nenhum estúpido pessimismo da razão, temos somente a dizer cinco palavras: a batalha ainda não terminou.

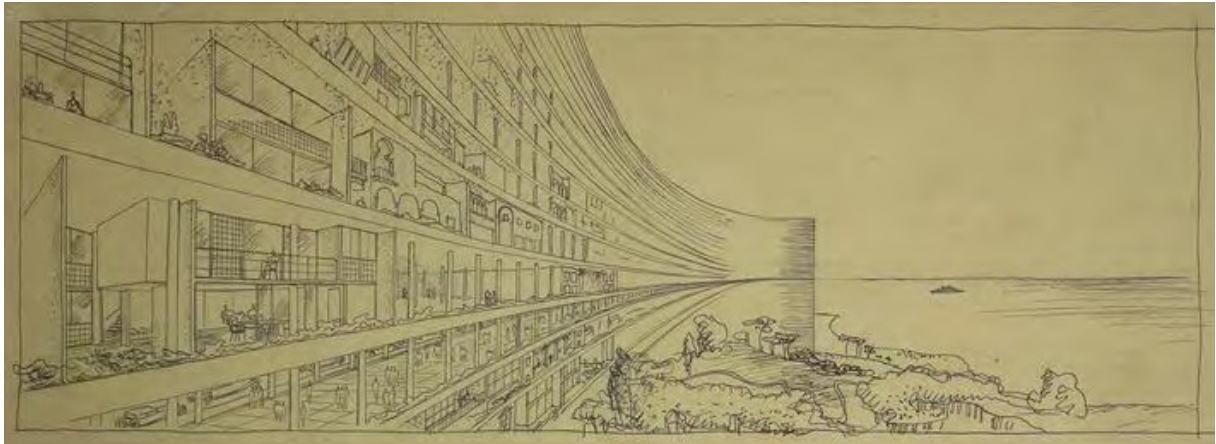


Benedetto Antelami, Lunetta do portal meridional do Batistério de Parma

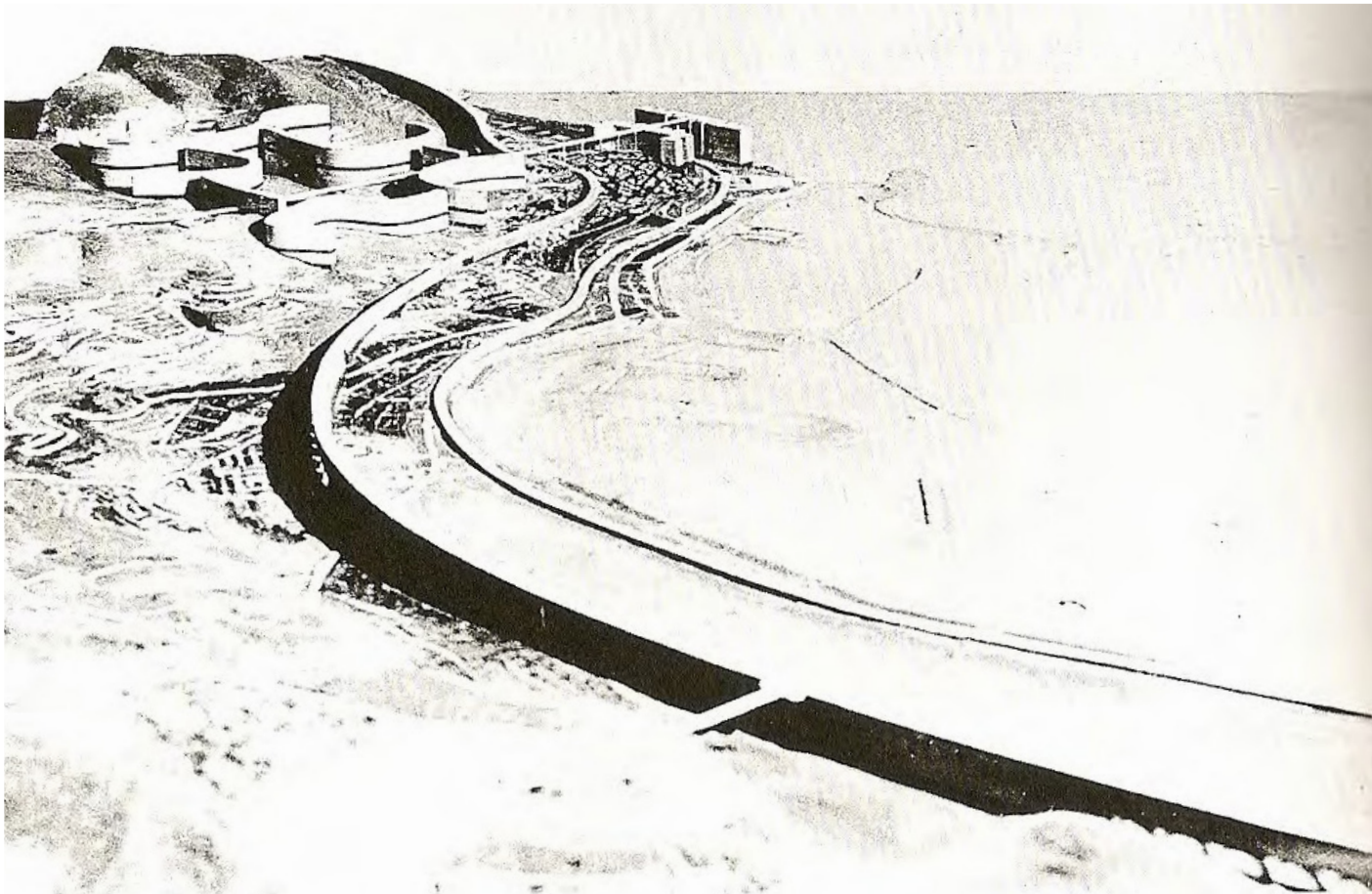




Tiziano Vecellio, *Allegoria della prudenza, tricpitium*, Londres, National Gallery



Le Corbusier, Plan Obus para Argel, Fondation Le Corbusier



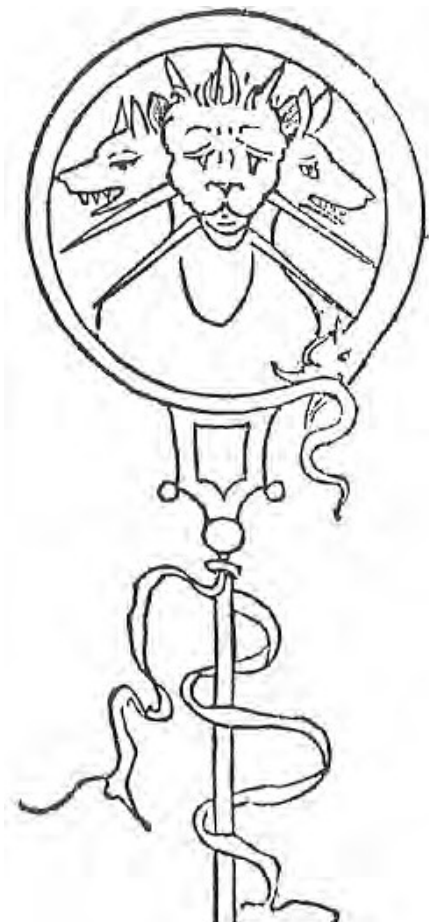
Le Corbusier, Plan Obus para Argel, 1929, Fondation Le Corbusier



Le Corbusier, Plan Obus para Argel, 1929, Fondation Le Corbusier



Donatello, Tabernacolo della Mercanzia, Florença, Orsanmmichele



Símbolo de Macróbio,
Hypnerotomachia Poliphili,
Veneza, 1499





Giorgione, Tre filosofi, Viena, Kunsthistorisches Museum



Giorgione, Le tre età dell'uomo. Florença, Palazzo Pitti

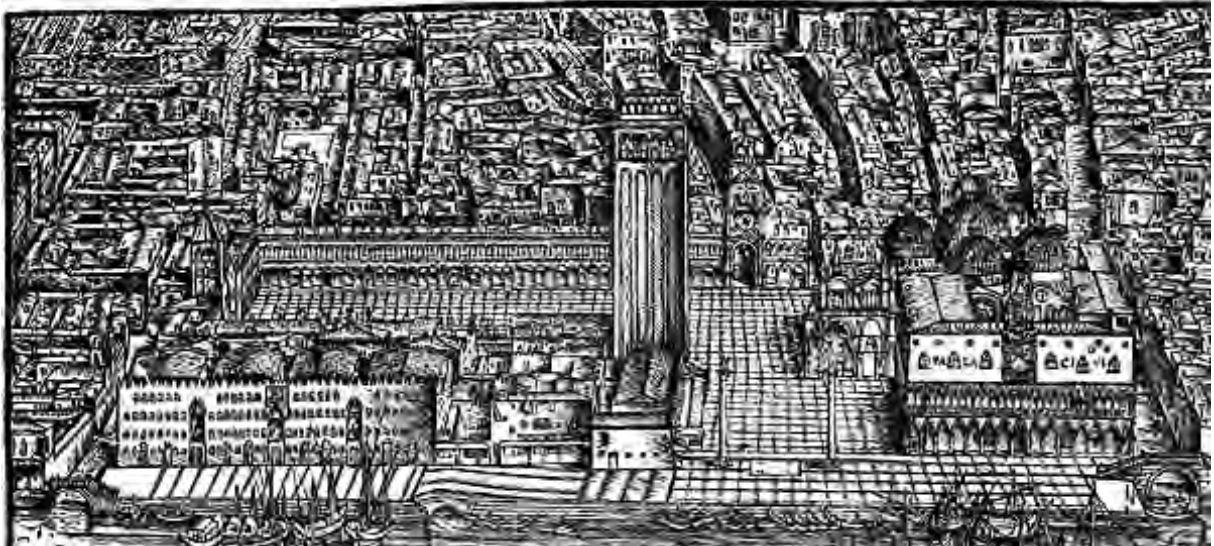


Palazzo Giustinian, adjacente ao Ca' Foscari



Ca' Contarini degli Scignini





Jacopo de' Barbaris, Venezia vista a volo d'uccello, 1500. Detalhe da Praça de San Marco



Gentile Bellini, Processione in Piazza San Marco



As velhas Procuradorias



Praça de San Marco, foto aérea



Biblioteca Marciana



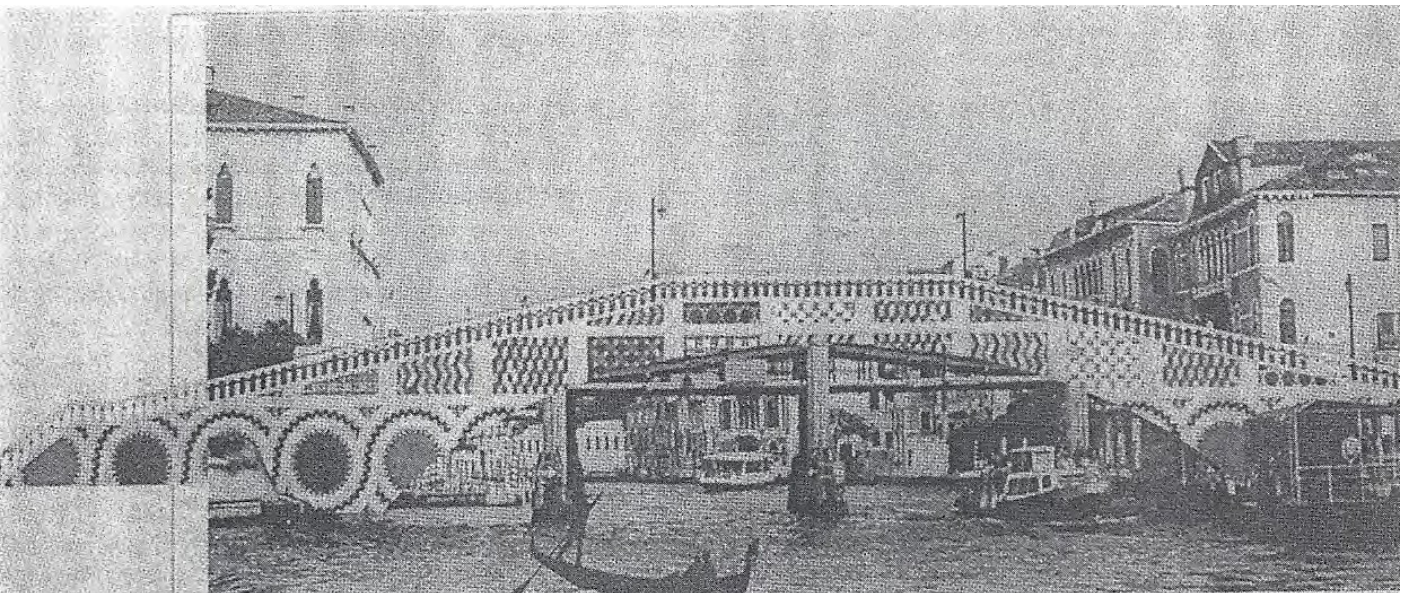
Casa da Moeda e Biblioteca Marciana



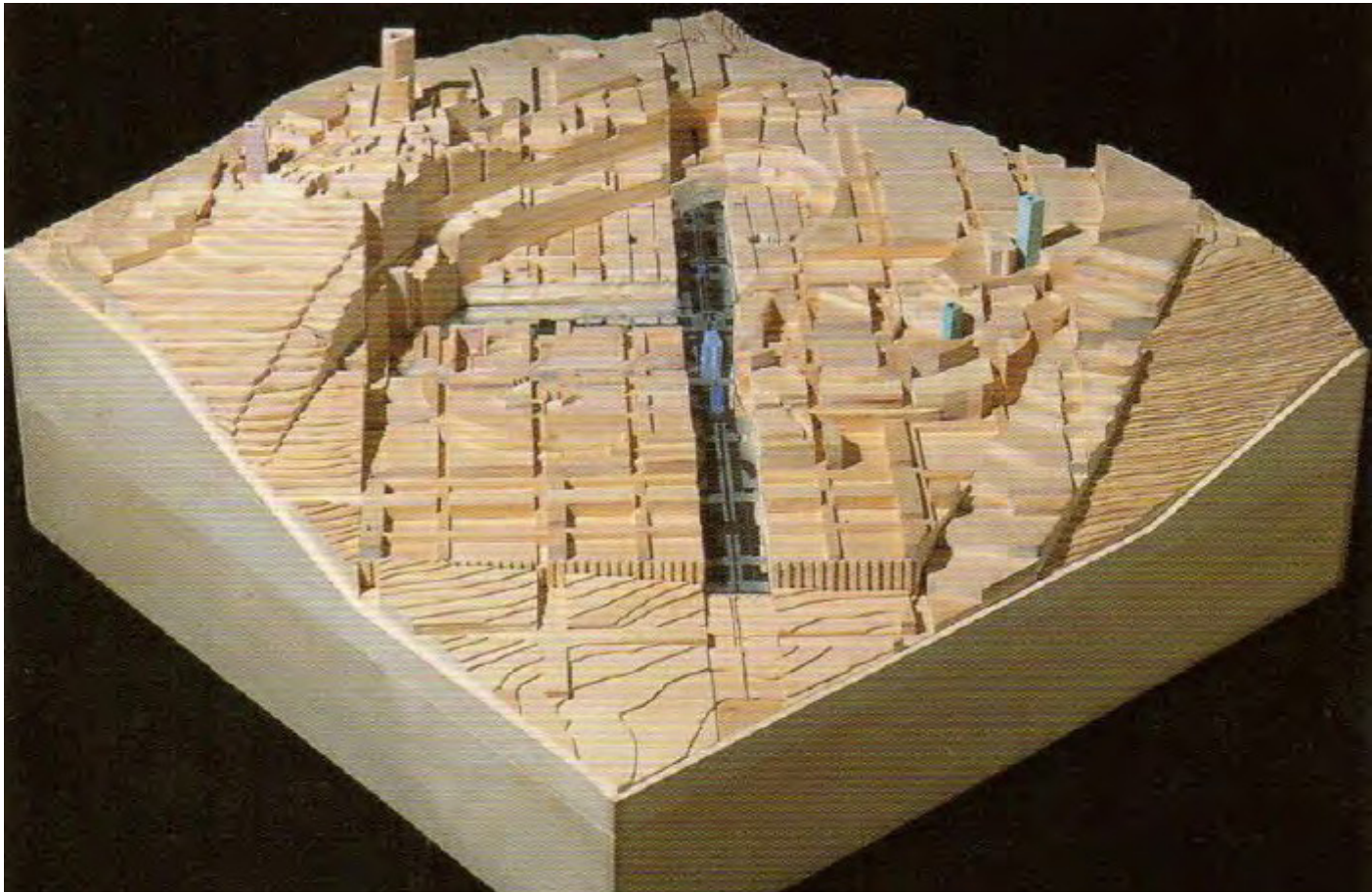
Campanário da Praça San Marco



Antonio Canal, dito Canaletto, Fantasia veneziana, Parma, Galeria Nazionale



Robert Venturi, Bob Krier, Projeto para a Ponte da Accademia, Progetto Bienalle, 1985



Peter Eisenman, Projeto para o castelos de Romeu e Julieta, Progetto Biennale, 1985



Show de Pink Floyd, 1989



Multidão no show de Pink Floyd, 1989





Sujeira após show de Pink Floyd, 1989

THESIS

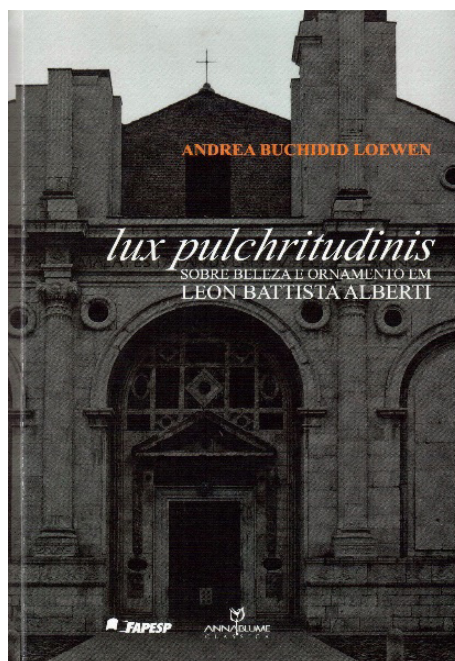
Recensão

A luz da beleza: a doutrina de Leon Battista Alberti por Andrea Loewen¹

Rodrigo de Almeida Bastos²

¹ Versão em espanhol publicada originalmente na sessão de *recensioni* de *ALBERTIANA*; Société Internationale Leon Battista Alberti. Firenze: Leo S. Olschki Ed., vol. XVIII, 2015, pp. 311-5, sobre a obra de LOEWEN, Andrea. *Lux Pulchritudinis*: sobre beleza e ornamento em Leon Battista Alberti. São Paulo: Annablume, 2012.

² Rodrigo Bastos é arquiteto urbanista e engenheiro civil, mestre em arquitetura pela UFMG, doutor em Arquitetura pela USP. Foi professor adjunto da Escola de Arquitetura da UFMG e desde 2011 é professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFSC. Possui linhas de pesquisa em teoria e história da arquitetura e do urbanismo no Brasil, em Estética da Arquitetura e em Teoria de projeto. É autor de *A maravilhosa fábrica de virtudes* e *A arte do urbanismo conveniente*.



³ VALÉRY, Paul. Leçon inaugurale du Cours de Poétique du Collège de France, in *Variété V*, Nrf, Gallimard, 1944, pp. 295-322. Disponível em: (http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/varietes/Lecon_1_esthetique_Var_V/cours_de_poetique.pdf). Acesso: 20/11/2013. Cf. a edição brasileira, in: VALÉRY, Paul. *Variédades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2012, pp. 179-192.

No encerramento da *Primeira aula do Curso de Poética* – conferência inaugural proferida em 10 de dezembro de 1937 no *Collège de France* –, Paul Valéry parafraseou a máxima de Protágoras. Modificou-a, porém, tão sutilmente quanto radical pudesse ser: “*Je m’efforce de n’oublier jamais que chacun est la mesure des choses*”³. Valéry não mencionou a citação antiga: “O homem é a medida de todas as coisas”, consciente de que sua audiência reconheceria a referência antiga; consciente também, podemos supor, que terminar a sua fala com aquela sentença propiciaria aos presentes um silêncio retumbante das reflexões assim evocadas.

Apesar da semelhança aparente dos enunciados, a *forma mentis* da modernidade de Valéry é bem distante, e bem distinta, daquela de Protágoras. Arrisco dizer que, no campo das artes, é praticamente outro mundo. Recorrendo ao dito antigo, a sutileza de Valéry está em resguardar um humanismo essencial sob outra perspectiva, e por isso o poeta salienta, em seu discurso, o que agora está “em causa”, em plena modernidade do século XX: interessa indagar, acima de tudo, o “espírito criador”, circunstanciado na atenta “observação” das coisas por que passa “cada um” em sua experiência humana.

A geometria universal do homem foi substituída pela proporção relativa à experiência. A redução à “medi-

da" humana radica, agora, no âmbito da subjetividade, e medra outra natureza – não mais mimética, mas estética. A "medida das coisas", então, é para Valéry uma analogia poética possível a partir da experiência humana; não mais nos moldes de uma materialidade exemplar tomada como modelo de beleza e ordenação do mundo, mas sim como *tropo* ou ornato eloquente que remete substancialmente à sensibilidade única, e inalienável, do sujeito moderno na "produção" das "obras do espírito". As proporções humanas não constituem mais um fundamento de doutrina, como o seria para todo o mundo antigo até pelo menos a primeira metade do século XVIII, passando e sendo revigoradas, essencialmente, por Alberti, mas uma referência poética capaz de remeter a uma subjetividade moderna que, por assim dizer, desterrou a beleza dos objetos situando-a no âmago do espírito humano; não mais nas relações de proporções com que a alma poderia vislumbrar a beleza das matérias, superfícies e corpos entre si e com o todo, mas na qualidade fecunda, e imprevisível, das sensações, percepções e pensamentos que se formam na consciência do espírito.

Cumpra distinguir o "espírito" de que fala Valéry (ele o usa também em *Eupalinos* e em *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*) da "alma" de que fala Alberti, em tantos de seus textos. Para este, é através da alma que o homem pode discernir o que é a beleza nos corpos e na natureza: é o *sensu animis innato* que permite ao homem o reconhecimento da *concinnitas*. Por isso, defenderá Alberti, a arte se ensina racionalmente, através de regras e preceitos, e elas assimilam o costume como mandamento, correção de proporções e *tópoi* que comprovaram o seu valor, a sua eficácia, consagrando-se no aplauso discreto podendo chegar a se tornar autoridade. A "novidade" não era, como no tempo pós-iluminista que perpassa Valéry, uma originalidade inédita alcançada pelo espírito genial, mas um resultado agudo do engenho que imita além da mera cópia; que emula, adiciona, subtrai ou transforma as matérias ou formas conhecidas em adequação maravilhosa às circunstâncias de gênero, lugar, finalidade e recepção.

Súmula do mundo antigo, a tópica do corpo belo, comedido e ordenado – a um só tempo admirável e útil – é fundamental para se compreender o pensamento de Alberti. E é Leon Battista quem proporciona as principais e mais influentes doutrinas modernas, quer sobre a beleza, quer sobre o ornamento. Malgrado o percurso crítico desses dois conceitos no último século — quando um foi criminalizado e a outra, a pouco

e pouco, questionada e praticamente alijada dos interesses da arte moderna ou dita de vanguarda —, ornamento e beleza proporcionam fundamentos incontornáveis para uma judiciosa apreciação da história da arte.

Enuncia Alberti: a beleza é uma “precisa relação de *concinnitas* (simetria) das partes no todo, de modo que não se possa acrescentar ou subtrair ou mudar nada, sem que o torne reprovado”⁴. Nesta passagem, a tradução de Andrea Loewen reconstitui a *symmetria* antiga como relação proporcional das partes e do todo, concitando o leitor também a reconhecer a decisiva filiação poético-retórica que anima Alberti – filiação esta que será decisiva para a tese presente em *Lux pulchritudinis*. O ornamento é uma sorte de luz aderente, complementar ou auxiliar, acrescentada àquela beleza inerente aos corpos de modo a fazê-la neles rebrilhar com esplendor, ou a remediar-lhes alguma imperfeição.

Quão simples as definições de Alberti. A *ratio mediocritas* que orienta o estilo é conveniente e confere uma clareza luminar aos tratados. Percorrendo também as suas fontes, confrontadas à extensão, em todo o livro, Andrea Loewen evidencia os preceitos, os *tópoi* e os *exempla* com que Alberti desenvolve e autoriza suas doutrinas, adaptando-as às artes da pintura, da escultura e da arquitetura:

Dos nexos entre a Retórica e as artes figurativas, das relações entre estas e as ciências matemáticas, dos consórcios com os escritos antigos, Leon Battista compõe sua doutrina do belo. Recolhendo os veneráveis saberes, sistematizando-os e adicionando suas próprias perquirições, ele monta seu discurso, unificando e redefinindo noções para então distribuí-las com conveniência e colocá-las de maneira precisa e oportuna em meio à policromia lexical que conforma e luz sua preceptiva⁵.

⁴ Cf. LOEWEN, Andrea Buchidid. *Lux pulchritudinis: sobre beleza e ornamento em Leon Battista Alberti*. São Paulo: Annablume, 2012, p. 37.

⁵ LOEWEN, *op. cit.*, p. 17.

⁶ LOEWEN, *op. cit.*, p. 156.

Loewen recorda a imagem albertiana do “mosaico”⁶ e faz dela uma chave para se compreender a vária fundação albertiana, uma composição que assimila engenhosamente os vetustos (Cícero, Quintiliano, Vitrúvio, Euclides, Plínio, Horácio), os monumentos romanos e a “novidade” dos artistas florentinos de seu tempo, como Filippo, Donatello e Ghiberti.

A *concinnitas* – “primeira regra da natureza” – é o núcleo musical primordial com que sistematizar a pulcritude visual, a harmonia, o ritmo e a eloquência requerida nos discursos e na arquitetura: “aqueles números que dão aos sons a *concinnitas*, gratíssima aos ouvidos, são os mesmos que enchem os olhos e a

alma de admirável satisfação”⁷. Mas o arsenal de conceitos e preceitos que revestem o *corpus* doutrinário é imenso, e riquíssimo, irreduzível a essa ou aquela lei, no que são reanimados, então, durante todo o livro, para revivescer a pedagogia albertiana.

⁷ ALBERTI apud LOEWEN, *op. cit.*, p. 65.

Consonante ao decoro da retórica textual do humanista, Andrea edifica o corpo do livro. *Lux pulchritudinis* se organiza, então, como um corpo coeso, integral em sua perfeição. Inicia o livro problematizando a *optima doctrina* albertiana, com o que, depois, analisa, em capítulos seguintes, a discussão de tópicos essenciais do *corpus* albertiano: a *pulchritudo* e o *ornatus* retórico-arquitetônico, a *concinnitas*, a doutrina da imitação, a lei suprema do decoro. Erguidas essas partes essenciais do edifício doutrinário, a seguir espelha-o, finalmente, nos edifícios mesmos, inventados ou reformados por Alberti: em Rimini, em Mântua, em Florença, destacando o entendimento “da beleza como fato ético e da Arquitetura como instrumento de bom governo”⁸. Reconstituindo sua retórica arquitetural à maneira de *exempla* ideados e edificadas, Loewen supera as dicotomias modernas entre teoria e práxis, forma e conteúdo, forma e função, estranhas ao regime poético de Alberti, e também as advertências históricas que problematizam a correspondência absoluta entre regras e edifícios. Reconstituindo arqueologicamente a sua retórica, sobretudo com Cícero e Quintiliano, Loewen desvela a luminosidade das doutrinas que fazem refulgir a *lux pulchritudinis* albertiana e atualiza a máxima de Horácio refluindo finalmente a arquitetura em meio ao *paragone* das artes – *ut rethorica architectura*. Na proficuidade de seu método e de suas hipóteses, termina por demonstrar que as histórias da arte e da arquitetura se beneficiam bastante com uma reconstituição precisa das preceptivas coevas às obras analisadas. Evitando, assim, anacronismos que pudessem comprometer a arqueologia dos conceitos albertianos, reconstitui não apenas a materialidade dos preceitos, porquanto contribui decisivamente para evidenciar-lhes a devida importância histórica. A lição há que se compreender extensa a toda historiografia da arte.

⁸ LOEWEN, *op. cit.*, p. 154.

Todas as partes convêm à discussão da beleza e do ornamento, o que ofereceria muitas armadilhas ao investigador. A noção de beleza, assim como exposta por Wittkower, por exemplo, determina um protagonismo racional do belo sob aquele modelo matemático do corpo, salienta Loewen⁹. Mas a compreensão albertiana do decoro, vigorada pelas menções à preceptiva poético-retórica antiga, relativiza a positividade absoluta do *numerus*, compreendendo-o integrado a

⁹ LOEWEN, *op. cit.*, p. 53-5.

vários outros conceitos. Assim, a lei suprema da conveniência humaniza, por assim dizer, a medida, o ritmo, moldando-os em adequação ao corpo mesmo, na conveniência ética com que se devem perfazer todas as ações e produções humanas, na conveniência patética com que os movimentos do corpo se conformam aos movimentos da alma.

É sob esse lastro fundamental do decoro que se exalta também — a uma posição cumular na doutrina albertiana — o ornamento. Tido como acrescentado — e muitas foram as compreensões, na história, que o trataram como acessório supérfluo ou dispensável, sobretudo a partir da crítica moderna aos catálogos de ornatos que se multiplicaram no século XIX, culminando com a severa delação de Adolf Loos —, sob o registro do decoro, o ornamento assume elevada importância, conquanto nunca desmedido, a conferir justeza, dignidade e representação evidentes da razão de ser do edifício e da cidade. Assim é que Andrea pode ultimar a discussão do decoro, no capítulo IV:

Desse modo, respondendo à necessidade e satisfazendo o deleite, o ornamento supera a esfera do acessório, se redime de seu valor meramente decorativo e, impregnado de significado ético, passa a ser visto como elemento essencial e identificado com a própria beleza¹⁰.

¹⁰ LOEWEN, *op. cit.*, p. 145.

Para além do necessário sentido histórico da investigação, há que se lembrar também daquele chamamento ético que fez Ignasi de Solà-Morales em seu livro *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*, publicado originalmente em 1996¹¹. Analisando o que ele chamou de “essência decorativa da arquitetura”, à luz de pensadores como Goethe, Heidegger, Vattimo e Gadamer, o teórico da arquitetura espanhol defendeu a tese de que deveríamos voltar a indagar o sentido essencial que teve a palavra “decorum” na história da arquitetura. Essa investigação poderia revelar não apenas o significado de conceitos como o decoro, a beleza e o ornamento, mas também o sentido poético da própria arquitetura, inclusive nos dias atuais.

¹¹ SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

A doutrina da beleza surge no *De pictura*, adquirindo contornos mais precisos no *De re aedificatoria*, demonstra Loewen¹². Os dois tratados sinalizam momentos fundamentais na constituição do pensamento albertiano, formado também por outros textos de variados gêneros, que a pesquisadora igualmente visita e faz dialogar oportunamente com os tratados. E são várias as sinónimas da beleza: *pulchritudo*, *uenustas*, *decoris*, *leporis*, *formosum*, *gratia*, *amœnitas*, *concinitas*, *ornamentum*, guardando filigranas de sentido

¹² LOEWEN, *op. cit.*, p. 25;36.

que se iluminam à medida que a pesquisadora examina as fontes do humanista. A metáfora do ornamento como luz encontra-se nos tratados antigos de retórica¹³. Desta feita, como um belo ornamento de caráter ciceroneano, acrescentado e intrínseco a uma inumerável coleção de estudos sérios e relevantes, *Lux pulchritudinis* contribui decisivamente para o desvelamento da estrutura digníssima do pensamento de Leon Battista Alberti.

¹³ LOEWEN, *op. cit.*, pp. 38-9.

Referências

ALBERTIANA; Société Internationale Leon Battista Alberti. Firenze: Leo S. Olschki Ed., vol. XVIII, 2015.

LOEWEN, Andrea. *Lux Pulchritudinis: sobre beleza e ornamento em Leon Battista Alberti*. São Paulo: Annablume, 2012.

SOLÁ-MORALES, Ignasí de. *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

VALÉRY, Paul. Leçon inaugurale du Cours de Poétique du Collège de France, in *Variété V*, Nrf, Gallimard, 1944, pp. 295-322. Disponível em: (http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/varietes/Lecon_1_esthetique_Var_V/cours_de_poetique.pdf).

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2012., pp. 179-192.

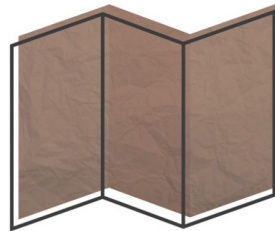
Dados urbanísticos: Quem controla o que sabemos sobre as favelas?

Clarissa Freitas

Clarissa F. Sampaio Freitas coordena do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Urbanismo e Design da UFC (ppgaud.arquitetura.ufc.br). Desde seu mestrado (UIUC, 2003), tem usado a produção de dados urbanísticos para evidenciar questões urbanas invisibilizadas, como o impacto do modelo de urbanização elitista sobre o quadro natural urbano, e as injustiças espaciais enfrentadas pelos moradores de assentamentos precários. Trabalhou na equipe de implementação do Programa Habitar Brasil nos primeiros anos do Ministério das Cidades em Brasília, onde também cursou Doutorado (UNB, 2009). Foi professora visitante no Departamento de Planejamento Urbano da Universidade de Illinois em Urbana-Champaign (2016), e membro do conselho administrativo da Urban Affairs Association. Atualmente é revisora de periódicos nacionais e internacionais e conduz projetos de extensão universitária no combate à vulnerabilidade socioambiental. clarissa@arquitetura.ufc.br

Universidade Federal do Rio De Janeiro // UFRJ
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo // FAU
Programa de Pós Graduação em Urbanismo // PROURB

SMART URBANISM AND THE POLITICS OF DIGITAL VISIBILITY:
Mapping informality in the city of Rio de Janeiro (2008-2016)



Flávia Neves Maia

2018

Obra resenhada: MAIA, Flavia Neves. **“Urbanismo smart e a política da visibilidade digital: mapeando informalidade na cidade do Rio de Janeiro (2008-2016)”** Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PROURB – UFRJ, 2018. Orientação: Rachel Coutinho Marques da Silva. *Menção honrosa Prêmio CAPES de TESE 2019*

Todo processo decisório coletivo parte de um denominador comum de conhecimento sobre o assunto em discussão. A pauta do desenvolvimento urbano requer que as informações sejam espacializadas, caso contrário perde-se a relação entre os processos sociais e as transformações do ambiente construído. Até pouco tempo, a produção de plantas, croquis e mapas demandava muitos recursos, e por essa razão a atividade era facilmente monopolizada pelos grupos dominantes, via de regra agentes estatais ou setores privados interessados em influenciar os rumos do processo de produção da cidade¹. O atual contexto de digitalização das relações sociais desestabiliza o processo tradicional de representação das questões urbanas adicionando novas camadas de desigualdades, cujos efeitos estamos apenas começando a desvendar. Entre uma visão celebratória - que pressupõe o potencial democratizante da produção e manipulação de dados digitais - e uma visão pessimista - que considera inexorável o controle da esfera pública por corporações privadas - há um interessante debate. A dissertação de Flavia Maia, intitulada “Urbanismo smart e a políti-

¹ Em Fortaleza, o controle sobre representação do desenvolvimento urbano pelos grupos dominantes explica, por exemplo a apropriação privada de espaços destinados à praças pelos projetos de loteamento. Um exemplo deste processo está relatado em: <http://pet.arquitetura.ufc.br/2018/05/as-normas-de-parcelamento-do-solo-para.html>

ca da visibilidade digital: mapeando informalidade na cidade do Rio de Janeiro (2008-2016)”, contribui para avançarmos, adicionando nuances importantes à esta discussão.

Em seu percurso de construir um argumento científico, a autora apoia-se em Foucault para diferenciar os termos “visibilidade” (the quality or state of being visible) do termo Visualização (formation of mental visual images), este último é usado de forma mais recorrente pela ciências exatas. Ao adotar o termo “visibilidade” para descrever os efeitos dos mapeamentos digitais das favelas, a autora minimiza a importância da discussão sobre o recurso tecnológico mais adequado, e põe em evidência a questão “quem decide que informação será produzida?”. Discute assim as formas de representação do espaço construído tão intrínsecas à atividade do arquiteto.

É da natureza da representação iluminar determinados aspectos em detrimento de outros: uma boa representação é aquela que atende aos objetivos pretendidos. Os diversos grupos sociais possuem objetivos diferenciados sobre o uso e a transformação da cidade: uma solução urbanística para uns pode ser um problema para outros. Assim, ao escolher a discussão da visibilidade, a autora aborda a relação entre



Figura 01
Iniciativas de mapeamento de favelas analisadas pela autora
Fonte: Maia, 2018

poder e conhecimento na ciência do urbanismo: um aspecto chave no processo decisório sobre a cidade, ainda pouco explorado pelo pensamento urbanístico brasileiro.

Para discutir a questão da visibilidade urbanística não consigo pensar em um objeto empírico mais adequado do que o adotado: as favelas. A discussão sobre a representação espacial das favelas brasileiras possui um alto potencial científico, tendo em vista que as cidades que costumam informar o debate teórico internacional localizam-se em países do norte global, onde o fenômeno da informalidade, embora presente, não possui o caráter estrutural como nas cidades periféricas. O trabalho aproxima-se em particular daquelas comunidades de localização mais central no contexto intra-urbano do Rio de Janeiro, cujas narrativas estiveram em franco processo de disputa num momento onde a cidade era uma das vitrines mundiais devido aos Jogos Olímpicos. Embora diversas iniciativas de mapeamento digital das favelas tenham se iniciado bem antes, esse processo se altera com a entrada do Google durante os preparativos para os jogos. Neste momento, alguns representantes comunitários passam a questionar a preferência do Google por sistematizar dados sobre o setor produtivo local, deixando de lado aspectos que carregariam um caráter de denúncia, como a localização das precariedades urbanas (i.e. pontos de acúmulo de lixo), ou os lugares que testemunharam episódios de violência policial.

Segundo as evidências trazidas no trabalho, a iniciativa de mapeamento do Google minimiza a perspectiva dos moradores, se comparada às iniciativas prévias, em grande parte, lideradas pelas próprias associações de moradores. O trabalho insere-se na discussão internacional do "critical smart urbanism" que enfatiza a necessidade de que a visibilidade seja considerada uma categoria das ciências sociais e uma dimensão do exercício de poder. Seu principal argumento é o de que o aumento da visibilidade "per se" não produz inclusão, pois o que importa é quem decide quais aspectos serão visibilizados, ou seja, quem controla a forma como as questões urbanas são compreendidas pela sociedade.

Considero esta argumento extremamente adequado aos objetivos pretendidos, e ao diálogo com a literatura do "critical smart urbanism". Entretanto ele está ainda aquém da nossa tarefa coletiva enquanto arquiteto/urbanista na sociedade brasileira de apontar caminhos para qualificar o ambiente construído. Comprovar que os desafios das favelas têm sido defini-

do de forma equivocada é o primeiro passo (talvez o mais importante) na direção de construir caminhos para superá-los. E nesta empreitada coletiva, não podemos que associar inevitavelmente a utilização das novas tecnologias de produção e manipulação de dados espaciais a um processo decisório tecnocrático e excludente. Em momento algum o trabalho caiu nessa armadilha, porém deixou em aberto uma discussão do potencial dos “novos meios” no combate à reprodução das desigualdades urbanas. Neste sentido a aproximação do trabalho com o tema do projeto urbanístico pode ser frutífero.

A entrada do Google no processo de mapeamento das favelas no Rio de Janeiro assemelha-se ao que MirafTAB denomina “dominação pela inclusão”, ou seja, uma estratégia associada ao urbanismo neoliberal onde as formas de dominação são mais fluidas e dinâmicas que em um período anterior de estado forte (MirafTAB, 2012). Este atual paradigma incorpora a linguagem da inclusão (como a participação dos moradores na produção dos dados) para justificar a manutenção de vulnerabilidades de grupos historicamente excluídos. O objetivo legítimo de aumentar a quantidade de informações espaciais das favelas para conferir cidadania aos moradores foi instrumentalizado para “colonizar” um território que historicamente simbolizou resistência, e representou uma alternativa ao modo de urbanização capitalista. Assim, na iniciativa do Google, a visibilização de aspectos que denunciam o dever do estado em garantir os direitos urbanos mínimos àquela população foi preterida, contribuindo para perpetuar nos moradores um status de cidadania incompleta, sempre existente, porém agora com uma nova roupagem (Freitas, 2019). Para os defensores desta iniciativa, o acesso às condições urbanas mínimas se daria pelo aumento do poder de compra das famílias cujos negócios fossem mapeados, afastando-se da noção de direitos humanos fundamentais.

Nesta disputa de narrativas sobre a favela (entre espaço de precariedade e berço de empreendedores), outras características do espaço construído devem ser consideradas, para além da localização das atividades econômicas. A disposição do sistema viário, a organização espacial dos lotes na quadra, a relação entre edifício e lote, a delimitação das áreas de recuperação ambiental e o tratamento dos espaços de convivência comunitária são aspectos fundamentais para que o direito à cidade seja efetivado, independente da condição econômica do morador. Sigo crendo que as novas tecnologias são uma grande oportunidade



Figura 02

A disputa de narrativas e a solução urbanística para a favela

Fonte: Acima: Empreendimento imobiliário aprovado para um terreno próximo à ZEIS do PICI. <http://vivendasjoqueiville.blogspot.com/2015/01/vivendas-joquei-ville-o-melhor-pedaco.html> (acesso em 25/08/2020)
Abaixo: Representação das propostas de urbanização do assentamento informal do Pici, elaborada por Shaiane Gomes Viana para compor o Plano Integrado de Regularização Fundiária da ZEIS do Pici, em Cetrede-UFC-Iplanfor, 2020

para desestabilizar o monopólio da produção de conhecimento sobre a cidade, e em particular sobre sua forma de organização espacial. Usar os novos meios para sistematizar dados sobre a morfologia urbana da favela, pode produzir um poderoso instrumento, uma espécie “urbanismo denúncia” que privilegia a ótica do morador, historicamente invisibilizada. Neste sentido, pesquisas brasileiras têm muito a contribuir. Tanto os métodos pioneiros de leitura da malha viária dos assentamentos precários em Belém (Cardoso, 2007) até trabalhos mais recentes que incorporam modelagem urbana para descrever e simular parâmetros de controle urbanísticos (Costa Lima et al., 2019) revelam que os “novos meios” podem sim ser usados para informar o debate urbanístico sobre o direito à cidade nas favelas apontando soluções projetuais. Além de evitar que novas formas de dominação colonizem os nossos sonhos, não podemos (coletivamente) prescindir de representar o futuro desejado, caso contrário ele nunca se efetivará.

Referências

Cardoso, A. C. D. (2007). *O espaço alternativo: Vida e forma urbana nas baixadas de Belém*. Editora Universitária UFPA.

Costa Lima, M. Q., Freitas, C. F. S., Cardoso, D. R., Lima, M. Q. C., Freitas, C. F. S., & Cardoso, D. R. (2019). Modelagem da informação para a regulação urbanística dos assentamentos precários em Fortaleza. *urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana*, 11. <https://doi.org/10.1590/2175-3369.011.e20180199>

Freitas, C. F. S. (2019). Insurgent planning? Insights from two decades of the Right to the City in Fortaleza, Brazil. *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, 23(3), 285–305. <https://doi.org/10.1080/13604813.2019.1648030>

Miraftab, F. (2012). Planning and Citizenship. In *The Oxford handbook of urban planning* (p. 1180–1204). <https://urban.illinois.edu/images/miraftabPDFs/Miraftab-OHP-final.pdf>

THESIS

Passagens

Temporalidades de Tafuri: Tempo, tempo, tempo, tempo

Mateus Rosada

[...] *Por seres tão inventivo
É pareceres contínuo
Tempo, tempo, tempo, tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo, tempo, tempo, tempo*

*Que sejas ainda mais vivo
No som do meu estribilho
Tempo, tempo, tempo, tempo
Ouve bem o que te digo
Tempo, tempo, tempo, tempo [...]*

(Oração ao Tempo, Caetano Veloso, 1979)

Mateus Rosada é Doutor em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo pelo Programa de Pós-graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP); professor do Departamento de Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo (ACR) da Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais (EA-UFGM); mateusrosada@ufmg.br

Tafuri, o Átimo e o Tempo

Estimado leitor que abre as páginas (virtuais ou físicas) desta Thésis, começo estas Passagens lhe avisando que, se você ainda não leu o belíssimo texto de Manfredo Tafuri, que estreia em português neste auspicioso número, que o faça antes de ler-me: vou aqui dar vários *spoilers* da fala do historiador italiano ao longo do meu relato.

Todas as voltas e todos os rodeios que Tafuri faz, são para, ao fim, tratar de sua querida Veneza. Seu texto pendula o tempo todo em paralelos entre a cidade e obras de escultura e pintura de mestres italianos, como Benedetto Antelami, Tiziano, Donatello, Giorgione, Gentile Bellini e Canaletto, além de uma passagem pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier com seu Plano Orban para Argel (obra que Tafuri resgata em outros textos de sua crítica). Todos esses exemplos são parábolas que vão lançando luz para um entendimento sobre o modo de ser da urbe vêneta e de suas tantas camadas.

Apesar de romano de berço, Tafuri conhecia a cidade dos canais muito bem, pois, sendo professor do *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* (IUAV), nela viveu quase trinta anos de sua vida, praticamente a metade dela. Sua conferência vai muito além de uma fala direcionada à ávida plateia veneziana que o ouvia, e é muito mais do que uma manifestação contra a edição da *Bienalle di Architettura* daquele – já

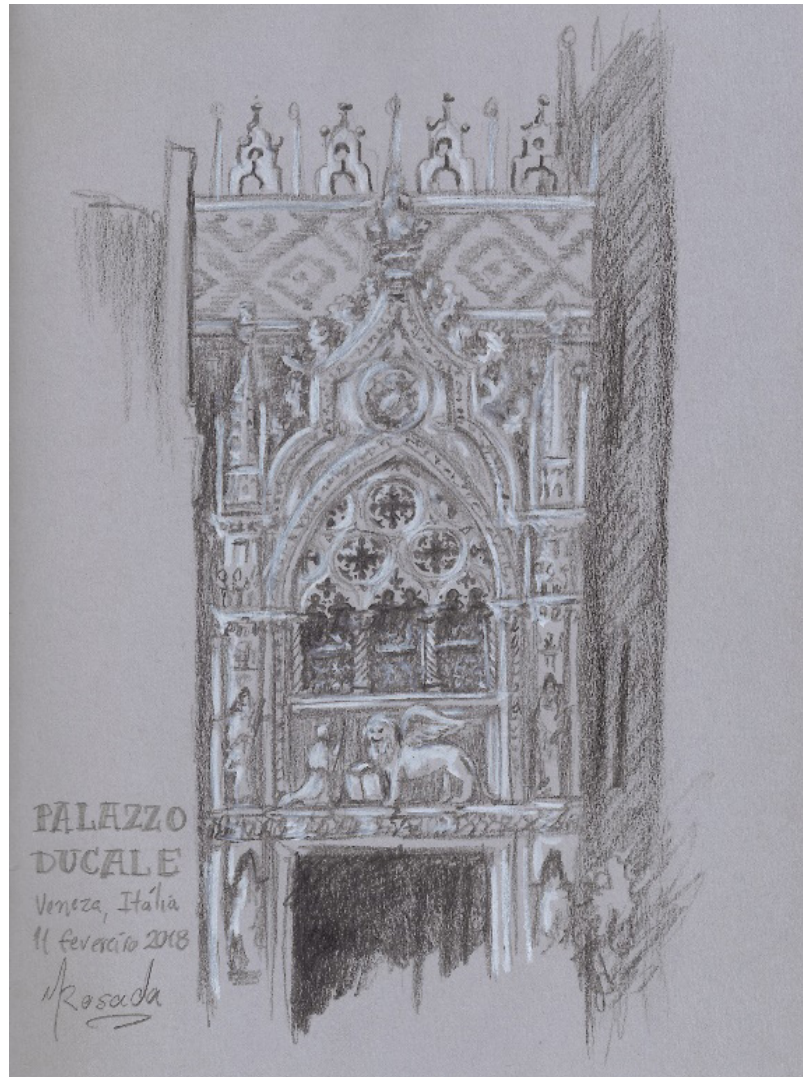


Figura 01
Um dos acessos do Palazzo Ducale, Veneza.
Lápis sobre papel cinza
Desenho: Mateus Rosada, 2018

um tanto distante – ano de 1993. É, ao fim e ao cabo, uma grande reflexão sobre o tempo e seus sentidos. Na sua digressão, o teórico vai tecendo uma delicada trama que amarra as tantas dimensões do tempo, esse ente que se expande, se contrai, que carrega o passado e aponta para o futuro. Ele sugere que nos atentemos ao átimo, que dá o título ao artigo. O átimo posto como aquela fração de segundo que, cronologicamente ínfima, nos permite uma ligação com a eternidade, e uma eternidade que compreende muito mais do que o tempo em si, cronológico e sensorial, mas uma ideia mais ampla de existência, quase como uma dimensão atemporal do próprio tempo. Porém, mais até que o próprio instante suspenso no ar, o átimo, me parece que Tafuri quer mesmo é falar do tempo em si. É o tempo que é base e estrutura, fundo e

figura de sua preocupação nas linhas do manifesto. O tempo apreciado em seu caráter espiral, cíclico, porém contínuo, e do embate entre o tempo acelerado da modernidade e o tempo próprio de Veneza.

O tempo tafuriano não é apenas *um* tempo, são vários tempos unidos, amarrados, intercambiáveis, até; que se encontram, se confrontam e se complementam. E note que Tafuri não usa outros termos para isso, como ritmo ou duração, por exemplo. O conceito que deseja fixar é mais vasto, mais aberto e abarca essas noções todas dentro do espectro da palavra tempo.

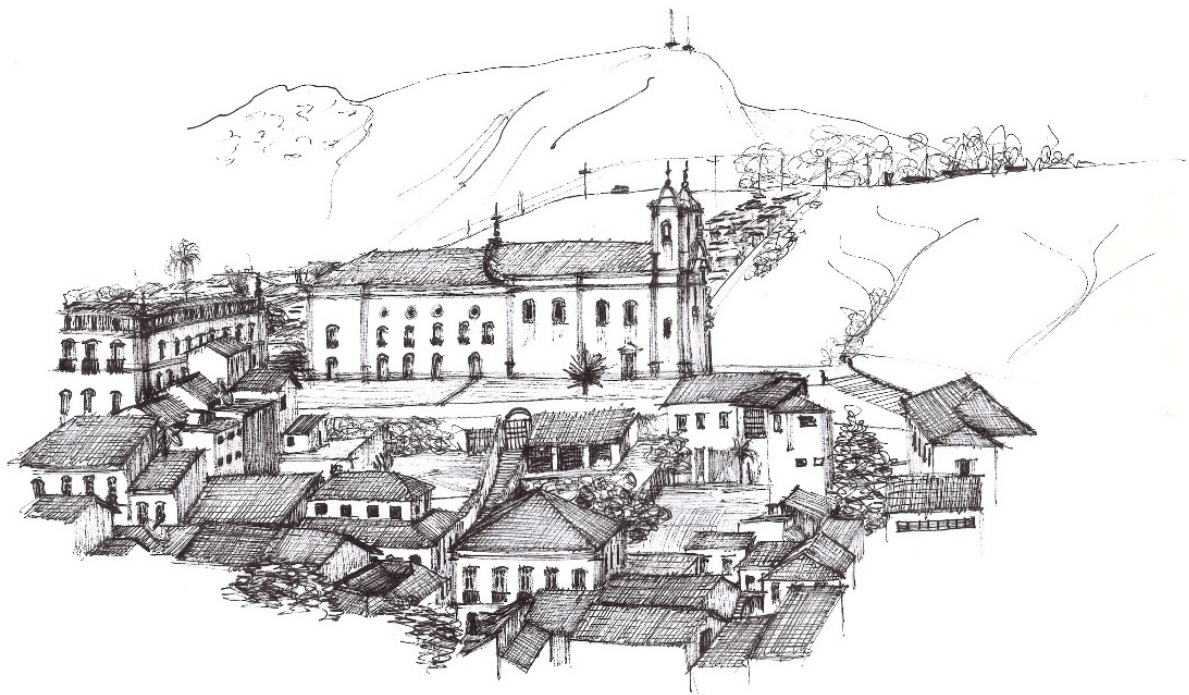


Figura 02
Ouro Preto, vista da Igreja do Carmo a partir do Largo das Mercês de Cima. Bico de pena sobre papel
Desenho: Mateus Rosada, 2002

O Tempo e os Tempos Acumulados

Esse entendimento elástico do conceito de tempo que é levantado por Tafuri me leva a pensar sobre as tantas dimensões temporais, uma vez que o tempo também se sobrepõe a outros tempos, se impõe e se assenta sobre outras camadas de si próprio. Como o tempo perpassa tudo, a cidade é o local por excelência de sua superposição e o resultado dos vários tempos acumulados.

Ampliando essa questão, me vem em mente outro italiano, o professor do *Politecnico di Milano*, Daniele Vitale, que afirmava, em conferência proferida no Curso

de Arquitetura da USP de São Carlos (VITALE, 2007), que a cidade é análoga às obras sacras: que, assim como a Bíblia e o Alcorão são textos formados pelo acúmulo cultural ao longo de longos períodos e há em ambos conflitos de leitura e de interpretações, de forma semelhante o mesmo se processa na e para a cidade. Como um corpo vivo que cresce e que se transmuta, que se adapta com o tempo, ela é reconstruída sobre si própria constantemente de forma incessante, acumulando materiais, informações e a concreção dos atos humanos. A cidade é também interpretada e re-interpretada em cada período histórico, com preocupações e enfoques diversos. Nas próprias palavras de Vitale,

Existe uma cidade em que se vive e uma cidade construída que a acolhe e a hospeda. Estão ligadas por uma relação obrigatória, e mesmo assim são realidades separadas. De um lado o corpo da sociedade com suas atividades, os seus ritos, as suas agitações, os seus conflitos; de outro uma gigantesca concreção material que cresce lentamente sobre si própria e na qual a vida faz ninho, como o molusco em sua casca (VITALE, 2007).

A cidade construída, como campo de trabalho acumulado, como canteiro ininterrupto que atravessa os séculos, acrescenta as marcas dos novos tempos ao mesmo tempo em que mantém signos do passado. Ações e movimentos importantes de todas as épocas se se compõem e se sobrepõem. Num extremo, a cidade é a própria cristalização dos movimentos e dos tempos humanos e acaba por ser a sedimentação e estratificação desses tempos, amplos ou acelerados, que se combatem e se complementam.

É interessante ater-se com um pouco mais de calma no nosso contexto e ver como se processaram os tempos de Tafuri e os acúmulos de Vitale quando transplantados para o Brasil... As vilas implantadas sob a colonização portuguesa tinham também um tempo seu e muito peculiar, o tempo que o lugar pedia: o sítio ditava enormemente o que a cidade se tornaria. A forma das ruas e das quadras acompanhava a topografia do sítio e os caminhos preexistentes desenhavam vias estreitas e sinuosas que se abriam em largos (MARX, 2003), numa pulsação quase respiratória de contrair e expandir, orgânica, natural. Ao contrário dos traçados regulares das cidades da América Hispânica, feitas sob um tempo racional, metrificado e quase cronometrado, a maioria das vilas do Brasil colonial crescia sem maior ordenamento, mas a construção paulatina se esparramava pelos vales e montanhas (Ouro Preto e Mariana são dos melhores exemplos disso) como um organismo em crescimento, e ia acrescentando lar-

gos, chafarizes, esculturas, signos e simbologias que conferiam um caráter representativo muito forte aos espaços públicos. A aparente desordem dessa cidade brasileira, se comparada com as minuciosas retículas costumeiramente implantadas em posses da coroa espanhola nas Américas, induz a entender uma inexistência de traçado prévio, mas existia uma coerência com uma unidade de espírito do *modus vivendi* português, uma genuinidade típica daquele povo.

Genuinidade como expressão espontânea e sincera de todo um sistema de vida, e que tantas vezes falta à cidade regular, traçada em rígido tabuleiro de xadrez. Esta, dado o *processus* mesmo de sua criação, há de ser, necessariamente, produto de uma idéia preconcebida com que o projetista pretende, não raro artificialmente, ordenar, disciplinar, modelar a vida que nela vai ter lugar (SANTOS, 2001, p.18).

As vilas brasileiras, na verdade, operavam em tempos diferentes de suas correlatas hispano-americanas, aqui no tempo da paisagem, em uma simbiose homem-sítio, numa temporalidade muito mais ligada ao tempo medieval ou das cidades arábicas do que no passo do pensamento renascentista que se impunha às vizinhas latinas. E talvez por isso as nossas cidades ditas coloniais possuam uma capacidade ímpar de arrebatar-nos a um outro tempo, uma vez que a própria conformação delas as faz operar em outra chave, muito alheia à modernidade.



Figura 03
Ouro Preto vista do Alto da Cruz. Bico de pena em sanguínea sobre papel
Desenho: Mateus Rosada, 2017



Figura 04
Ouro Preto vista do Morro da Forca. Bico de pena sobre papel
Desenho: Mateus Rosada, 2019



Figura 05
Ouro Preto vista do Bairro Cabeças. Bico de pena sobre papel
Desenho: Mateus Rosada, 2017



Figura 06
Ouro Preto, Bairro de Antônio Dias. Bico de pena sépia sobre papel
Desenho: Mateus Rosada, 2019



Figura 07
Ouro Preto, Bairro de Antônio Dias. Bico de pena e aquarela sobre papel
Desenho: Mateus Rosada, 2020

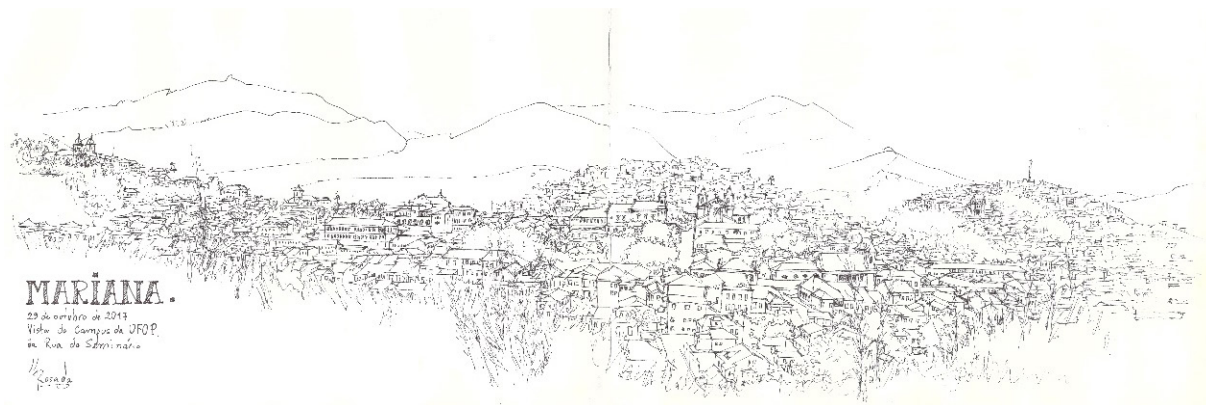


Figura 08

Mariana vista do Campus da UFOP. Bico de pena sobre papel

Desenho: Mateus Rosada, 2017

Retomando o texto de Tafuri, quando ele descreve a reação de Le Corbusier frente à *casbah* de Argel: “Na *casbah* o tempo [...] era quase imóvel” (TAFURI, 2020), é possível imaginar que Charles-Edouard Jeanneret teria uma reação semelhante se conhecesse o Serro, Olinda, Mariana, Cachoeira ou Ouro Preto por aqueles anos próximos a 1930. O amontoado de casinhas das cidades históricas brasileiras tinha lá seus pontos assemelhados à ocupação argelina, na sua aparente desordem, no seu tempo acumulado, denso e... quase imóvel, ao qual a modernidade e a turistificação fizeram se sobrepor um tempo outro, do turismo, que entra em frêmito – é ruído – com o tempo que as constituiu.

O Tempo Moderno versus o Tempo Imóvel

Mas permitam-me voltar a Tafuri e à cidade dos canais. Você entenderá, leitor, a que ponto intento chegar...

No vai e vem de suas analogias, na apresentação e retomada dos exemplos, cabe em especial destacar a atenção que Tafuri dá, ainda na primeira página de seu texto, à figura dialógica do Sol e da Lua no alto-relevo de Benedetto Antelami, localizado na luneta de um dos portais do Batistério de Parma:

A coisa importante é que, à esquerda e à direita, por duas vezes se repetem os símbolos do sol e da lua. Primeiramente de maneira estática, depois heráclita – isto é, em unidades opostas – neste caso de dois carros que se arrebata um contra o outro. É a batalha contínua, o ciclo do tempo, do dia e da noite (TAFURI, 2020).

Todo o resto da cena que compõe o tímpano você pode conferir na brilhante análise tafuriana, mas o

que nos interessa aqui é chegar à retomada que o autor faz dessa passagem ao final do texto para tratar da dicotomia entre Veneza, com seu tempo imóvel, e o tempo acelerado da modernidade, que açoita a cidade constantemente. “Tudo que é sólido e estável se desmancha no ar” (MARX, ENGELS, 2010, p.43). Tafuri demonstra como o tempo veneziano, quase estático, é um sussurro afrontoso e ensurdecido lançado ao mundo da técnica, que não consegue fazer as sinapses entre esse e o tempo sem tempo da modernidade. Veneza, para Tafuri, é a perfeita antítese do tempo acelerado e cronofágico de Le Corbusier e dos arquitetos então contemporâneos (lembre-se que estamos em 1993): a cidade, que optou por fechar-se à modernidade quando, nos séculos anteriores, negou a se alinhar ao comércio transatlântico global e continuou a viver seu próprio tempo, numa insuportável provocação ao frenético tempo moderno, que tomou de assalto todo o ocidente e cercou a cidade, implantando-se reinoso até nas vizinhas, a observá-la e encará-la diuturnamente. E Veneza, impávida como um enclave, quase uma fortaleza de um tempo outro, antigo e mais paulatino...

Esses tempos, o acelerado da modernidade e o estático de Veneza, que vibram em frequências diferentes, se chocam. E é aqui, magistralmente, que o teórico



Figura 09
Veneza, Piazza di San Marco. Bico de pena sépia sobre papel
Desenho: Mateus Rosada, 2018

vai demonstrar como esse embate não só é salutar como necessário à modernidade. A batalha dialógica, heráclita no dizer tafuriano, entre o dia e a noite representados no tímpano do Batistério de Parma, está personificada no confronto entre esses tempos, que são opostos ao mesmo tempo em que são complementares – como o sol e a lua no alto-relevo – e, ainda, cujo conflito e cuja complementaridade estão inexoravelmente interligados: o positivo necessita do negativo e vice-versa. A modernidade necessita desse contraponto como motor para continuar.

E é justamente na tentativa veneziana de tentar se alinhar e passar a cadenciar o passo de seu tempo com o tempo da modernidade que está a crítica de Tafuri: no intento da cidade de criar eventos que a “realinhem” com a frenética velocidade do presente está a negação de seu próprio tempo. Por isso ele critica a *Bienalle di Architettura* (iniciada em 1985) e o catastrófico show do Pink & Floyd (ocorrido em 1989), que produziu efeitos nefastos a uma cidade que não tinha nem como se adequar ao tempo que lhe era alheio. Nessa crítica, Manfredo já antevê a Veneza cadavérica e esvaziada, sem essência, valendo-se de sua máscara, sua casca, para vender-se ao mundo, à modernidade e a seu tempo... Isso porque o pobre Tafuri não chegou a ver a Veneza do século XXI, hiperturistificada, com guardas controlando os fluxos de pedestres, com mãos de direção nas pontes, congestionamentos de gôndolas e com os grandes transatlânticos que invadem seus canais... Ele ainda viveu numa Veneza não tão consumida pelo fluxo turístico, com vielas ainda pouco ocupadas e nas quais nem bicicletas eram permitidas.

Mas então o tempo corrosivo da modernidade teria engolido Veneza?

A meu ver, Veneza sofre com a modernidade. Tem se alterado, mas resiste, ainda que cambaleada, e é ainda uma vitrine e um contraponto para se compreender essa incessante necessidade do tempo da modernidade: de precisar do tempo lento das cidades históricas para se complementar. Permito-me aqui fazer uma analogia que poderia soar espúria para Tafuri: dentro de uma visada nacional, brasileira, os conjuntos históricos, como Ouro Preto, Oeiras Jaguarão, Olinda, Mariana, Goiás e o pequeno distrito de Belém da Cachoeira, ainda são testemunhas de um outro tempo, mais lento, de um tempo da paisagem simbiótica entre meio, homem e natureza. Eles têm o papel de serem nossas Venezas, nossas *casbahs* de Argel. São espaços do tempo lento, aquele quase imóvel,

que faz a antítese e provoca a batalha heráclita diária do tempo moderno com o tempo antigo, entes antagônicos, mas complementares. Talvez esses núcleos, e tantas outras cidades históricas brasileiras, também já tenham sido encampados pela modernidade. Talvez o tempo cronofágico descrito por Tafuri já tenha corroído boa parte desse tempo longo e orgânico: os carros se amontoam nas ruas, as cidades lotam nos carnavais e festivais, mas, como vimos, nem a Veneza de hoje é a mesma Veneza que Tafuri conheceu. Essas cidades são, ainda e apesar de tudo, portadoras de importante mensagem para repensar o tempo da modernidade, o que, por si só, já lhes confere um interesse para que sejam preservadas.

Portadores de imagem espiritual do passado, as obras monumentais de cada povo perduram no presente como testemunho vivo de suas tradições seculares. A humanidade, cada vez mais consciente da unidade dos valores humanos, as considera um patrimônio comum e, perante as gerações futuras, se reconhece solidariamente responsável por preservá-las, impondo a si mesma o dever de transmiti-las na plenitude de sua autenticidade (ICOMOS 1964, p.01).

Há, em todas elas, e em outras tantas mais, em maior ou menor escala, uma ligação com um passado e uma tradição, que transmite, a despeito da modernidade que tudo acelera e tudo muda, uma ligação de nossa cidades (e até de nós mesmos) com um tempo orgânico da terra, avesso e dicotômico ao tempo contemporâneo. Esse tempo lento, quase estático, como o experimentado por Le Corbusier em Argel, faz-nos atingir uma sensação de perenidade, uma reativação do tempo do átimo, uma faísca daquela eternidade bordada no começo deste texto, que não é só temporal, mas plena de sentidos.

Quase parafraseando a Tafuri, ter consciência dessa dicotomia e complementaridade entre os o tempo moderno e o tradicional, local, próprio das nossas cidades históricas, deve nos fazer refletir sobre o tempo e sobre a função quase didática que o patrimônio tem de colocá-lo em crise, de nos fazer sempre revê-lo e repensá-lo.

Referências

ICOMOS, Conselho Internacional de Monumentos e Sítios. *Carta de Veneza. Carta internacional sobre a conservação e restauração de monumentos e sítios*. Veneza: ICOMOS, 1964. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em 29 set. 2020.

MARX, Murillo. *Cidade no Brasil, Terra de quem?* São Paulo: Edusp/Nobel, 1991.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo, [1848] 2010.
SANTOS, Paulo Ferreira dos. *Formação de cidades no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

TAFURI, Manfredo. A dignidade do átimo. *Revista Thésis*. v.3, n.6. Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo [ANPARQ], [1993] 2020.

VELOSO, Caetano. Oração ao tempo. *Cinema Transcendental, a outra banda da Terra* (álbum). Faixa 2. Rio de Janeiro: Polygram, 1979.

VITALE, Daniele. *Curso Tópicos Especiais 1: Pesquisa em Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo*. 05-09 mar. 2007. Disponível em <http://repositorio.iau.usp.br/handle/RII-AU/279>, acesso em 29 set. 2020.



Figura 10
Ouro Preto, Bairro de Antônio Dias. Bico de pena em sanguínea sobre papel
Desenho: Mateus Rosada, 2017



Figura 11
Ouro Preto, Bairro de Antônio Dias. Bico de pena em sanguínea sobre papel
Desenho: Mateus Rosada, 2017



Figura 12
Ouro Preto, Bairro do Rosário. Bico de pena em sanguínea sobre papel
Desenho: Mateus Rosada, 2017



Figura 13
Ouro Preto, Praça Tiradentes. Bico de pena e aquarela sobre papel
Desenho: Mateus Rosada, 2020



Figura 14
Ouro Preto, Bairro do Rosário. Bico de pena e aquarela sobre papel
Desenho: Mateus Rosada, 2020



CIDADE DE GOIÁS
17 junho 2017

Rosada

Figura 15
Cidade de Goiás. Bico de pena sépia sobre papel
Desenho: Mateus Rosada, 2017

THESIS
REVISTA DA ANPARQ

ANPARQ
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARQUITETURA E URBANISMO