



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Tecnologia e Ciências

Instituto de Geografia

Christiane Chagas Martins

**Um jardim para além do paraíso: Geografia Cultural e Arqueologia da
Paisagem no Passeio Público do Rio de Janeiro**

Rio de Janeiro

2020

Christiane Chagas Martins

**Um jardim para além do paraíso: Geografia Cultural e Arqueologia da Paisagem no
Passeio Público do Rio de Janeiro**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Cultura e Natureza.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Inês Aguiar de Freitas

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CTC/C

M386 Martins, Christiane Chagas

Um jardim para além do paraíso: Geografia Cultural e Arqueologia da Paisagem no Passeio Público do Rio de Janeiro / Christiane Chagas Martins. – 2020.

361 f. : il.

Orientadora: Inês Aguiar de Freitas.

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Geografia.

1. Geografia humana – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 2. Geografia Cultural – Passeio Público (Rio de Janeiro, RJ) – Teses. 3. Arqueologia urbana – Passeio Público (Rio de Janeiro, RJ) – Teses. 4. Paisagem cultural – Passeio Público (Rio de Janeiro, RJ) – História – Teses. I. Freitas, Inês Aguiar de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Geografia. IV. Título.

CDU 911.3(815.3)

Bibliotecária responsável: Fernanda Lobo / CRB-7: 5265

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Christiane Chagas Martins

**Um jardim para além do paraíso: Geografia Cultural e Arqueologia da Paisagem no
Passeio Público do Rio de Janeiro**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Cultura e Natureza.

Aprovada em 11 de setembro de 2020.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Inês Aguiar de Freitas

Instituto de Geografia – PPGeo/UERJ

Banca Examinadora:

Prof. Dr. André Reyes Novaes

Instituto de Geografia – PPGeo/UERJ

Prof.^a. Dr.^a. Rosana Najjar

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN/RJ

Prof.^a. Dr.^a. Jane Santucci

Escola de Belas Artes - EBA/UFRJ

Prof.^a. Dr.^a. Rachel de Almeida Moura

Secretaria Municipal e Estadual de Educação do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2020

DEDICATÓRIA

Dedico a Deus e a minha família: Olinda (mãe), Manoel (pai) e Marize (irmã). Este trabalho foi concluído graças à dedicação e apoio de todos vocês que me fizeram crer que sonhos são possíveis e necessários para continuarmos vivendo. E porque ninguém faz nada sozinho.

AGRADECIMENTOS

A Deus, a quem busquei em cada oração o cuidado e a paz do meu espírito.

À minha mãe Olinda, gratidão eterna pelo altruísmo em abdicar de seus sonhos pessoais em favor da família e por nunca deixar de sonhar. A meu pai, Manoel (*in memoriam*) por igualmente acreditar que sonhos são importantes para se viver e podem se tornar realidade.

À minha irmã Marize pela amizade eterna, pelas muitas conversas, ajuda em relação às tecnologias e apoio incondicional no meu retorno a vida acadêmica.

Ao tio Paulo (*in memoriam*) pelo apoio ao longo da jornada da vida e pela percepção do valor da geografia como modo de sensibilização para questões sociais.

À Prof^a. Dr^a. Rachel Moura pela amizade e apoio, desde o início do projeto, disseminado em muitas conversas, encontros, sugestões e muito mais. Pela sua colaboração acadêmica que norteou os caminhos desta pesquisa, como uma verdadeira co-orientadora. Meus sinceros agradecimentos.

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Inês Aguiar de Freitas, que desde o início do projeto, acreditou no potencial dessa pesquisa e apostou tanto neste sonho quanto em mim. Obrigada pelo crédito e pelo apoio em todos os momentos. Meus sinceros agradecimentos.

À todos os professores do Programa de Pós-Graduação PPGEIO por contribuir para minha formação e por me mostrar em suas aulas e na bibliografia oferecida, outras perspectivas epistemológicas que enriqueceram meus conhecimentos geográficos.

À Prof^a. Dr^a. Zeny Rosendhal por ter tido o privilégio de participar de suas aulas, do seu riquíssimo conhecimento e suas sempre sábias palavras na orientação das angústias apresentadas ao longo dessa jornada.

Ao Prof. Dr. Roberto Lobato Corrêa por ter tido o privilégio de participar de suas aulas e também do seu riquíssimo conhecimento. E por contagiar seus alunos com a paixão pela geografia que transborda em suas palavras.

Ao Prof. Dr. André Reyes Novaes e a Prof^a. Dr^a. Mariana Lamego pelas aulas instigantes e repleta de boas bibliografias e sugestões. Pela disponibilidade sempre apresentada em abrir diálogo e esclarecer dúvidas. Muito obrigada.

Ao Prof. Dr. João Baptista Mello por conseguir propagar a paixão pela Geografia Humanista e fenomenológica nas suas aulas e pelo apoio em acreditar nessa pesquisa.

Ao Prof. Dr. Manoel Fernandes pelo ocasional encontro e pela oferta de ótimas bibliografias que em muito colaboraram para a construção teórica dessa pesquisa.

Ao Prof. Dr. Marcelo de Souza Lopes pela pronta disponibilidade em me receber gentilmente em suas aulas, pelo privilégio em participar e pela rica bibliografia sobre história da natureza fornecida em cada uma delas.

À Prof^a. Dr^a. Angela Âncora pela pronta disponibilidade em me receber gentilmente em suas aulas, pelo privilégio em participar e pela rica bibliografia sobre artes e filosofia fornecida em cada uma delas.

À Prof^a. Dr^a. Flavia Bruno por suas aulas, repletas de preciosas considerações e reflexões no campo da Filosofia.

À Prof^a. Dr^a. Jackeline de Macedo pelo reencontro que a vida proporcionou. Pelas frutíferas aulas e apoio desde o início deste projeto, pelas conversas, ofertas bibliográficas, pela oportunidade em participar de projetos e principalmente pelo encorajamento em seguir acreditando que é possível acreditar. Muito obrigada por estimular o desejo por estudar.

Ao Prof. Dr. Rubens Andrade pelas ricas e estimulantes aulas sobre natureza, paisagismo e jardins. Pela pronta disponibilidade em me receber gentilmente em suas aulas, pelo privilégio em participar delas e de seus estimulantes grupos de pesquisa. E também pelo encorajamento acadêmico despertado nas muitas conversas apaixonadas pela paisagem de jardins.

Ao Prof. Dr. Carlos Terra pela pronta disponibilidade em me receber gentilmente em suas aulas repletas de didática sobre história dos jardins, pelo privilégio em participar e pela rica bibliografia fornecida em cada uma delas.

À Prof^a. Dr^a. Rosana Najjar pela pronta disponibilidade em aceitar participar da avaliação dessa pesquisa, pelo compartilhamento de sua experiência arqueológica de campo sobre o objeto estudado e pelas suas valiosas inferências para construção desse trabalho.

À Prof^a. Dr^a. Jane Jantucci pela sua também pronta disponibilidade em aceitar participar da avaliação dessa pesquisa, pelo compartilhamento de sua experiência e visão arquitetônica sobre o objeto estudo, assim como, suas valiosas inferências para construção desse trabalho.

À Prof^a. Dr^a. Nancy Regina Mathias Rabelo pela sua pronta disponibilidade em me atender, pela leitura e preciosos comentários sobre o processo de construção dessa pesquisa. Muito obrigada.

Aos Profs. Drs. Paulo Seda e Luft do curso de Arqueologia/UERJ por abrirem uma possibilidade de diálogo entre a Geografia e Arqueologia dentro da universidade e abrigarem uma mesa com questões sobre a ideia de paisagem como cultura material.

À Coordenação do curso de Pós-Graduação em Geografia /PPGEO/UERJ por me receber e me acolher no seio do seu programa.

A todos os funcionários da Secretaria do curso de Pós-Graduação em Geografia /PPGEO/UERJ por igualmente me receber e me acolher no seio do seu programa, sempre com muita presteza.

Aos queridos amigos Rejane Oliveira, Flávio Gil, Elaine Nascimento, Jocelma Komarovi, Ana Paula e Nonimar que em muito me incentivaram a acreditar nesse sonho e sempre estiveram apoiando com conversas e reconforto. Muito obrigada a todos vocês.

Ao amigo e fotógrafo Alexandre Bastos, meu muito obrigada pelo trabalho fotográfico de campo que muito colaborou para a coleção iconográfica apresentada nessa pesquisa.

Aos demais colegas do curso da Pós que partilharam aulas, comentários, conversas e muitos momentos nesta jornada. Um grande abraço.

RESUMO

MARTINS, Christiane Chagas. *Um jardim para além do paraíso: Geografia Cultural e Arqueologia da Paisagem no Passeio Público do Rio de Janeiro*. 2020. 361 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, – Rio de Janeiro, 2020.

O Passeio Público do Rio de Janeiro foi mais do que um jardim para entretenimento social, foi uma estratégia política e cultural de produção do espaço. Entendido como um artefato arqueológico histórico e como uma forma espacial híbrida entre natureza e cultura, a arquitetura e o paisagismo desse jardim contêm para além de suas funções primeiras e práticas, funções segundas com uma forte carga simbólica. Esse simbolismo presente nos seus diferentes estilos paisagísticos lhe conferiu uma linguagem espacial própria como fator de comunicação social e, como tal, capaz de ser analisado pela iconologia e a semiologia como caminhos possíveis para sua interpretação. Essa linguagem, que operou como uma gramática geográfica particular, participou de regimes de imagens e de visibilidades onde o jogo de operações visuais permitiram que o Passeio Público participasse, intensamente, na elaboração e constituição da ideia de paisagem carioca. Nesse sentido, considerando o Passeio um formador de paisagem e ele mesmo, simultaneamente, uma paisagem e um lugar, o conceito de paisagem serviu como base conceitual que perpassou toda a pesquisa. E a Geografia Cultural e a Arqueologia da Paisagem foram escolhidas para abrigarem o objeto pelas suas preocupações com o papel e a importância da cultura na produção, organização e percepção da paisagem. Pretende-se, nessa dissertação, interpretar e compreender a construção simbólica dos diferentes estilos paisagísticos deste jardim, por meio da leitura interpretativa da sua ordem espacial. Desse modo, verifica-se, na análise de seus signos espaciais, que o jardim do Passeio Público é mais do que um simples reflexo dos processos socioculturais, mas participou ativamente como um dos seus fatores constitutivos, atuando com um vetor de mensagens simbólicas que interferiram na construção da ideia de paisagem carioca e identidade nacionais.

Palavras-chave: Geografia Cultural. Arqueologia da Paisagem. Jardim. Passeio Público.

ABSTRACT

MARTINS, Christiane Chagas. *A garden beyond paradise: Cultural Geography and Landscape Archeology on the Passeio Público in Rio de Janeiro*. 2020. 361 f. Dissertação (Mestre em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

The Public Walk in Rio de Janeiro was more than a garden for social entertainment, it was a political and cultural strategy to produce space. Understood as a historical archaeological artifact and as a hybrid spatial form between nature and culture, the architecture and landscaping of this garden contain, in addition to its first and practical functions, second functions with a strong symbolic charge. This symbolism present in its different landscape styles gave it its own spatial language as a factor of social communication and, as such, capable of being analyzed by iconology and semiology as possible paths for its interpretation. This language, which operated as a particular geographical grammar, participated in regimes of images and visibilities where the game of visual operations allowed the Passeio Público to participate intensely in the elaboration and constitution of the idea of Rio's landscape. In this sense, considering Passeio as a landscape maker and himself, simultaneously, a landscape and a place, the concept of landscape served as a conceptual basis that permeated the entire research. Cultural Geography and Landscape Archeology were chosen to house the object due to its concerns with the role and the importance of culture in the production, organization, and perception of landscape. It is intended, in this dissertation, to interpret and understand the symbolic construction of the different landscape styles of these gardens, through the interpretative reading of its spatial order. Thus, it can be seen, in the analysis of its spatial signs, that the Passeio Público garden was more than a simple reflection of socio-cultural processes, but actively participated as one of its constitutive factors, acting with a vector of symbolic messages that interfered in construction of the idea of Rio's landscape and national identity.

Keywords: Garden. Cultural Geography. Landscape Archeology. Garden. Passeio Público

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Detalhe da Carta topográfica da cidade do Rio de Janeiro no ano de 1750 de André Vaz Figueira.....	94
Figura 2 - Carta topográfica da cidade do Rio de Janeiro no ano de 1750 de André Vaz Figueira.....	94
Figura 3 - Pintura a óleo do Aqueduto dos Arcos da Lapa e a Lagoa do Boqueirão da Ajuda.....	102
Figura 4 - Planta topográfica da cidade do Rio de Janeiro no ano de 1713 do francês José Massé”	103
Figura 5 - Desenho do aqueduto da Lapa e a área plana decorrente do aterramento da Lagoa do Boqueirão, sem data.....	109
Figura 6 - Pintura a óleo do Incêndio do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto, no Rio de Janeiro (1789).....	126
Figura 7 - Detalhe da pintura a óleo do Incêndio do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto, no Rio de Janeiro (1789).....	127
Figura 8 - Pintura a óleo do contrato feito entre o Mestre Valentim e D. Luís de Vasconcelos.....	127
Figura 9 - Pintura a óleo do Retrato do vice-Rei D. Luis de Vasconcelos e Sousa.....	128
Figura 10- Fotografia do busto em bronze de Mestre Valentim.....	128
Figura 11 - Carta topográfica Felipe Folque (1858) representando a cidade de Lisboa.....	130
Figura 12 - Detalhe da Planta de Betancourt ou Chancellor da Relação de 1791. Plano da cidade do Rio de Janeiro.....	131
Figura 13 - Recorte ampliado da planta de J.A. Reis de 1808, da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.....	133
Figura 14 - Desenho aquarelado do portão e da perspectiva em linha reta da rua das Belas Noite adentrando ao eixo principal do jardim do Passeio Público no ano de 1835.....	134
Figura 15 - Decoração da <i>plafond</i> (teto) do velho sobrado de uma casa em São Sebastião, litoral norte de São Paulo.....	134

Figura 16 - Desenho da planta de André Vaz Figueira de 1750, onde figura a antiga Lagoa do Boqueirão.....	139
Figura 17 - Fotografia do cais do Belvedere antes da abertura Av. Beira-Mar, 1899.....	140
Figura 18 - Litogravura do terraço do Passeio Público em 1860.....	141
Figura 19 - Fotografia do portão do Passeio Público em ferro fundido.....	142
Figura 20 - Fotografia do detalhe do medalhão e efígie do rosto da rainha D. Maria I....	142
Figura 21 - Fotografia do portão do Passeio Público.....	143
Figura 22 - Fotografia detalhe da Fonte dos jacarés do Passeio Público.....	144
Figura 23 - Fotografia da Fonte dos jacarés do Passeio Público.....	144
Figura 24 - Fotografia das Pirâmides do Passeio Público.....	145
Figura 25 - Planta baixa aquarelada do jardim do Passeio Público em formato geométrico, de J. A. Andrade, 1850.....	148
Figura 26 - Desenho da planta baixa do Passeio Público do Rio de Janeiro, por volta de 1850.....	150
Figura 27 - Desenho em aquarela da vista perspectivada do eixo longitudinal do Passeio Público em 1818.....	150
Figura 28 - Fotografia Fonte do menino no terraço do Passeio em 1943.....	152
Figura 29 - Litogravura do Belvedere do Passeio Público em 1854.....	153
Figura 30 - Litogravura do terraço/belvedere do Passeio Público em 1846.....	155
Figura 31 - Coleção de pinturas a óleos elípticas de paisagens da cidade do Rio de Janeiro.....	156
Figura 32 - Fotografia da estela tumular de Mestre Valentim da Fonseca e Silva.....	173
Figura 33 - Planta baixa do jardim do Passeio Público do Rio de Janeiro, recortada da Carta Topográfica da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro de autoria de J. A. Reis em 1808.....	174
Figura 34 - Desenho composicional das formas simbólicas representantes da ordem maçônica.....	175
Figura 35 - Representação gráfica digital em 3D da planta baixa do Passeio Público....	178
Figura 36 - Representação gráfica digital da planta baixa do Passeio.....	192

Figura 37 - Representação gráfica digital da planta baixa do terraço do Passeio.....	194
Figura 38 - Litografia do Terraço/Mirante do Passeio Público, o panorama da Baía de Guanabara.....	197
Figura 39 - Litografia da vista panorâmica tomada do terraço/ <i>belvedere</i> no Passeio Público (1845).....	202
Figura 40 - Detalhe ampliando da litografia da vista panorâmica tomada do terraço/ <i>belvedere</i> no Passeio Público (1845).....	204
Figura 41 - Litogravura do Terraço/Mirante do Passeio Público, seu panorama, iluminação, pavilhão e sua audiência em 1854.....	207
Figura 42 - Detalhe ampliando da litogravura do Terraço/Mirante do Passeio Público, evidenciando audiência, em 1854.....	207
Figura 43 - Litografia do Terraço/Mirante do Passeio Público, seu panorama, seus bancos e sua audiência em 1854.....	208
Figura 44 - Gravura do Quiosque no interior do Passeio Público (1854).....	209
Figura 45 - Detalhe da gravura do Quiosque no interior do Passeio Público (1854).....	210
Figura 46 - Detalhe ampliando da gravura do Quiosque no interior do Passeio Público (1854).....	211
Figura 47 - Planta baixa do Passeio Público atribuída a Auguste François M. Glaziou 1862.....	230
Figura 48 - Representação gráfica digital em 3D da planta baixa do Passeio Público....	231
Figura 49 - Fotografia do Café-concerto o jardim do Passeio Público, em 1862.....	232
Figura 50 - Representação gráfica digital em 3D da planta baixa do Passeio Público após reforma por Auguste François M. Glaziou, 1862.....	238
Figura 51 - Fotografia da entrada e a cerca de gradil do jardim do Passeio Público, em 1862.....	242
Figura 52 - Fotografia da ponte, gramado e composição florística do Passeio Público, em 1862.....	244
Figura 53 - Representação gráfica digital da planta baixa do Passeio Público.....	247
Figura 54 - Fotografia do terraço do Passeio Público, em 1862.....	247
Figura 55 - Fotografia do público frequentador do jardim do Passeio, em 1862.....	250
Figura 56 - Fotografia do menino negro a passear no Passeio Público, em 1862.....	251
Figura 57 - Fotografia da rua do Passeio a frente com passagem dos bondes, 1906.....	256

Figura 58 - Fotografia da inauguração da Herma de Mestre Valentim, em 1913.....	258
Figura 59 - Fotografia do Chopp Berrante do Passeio Público, 1900.....	260
Figura 60 - Fotografia do Aquário marinho do Passeio Público, 1904.....	262
Figura 61 - Fotografia da inauguração do Aquário marinho, com a presença do Presidente da República, o Governador do Estado e o Prefeito da cidade do Rio de Janeiro, em 1904.....	262
Figura 62 - Fotografia da Avenida Beira-Mar na altura do terraço do Passeio Público com seus pavilhões, 1904.....	264
Figura 63 - Fotografia das escadas de acesso ao terraço do Passeio Público pela avenida Beira-Mar, em 1910.....	265
Figura 64 - Fotografia do Terraço do Passeio Público, em 1900.....	266
Figura 65 - Fotografia da Corrida de bicicleta no interior do Passeio Público, em 1913	267
Figura 66 - Fotografia da Festa da Batalha das flores no lago do Passeio Público, em 1913.....	268
Figura 67 - Fotografia da Festa beneficente das Damas de Assistência à infância, em 1911.....	270
Figura 68 - Fotografia da Festa da filantropia, o “Five O’Clock Tea”, em 1913.....	271
Figura 69 - Fotografia da Festa da Primavera, em 1913.....	272
Figura 70 - Fotografia Festa da Criança, em 1918.....	273
Figura 71 - Fotografia da Manifestação estudantil no terraço do Passeio Público, 1908	274
Figura 72 - Fotografia do Casino Beira-Mar e Theatro-Casino, em 1929.....	276
Figura 73 - Planta da locação das áreas arqueológicas escavadas, em 2006.....	286
Figura 74 - Fotografia do Cabo de bengala em formato de cavalo, em 2005.....	287
Figura 75 - Fotografia da Borda de prato com padrão da série <i>Blue Bell Border</i> , em 2005.....	288
Figura 76 - Fotografia de Borda e base de prato de cerâmica fina decorada no padrão <i>Willow</i> , em 2005.....	288
Figura 77 - Fotografia dos Vestígios das fundações do Theatro Casino, em 2005.....	293
Figura 78 - Desenho dos limites de área em três momentos distintos e de locais potenciais de escavação, em 2007.....	294
Figura 79 - Fotografia da escavação ao redor da Fonte dos Jacarés, em 2005.....	296

Figura 80 - Fotografia da escavação da Casa/Chalé de Glaziou, em 2005.....	297
Figura 81 - Desenho da marcação da área da Casa de Glaziou, em 2005.....	297
Figura 82 - Fotografia da escavação do Lago frontal do jardim, em 2005.....	298
Figura 83 - Fotografia Exposição da borda do Lago/repuxo, em 2005.....	298
Figura 84 - Detalhe da estrutura de fundação do Aquário, em 2005.....	299
Figura 85- Fotografia de parte da estrutura da fundação do aquário, em 2005.....	299

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	15
1	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS SOBRE O CONCEITO DE PAISAGEM ENTRE A GEOGRAFIA CULTURAL E A ARQUEOLOGIA DA PAISAGEM.....	35
1.1	Arqueologia da Paisagem e Geografia Cultural: distanciamentos e proximidades.....	39
1.2	O interesse pelo estudo dos jardins.....	63
1.3	Uma arqueologia do jardim pelo estudo da imagem.....	73
1.3.1.	<u>Iconografia e Iconologia</u>.....	78
1.3.2	<u>Semiologia</u>.....	80
1.3.3	<u>Arquitetura como um sistema de comunicação</u>.....	83
2.	AS MÚLTIPLAS ARQUEOLOGIAS E GEOGRAFIAS DO JARDIM.....	89
2.1	A Geografia do Passeio Público.....	91
2.1.1	<u>Da Lapa ao Passeio: a escolha da localização do jardim</u>.....	98
2.1.2	<u>A Geografia do Trabalho e a desigualdade social na construção do jardim: os vadios</u>.....	113
2.1.3	<u>As transformações na paisagem: o papel difusor do Passeio Público na paisagem carioca e os jardins que o antecederam</u>.....	116
2.2	Modificações urbanas para a implantação do jardim do Passeio	122
3.	SOB O DOMÍNIO DA GEOMETRIA ESPACIAL.....	136
3.1	Das funções primeiras e iconográficas referentes ao Jardim do Passeio Público.....	137
3.2	Das funções segundas: iconológicas, conotativas e/ou simbólicas.....	162

4.	A LIBERDADE DA MÉTRICA.....	225
4.1	Das funções primeiras ou iconográficas.....	227
4.2	Das funções segundas: iconológicas, conotativas e/ou simbólicas.....	234
5.	DO SELETO PÚBLICO AO PÚBLICO COMUM.....	254
5.1	O Passeio nos tempos da república	255
5.2	Das funções primeiras e das funções segundas	257
5.3	Do tombamento do jardim à pesquisa arqueológica.....	278
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	305
	REFERÊNCIAS.....	320
	APÊNDICE.....	341
	ANEXO A - O jardim religioso ou monacal do <i>hortus conclusus</i> (séculos V – XIV d.C.).....	343
	ANEXO B - Planta de Betancourt ou Chancellor da Relação de 1791.....	345
	ANEXO C - Fotografia do Jardim do palácio de Queluz em Portugal.....	348
	ANEXO D - Atlas da carta topográfica de Lisboa.....	349
	ANEXO E - Conjunto de três plantas baixas coloridas do jardim do Passeio Público.....	351
	ANEXO F - Glossário com verbetes específicos do paisagismo de jardim.....	353
	ANEXO G - Relação dos magníficos carros.....	355
	ANEXO H - Tabela com lista de nomes dos personagens históricos.....	359

INTRODUÇÃO

A presente dissertação veicula os resultados da pesquisa intitulada *Um jardim para além do paraíso: Geografia Cultural e Arqueologia da Paisagem no Passeio Público do Rio de Janeiro*. A pesquisa relaciona o soterramento de uma lagoa natural para transformação em uma área própria a implementação do projeto arquitetônico de um jardim público, como parte fundamental de um importante programa urbanístico do século XVIII, cujo objeto operou como um definidor de cultura e identidade para a cidade e para sociedade carioca. O objetivo central deste estudo concentra-se na investigação das funções semiológicas exercidas pela arquitetura para a organização espacial do jardim do Passeio Público/RJ e os usos praticados pela sociedade que dele se serviu. Pretende-se verificar, através das transformações paisagísticas, da ordenação espacial e dos respectivos equipamentos/artefatos instalados, de que modo o Jardim do Passeio Público, entendido como expressão ideológica material inscrito sobre o espaço urbano, concorreu para a construção da identidade nacional e da ideia de paisagem carioca.

Por meio de uma cronologia das diferentes configurações espaciais, intervenções e equipamentos, que se sucederam e modificaram este jardim, busquei elaborar uma comparação tipológica de seus respectivos usos sociais com intuito de compreender como a construção de uma paisagem jardim integrada às suas dimensões ideológicas pode servir como referente imaginário da identidade nacional. Considera-se, conforme mostrou François Walter, depois de Benedict Anderson¹, que há uma codificação nacional e política do olhar paisagístico, ou seja, “a nação existe em grande parte nas construções – ao mesmo tempo imaginárias e materiais – que lhe dão uma aparência apreensível para os olhos dos membros da comunidade que reúne, como aos olhos daquele que rejeita no exterior” (apud BESSE, 2014, p. 19). Interessa saber nesta pesquisa, de que modo a constituição e ordenamento da paisagem do Passeio Público atuou no sentido de uma “educação do olhar” (METLESS, 1996) e de outros sentidos, participando como expressão, meio e condição necessários para inaugurar a tomada de consciência sobre a visão de paisagem carioca, a partir da contemplação de um determinado recorte do cenário da referida cidade por intermédio do Jardim.

¹ Anderson, B. L'imaginaire national, In: Reflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme, Paris, La Découverte, [1983], 2002.

Reconhecido por muitos autores como um empreendimento urbanístico pioneiro, audacioso e de singularidade artística ímpar para o Brasil do século XVIII, o jardim do Passeio Público há muito vem despertando interesse como objeto de estudo de diferentes campos do conhecimento que o investigam, atribuindo-lhe notadamente importância arquitetônica, artística, estética, sanitária, botânica, cultural, histórica etc. Entretanto, o entendimento da sua configuração, organização e arranjo espaciais enfatizados e considerados como uma estratégia ideológica/política sobre o espaço, não despertou, até onde me foi possível verificar, a curiosidade de estudiosos brasileiros que se debruçaram sobre a história deste jardim. Embora algumas pesquisas associem a primeira configuração arquitetônica (1783) como um produto da influência de ideais urbanos de cunho iluminista e, a segunda (1862), como resultado da influência de ideais modernos, a meu ver, ambas não exploraram o destaque deste espaço como um lugar político e de representação e exercício de poder, utilizado por determinados atores para fins de persuasão social. O interesse por este tema me fez realizar uma pesquisa que pretende ter um enfoque, simultaneamente, de cunho histórico, arqueológico, geográfico e crítico, cujo principal interesse é contribuir para ampliar o conhecimento sobre um dos jardins públicos mais antigos do nosso país.

A alusão à ideia de paraíso adveio da própria origem etimológica da palavra jardim, forjada na mítica imagem bíblica de um lugar de delícias e tranquilidade. Na tradição judaico-cristã, a promessa de um lugar de vida idealizada, perfeita, é representada por um jardim arborizado, com pomares e água. Esse lugar ideal confunde-se com seu próprio mito de origem, ao qual os hebreus referiam-se pela palavra *Gan* ou Éden. A palavra Paraíso² tem sua origem na antiga língua persa que posteriormente foi traduzida pelos gregos, com ressonância no mundo cristão. De acordo com o historiador da Arte Carlos Terra (2000, p. 9), “o jardim como representação ordenada do mundo natural, segundo imagem do mundo real e com origens em arquétipos mitológico-religiosos, tem suas bases no mundo europeizado ocidental, na ideia de Paraíso ou

² A etimologia da palavra Paraíso chegou até nós através da antiga língua persa, na qual *Pairidaēza*, literalmente “recinto”, indicava os jardins murados e os parques de caça aos quais os gregos chamaram de *paradeisos*. O conhecimento destes recintos pelos gregos é retomado, por volta do século III a. C. quando as Escrituras Sagradas dos hebreus foram traduzidas para o grego. Ao traduzirem o termo *Gan* ou *Éden* “lugar de beatitude”, os gregos impregaram a palavra *paradeiso*, termo retomado, posteriormente, pelos autores cristãos (PANZINI, 2013, p.60).

Éden”³. Desse modo, o desenvolvimento da ideia do jardim do Passeio Público como uma espécie de “paraíso terreno” e suas possibilidades de representar outras funções, além daquela unicamente espiritual, segundo sugere a própria gênese da palavra jardim, pareceu-me um contraste bastante instigante para orientar minha investigação desta preliminar, mas aparente contradição.

O eixo norteador desta pesquisa estabeleceu-se sobre as significativas alterações paisagísticas que o jardim do Passeio experimentou e os usos sociais a que se destinou, desde a implantação do seu primeiro projeto em 1783 até a sua última restauração realizada em 2001 e finalizada em 2005⁴. Trabalhar com um recorte cronológico de longa duração - por abarcar mais de dois séculos de existência do jardim – numa dissertação de mestrado, apesar de não possibilitar o aprofundamento desejado em determinados momentos específicos do seu contexto histórico, paralelamente permitiu uma dimensão diacrônica das sucessivas configurações pelas quais o jardim passou. Entretanto, esta ampla visão temporal me proporcionou o entendimento do vínculo relacional entre as mudanças e continuidades da sua espacialidade, conectados com a hegemonia cultural vigente a cada época. A deliberação da inscrição do Passeio, num primeiro momento, sobre um determinado local da cidade do Rio de Janeiro constituiu uma outra questão que instigou bastante esta pesquisa. Assim como também a escolha deliberada de seu contorno exterior original e sua geometria de singular organização interna me proporcionaram reflexões produtivas.

O recorte espacial deste trabalho, embora incida principalmente sobre a localização absoluta do espaço do jardim, procura não se limitar somente ao

³ Éden em sumério significa “planície fértil”. A ressonância do termo com a palavra hebraica que significa “delícia”, entende-se também, o jardim do Éden como “jardim de delícias” ou “paraíso” (TERRA, 2000, p. 9). A ideia de paraíso carrega uma espécie de sentimento de orfandade humana, por ter sido exilada do seu lugar de origem, uma punição bíblica dada por Deus a Adão ao expulsá-lo do jardim do Paraíso. Os jardins construídos pós mundo hebraico-cristão estão embebidos pelo mito do *religare* edêmico, um arquétipo representando um microcosmos em seu interior ou a idealização da natureza divina em contraponto ao mundo profano. Assim, jardins sugerem a representação de um mundo em perfeição. Uma morfologia da paisagem cuja ordem cósmica é sacralizada e onde o homem encontraria o seu lugar no mundo. Uma espécie de ilusão recriada ou uma compensação de algo que se distou da humanidade. Dependendo da cultura e do processo geo-histórico em que foi produzido, um jardim pode significar a expressão de uma ideia ou de várias ideias sobrepostas. Um jardim pode ser considerado: uma prefiguração do microcosmo, um refúgio espiritual ou profano, um lugar de intimidade, de meditação, de sociabilidade cortês, de filosofia, um teatro do mundo, uma projeção de poder, entre outras possibilidades. Entretanto, independente do significado que possam em princípio ter, cada cultura em um determinado tempo e espaço guarda seus próprios sentidos que a nortearam para construção de seus jardins.

⁴ O período correspondente de 2001 a 2005 foi o momento decorrente da última restauração do Passeio Público/RJ, que contou com a intervenção arqueológica, junto a uma equipe multidisciplinar, atendendo as recomendações oferecidas pela carta internacional de Florença (1981) do comitê ICOMOS/IFLA, objetivando a proteção e conservação de jardins históricos.

entendimento do seu espaço interno, mas busca compreender a atuação do jardim do Passeio como um participante ativo e definidor de parte do formato mais amplo da malha urbana carioca. Como já apontado por alguns pesquisadores sobre este sítio, a implementação do seu projeto inicial na área que corresponde à antiga lagoa do Boqueirão da Ajuda da Lapa, atual Lapa, no centro do Rio, protagonizou um projeto urbanístico mais abrangente. O projeto não se limitou unicamente à construção de um jardim, mas empreendeu toda uma transformação urbana mais vasta, que definiu um conjunto de arruamento ao seu redor e teve no jardim o principal referencial de valor cultural, geográfico e paisagístico. O jardim do Passeio propiciou, deste modo, o alinhamento da cidade na direção Sul e sua expansão rumo aos bairros de Glória, Catete e Botafogo, abrindo, a partir dele, ruas e passagens de fluxos, algumas ainda hoje existentes, servindo para conectar a antiga cidade a outras frentes de crescimento e desenvolvimento urbano (DE CARVALHO, 1988; SEGAWA, 1996; SANTUCCI, 2005; TAULOIS, 2003; ABREU, 2014).

Dada a sua antiguidade e importância como parte relevante da constituição da malha urbana do Rio de Janeiro, a história do Passeio Público se mistura à história do desejo desenvolvimentista da própria cidade enquanto capital da colônia, operando desde seu início como um testemunho vivo e secular das diversas camadas de tempo e de significados, que compõem a memória social da paisagem e identidade carioca. Uma obra ímpar para sua época, que demandou um orçamento generoso, dentro de uma cidade com tantas necessidades práticas por realizar. A construção de um jardim, como nos lembrou o arquiteto Hugo Segawa (1996, p.80), era uma obra não enquadrável como prioridade política portuguesa. Essa premissa levantada pelo autor, instigou uma questão que norteia esta pesquisa: por que então, dentre tantas outras obras necessárias e urgentes no centro urbano, optou-se pela construção de um jardim público? Por qual motivo construir um jardim cuja utilidade pública não tinha como função o cultivo de hortaliças, nem pomares que garantissem a subsistência comunitária? O que justificaria na cidade do Rio do século XVIII, o desejo de implantação de um jardim, cuja função principal seria o recreio da sociedade e cujos custos financeiros eram altos? Por que o “recreio” social se tornou, naquele momento histórico, primordial para promover o desenvolvimento da cidade?

Para tentar responder às questões colocadas ao longo desta pesquisa e para contar a história do jardim do Passeio Público é preciso retornar ao Rio de Janeiro do século XVIII e incluir não somente a história do espaço do jardim *in loco*, mas dos atores

que idealizaram, promoveram sua construção e tornaram possível esse empreendimento. Contudo não dispenderei longos esforços em retroceder muito no tempo para descrever a cidade do Rio de Janeiro, posto que este não é o objetivo primordial desta pesquisa, mas sendo o Passeio uma forma materializada de um processo cultural dentro da *urbis* faz-se imprescindível para melhor entendimento contextual, ao menos algumas considerações sobre a situação da cidade no final do referido século.

Recém sede do Governo Geral do Brasil (1763), por forças impositivas geradas pelo ciclo do ouro das minas, a cidade do Rio de Janeiro até este momento do setecentos constituía-se em um modesto núcleo portuário, com uma forma urbana despreziosa e com uma formação social e econômica calcada no colonialismo de exploração, de cunho patriarcal, patrimonialista e escravagista, que exibia uma profunda desigualdade estrutural na sua sociedade.

No que diz respeito a sua configuração espacial, até antes do século XIX, o Rio era uma cidade apertada, limitada pelos Morros do Castelo, São Bento, Santo Antônio e Conceição. Como sublinhado pelo geógrafo Maurício de Abreu (2014, p. 35) a cidade “ocupava, entretanto, um chão duramente conquistado à natureza, através de um processo de dissecação de brejos e mangues que já durava mais de três séculos”. O aterro de mangues, atoleiros e demais focos de pestilências, entendidos sob o discurso higienista suscitado pelas ideias do iluminismo esclarecido, constituíam necessidades de primeira ordem para uma cidade que se pretendia civilizar. A partir da sua ascensão à capital, no final do XVIII, e principalmente no “início do século XIX é que o Rio começará a transformar radicalmente sua forma urbana e apresentar verdadeiramente, uma estrutura espacial estratificada em termos de classes sociais” (ABREU, 2014, p. 35).

A origem do Passeio Público do Rio de Janeiro (1779 - 1783), localizado no centro urbano desta cidade, remonta ao último quartel do século XVIII e sua história encontra-se diretamente vinculada a esta constituição histórica de saneamento com objetivo expansionista. Foi delegada a missão de construí-lo ao talentoso arquiteto e escultor brasileiro Mestre Valentim e Silva⁵ pelo quarto vice-Rei português D. Luis de

⁵ Mestre Valentim da Fonseca e Silva (1745- 1813) era filho de fidalgo português contratador de diamantes com uma escrava africana. Nasceu no Estado de Minas Gerais, na comarca de Serro do Frio, embora haja controvérsia entre autores a respeito se ele teria nascido no Rio de Janeiro. Conhece-se pouco sobre sua vida pessoal, entretanto o reconhecimento de sua vida profissional como um talentoso artífice, arquiteto e escultor é notória. Era considerado dentre os artífices de em sua época, no Rio de Janeiro, um dos mais habilidosos e prestigiados escultores. Muitas de suas obras encontram-se ainda em nossos dias espalhadas pela cidade, entre elas, o chafariz do Largo do Paço (Pça. XV de novembro), obras e talhas da Igreja do Carmo e Santa Cruz dos Militares, Capela-mor da Igreja São Francisco de Paula e o emblemático jardim do Passeio Público, entre outras.

Vasconcelos e Sousa⁶ tendo como um dos seus objetivos elaborar um projeto que impusesse sobre o “caótico” espaço natural de uma antiga lagoa, uma arquitetura notável que pertencesse ao repertório de um programa civilizatório mais amplo.

Sob os auspícios do programa iluminista, a arquitetura de jardim era considerada um dos elementos civilizador e definidor de sofisticação e bom gosto cultural. Sua forma arquitetônica e sua configuração espacial, embora repletas de elementos naturais, eram antes um espetáculo da cultura que da natureza, um símbolo do domínio humano da ordem racional sobre o mundo natural. Projetar o jardim do Passeio Público consistia em participar de uma mentalidade regente do programa civilizatório iluminista do século XVIII. Inspirado, porém não semelhante, aos moldes arquitetônicos dos jardins portugueses do palácio de Queluz (1747) e do passeio público de Valverde (1764), o estilo arquitetônico escolhido ou empregado por Mestre Valentim foi o paisagismo do barroco francês, o preferido das monarquias absolutistas da Europa.

A história do jardim do Passeio Público/RJ é repleta de fases alternadas de períodos de conservação e prestígio entremeadas com fases de abandono e desleixo. O jardim configurado por Valentim, apesar de algumas mudanças de determinados equipamentos internos, perdurou quase inalterado até meados do século seguinte. Em 1862, sob o império de D. Pedro II, foi delegado ao arquiteto de paisagem francês Auguste Marie François Glaziou a missão de descaracterizar o estilo barroco/rococó, já em processo de obsolescência, e transformá-lo internamente em outro estilo paisagístico conhecido como jardim “inglês”, jardim *paisagère* ou jardim romântico à moda inglesa ou francesa.

Completamente oposto ao estilo barroco o romântico francês, empregado no Passeio Público, rompeu com a simetria e a monotonia do olhar do estilo antecedente. Em lugar das linhas retas, utilizou-se de linhas curvas, onde a cada passo o observador experimentava a cena ajardinada sob um novo ângulo, a cada declive um novo quadro e a cada movimento entre a vegetação uma nova contemplação, uma nova cena para vislumbrar. Esta configuração paisagística permaneceu praticamente inalterada até o início do século XX, quando novos elementos e usos foram destinados ao jardim.

Utilizou-se de linhas curvas onde a cada passo o observador experimentava a

⁶ Dom Luis de Vasconcelos e Sousa (1740-1807) foi o quarto vice-Rei da sede da colônia do governo geral do Brasil. Governou durante onze anos, entre o período de 1779-1790. Seu governo é caracterizado por uma administração operosa, de cunho liberal para a época onde efetuou diversas obras utilitárias para a cidade do Rio de Janeiro.

cena ajardinada sob um novo ângulo, a cada declive um novo quadro e a cada movimento entre a vegetação, que ora se adensava ora se rarefazia descortinando-se uma nova contemplação, um movimento outro para vislumbrar. Esta configuração paisagística permaneceu inalterada até o início do século XX.

O terceiro momento de mudança paisagística neste jardim, em princípio, ocorreu em 1904, quando apesar de manter grande parte da configuração espacial proposta por Glaziou, originária de meados do século XIX, assistiu-se ao aparecimento de novos equipamentos e práticas sociais que indicavam o sopro adventício de outros tempos. Contextualmente, verifica-se a ascensão do poder político republicano, a emergência da burguesia e a queda do poder imperial absolutista. Neste momento, foram retirados do interior do jardim símbolos evidentemente imperiais e em seu lugar, símbolos republicanos os substituíram, refletindo novos usos dos espaços públicos ao ar livre, referentes à dinâmica vida social urbana de uma cidade com modos comportamentais legitimamente burgueses. O escopo desta pesquisa pretende demonstrar que o jardim não se apresentou apenas como um palco onde as ações sociais se desenrolam, mas como um entre muitos personagens partícipes da ambivalência do mundo real. A partir do contexto político da *res pública* tornou-se um jardim que se pretendia ser verdadeiramente comum a todos e autenticamente público, permitindo o fluxo da entrada e saída de toda população, sem restrição nem distinção social prévia.

O desenrolar do contexto histórico do jardim do Passeio Público continuou em um sucessivo e contínuo processo social de fases alternadas de dedicação e abandono pelo poder público. Esta pesquisa compromete-se em desenrolar esta história, através da análise iconográfica e iconológica das grandes intervenções sofridas pelo jardim do Passeio. Desde a sua origem até o ano da sua última restauração (2001-2005), realizada pelo poder público municipal e estadual, com a participação ativa de uma equipe interdisciplinar, incluindo como parte fundamental do projeto a atuação do trabalho de salvamento arqueológico. Na pesquisa que se segue, vale lembrar que não destinarei atenção às pequenas intervenções ou obras de pequeno porte realizadas no jardim, devido ao pequeno grau de significância dentro do contexto histórico deste espaço. Tampouco me debruçarei sobre as questões relativas as dinâmicas atuais ou as sociabilidades do presente relacionadas ao contexto atual do Passeio Público. Talvez para o futuro em um outro trabalho!

Entretanto, ao pensar nestas questões, o presente trabalho tem como hipótese demonstrar como o jardim do Passeio Público do Rio de Janeiro exerceu uma função

política e simbólica na formação, afirmação e consolidação de uma identidade nacional e de um olhar paisagístico sobre a cidade do Rio de Janeiro; por meio de uma ordem impressa sobre o espaço, que vai além de seus aspectos sanitários ou apenas embelezamento. Com a proposição de atingir a concretização deste principal objetivo, alguns objetivos específicos fazem-se necessários como:

- a) relacionar as convergências e divergências, no que diz respeito ao conceito de paisagem, entre as ciências geográfica e arqueológica e com o estudo de jardins;
- b) analisar como os estilos e transformações paisagísticas do Passeio Público agenciaram os usos do jardim e participaram como um meio e condição para formação ideológica de sujeitos sociais (ou de identidades socioculturais) à época;
- c) compreender como as diferentes transformações paisagísticas, seus equipamentos e usos concorreram, simultaneamente, como expressão, meio e condição para a formação de um olhar educado de paisagem carioca;
- d) verificar de que modo a construção do Passeio Público tem relação com parte da história e da própria constituição da malha urbana da cidade do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa justifica a escolha do campo da Geografia Cultural para abrigar o tema do jardim do Passeio Público do Rio de Janeiro como um espaço político devido à influência epistemológica, promovida por esta disciplina, no campo dos estudos da Arqueologia, deflagrados em meados dos anos de 1980 e início de 1990. Propulsionados pelo revolucionário pensamento oferecido pela Teoria Social Crítica, pela Fenomenologia e Hermenêutica, os trabalhos desenvolvidos principalmente pelos autores James Duncan (1985, 1990, 1994), Denis E. Cosgrove (1984), Daniels, S. & Cosgrove, D. (1988) e Yi Fu Tuan (1983) exerceram uma ação valiosa sobre as pesquisas voltadas sobretudo à Arqueologia da Paisagem pós anos 1980, com Glassie (1975), Deertz (1977), Mark Leone (1989), Rubertone (1986), McGuire (1991), Morozowski (1991), Beaudry (1997), Yamin e Metheney (1996), campo de interesse deste trabalho. A pesquisa que se segue pretende, no escopo da sua fundamentação teórica, demonstrar uma interconexão epistemológica existente entre estas duas ciências. Assim como a influência do pensamento geográfico por parte da Arqueologia e vice-versa, justificando deste modo a importância de resgatar este diálogo poli vocal, que visa o desenvolvimento plural

compatível com o autêntico espírito do ambiente acadêmico. Embora tenha sido verificado o antigo interesse deste diálogo entre as disciplinas acima citadas por certos autores em obras internacionais, entre nós, arqueólogos brasileiros, pouquíssimos são aqueles que tiveram interesse em sistematizar esta comunicação. Entretanto, no âmbito da Arqueologia da Paisagem, esse interesse foi visto nos trabalhos de Maria Cristina N. Kormikiari (2000), Ana Cristina Sousa (2005) e Marcelo Fagundes (2010), entre outros, um esforço comparativo na observação de um paralelo entre as disciplinas supracitadas.

O ponto nevrálgico da convergência entre os dois campos científicos encontra-se concentrado no movimento epistemológico conhecido na Geografia e na Arqueologia como “virada cultural”. Tal movimento, agregando as proposições advindas da Antropologia e da Geografia Crítica situou o espaço como um agente das relações sociais e atribuiu-lhe um papel ativo na constituição de sistemas culturais, retirando-o de sua condição anterior de mero receptáculo passivo dos eventos. Conferindo-lhe assim um vigor dinâmico nunca antes demonstrado, o espaço deixou de ser entendido apenas como um locus que contém objetos e ações separadamente, em favor de ser compreendido de modo dinâmico. A dimensão material do espaço geográfico passou a ser animada pelos processos sociais que a produziu, ou seja, pela sua dimensão social, engendrando numa relação intercausal mútua entre sistemas de objetos e o sistema de ações, onde “processos geram formas, mas formas também são geradoras de processos” (CORRÊA, 2016, p.134). E dentro deste movimento relacional, o espaço e a forma material passaram a alcançar propriedades agenciais e atuarem dinamicamente como elemento constitutivos da própria estrutura social que os produziu, avançando a respeito das antigas concepções de simples reflexos ou produtos culturais.

Na metodologia interpretativa aplicada à essa pesquisa, busca-se relacionar a episteme geográfica com a arqueológica, através da mobilização do conceito de paisagem, no que diz respeito a sua dupla dimensão espacial e material, sob o viés da relação de “intercausalidade” como abordado pelo geógrafo Roberto Lobato Corrêa (2016). Uma relação na qual se verifica que a forma “deixa de ser apenas o efeito tornando-se também causa” (CORRÊA, 2016, p.135), ou seja, não apenas somente o processo é capaz de gerar forma, mas forma passa a ser compreendida também como geradora de processo. Ao conceber a forma também sob uma perspectiva arqueológica, ou seja, como um artefato cultural e material, considera concebê-la sob seu aspecto dinâmico. Como artefato, a forma deixa de ser estática ou um mero reflexo das ações sociais para assumir sua característica ativa, como tal, sendo partícipe dos processos

sociais tanto como reflexo, meio e condição para seu movimento. Para tal, a arqueóloga Mary Beaudry (2007, p. 100) aborda que “a cultura material [artefato] não pode ser vista somente como um produto passivo do comportamento econômico, mas como um componente instrumental de ações simbólicas”. É importante entender que os processos sociais são geradores de formas culturais, mas que formas também operam entre si, para gerarem processos. É buscar compreender a relação mútua que atua na dinâmica deste movimento social, ora subvertendo, ora permitindo que as formas espaciais veiculadas aos seus processos gerativos venham a engendrar a mudança dos mesmos.

Este caminho interpretativo foi conduzido por uma metodologia operacional, de intensa pesquisa bibliográfica e de campo, não se tratando apenas de um trabalho de gabinete. Para tal foi realizado levantamento bibliográfico para obtenção de fontes históricas, geográficas e arqueológicas de natureza diversificada, primárias e secundárias como: mapas, plantas baixas, desenhos, litografias, pinturas, fotografias, relatórios históricos e de escavação arqueológica, consulta a jornais, revistas e literatura de época. Todos estes dados oriundos de suportes materiais foram considerados artefatos culturais e, por conseguinte, passíveis de serem analisados também como fontes arqueológicas. As fontes iconográficas, acompanhadas das fontes jornalísticas e literárias, romances e crônicas contribuíram para a contextualização intertextual dos discursos e mentalidades predominantes, que compunham a estrutura social e comportamental de época. Para o acesso a estas fontes consultou-se o acervo de inúmeras bases de dados, entre as quais: Biblioteca do Itamaraty/RJ, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, IHGB, Instituto Moreira Sales/RJ, Museu Histórico Nacional/RJ, Arquivo Nacional/RJ, Bibliotecas institucionais da UERJ e UFRJ, e acervos particulares. Além da consulta a acervos bibliotecários, efetuou-se a tarefa de campo de observação e fotografias in loco do jardim do Passeio Público, em diversas vezes para obtenção de imagens atualizadas deste sítio. Ademais, efetuou-se a visita no dia 30 de agosto de 2019, à sede histórica da Loja Maçônica do Grande Oriente do Brasil, localizada na Rua do Lavradio, número 97, na cidade do Rio de Janeiro, para melhor compreender a visão de mundo maçônica e seu espírito, assim como a relação e influência desta ordem com personagens de destaque político na história do Brasil da época. A incluir o vice-rei D. Luis de Vasconcellos e Sousa e o arquiteto Mestre Valentim da Fonseca e Silva como membros; ao primeiro, por lhe ser atribuído responsabilidade pela ideia e pela ordem de construção do jardim do Passeio Público e outro por executá-lo.

Entretanto, responder a todas as perguntas suscitadas pela pesquisa não é uma

tarefa simples, pois a presença de registros escritos em arquivos da época é muito precária e, como já sublinhado pelo arquiteto Hugo Segawa (1996, p.80), por exemplo, a documentação a respeito da origem e construção do Passeio parece ser totalmente obscura, dificultando o processo de contextualização histórica do objeto estudado. Para se ter ideia, não há nenhuma informação escrita sobre a data correspondente ao dia nem do mês da sua inauguração. Nem mesmo se houve alguma comemoração inaugurativa e, caso tivesse havido, como se sucedeu? Quais foram os atores que financiaram e/ou participaram ou poderiam ter participado dela?

Todavia, dois documentos de natureza iconográfica foram encontrados. O primeiro trata-se de uma pintura de autoria de Francisco Muzzi⁷ datada de 1789 ilustrando o contrato realizado entre Mestre Valentim e D. Luis de Vasconcelos, localizado no acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. O outro refere-se ao primeiro brasileiro pintor de paisagem carioca, conhecido como Leandro Joaquim. A pintura deste último, datada provavelmente antes de 1779, tendo por tema a antiga Lagoa do Boqueirão da Ajuda, local elegido como ideal para a construção do jardim do Passeio.

O referido autor acima citado ainda afirma, em concordância com a historiadora da Arte Anna Maria Monteiro de Carvalho (1988), que existe apenas uma única e lacônica referência textual do administrador, referindo-se ao relatório de 1789 escrito pelo vice-rei D. Luis de Vasconcelos e Sousa (1779-1790) aludindo sobre a construção do jardim, dizendo:

Todos estes rendimentos que se tem apurado por um methodo e escripturação [sic] abreviada, se tem consumido nas obras do Passeio Público, a que as pequenas rendas da câmara, e as poucas forças da Fazenda Real não podiam acudir tendo-se conseguido ultimamente diminuírem [...]⁸ (IHGB, 1842, p. 165).

Sendo exíguas as referências textuais a respeito dos primórdios da história deste jardim, o recurso usado para conhecê-lo adveio de dois notáveis escritores do século XIX que se tornaram as principais referências sobre como se configurava o Passeio Público neste período. Primeiro, o romancista Joaquim Manoel de Macedo no seu livro intitulado: *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, como folhetim em jornal, entre 1862/63, em

⁷ MUZZI, Francisco. Pintura do contrato feito entre Mestre Valentim e D. Luis de Vasconcelos. In: Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: BNRJ, 1789

⁸ Relatório do Vice-rei do Estado do Brasil Luis de Vasconcellos e Sousa ao entregar o seu governo ao seu sucessor o Conde de Rezende. Revista do IHGB, Rio de Janeiro, Tomo 51, parte segunda, p. 183-208, 1888.

que há um capítulo inteiro dirigido ao Passeio Público. Outro é o historiador Manuel Duarte Moreira de Azevedo com a publicação *O Rio de Janeiro, suas histórias, monumentos, notáveis, usos e curiosidades* em 1877. Estas duas referências fazem-se relevantes por ambos terem conhecido pessoalmente o jardim do Passeio ainda com a configuração espacial implementada em 1783 pelo arquiteto e escultor Mestre Valentim, sobretudo antes da transformação estilística realizada por Auguste Marie François Glaziou em 1862. Por motivos temporal e testemunhal, conferidos aos autores pela oportunidade de terem experienciado pessoalmente estes dois grandes momentos para o jardim, os relatos de ambos, salvo alguns devaneios folclóricos, fazem-se imprescindíveis para a condução desta pesquisa.

A escolha deste tema é pessoalmente justificada, pela feliz confluência de um estímulo doméstico de leitura com as relações acadêmicas ainda durante a graduação no curso de arqueologia, no qual busquei desenvolver preliminarmente, em monografia de conclusão de curso uma breve análise do jardim do Passeio Público/RJ, sob uma perspectiva da então emergente Arqueologia da Paisagem. O entusiasmo pela beleza proveniente da composição paisagística de jardins adveio de uma circunstância em princípio comum, quando na adolescência tive contato com um sofisticado livro fotográfico sobre diferentes estilos de jardins espalhados pelo mundo, trazido à casa pelo meu pai, Manoel. O fascínio provocado pelas fotografias, que mostravam uma combinação de cores, texturas, formas, alturas, preenchimentos, vazios, amplitude, perspectiva etc., sugeriam uma natureza idealizada, harmoniosa e organizada espacialmente pela ação humana sob a forma de jardim. Este conjunto de elementos, em conexão, estimulou na interpretação do imaginário daquela jovem, uma sensação de liberdade e serenidade, que a despertaram para o encantamento com o mundo organizado pela natureza artificiosa dos jardins. Estas imagens associadas a uma fotografia de família de meu avô com minha tia ainda criança, registrada na virada do século XX no interior do Passeio Público do Rio de Janeiro, desfechou o ciclo de curiosidade e significância sobre o objeto que viria um dia a ser estudado.

Esta admiração ganhou fôlego quando na universidade, cursando uma disciplina sobre teoria e metodologia arqueológica, a professora que ministrava a aula exemplificou como o jardim do palácio do Ipiranga da cidade de São Paulo poderia ser considerado um sítio arqueológico. Do jardim paulistano poderiam ser retiradas física e simbolicamente, diversas camadas de significados culturais e sociais, por meio da sua organização espacial, principalmente, ao ser analisado pela corrente teórica Pós-processual que

possibilita o aprofundamento dos estratos de significados simbólicos. Sendo a Arqueologia uma ciência de cunho espacial, naquele momento, a fagulha da curiosidade por compreender quais fatores e com quais interesses se processa a organização cultural do espaço, sobretudo simbólico, foi acionada. Junto a ela entender em que medida a participação do elemento natural serve à naturalização da cultura como mecanismo de interesses puramente artificiais e em que medida a culturalização da natureza também assim o serve. A reflexão sobre o modo como a cultura transforma paisagens e inversamente como paisagens construídas podem transformar culturas soou-me como uma possibilidade para desconstruir sua naturalização ideológica. Dali em diante, como uma ode à liberdade, obtive as chaves que me livraram de um olhar paisagístico conformista e agora apto a desautorizar o poder do discurso hegemônico sobre a paisagem construída culturalmente.

Debrucei-me sobre a literatura especializada e busquei, dentro do contexto histórico brasileiro, um exemplo expressivo. A questão era: qual seria o mais antigo e relevante exemplar de jardim público com o qual a cultura brasileira pudesse se referenciar como modelo emblemático? Como resposta alcancei o jardim do Passeio Público do Rio de Janeiro. Em parte, a investigação sobre o tema resultou numa pesquisa monográfica em 1998, como trabalho de conclusão de bacharelado. E prosseguiu em 2004 quando tive a oportunidade de participar voluntariamente das atividades de escavações arqueológicas realizadas no interior do jardim do Passeio Público, como parte integrante de um projeto de restauro arquitetônico do parque durante o período 2001-2005.

Mas por que estudar jardins?

Porque jardins representam uma visão mundo, uma instrumentalização da vontade do humano sobre a realidade, um conjunto de valores ordenados em um léxico comum.

Porque operam como mediadores entre natureza e cultura.

Porque participam, com base no mundo europeizado ocidental, da constituição cosmológica da ideia de Paraíso ou Éden de diversas culturas.

Porque são a imagem simbólica da morada “ideal” do homem.

Porque são artefatos etéreos, que evocam e invocam uma natureza em obra.

Porque tem suas origens em arquétipos⁹ mitológicos e religiosos pertencentes a muitas culturas de origem abramica, como no caso das culturas ocidentais colonizadas, como a nossa.

Porque são a ilustração epicurista da forma de vida sábia e do lugar próprio para exercê-la (CAUQUELIN, 2007, p. 65).

Porque são impregnados de significados e símbolos, que expressam valores culturais da sociedade que os produziu.

Porque não são paisagem em tamanho reduzido, pois eles têm seu esquema simbólico próprio (CAUQUELIN, 2007, p. 65).

Porque o jardim desenha uma das dobras da memória e ali permanece ao lado da paisagem, com um modelo de naturalidade (CAUQUELIN, 2007, p. 66).

Porque sobre eles construímos toda uma estrutura ideológica e simbólica que expressa, media e condiciona nossa própria cultura.

Porque possuem múltiplos significados e funções diversas, que vão para muito além da sua função meramente estética.

Porque são formas simbólicas espaciais idealizadas da natureza sobre o espaço impregnado de cultura.

Porque são artefatos culturais e materiais, simultaneamente, arqueológicos e geográficos, como tal latente em potência e um indicador de transformações socioculturais. São considerados um dos artefatos de mais alta complexidade cultural, capazes de conter dentro de si outros artefatos, ou seja, possuem a capacidade de conectar elementos diversos em uma ordem sistêmica fazendo-os interagir entre si. Este tipo de objeto o autoriza a receber a especial qualificação arqueológica de Superartefatos¹⁰.

Porque sendo os jardins, um projeto materializado sobre o espaço-tempo, constituem-se como produto e vetor de mensagens sociais não verbais, comunicando e concorrendo para a formação de sistemas socioculturais que os integram.

⁹ Segundo a definição do dicionário de língua portuguesa AULETE, Caldas (2009, p.63) arquétipo é um modelo perfeito: padrão; para Psicologia é um modelo de pensamento comum a toda a humanidade, composto de símbolos ou imagem do inconsciente coletivo. Para aprofundar o conceito sobre arquétipo ver JUNG C. G. 9/1 Os arquétipos e o inconsciente coletivo, editora Vozes, 2011 e JUNG, C. G. Phénomènes occultes. Paris: Ed. Montaigne, 1939, dentre outros autores que ostensivamente se debruçaram sobre o assunto.

¹⁰ O termo Superartefato refere-se a uma estrutura arqueológica e arquitetônica, que possui existência sobre o espaço. O adjetivo super não o qualifica necessariamente em ser um artefato de grande dimensão, mas que contém em si um alto nível de complexidade cultural, onde abriga um conjunto de outros artefatos dentro de si. Entendemos “superartefatos” como estruturas físicas produzidas pela arquitetura, passíveis de uma análise como qualquer outro artefato arqueológico (LEONE & POTTER, 1988).

Porque possuem um apelo simbólico muito intenso na ordenação do espaço, pois ainda que sua função utilitária seja essencial para a sobrevivência humana, nem sempre esta é a motivação que consiste no principal objetivo para construí-lo.

Porque participam como um potente instrumento para a educação do olhar e a pedagogia das massas, contribuindo para o despertar da sensibilidade humana sobre a noção do que é paisagem.

E por último, mas não menos importante, porque jardins são considerados, segundo o geógrafo Augustin Berque (1999) um dos elementos que participam como condição definidora necessária para uma cultura desenvolver a própria ideia de paisagem. Para tanto, Berque aponta que certos elementos materiais específicos como: a construção de jardins sobre o espaço, a pintura de paisagens, a arquitetura e a literatura, quando reunidos concorrem como critérios determinantes para uma sociedade conceituar o sentido paisagístico. O jardim, deste modo, é entendido como um dos elementos fundamentais para uma cultura instaurar a sensibilidade e o sentido daquilo que é paisagem. Como ainda sublinha o autor - um exímio estudioso do conceito paisagístico entre culturas orientais e ocidentais - tanto na China, do século IV, quanto no ocidente, do século XV, estes quatro elementos constituíram-se em condições fundamentais e instauradoras do próprio conceito definidor do que paisagem é. E dentre estes critérios fundantes desta acepção geográfica sobre a categoria: paisagem, destaque para a presente pesquisa, a valiosa importância conferida a arte de construir jardins.

Com a finalidade de atender a proposição desta pesquisa optei por apresentá-la ao leitor num formato estruturado em cinco capítulos. Com intuito de que a proposta deste trabalho possa dialogar a respeito da paisagem jardim não somente com geógrafos, mas também com o público da arqueologia, considere a ordenação espacial do jardim do Passeio Público, simultaneamente, como uma paisagem geográfica e um superartefato arqueológico, analisando não somente suas configurações, mas também as múltiplas funções e usos operados pelo sistema sociocultural neste jardim como processos de natureza geohistórica e, por conseguinte, arqueológica. Inicialmente, com desejo de esclarecer alguns possíveis desalinhos epistemológicos, procurei fazer um paralelo cronológico entre as principais correntes do pensamento que vigoraram entre a Geografia e a Arqueologia sobre o conceito de paisagem, haja vista que compreendo o jardim do Passeio Público sob este conceito. Para finalizar, faz-se necessário apresentar a divisão em que se organiza esta pesquisa.

O primeiro capítulo configura-se como um dos extratos mais longo do texto,

pois nele tratei do conceito de paisagem por considerar que ele acolhe a noção de jardim. Considero que esta noção tem seu léxico próprio, acordando com Anne Cauquelin (2007, p. 66) “embora o jardim não seja um intermediário, um feto ou um germe de paisagem, mas ele integra [...] os elementos da constituição do “campestre” [...] inseparáveis dos atributos que conferimos à natureza na forma de paisagem”. Intitulado: “Divergências e convergências sobre a evolução do conceito de paisagem na Geografia Cultural e na Arqueologia da Paisagem”, neste primeiro capítulo será apresentada a fundamentação teórico-metodológica, através da qual se desenvolverá uma breve evolução sobre o conceito de paisagem a partir da Geografia saueriana¹¹ até ao re-materialismo contemporâneo.

Trabalharei com a construção de um paralelo com a episteme arqueológica, apontando suas possíveis confluências e discordâncias sobre o assunto, com intuito de construir um quadro ordenado e comparativo, que possa oferecer uma clareza conceitual entre as disciplinas, pouco visibilizada como esquema sintético. Demonstrarei também como as diferentes correntes de pensamento na Arqueologia abordaram a temática paisagem dentro do processo de investigação arqueológica, analisando os pontos de confluência e discordância em comparação ao pensamento geográfico. O tratamento oferecido sobre o objeto paisagem, por cada corrente epistemológica, ofertou questionamentos próprios, resultando em diferentes propostas e respostas. Demonstrarei quais foram as que me levaram a adotar a corrente pós-processualista¹² na Arqueologia e a Geografia Cultural Renovada, para abordar o tema escolhido. Além disto, apresentarei o enfoque oferecido pela Arqueologia da Paisagem para o estudo de jardim, que o considera como um artefato – parte de um processo cultural e histórico, capaz de ser analisado espacialmente tanto pela sua dimensão material quanto pela sua dimensão simbólica. Vê-lo em sua espacialidade é tirar da sua localização, posicionamento e suas associações, significados explicativos e sua própria geografia. E vê-lo sob sua materialidade é tirar da sua dimensão concreta e tangível os significados que o torna um objeto arqueológico.

Neste capítulo ainda será apresentada a metodologia/método que orientou o

¹¹ A adjetivação “saueriano(a)” refere-se ao geógrafo estadunidense Carl O. Sauer (1889-1975), influenciado também pela geografia imaginária do crítico de Arte John Ruskin (1819-1900), que teve pioneirismo na construção da noção e do termo paisagem cultural, na ciência geográfica.

¹² Corrente epistemológica da Arqueologia surgida a partir de meados dos anos 1980, capitaneada pelo arqueólogo britânico Ian Hodder (1986), cujos principais pressupostos entendem que há uma relação dinâmica e agencial entre sujeitos, objetos e espaços; a sociedade não é vista como uma estrutura estática e as mudanças culturais devem ser entendidas também em um contexto cultural, histórico e espacial, entre outros.

desenvolvimento da pesquisa, baseada na análise de imagens produzidas sobre o jardim, iniciando por uma breve explanação sobre a teoria da imagem a respeito do universo dos sinais e os sistemas de signos. Dentre as opções metodológicas de análise miméticas, optou-se pela escolha de dois métodos investigativos: a iconografia/iconologia juntamente com a semiologia. Utilizarei a abordagem da iconografia e da iconologia, desenvolvida pelos estudos de História da Arte, para alcançar um entendimento das imagens pictóricas e fotográficas com o intuito de realizar, associadas a registros textuais, uma interpretação intertextual sobre as representações tanto objetivas quanto subjetivas das formas paisagísticas apresentadas no jardim do Passeio Público/RJ. Nesta análise, tanto a ordem espacial quanto os artefatos a ela articulados são compreendidos como fatos de comunicação não verbal e, portanto, suscitam, determinados usos, práticas e comportamentos sociais sobre este determinado espaço.

A semiologia será aplicada para interpretar os signos sugeridos pelo projeto arquitetônico¹³ do jardim, no que tange a sua planta baixa, e a disposição e posicionamento dos artefatos dentro da organização espacial, mediante análise das suas “funções primeiras e segundas” (ECO, [1968], 2013, p. 190), considerando-os também como um fato de comunicação. Em acordo com o autor citado, a analogia entre a arquitetura e a linguagem pode elucidar a questão ao ponderar que a comunicação não se estabelece unicamente por palavras, textos ou imagens, mas também por outros sistemas de signos como o arquitetônico, sendo este último também reportáveis às leis da linguagem. Deste modo, ajuízo a imagem arquitetônica como um texto ou um fato comunicacional capaz de ser lido através de seu próprio sistema gramatical e sintático, uma vez que esse sistema sógnico particular pode promover funções capazes de condicionar o uso e o comportamento social sugeridos pela arquitetura. Esse fenômeno comunicacional pode exercer sobre o sujeito receptor da mensagem enviada diferentes efeitos de ordem subjetiva, causados pelos estímulos sensoriais acionados pelos signos arquitetônicos. Pois como sublinhado por Roland Barthes (1968), “a partir do momento em que existe sociedade, todo uso se converte em signo daquele uso”. Funções primeiras ou denotativas, segundas ou conotativas/simbólicas, que comunicam uma “utilizabilidade” social do artefato podem não se identificarem de imediato com o seu referente direto. Mas, ao assumir que o artefato promove a função de uso “indica que ele

¹³ Em acordo com Humberto Eco (2013, p. 187, [1968]) esclareçamos que usaremos a expressão projeto arquitetônico para indicarmos os fenômenos arquitetônicos propriamente ditos e mais os *design* e projeção urbanística.

também assume uma função comunicacional, ao mesmo tempo que comunica a função a executar [...] da adequação a certos usos e não a outros” (ECO, 2013, p. 190).

Apesar de o potencial analítico oferecido pelos métodos iconológico e semiológico como meio de investigação de elementos arquitetônicos, como os demais métodos de análise, eles não abrangem a dimensão total do fenômeno estudado. Por este motivo, uma outra importante referência metodológica que norteou esta pesquisa foi sugerida pela geógrafa Gillian Rose, em seu livro *Visual Methodologies* (2001), onde ao discutir estes métodos aplicados à análise da imagem chega à conclusão de que nenhum deles, apesar de valiosos, é por si só completo, contendo em cada um insuficiências analíticas e pontos frágeis em suas investigações. Como apontado pela autora, cabe ao pesquisador utilizar-se da eficiência destes métodos de acordo com sua necessidade analítica, para que assim possa mitigar ou minimizar as deficiências apresentadas por cada um deles, entretanto sem esquecer-se que em nenhum alcançar-se-á a perfeição.

Desta maneira, entenderei que a arquitetura, a organização espacial e os artefatos internos do jardim do Passeio Público participam de um sistema de signos culturais, no qual exercem, em relação aos sujeitos sociais, um potente fenômeno de comunicação não verbal sobre o qual apresentarei, por meio desta pesquisa, um modelo de análise interpretativo sob os auspícios da cultura visual¹⁴. Nesse sentido, as inúmeras imagens produzidas do Passeio Público servirão nesta pesquisa mais do que uma mera ilustração de argumento circular, mas como um legítimo artefato arqueológico que nos fala sobre a produção do espaço e sua relação com a sociedade. Um objeto material repleto de informações não verbais, implicado numa lógica de descoberta, sobretudo com um potencial vigoroso para gerar outros e novos conhecimentos. Deste modo, as imagens operam aqui como artefatos que não nos serve apenas como exemplos de verificação, mas nos contam sobre suas históricas e nos ajudam a ver estas outras geografias e arqueologias sobre o referido jardim.

No segundo capítulo, por compreender um recorte cronológico diacrônico, dispenderei atenção para desenvolver a contextualização histórica do jardim do Passeio Público e desenvolver algumas de suas múltiplas geografias e arqueologias. O capítulo começa pela escolha do local onde o jardim é implementado e sua relação com a malha urbana, seguida da história da sua construção executada pelo arquiteto e artista brasileiro

¹⁴ Cultura visual é um termo que foi utilizado pela primeira vez por Svetlana Alpers (1983) para designar um emergente campo de estudo que reflete sobre os efeitos sociais provocados pelas imagens e suas consequências. Para conhecer mais sobre o assunto ver ROSE, 2001; MICHELL, 1994; NOVAES, 2011, dentre outros.

Mestre Valentim da Fonseca e Silva no ano de 1783 e prossegue conduzindo o leitor a ver as diferentes geografias e arqueologias que compõe este espaço.

O terceiro capítulo, onde aplicarei o método semiológico para analisar as grandes transformações paisagísticas do jardim, através dos usos e significados sociais sugeridos simbolicamente pelo seu sistema de signo arquitetônico, aprofunda a análise da ordem espacial do paisagismo barroco/rococó, implementada, por Mestre Valentim em 1783. Segue investigando seus elementos compositivos da paisagem de acordo com suas funções primeiras ou iconográficas e segundas ou iconológicas, apresentando suas possíveis significações e seus efeitos persuasivos sobre a esfera social. A configuração espacial do jardim de Valentim permaneceu atualizada de 1783 até 1862, quando o jardim sofre uma outra intervenção na sua paisagem composicional ora mantendo e ora apagando alguns destes elementos.

O quarto capítulo segue com a estrutura de análise iconográfica/iconológica e semiológica já apresentado no extrato textual anterior. Inicia com o contexto histórico do jardim a partir de 1862, quando uma grande transformação paisagística capitaneada pelo arquiteto francês Auguste Marie François Glaziou mudou completamente sua organização espacial. Mudança que perpassou grande parte do XIX e permaneceu quase inalterada até o início do século XX, guardando muito da sua composição arquitetônica.

O quinto capítulo dedica-se, ainda sob os mesmos moldes analíticos, a um outro período de mudanças para o jardim do Passeio, cuja centelha de materialização é deflagrada em 1904 com a inauguração do primeiro aquário público de água salgada do país. Associado ao advento republicano, as mudanças no contexto político e social do Brasil à época trouxeram para o jardim diversos novos elementos composicionais, alterando definitivamente seu uso social com novos atores burgueses, que ressignificou o sentido da palavra público flamulada em seu próprio nome. Ao longo da sua história este jardim passou por inúmeras fases alternadas de abandono e cuidado pelo poder público até o momento da sua restauração iniciada no ano de 2001, por um projeto de arquitetura e restauro. Guiados pelas recomendações de cartas patrimoniais internacionais, que regem sobre as intervenções de restauro em monumentos e patrimônios históricos, o jardim do Passeio Público recebeu um projeto de alcance interdisciplinar, fazendo jus a sua importância e complexidade histórica, arqueológica e geográfica. No cumprimento de tais recomendações, em 2004 o projeto de arqueologia foi introduzido e o trabalho das escavações resultou na agregação de um outro sentido para o jardim. Os valores histórico, arqueológico e pedagógico passam a fazer parte deste novo contexto fazendo-se conhecer

aos seus visitantes como um monumento vivo, cuja memória do passado foi ativada, operando como uma espécie semelhante de sítio arqueológico a céu aberto.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS SOBRE O CONCEITO DE PAISAGEM ENTRE A GEOGRAFIA CULTURAL E ARQUEOLOGIA DA PAISAGEM

Mais antigo do que o interesse humano pela sua própria origem como espécie ou pelo conhecimento proveniente da tecnologia humana disciplinado pela Arqueologia, é o interesse pela compreensão da fisionomia da superfície da Terra formalizada disciplinarmente sob os moldes da Geografia. A relação entre estes dois campos disciplinares não é recente e as contribuições oriundas desta troca acadêmica, ao longo da história destas ciências, sempre se mostrou benéfica para ambas as partes.

Apesar da prática humana de observar a natureza e sua fisionomia vir de longa data, a ciência geográfica só se institucionalizou nas universidades europeias por volta de 1870, baseadas nos critérios de observação, descrição e compreensão da camada superficial da terra ou da morfologia de sua paisagem. Mas ao utilizar-se do seu método descritivo, ainda que pretendendo imprimir a suposta neutralidade científica defendida no início dos tempos modernos, o geógrafo transferiu junto as suas impressões, o seu modo de ver o mundo. E neste processo, ele articula duas ações, simultaneamente, pois o descreve e o inventa. Portanto, como sublinhado por Jean-Marc Besse (2014):

Descrever é, ao mesmo tempo, fazer o inventário (o geógrafo e o naturalista descrevem o mundo) [...] inventar é, ao mesmo tempo, encontrar o que já está aí (o arqueólogo inventa a peça que desenterra) e formula algo novo (BESSE, 2014, p. 60-63).

De acordo com essa perspectiva, ao utilizar o seu método para inventariar a paisagem, o geógrafo cumpre as duas tarefas e se torna um pouco arqueólogo ao criar algo (ideia ou objeto) que já estava aí, mas que não era visto se não fosse despertado. O geógrafo ensina por meio da descrição e valoração ao observá-la e explorá-la, através do mecanismo da visão. Sendo assim, a geografia ensina a ver e olhar como duas tarefas diferentes, mais complementares e fundamentais para atingir o desejo de compreender a natureza, sua paisagem e o mundo. E assim dotá-las de qualidades e valores, semelhante como faz o arqueólogo. E estas aproximações disciplinares, sobre um modo de ver o mundo e os objetos culturais sobre ele não se limitam a estas aparentes concepções.

Diversos autores já se dedicaram a investigar as características históricas da

ciência geográfica, sua epistemologia, metodologia, seus paradigmas e influências recebidas de outras disciplinas, tais como Godoy, P.R.T. (2010), Heinsfeld (2012) e Ferreira & Simões (1994) entre outros. Ao longo dos séculos XIX e XX diferentes bases epistemológicas contribuíram para o processo de transformação do pensamento e da prática geográfica, tais como: o positivismo natural, darwinismo, historicismo, difusionismo, funcionalismo, marxismo, estruturalismo, positivismo lógico, neomarxismo, neohistoricismo, existencialismo, teoria social crítica, fenomenologia, hermenêutica e mais atualmente, o rematerialismo, entre outras. Dentre os conceitos mais relevantes desenvolvidos pela geografia, a ideia e a noção de paisagem sempre permaneceram como um dos conceitos fundamentais e fundantes da própria disciplina enquanto ciência. Sendo a geografia uma ciência espacial alicerçada, em princípio, na observação e na descrição da superfície do planeta, podemos considerá-la por excelência uma ciência paisagística ou da paisagem¹⁵.

Assim como a geografia, a ciência arqueológica também buscou sua afirmação disciplinar no século XIX, derivada da revolução científica compartilhada com as demais ciências humanas que, neste momento, se esforçavam para alcançar legitimidade num mundo ilustrado cada vez mais ordenado e classificado. No bojo de sua trajetória histórica, diversos autores se debruçaram sobre a definição de seu principal objeto de estudo (artefatos/sociedade humana) assim como sobre o seu percurso epistemológico ao longo da história da ciência, como podemos ver em Bruce G. Trigger (2004), André Prous (1992), Dark (1995) e Renfrew & Bahn (1998), entre outros. Correntes de pensamento que dominaram o transcorrer das ciências humanas de modo geral e dos estudos geográficos, em particular, igualmente atingiram os estudos arqueológicos, cada qual ao seu modo específico em seu determinado tempo. No decorrer deste percurso, o conceito de paisagem geográfica também foi apropriado pela arqueologia e, supostamente, entendido sob diferentes perspectivas contextuais. Ora a depender da compatibilidade de sua noção com a corrente epistemológica que a estruturava; ora a depender da pluralidade semântica assumida pelo próprio termo convergido a outros campos do conhecimento como nas Artes ou no Paisagismo, por exemplo.

A Arqueologia sendo também uma ciência de cunho espacial já atribuiu à paisagem, no que diz respeito a sua correlação com a cultura, diversos entendimentos. Paisagem já teve sentido de: natureza, ambiente, meio, meio ambiente, região,

¹⁵ Paisagem e região-foram os conceitos fundantes da geografia enquanto ciência no séc. XVIII, entretanto, outros de extrema relevância estudados por ela são: espaço, território, área e lugar.

configuração espacial, arranjo espacial, espaço e, mais atualmente, lugar. À vista disto, a paisagem já esteve posicionada epistemologicamente sob diferentes abordagens, no espectro da relação concernente à paisagem X cultura como: determinada pela cultura, determinante de cultura, reflexo cultural, meio onde a cultura se desenvolve, agência e condição constituidora de cultura. Apesar de múltiplo, este caleidoscópio sobre a noção de paisagem tem seu ponto de positividade, pois permitiu que sua concepção pela arqueologia se tornasse plural. Transitou desde uma visão objetiva a outra subjetiva, desde um cenário ou palco para representação cultural até o entendimento da paisagem como um mundo simbólico repleto de significados. O empenho arqueológico neste conceito chegou ao ponto de convergir seus esforços para a emergência e consolidação de um campo de estudo específico sobre o tema, denominado como Arqueologia da Paisagem.

Entretanto, o termo paisagem para os arqueólogos tem se tornado tão amplo e difuso que sua noção e ideia tem, muitas vezes, reduzido seu valor sintático, confundindo-se com outros conceitos geográficos. Esta confusão causa o descolamento ou esvaziamento de seu sentido, o que conseqüentemente traz pouca clareza para o uso do termo por arqueólogos. Esta carência de nitidez conceitual, muitas vezes, provoca para os pesquisadores da área imprecisões e equívocos variados, principalmente em confluência com a corrente epistemológica defendida e a noção de paisagem que a válida.

O legado, a respeito do conceito de paisagem ofertado pela Geografia Cultural Renovada, colaborou muito para o aprofundamento conceitual e para o esclarecimento dos estudos arqueológicos sobre o assunto. Por este motivo, todo esforço de estreitar o diálogo entre as duas disciplinas torna-se válido em prol do benefício acadêmico. Diante disto, o capítulo que se segue tem o objetivo de tentar traçar quais seriam as convergências e divergências encontradas, mas especificamente entre a Geografia Cultural Renovada e Arqueologia da Paisagem, no que tange a evolução do conceito de paisagem para poder então conhecer melhor sobre o estudo de jardins paisagísticos. Contudo, lembro que não tenho pretensão, nesta pesquisa, de fazer um *overview* ou uma historiografia das disciplinas citadas, mas trazer um diálogo comparativo com algumas contribuições epistemológicas sobre o conceito de paisagem, objetivando colaborar com mais uma profícua conexão interdisciplinar.

Na jornada deste processo, enquanto a Geografia tradicional enfatizou a paisagem como um dos seus principais objetos de estudo, para a Arqueologia tradicional a paisagem era apenas um entre muitos outros elementos por ela estudado, direcionando o

objeto que a definiria para todas as “coisas” produzidas pelo humano, ou seja, para os artefatos. Artefatos produzidos através de uma apropriação humana sobre a natureza que, de modo algum é a-histórica nem descontextualizada, mas processada por um grupo social e determinada por uma cultura num determinado tempo-espaço. Esta perspectiva considera que o artefato não é um dado ofertado *per se*, ele é antes um resultado de processos socioculturais, ou seja, um produto cultural. Sendo assim, a visão tradicional de que a Arqueologia seja a ciência que estuda apenas artefatos é uma meia verdade construída por uma hermenêutica clássica, que insiste em entendê-la como um certo tipo de colecionismo, uma mera técnica de escavação ou um ramo auxiliar da História ou Antropologia.

Embora o objeto de estudo da Arqueologia seja o artefato, esta não se detém unicamente na sua análise absoluta, mas no estudo espacializado da cultura humana e suas relações sociais, produzidas pela agência e produção do mesmo. Esta ciência busca entender, através do exame contextualizado de seus artefatos – ou da cultura material¹⁶ - o modo como as sociedades se organizam, funcionam, se relacionam e se transformam, ao longo do tempo e espaço. Uma definição mais contemporânea da Arqueologia poderia explicá-la como o estudo dos sistemas socioculturais, por meio da totalidade da produção da cultura material humana (artefatos), tanto nova quanto antiga, sem nem mesmo limitações de caráter cronológico ou espacial. Notadamente, esta definição aproxima-se muito de um pensar geográfico.

Neste sentido, a arqueologia esforça-se em analisar e interpretar, através do estudo de um universo quase infinito de produtos materiais humanos, como as sociedades se organizam, se relacionam e se estruturam culturalmente e espacialmente, numa determinada paisagem e num determinado tempo, cuja expressão se manifesta por meio de seus artefatos, soterrados pelas camadas de solo ou não. Isto implica em afirmar que a técnica de escavação sistemática é apenas uma etapa da prática arqueológica, dentre outras como: pesquisa bibliográfica, levantamento de campo, prospecção de campo, monitoramento, análise laboratorial de artefatos, análise de dados e produção de

¹⁶ Cultura material é um termo antropológico, oriundo do histórico materialismo russo do início do século XX, utilizado pela arqueologia para definir a totalidade material que é produzido pelas culturas humanas. Embora ontologicamente defeituoso, o termo captura a dualidade entre aquilo que é material e a cultura (que é imaterial). Dentro de um grande universo de objetos materiais, históricos e pré-históricos que pode abarcar, a cultura material varia desde edifícios e cidades até ossos humanos, pontas de flechas, obras de arte, objetos cotidianos, pinturas, monumentos, livros etc. Além de toda sorte de objetos concretos manufaturado pelo homem.

conhecimento. Havendo ainda pesquisas arqueológicas não interventivas¹⁷, ou seja, estudos que não realizam escavações diretas sobre o solo, mas re-analisam dados oriundos de pesquisas já efetivadas ou estudam objetos da cultura humana fixos ou móveis, que se encontram acima da superfície do solo.

Para atingir este objetivo, baseei-me, inicialmente, em algumas referências da arqueologia brasileira que me inspiraram a construção desta reflexão comparativa sobre o conceito de paisagem, tais como: Kormikiari (2000), que aborda a trajetória do conceito, Sousa (2005), que debate com o conceito de espaço e Fagundes (2014) que dialoga com o conceito de lugar. Além destes autores, exemplos nacionais e internacionais como Olsen (2003) e Tilley (2007, 2008), entre muitos outros, estimularam esta reflexão e suas devidas referências encontrar-se-ão, dialogando entre si ao longo dos capítulos seguintes.

1.1 Arqueologia da Paisagem e Geografia Cultural Renovada: distanciamentos e proximidades

O conceito de paisagem, diferentemente do que pensa o senso comum, não é universal. É consenso entre os estudiosos de paisagem que nem todas as culturas humanas desenvolveram sua concepção ou ideia. Como exemplo, as sociedades grega e romana, no mundo antigo, apesar de terem sido sociedades prodigiosas e de inspirarem toda a cultura ocidental europeizada, desconheciam tanto o significado de paisagem, assim como o seu termo. Mas o que é afinal paisagem? É o espaço físico que se vê? Diz respeito somente a ordem do visual ou recai sobre a imagem?

No oriente, segundo Augustin Berque (1999) o termo e a ideia desenvolveram-se na China do século IV d. C., identificados principalmente por meio da criação da palavra *Sanshui*, significando montanha e água/equivalente a ideia de paisagem. No ocidente europeu, desde a “descoberta” chinesa, o termo e a ideia de paisagem demoraram quase mil anos para serem expressados e só se iniciaram com os tempos modernos. Estão

¹⁷ Pesquisas arqueológicas não interventivas correspondem aos estudos da cultura material sem a prática da escavação direta, ou seja, sem intervenção no solo e com baixo impacto para o patrimônio arqueológico. Normalmente executada nas suas fases de pesquisa bibliográfica, levantamento do sítio, prospecção de superfície, monitoramento e análise de artefatos sobre o solo, in situ ou análise de dados já coletados por outras pesquisas anteriores.

intimamente ligados à expansão do espaço pelas navegações, processos cartográficos e a descoberta da perspectiva visual clássica (cônica) pelas Artes na pintura, envoltos em processos colonialistas e imperialistas ocorridos nas transformações do Renascimento. Seu berço é a Itália renascentista, no início do século XV, identificado sob a palavra *paesaggio* (campo cultivado e demarcado que se vê) e se firmou em Flandres no século XV e XVI, com o termo *Landschaft*, derivando para o inglês como *Landscape*. Neste contexto inicial, a noção de paisagem está vinculada ao espaço e pode ser definida como: uma parte do espaço (uma porção de terra ou área) que se abarca com um golpe de “olhar”. Definição tradicional oriunda da pintura e intimamente ligada a um conceito visual, uma aparência da superfície da terra, uma cosmética. Entretanto, como será visto a seguir, a paisagem não se resume a um conceito meramente visual e seu debate mostra uma polissemia capaz de tencionar as dicotomias de uma ciência cartesiana afeita a posturas dualistas. Ela diz muito mais sobre a produção e apropriação do espaço pela cultura, incluindo a cultura visual com seus questionamentos sobre os efeitos sociais, do visual do que simplesmente um espaço que se abarca com um golpe de visão.

Vale ressaltar que paisagem não é sinônimo de ambiente, nem de “natureza”. Ela não é, necessariamente, o que se vê com os olhos. Paisagem é uma ideia vinculada a ordem da imagem. É aquilo que está em suspensão, que é formada na imaginação sob uma ordem espacial imaginada. Não é exatamente o que é visto, mas o que é sugerido por um repertório de “imagens” que culturalmente carregamos conosco. É aquilo que mesmo que seja subtraído o olhar, existe um pertencimento, uma presença que atravessa o visual e os fatos concretos e alcança o que está dentro do sujeito. À vista disso, como nos aponta Merleau-Ponty ([1962], 2005) não se olha a imagem como se olha um objeto. Olha-se segundo a imagem. Neste sentido, a paisagem não é um objeto que obrigatoriamente ~~que~~ se vê, mas significa a suspensão das imagens imaginadas. Por isso, a imagem paisagística não precisa ser materializada para existir. Ela pode ser, mas não necessita, por se tratar de um processo muito mais de ordem mental do que fisionômico. Por assim dizer, a ideia de paisagem não precisa da alteração física na natureza pela ação humana para se tornar paisagem.

Diversos autores renomados, dentre eles muitos geógrafos, filósofos e artistas já se debruçaram profundamente sobre a descrição e análise do surgimento do conceito de paisagem (vide CAUQUELIN, 2007, CORBIN, 2001, DOMINGUES, 2001, BERQUE, 1995; 1999), ROGER, 1997, AMARAL, 2001, ALVES, 2001). Contudo, os motivos que originaram seu termo e seus múltiplos significados etimológicos, além de já terem sido

amplamente debatido em diversos campos do conhecimento, não fazem parte do objetivo desta pesquisa e por esta razão não serão aqui contemplados. Privilegiarei neste trabalho, assim, a trajetória e o avanço do conceito de paisagem na Arqueologia da Paisagem e o seu diálogo com o legado adventício da Geografia Cultural renovada sobre sua noção.

Para a Arqueologia, a paisagem sempre esteve associada ao conceito de cultura, pois é sobre a paisagem que a sociedade constrói e exhibe sua expressão cultural em forma de artefato. Sobre ela também civilizações organizam seus sistemas socioculturais, transformando-a em função de seu “bem-estar”. Mas longe de ser um palco ou um mero receptáculo passivo onde a cultura é encenada, a paisagem ultrapassa estas fronteiras conceituais para, dentro da sua relação interativa com a cultura, participar ativamente dela com mais um de seus elementos constitutivos e híbridos. Contemporaneamente, a arqueologia compreende a paisagem arqueológica como cultura. Um híbrido ou misto entre natureza e cultura, onde a dicotomia entre natureza e cultura não existe e seja entendida apenas como uma digressão imagética. Paisagem é um produto cultural construído, ou seja, um artefato não verbal, porém não mudo. Possuidor de materialidades e espacialidades, logo passível de ser estudado pelo conhecer arqueológico tanto quanto os demais saberes.

A perspectiva interpretativo-textualista, oriunda, principalmente, da Geografia Cultural Renovada de Cosgrove & Daniel (1994) e Duncan (1984, 1990, 1994) entre outros, em analogia com a linguagem, concebe a paisagem como um texto, com uma gramática própria e apta a ser lida por aqueles que dominam sua sintaxe. Sob este olhar, a paisagem é, em sua relação com a cultura, mais do que uma simples representação simbólica. Ela é, simultaneamente, um reflexo, um meio e uma condição para a estruturação, manutenção e constituição da própria cultura. Sob a perspectiva mais atualizada do re-materialismo (JACKSON, 2000; LEE, 2002; PHILO, 2000; MAYHEW, 2007; outros) a paisagem não perde sua importância estruturante de significados, mas ganha para além do subjetivismo simbolista, uma esfera de revalorização objetiva e material, preocupando-se em dar atenção a processos de produção, circulação e recepção dos artefatos sobre ela e que a constituem.

Na jornada dos estudos arqueológicos, a paisagem já adquiriu muitas faces e acepções. Desde o princípio mostrou uma aproximação estreita com a Geografia, principalmente influenciada pelo fator Geo (geografia, geomorfologia, geologia e ecologia) na análise de distribuição espacial da cultura, sendo entendida sob diferentes pontos de vista. Pesquisas arqueológicas mais contemporâneas fundem a paisagem como

cultura e a natureza (SANCHÉZ YUSTOS, 2009) numa perspectiva simétrica, cujo aporte re-materialista (OLSEN, 2003; TILLEY, 2007) re-membram a cultura material após o texto.

A história e o interesse da Arqueologia pela paisagem, dentro da sua relação com a cultura e artefatos, vem de longa data, praticamente desde o surgimento da disciplina. Assim também como se pode observar o interesse da Geografia pela cultura, formas espaciais e artefatos e a relação destes com a paisagem. Há quem diga até mesmo que a Geografia é uma ciência da paisagem. Aliás no início do século XX, o geógrafo alemão Otto Schulüter (1872-1959), que também se dedicou à análise do conceito de paisagem (1907) na obra *Morfologia e seus fenômenos visíveis*, foi considerado, segundo Paul Claval (2012, p. 261) como um dos primeiros teóricos da Geografia como Ciência da Paisagem, vinculada a disciplina do olhar.

O pensamento romântico alemão, que se estendeu ao início do séc. XX como uma de suas estratégias geopolíticas de unificação do território, tendenciava seus estudos a respeito da paisagem para uma vertente ecológica com os estudos de Ecologia da Paisagem de Carl Troll (1939), entendendo-a como um sistema ecológico propenso ao determinismo ambiental. Todavia, essa perspectiva sistêmica não deixava muito claro a diferenciação entre o que era a noção de área e o que era paisagem, muitas vezes amalgamando conceitos distintos e caros a ciência geográfica. Enquanto isso, a forte influência da Antropologia Cultural trazida pelo geógrafo e antropólogo teuto-americano Franz Boas fez-se sentir na Escola da Berkeley, matriz da Geografia Cultural norte americana, capitaneada pelo geógrafo estadunidense de família alemã Carl Ortwin Sauer (1889-1975) na sua magistral obra *Landscape Morphology* (1925). Nela, Sauer baseado nas premissas do histórico culturalismo tentou conciliar as noções de área com a de paisagem e a compreendeu como uma construção também produzida pela cultura. Propôs que o conceito geográfico de paisagem, anteriormente entendido como um cenário natural arraigado no determinismo ambiental fosse ressignificado pela capacidade de transformação da ação humana sobre ela. “Sauer constatou que a importância da ação humana na produção e transformação da paisagem era muito mais significativa do que a influência do meio ambiente no uso da terra” (SEEMANN & MATHEWSON, 2008, p.75). Esta outra perspectiva trazida por Sauer realçou a significância de se observar a paisagem sob o ponto de vista histórico e cultural, ou seja, como um produto das ações humanas, em contrapartida da sujeição humana pelas condições inóspitas impostas pelo ambiente. Sugerindo que o humano possuía uma ação ativa sobre o meio, a abordagem

sauriana inspirada pelas contribuições oriundas das Ciências Naturais, História, Antropologia e Arqueologia, substituiu o determinismo ambiental pelo determinismo cultural no entendimento sobre o conceito de paisagem.

Impregnado pelas ideias antropológicas de cultura e influenciado pelo aporte advindo também sobre estudos de paisagem, arquitetura e iconografia do crítico de arte inglês John Ruskin¹⁸ (1819-1900) acerca de imaginação geográfica na produção da paisagem, Sauer preocupou-se em compreender sua morfologia considerando, além da fisionomia natural, as formas paisagísticas produzidas ou transformadas pela ação humana. Assim, dicotomizou sua noção, atacou o determinismo ambiental e criou uma nova concepção: o conceito de paisagem cultural. E para tal, diferenciando-a em dois grupos distintos: paisagem natural, aquela que não sofreu modificação humana e paisagem cultural, que sofreu modificação.

Importa para esta pesquisa ressaltar a notável influência que o pensamento romântico alemão e as disciplinas acima citadas, em especial a Arqueologia, tiveram para a construção do pensamento de Sauer e sua noção de paisagem cultural. A proximidade e a participação em trabalhos de campo de pesquisas antropológicas e arqueológicas desenvolvidas pela Escola de Berkeley sobre América Latina, direcionado para o noroeste do México debruçou sua tenção ao estudo de paisagens contemporâneas sob o enfoque do contexto histórico-cultural. “Sauer reconheceu que estas paisagens estavam diretamente ligadas ao seu passado indígena e colonial de modo que o presente se tornaria ininteligível sem o estudo de suas raízes históricas” (WEST, 1946, p. 76 apud SEEMANN & MATHEWSON, 2008). A paisagem do presente só se faria entender se considerado em conjunto as transformações históricas que a marcou, provenientes das ações humanas e também do ambiente, tendo a paisagem como seu produto final. Ou seja, são as atividades humanas e não as transformações causadas pelos elementos naturais que passam a reclamar posição central sobre o estudo da paisagem para Sauer. Além da contundente influência que Boas e a “Antropogeografia” de F. Ratzel (1909)

¹⁸ John Ruskin (Londres, 1819-1900) foi um proeminente crítico de Arte, desenhista e ensaísta. Atuou nas áreas das Arte, Arquitetura e Restauração, influenciado pelo movimento romântico, cujo pensamento de sensibilidade subjetiva contribuiu para a análise arquitetônica e estética da paisagem, principalmente, urbana da Inglaterra vitoriana. Entre muitas das suas contribuições em inúmeros domínios do conhecimento, Ruskin ampliou a análise da paisagem para além de seus aspectos naturais, enfatizando a produção do espaço pela cultura e seus aspectos subjetivos, fundando, segundo o geógrafo Denis Cosgrove (1979) as raízes da imaginação geográfica e da fenomenologia (quando ainda não se tinha criado o termo) e que muito contribuiu para o estudo da paisagem geográfica, influenciando os estudos de Carl O. Sauer sobre o tema. Embora suas colaborações sejam citadas, seu trabalho, ainda segundo Cosgrove (1979) não recebeu ainda o detalhado exame que merece pela geografia (COSGROVE, 1979, p. 43-62).

impingiram sobre a formação das ideias de Carl Sauer, a ponto de práticas específicas da Arqueologia fazerem parte da sua investigação geográfica. Segundo os geógrafos norte-americanos Kent Mathewson e Jörn Seemann (2008) os trabalhos sobre paisagem desenvolvidos por Sauer contavam com “levantamentos dados em acervos e bibliotecas, extensas pesquisas de campo e *eventuais escavações* faziam parte desta viagem do presente ao passado na qual se procurava saber como a paisagem chegou a ter sua forma atual” (MATHEWSON & SEEMANN, 2008, p. 76, grifo nosso). Diante destes dados podemos, em certa medida, concluir que dados e análises arqueológicas foram fundamentais para a formação das ideias de Sauer e concorreram, muito provavelmente, para a construção do seu conceito de paisagem cultural, contribuindo com noções de tempo e ação humana mais amplos e atuantes na constituição e transformação das paisagens. Neste sentido, em um processo invertido, percebo sobre esse ponto uma notável contribuição da Arqueologia para a elaboração e emergência do conceito de paisagem cultural para a Geografia em Sauer, demonstrando uma afinidade e aproximação vigorosa entre as duas disciplinas. Sauer exerceu um fundamental papel conciliatório entre diferentes tradições dessas disciplinas, propondo inclusive uma arqueo-geografia. Pois, como sublinhou o próprio geógrafo em 1941, no artigo *Foreword to Historical Geography*, apresentado aos Anais da Associação Americana de Geógrafos, nos disse:

Ninguém é menos geógrafo se estiver envolvido em conhecer o surgimento e a passagem de uma cultura remota no início da História, do que se estiver preocupado com o crescimento industrial de Chicago. Lá podem ter coisas tão importantes para aprender sobre geografia humana na Arqueologia do Delta do Mississippi, como seus campos de açúcar [...]. Aqui e alí, os geógrafos têm se preocupado com a pré-história e assentamentos culturais. Em Louisiana, Kniffe e Ford estão fornecendo boas ilustrações do que se pode ter aprendido pelo estudo arqueo-geográfico. Há de fato uma dimensão especificamente geográfica para a Arqueologia, a da distribuição completa dos traços de uma cultura de forma a reconstruir seu padrão populacional e sua geografia econômica (SAUER, 1941, p. 12-13, grifo nosso).

Como ainda nos aponta Kent Mathewson e Jörn Seemann (2008) na década de 1940, Sauer e alguns de seus alunos como Donald Brand, Fred Kniffen e Peveril Meigs implementaram trabalhos de campo em partes do centro e sul do México, onde além de:

[...] reconstruir a história demográfica de populações indígenas, também descobriram inúmeros testemunhos materiais de povoados e construções indígenas (trincheiras) que comprovam que as populações pré-colombianas eram muito maior do que se imaginavam. Com bases

nessas escavações e levantamentos foi conceituada uma abordagem que Sauer iria chamar de “arqueogeografia” um precursor da arqueologia da paisagem do presente, na qual paisagens inteiras ao invés de sítios arqueológicos selecionados se tornam o foco das investigações e análises arqueológicas. A arqueologia da paisagem e a história ambiental compartilham diferentes características, particularmente o objetivo de revelar a dinâmica e transformação das paisagens pela ação humana (MATHEWSON; SEEMANN, 2008, p. 76-77).

Semelhanças e convergências entre estes campos disciplinares emergiram nesse momento, mas não pararam por aí. Estas pesquisas tiveram continuidade nas décadas seguintes nos anos de 1930, 1940 e 1950, onde baseados no legado do histórico culturalismo na geografia saueriana, geógrafos de Berkeley enfocaram nos estudos sobre paisagens, mantendo sempre laços estreitos e interdisciplinares entre estas duas ciências.

Entretanto, enquanto a Geografia Cultural tinha a paisagem cultural de Sauer (1925) como uma de suas protagonistas, em grande parte dos estudos da Arqueologia histórico-cultural, a cultura ocupava este lugar, relegando em muitos estudos, durante longo período, à paisagem um papel coadjuvante como mero cenário ou fonte de recurso na formação do sistema sociocultural. Mais tardiamente, somente por volta da década de 1970 a paisagem arqueológica recebeu significância face ao seu papel cultural, a ponto de trabalhos ingleses designarem seu estudo a um domínio arqueológico específico de investigação e análise, denominado como Arqueologia da Paisagem¹⁹. Neste domínio permutou-se a categoria de estudo do espaço pela paisagem, posicionando-a em primeiro plano junto à cultura. Deslocou-se assim o lugar ocupado anteriormente pela Arqueologia Espacial, dedicada ao estudo do espaço no que tange a particularidade do seu fator Geo.

O processo inicial de desenvolvimento da Arqueologia da Paisagem ocorreu por volta da década de 1950 como um método de campo possibilitado pela perspectiva ampliada, em larga escala, da paisagem trazida pela técnica geográfica da fotografia

¹⁹ Existe, atualmente, dois termos que comumente se confundem na literatura especializada mesmo para arqueólogos, são eles: Arqueologia na paisagem e Arqueologia da Paisagem. Para que o leitor não os tome como sinônimos ou uma coisa por outra será feita a distinção do significado das expressões. A mudança da preposição no meio do termo, longe de ser uma mera formalidade sintática, altera substancialmente seu significado semântico. Considerando-se Arqueologia na Paisagem entendida como qualquer estudo arqueológico que seja localizado ou plotado dentro de uma paisagem determinada. Já Arqueologia da Paisagem refere-se a um estudo arqueológico qualquer onde a paisagem é o seu objeto de estudo principal, ou seja, um artefato. Em um enfoque arqueológico de cunho pós-processual, de caráter interpretativo-textualista, a paisagem é como um texto, reconhecida como uma entre outras personagens socioculturais estudadas histórica e geograficamente pela arqueologia, atribuindo-lhe um papel ativo e dinâmico na formação e constituição da própria estrutura sociocultural da qual ela é parte constituinte. Mas esta é apenas uma entre outras correntes de pensamento arqueológico a refletir sobre a arqueologia da paisagem, que na origem do seu termo não passava de um método arqueológico de campo.

aérea. Esta técnica possibilitou o arqueólogo inglês O. G. S. Crawford (1886–1957) adequando métodos geográficos para o desenvolvimento de métodos de arqueologia de campo, localizar cartograficamente, com maior precisão, a distribuição de sítios²⁰ arqueológicos em um mapa, na sua chamada Arqueologia da Paisagem. Segundo nos aponta Andrew Fleming, neste momento vestibular (1999, p. 12):

Arqueologia da Paisagem é um termo usado para descrever um conjunto de métodos de campo bem definido, como caminhada no campo, interpretação de fotos aéreas ou identificação e registro de obras de terraplenagem - essencialmente a Arqueologia de Campo de O. G. S. Crawford (1953). Esses métodos mantêm sua validade, mas encontrar "sítios", reconstruir "padrões de assentamento" e explorar os arredores de um sítio agora representam uma agenda bastante limitada.²¹

A obra arqueológica conhecida como *Man and his past* (O homem e seu passado), O. G. S. Crawford (1921, p. 78-9) “já discutia a adequação dos métodos geográficos para determinar a origem, a extensão e as fronteiras dessas culturas” (TRIGGER, 2004 [1989], p. 165). Mas é a partir da sua obra *Archaeology in the field* (1953) que os métodos de arqueologia de campo são associados aos estudos sobre história da paisagem oriundos da geografia anglo-saxã, cujos geógrafos que haviam rompido com a disciplina do olhar, encaminhavam seus estudos sob uma “perspectiva ecológica” (ODUM, 1953) a respeito das formas da paisagem. Logo após na Inglaterra, o historiador W. G. Hoskins (1955) publica *Systematic historical evolution of the landscape*, “onde ele mostra junto a geografia física, história econômica e social e com fotografias aéreas” (SJÖERD, 2012, p. 1), as interferências das ações humanas nas transformações da paisagem.

A dependência interdisciplinar desta recente abordagem culturalista com os diferentes campos do conhecimento, logo na sua emergência se tornou evidente, principalmente junto à Geografia. Entretanto, paulatinamente, a promissora influência da geografia cultural da Escola de Berkeley e a paisagem cultural de Sauer (1925) foram se arrefecendo durante o período pós-segunda guerra e outras concepções de cunho mais

²⁰ Sítio e situação são conceitos oriundos da terminologia geográfica que restringem a gama de significados que têm no contexto da linguagem comum. O primeiro refere-se explicitamente ao lugar (local) físico de implantação do núcleo inicial de povoamento e o segundo remete para as condições gerais envolventes (PIMENTA, 1996, p. 58).

²¹ Landscape Archaeology is a term once used to describe a narrowly-defined set of field methods, such as field-walking, air photo interpretation or the identification and recording of earthworks - essentially the Field Archaeology of O. G. S. Crawford (1953). These methods retain their validity, but finding "sites", reconstructing "settlement patterns", and exploring a site's surroundings are now seen to represent a rather limited agenda (FLEMING, 1999, p. 12).

pragmático sobre este objeto de estudo ganharam força, embora a perspectiva saueriana não tenham se encerrado.

Sempre vinculada aos conhecimentos geográficos, assim como ao fator Geo (geografia, geomorfologia, geologia, ecologia) a paisagem na arqueologia, inicialmente, foi desenvolvida sob um domínio estritamente técnico e a Arqueologia da Paisagem entendida, em princípio, apenas como um método de campo arqueológico facilitador na localização e posicionamento de sítios em mapas. Esta visão oriunda do positivismo lógico, praticado pelas correntes de pensamento ditas “neo” encontrou amplo paralelismo entre a *New Geography* e a *New Archaeology*, que emergiram entre os anos 1950 e 1970 e ainda vigoram entre muitos pesquisadores. Neste período, arqueólogos citaram amplamente geógrafos com pesquisas de cunho nomotético como Christaller, Chorley, Haggett, Harvey, entre outros. Segundo esta corrente de pensamento, assim como na Geografia, a Arqueologia se espacializou e a paisagem era apenas um “gênero” do espaço – Arqueologia Espacial - onde seus objetos e a cultura em sua superfície podiam ser mensurados por modelos matemáticos. Como apontado pelo geógrafo português José Ramiro Pimenta (1996, p. 42) sobre os estudos arqueológicos:

[...] na distribuição cartográfica dos artefatos, que não raramente é chamada de “geográfica”, a geografia é reduzida a uma simples localização num mapa sem correspondência com fatores de outra ordem ou distribuições correlativas que justifiquem as fronteiras de definição do fenômeno e a complexidade cultural do registro arqueológico, semelhantemente, é reduzido à identificação e posicionamento inter-sítios, sob uma visão sintética oferecida pela percepção vertical²² em uma escala ampla de análise.

No início dos anos 1970, ao que parece, segundo Andrew Fleming (1999), o termo “arqueologia da paisagem” é pela primeira vez usado pelo arqueólogo inglês P. J. Fowler (1972) na sua obra *Archaeology and the Landscape: essays for L. V. Grinsell* em homenagem ao arqueólogo amador Leslie Grinsell. Nesse exemplar há um longo debate sobre arqueologia da paisagem como arqueologia de campo, semelhante ao método de campo já trabalhado por Crawford (1953) e Hoskins (1955). Interessa notar que simultaneamente a esta abordagem positivista, na década 1970, a emergência de outra abordagem teórica de cunho pós-processual já acenava suas insatisfações ao domínio

²² Neste período, o que colaborou para a mudança sobre a concepção geográfica da paisagem foi a passagem do olhar do geógrafo de uma observação horizontal direta para uma observação vertical sugerida pela utilização técnica de fotografias aéreas e da sua projeção em mapas especiais de planos cadastrais. O geógrafo francês Paul Claval (2012, p. 250) comenta que, neste momento, a visão do geógrafo deixa de ser horizontal ou oblíqua. Ela se torna vertical. A paisagem é cartografável. A reelaboração ótica de um modo de ver horizontal para outro vertical geográfico concedeu peso as características naturais e culturais sobre a paisagem, conferindo ao olhar do geógrafo uma mudança de posição e de ângulo de como ver a paisagem.

positivista/processualista que preponderava na década anterior. Embora predominante no cenário acadêmico arqueológico, o processualismo não era um pensamento hegemonicamente compartilhado por todos os seus pares, havendo diferentes correntes epistemológicas coexistindo e concorrendo, ao mesmo tempo, na formação do pensamento arqueológico. Essa consideração suspende então a noção de ruptura epistemológica dentro de uma determinada disciplina, quando ocorre a emergência de uma outra ou nova corrente de pensamento. Significa dizer que ao despontar na ciência uma nova abordagem, a antecedente não deixou de ser empregada nas pesquisas arqueológicas.

Todavia, não tardou a cunhagem do termo, publicado oficialmente em 1974, por Michael Aston e Trevor Rowley na emblemática obra homônima *Landscape Archaeology*. Nela, os autores manifestam o desejo de forjar nesta expressão o estabelecimento da conexão mais íntima entre os estudos da arqueologia de campo com os estudos de “História da paisagem”. História já iniciada pela geografia alemã de Otto Schulüter “ao se dedicar a determinar a evolução da cobertura vegetal [...] tendo por finalidade contar a história da biosfera e a história das formas de relevo” (CLAVAL, 2012, p. 261) e desdobrada por Sauer na sua Geografia Histórica e Arqueo-geografia desenvolvidas na Escola de Berkeley.

O mérito pioneiro da obra de Aston e Rowley (1974), como aponta Kormikiari (2000, p. 2) volta-se para “o reconhecimento que a arqueologia de campo havia ultrapassado a [mera] identificação e o registro do sítio, e que podia ao invés, lidar com paisagens culturais, cronologicamente complexas e extensas” ao se libertar de uma visão sistêmica de paisagem como sinônimo de ambiente ecológico que interage apenas “biologicamente” com a cultura.

Tabela 1 - Quadro comparativo estudo da paisagem na Arqueologia e na Geografia

GEOGRAFIA				ARQUEOLOGIA		
AUTOR	CONCEITO DE PAISAGEM	CORRENTE EPISTEMOLÓGICA	PARADIGMA	CORRENTE EPISTEMOLÓGICA	CONCEITO DE PAISAGEM	AUTOR
Ruskin Ratzel La Blache	Produto Determinado pelo ambiente	Antropo-geografia e Possibilismo	POSITIVISMO Evolucionismo Funcionalismo	Arqueologia Clássica e Pré-histórica	Produto determinado pelo ambiente	Thomsen e Worsaae
Carl Sauer Pierre Defontaine Otto Schüller Carl Troll Passarge	Produto determinado pela cultura - Morfologia Sistema ecológico	Geografia Cultural -Regional -	HISTORICISMO Evolucionismo Funcionalismo	Arqueologia Histórico-cultural	Produto determinado pela cultura - Ambiente Sistema ecológico	Gordon Child Graham Clark Binford
Sotchava Bertrand David Lowenthal Yi Fu Tuan	Sistema Ecológico Paisagem é cultura	Nova Geografia - Espacial -	NEO POSITIVISMO	Nova Arqueologia Processual Arqueologia Espacial	Sistema Ecológico	Gordon Child Graham Clark Binford

Tabela 1 - Quadro comparativo estudo da paisagem na Arqueologia e na Geografia (conclusão)

AUTOR	CONCEITO DE PAISAGEM	CORRENTE EPISTEMOLÓGICA	PARADIGMA	CORRENTE EPISTEMOLÓGICA	CONCEITO DE PAISAGEM	AUTOR
David Harvey Milton Santos Donald Meinig Relph	Paisagem Revalorizada – Paisagem é cultura	Geografias	NEO MARXISMO Teoria Social Crítica Marxismo	Arqueologias – Arqueologia da Paisagem (Arq. campo)	Sistema Ecológico Paisagem é um produto antrópico – Paisagem é cultura	Leslie Ginsell – Michael Aston Trevor Rowley
D. Cosgrove James Duncan Lowenthal Yi Fu Tuan	Reflexo Meio Condição Paisagem como Texto	Geografia Cultural Renovada	EXISTENCIALISMO Teoria Social Crítica Teoria Linguística Fenomenologia Hermenêutica Neo Historicismo	Arqueologia Pós-Processual -contextual-	Reflexo Meio Condição Paisagem como Texto	I. Hodder M. Leone Ruberton e Beaudry (outros)
Peter Jackson David Mayhew Chris Philo Loretta Lee	Produto de Consumo Paisagem: Representa e Apresenta	Geografia rematerialista	NEO MATERIALISMO	Arqueologia rematerialista	Produto de Consumo Paisagem: Representa e Apresenta	Daniel Miller Michael Shiffer C. Tilley B. Olsen Kluiving e Guttman

Legenda: Em vermelho: Geografia . Em azul : Arqueologia

Nota: Algumas escolas e autores que colaboraram para o desenvolvimento do estudo da paisagem na Geografia e na Arqueologia.

Fonte: A autora, 2020.

A década de 1970, viu ascender não apenas o termo “Arqueologia da Paisagem”, mas também junto dele diversos outros olhares para a paisagem arqueológica e também geográfica, conforme demonstrado no quadro²³ comparativo, sobre o conceito de

23 Este quadro comparativo não pretende englobar todos os nomes da Arqueologia e da Geografia que contribuíram, de um modo ou outro, para a construção do conhecimento em suas determinadas escolas de pensamento, mas apenas apontar referências sobre escolas e autores que se destacam em suas áreas de pesquisa, colaborando e favorecendo o desenvolvimento do estudo da paisagem. Em vista disso, devido à limitação de sua estrutura, o quadro não envolve, infelizmente, todos os nomes de pesquisadores que

paisagem entre Geografia Cultural e Arqueologia da Paisagem. A insatisfação com os excessos de objetividade das abordagens positivistas, preocupadas com os contextos processuais que produzem cultura, sociedade e paisagens, conduziu um número crescente de pesquisadores, em contrapartida, a considerar os aspectos subjetivos que também constituem estes contextos.

A crise frente as teorias “neo-processuais” encontrou paralelismo tanto na Arqueologia quanto na Geografia, denunciadas pela falsa neutralidade científica de seus pesquisadores, pela demasiada objetivação da paisagem e da cultura, que permaneciam como um objeto utilitário, neutro e passivo, seguido pela falsa harmonia da formação social e das paisagens por elas organizadas. A importante influência da filosofia Existencialista, associada à aproximação com o Neomarxismo, com a Teoria Social Crítica, com a Antropologia e os métodos da Fenomenologia e Hermenêutica encaminharam as disciplinas humanas para uma postura mais crítica diante do mundo e da relação de responsabilidade das sociedades com a formação de suas próprias paisagens. A revalorização das questões antropológicas trazidas pela “virada cultural” dos anos 1980 problematizou historicamente a concepção das relações sociais em conexão ao espaço e às paisagens por elas construídas. Neste momento de intensa ebulição epistemológica, a Geografia Cultural participou do nascimento quase simultâneo de duas correntes importantes do pensamento geográfico, que em muito influenciaram a formação da Arqueologia da Paisagem, são elas: a Geografia Humanista e a Geografia Crítica.

Orientada por abordagens hermenêuticas e neomarxista, a adventícia Geografia Crítica, estruturada no materialismo histórico, historicizou dialeticamente o espaço (D. Harvey, Milton Santos, C. Rafestin, Horacio Capel e outros) e o reposicionou numa relação responsável com a sociedade, situando-o historicamente como um objeto ativo e participativo da sociedade que o produziu, conforme demonstrado no quadro da página anterior. Renunciou ao espaço uma representação de reflexo do sistema social, em favor de considerá-lo como mais um fator colaborador na estruturação da sociedade, ou seja, o espaço ganhou a qualidade ativa de agência. Em consonância com este repertório teórico, a Arqueologia Crítica²⁴ que emergia, neste mesmo período, interessou-se pela negação da

corroboraram para o avanço do conceito de paisagem em ambas as disciplinas, entretanto esta pesquisa reconhece a importância de todos na cooperação e construção do conhecimento científico, através dessa singela retratação.

24 A deflagração destes estudos críticos na arqueologia ganhou peso, em princípio, em alguns países da América Latina, devido a interesses de contexto histórico e políticos específicos. Os debates promovidos pela ASLA (Arqueologia Social Latino Americana) no Congresso Internacional de Americanistas em 1970, “rejeitou as perspectivas que viam os sistemas sociais como máquinas compostas de partes separadas”

neutralidade científica e pelo reposicionamento da Arqueologia como ciência com compromisso social, engendrada por um discurso responsável em descrever sociedades não homogêneas, formadas por uma constante disputa de interesses por espaços e classes sociais diferentes.

As questões antropológicas sobre diferenças internas na estrutura da formação social, como desigualdade, classe, gênero, etnia, hierarquia, poder etc., ascenderam junto ao discurso neomarxista, sendo problematizado e exibido em multiplicidade, o que antes era entendido como homogeneizado. Espaço e sociedade, neste contexto não são fatores separados dentro de um mesmo conjunto, mas são termos com igual importância na formação social. Deste modo, pensado como uma integração dinâmica com força ativa sobre o mundo, o espaço alavanca indiretamente o conceito de paisagem e, neste repertório crítico, a paisagem adquiriu por analogia, assim como o espaço, atitude de protagonistas dentro da estruturação do sistema sociocultural que voltou a tomar corpo e peso. Entretanto, apesar de trazer à tona a agência do espaço – ideia que servirá em breve para se entender a agência da paisagem – “a geografia crítica, principalmente na sua vertente estruturalista, evitou falar de paisagem, interpretando a organização do espaço em termos críticos e funcionalistas” (SCHIER, 2003, p. 84). É válido enfatizar que o conceito protagonista e predominante, neste momento, era o espaço e não a paisagem, praticamente deixada de lado no repertório de análise crítica.

Proveniente da teórica Existencialista, Hermenêutica e Fenomenológica, que recolocou o homem como o centro das questões geográficas, adveio a Geografia Humanista, capitaneada por David Lowenthal e Yi Fu Tuan, no congresso da AAG (*American Association of Geographers*) em 1965. Congresso, em que duras desaprovações foram dirigidas à geografia analítica, “acusando-a de negligenciar o modo como o comportamento humano constrói e modela a paisagem, que adquire um significado simbólico especial” (HOLZER, 2012, p. 167). Nesse congresso foram fundamentados os princípios teóricos e traçadas as ações práticas para uma Geografia Cultural Nova ou uma Geografia Cultural Renovada. Profundamente influenciado pela obra basilar de Gaston Bachelard, o geógrafo Yi Fu Tuan verte-se à Fenomenologia, publicando obras como *Topofilia* (1974), enquanto D. Lowenthal com a sua *Geosofia*, se deixa seduzir pelo Estruturalismo do antropólogo e arqueólogo Leroi Gourhan.

(PATTERSON, 1994, p. 533) e, entre outras reivindicações, reclamou o compromisso social da arqueologia como ciência. Sendo um dos seus expoentes, o arqueólogo Jorge G. Lumbreras, em sua obra: *A Arqueologia como ciência social* (1974).

E assim, a paisagem ganhou efetivamente “espaço” junto a Geografia Humanista e com os aportes do método fenomenológico de E. Relph (1976) que a colocou como suporte capaz de unir aspectos objetivos e subjetivos da espacialidade humana, enquanto o geógrafo Donald Meining (1979) defendia remeter o estudo do ambiente para as humanidades. Entrementes, a geógrafa Anne Buttimer (1974) publica o manifesto que daria o último passo para unir a Fenomenologia e o Existencialismo num esforço de consolidar o que seria a partir daí conhecido como Geografia Cultural Renovada. Doravante, a partir deste movimento transformador, o conceito de paisagem passa a lidar com múltiplas dimensões, de ordem material e imaterial, inclusive simbólica. Donald Meining (1979) anunciou em seu emblemático texto “Dez versões para uma mesma cena”, ao analisar as múltiplas possibilidades de se entender e experienciar uma mesma paisagem, que ela tem diferentes faces e pode tanto quanto deve ser investigada sob diferentes perspectivas.

Apesar destas mudanças, enquanto a Geografia Cultural Renovada desenvolveu abordagens sobre a paisagem de cunho mais hermenêutico e fenomenológico, na Geografia física prevalecia o entendimento da paisagem como sistema ecológico. Exemplos do segundo caso, referem-se às pesquisas desenvolvidas por J. Tricart (1977) na sua Ecogeografia e G. Bertrand (1968) com a ideia de Geossistema, para quem a análise da paisagem foi abordada como integrada a um sistema bioecológico, portanto longe do novo entendimento interpretativo que entrava em voga na disciplina. Este duplo entendimento epistemológico, serve como marca do quão ambíguo e plural é processo de desenvolvimento científico dentro de cada campo do saber. E o quanto a ideia de ruptura epistemológica é falaciosa, pois ainda que se “avance” sobre a investigação de algum tema científico, um paradigma não morre para outro nascer. O que há é uma coexistência deles, competindo entre si o tempo todo. Até mesmo porque, às vezes, a novidade que se entende como “avanço” pode muito bem ocultar um profundo retrocesso no conhecimento.

Essa aparente contradição evidencia que na história da ciência não há rupturas paradigmáticas propriamente ditas, mas o convívio com paradigmas de diferentes correntes epistemológicas dentro de uma mesma disciplina. A despeito das transformações já iniciadas na Geografia Cultural Renovada, a maioria dos arqueólogos seguiam positivistas defendendo suas ideias sobre cultura e paisagem, tanto nos Estados Unidos como na Inglaterra, “influenciados pelas vertentes da geografia econômica,

ecológica e até pela antropologia²⁵ [de base determinista do início do séc. XX] a respeito das dimensões sociais e econômicas do uso da terra” (ASHMORE, W.; BLACKMORE, C. 2008, p. 1570, grifo nosso). Um exemplo disto é o trabalho de Ian Hodder, que viria a ser um dos críticos do processualismo vigente e principal fundador das futuras ideias pós-processualistas na arqueologia dos anos de 1980. No final de 1970, ainda priorizando uma ideia neo-evolucionista e unilinear, o artigo dos arqueólogos Renfrew e Cooke (1979), *An experiment on the simulation of culture changes* sintetizou esforços neste sentido. Enquanto isso, já na década de 1960-70, a Antropologia encontrava-se mergulhada na “virada cultural”, ocupando-se em entender sistemas simbólicos culturais. Isso nos demonstra que definitivamente não há unilinearidade na ciência e a história da arqueologia serve como um bom exemplo disto.

Entretanto, no decorrer das décadas de 1960 e 1970, os princípios de divergências entre a Arqueologia e a Geografia ficam mais evidentes. De acordo com a arqueóloga brasileira Ana Cristina Sousa (2005):

Enquanto a Arqueologia se familiarizava com a abordagem estrutural, a Geografia se beneficiava com o testemunho oral e escrito em estudos de fenomenologia, enfatizando a intencionalidade e a subjetividade na interpretação de paisagens culturais modernas” (SOUSA, 2005, p. 293).

Os geógrafos fenomenológicos, converteram o espaço em lugar, “em um mundo ordenado e com significado” (TUAN, 1983, p. 151), onde a perspectiva da experiência corporal é capaz de orientar espacialmente a consciência/mente dos indivíduos, delineando o aprendizado da espacialidade humana. A paisagem, por sua vez, foi dotada de significado e passou a ser entendida como uma categoria do espaço assemelhando-se, em alguns termos ao de lugar, elencada por elementos interconectados, que narram um sentido de valor humano e identitário sobre o mundo. Grosso modo, a importante diferença entre paisagem e lugar, dentro da perspectiva fenomenológica, é que lugar diferente de paisagem é dotado de valor afetivo individual ou coletivo. Estas relevantes mudanças epistemológicas alavancadas pela geografia cultural renovada, entretanto, só seriam despertadas na arqueologia da paisagem bem mais tardiamente.

Em contrapartida, vale ressaltar, que embora a arqueologia crítica tenha seguido pela mesma vereda neomarxista, o provento da ideia de agência do espaço, trazida pela geografia crítica, beneficiou-se do entendimento arqueológico da relação entre cultura e

²⁵ Vale lembrar que, nas décadas de 1960 e 1970, a Antropologia contemporânea à época estava embebida das transformações oriundas da “virada cultural” e por isso suas pesquisas mais recentes preocupavam-se não mais com comparações culturais, mas em entender como operavam, mitos e sistemas simbólicos.

ambiente. Simultaneamente, a ideia de que o espaço possui agência, associada à perspectiva humanista de Tuan e Lowenthal, permitiu o princípio de mudança no pensar arqueológico a respeito da ocupação humana sobre o espaço e a consequente organização de sua paisagem. Como dito anteriormente, foi dentro deste contexto florescente da geografia cultural renovada que, na arqueologia, Micheal Aston e Trevor Rowley (1974) cunham o termo Arqueologia da Paisagem, ou seja, neste momento, ainda de evidente dissonância epistemológicas entre as duas ciências, prefigura-se, sob o impulso da geografia cultural renovada, a abertura para um outro olhar arqueológico sobre a paisagem. Mesmo de modo tímido, fez-se um olhar cultural como nos lembrou Komikiari (2000) sobre:

O reconhecimento que a arqueologia de campo [de Crawford (1953) e Hoskins (1955) – grifo nosso] havia ultrapassado a mera identificação e o registro de sítios, e que podia, ao invés, lidar com o entendimento de paisagens culturais, cronologicamente extensas e complexas” (KOMIKIARI, 2000, p. 2).

Neste sentido, as transformações epistemológicas já vividas pelos geógrafos só acenarão efetivamente para a arqueologia na década seguinte, conforme demonstra a tabela 1 (página 47). A convergência epistemológica entre a Arqueologia da Paisagem e a Geografia Cultural Renovada começou a ser notada por volta de 1980, quando críticas oriundas do construcionismo social, provenientes da Filosofia, da Sociologia e da História da Ciência, desfechadas à ideia de verdade científica, pôs as produções científicas – principalmente as humanas – como construções discursivas formadas por contextos socioculturais. Na arqueologia, o entendimento da produção científica como constructo social historicamente determinado abalou a lógica positivista do processualismo e em oposição propôs o pós-processualismo de base neoestruturalista. Capitaneados por Ian Hodder (1991, p. 13), arqueólogos pós-processualista foram convidados para reagirem contra a metodologia chamada de “ingênuas” ofertada pelos métodos empíricos padronizados sobre análise sincrônica de comparação cultural.

A preocupação com a formação contextual e a interpretação de paisagens culturais diacrônicas conduziu os arqueólogos pós-processuais a se beneficiarem dos trabalhos já desenvolvidos pela Geografia Cultural Renovada, encontrando muitos objetivos em comum entre eles, incluindo, na análise de paisagens históricas e o estreitamento com questões sociais e crítica já levantadas pela Antropologia Social durante a “virada cultural”. Esta “nova” corrente de pensamento arqueológico - pós-processual - conhecida também por contextual, convergiu as ideias do Estruturalismo

com o particularismo histórico, junto àquelas do Marxismo, da Teoria Crítica, da Fenomenologia e Hermenêutica, muitas das quais já consideradas como parte da geografia cultural contemporânea.

Os estudos empreendidos por arqueólogos da paisagem pós-processuais (MARK LEONE 1989; RUBERTONE, 1986; McGUIRE, 1991; MOROZOWSKI, 1991; BEAUDRY, 1996; YAMIN e METHENEY, 1996), preocuparam-se não apenas com questões de ordem visual, sobre paisagens materiais ou sobre distribuição cultural na paisagem. Todavia, guiados principalmente pelos geógrafos culturais renovados (AGNEW & DUNCAN, 1989; COSGROVE, 1984; COSGROVE & DANIELS, 1988; HARVEY, 1973, 1985; LEY, 1977; MEINING, 1979, LOWENTHAL, 1985; LEWIS, 1979; TUAN, 1977, 1979) importaram-se, sobretudo, com questões de significância simbólica, trazidas pela experiência e percepção humana sobre a paisagem onde as pessoas vivem e constroem. A convergência para os dois campos foi centrada na interpretação, mas do que na metodologia, surgindo de um patamar comum oriundo da Teoria Social, Antropologia Crítica e da mútua insatisfação com a estrutura de análise positivista (HODDER, 1987; NORTON, 1989). A preocupação em situar²⁶ a formação da paisagem e as mudanças no contexto social e cultural distinguiram geógrafos culturais contemporâneos (renovados) dos anteriores, assim como se separou a arqueologia da paisagem dos tratamentos anteriores realizado pelos arqueólogos históricos da paisagem (YAMIN & METHENEY, 1996, p. xv). Estudos mais recentes sobre paisagem sugerem que, a linha que separa a Arqueologia da Paisagem da Geografia Cultural Renovada tem, paulatinamente, se tornado cada vez mais difusa²⁷.

Para compreender a paisagem sob a perspectiva interpretativo-textualista estes dois campos do conhecimento acima citados se inspiraram também nas teorias da comunicação e da linguística (JAKOBSON, 1969; PIERCE, 1936; BARTHES, 1968, dentre outros). Nesta abordagem, o conceito contemporâneo de paisagem cultural, foi entendido como um fenômeno da cultura e da comunicação. Entendida como um livro codificado, que contém uma gramática própria, repleta de códigos materializados na sua superfície e apta a ser lida como um texto por aqueles que dominam seu léxico, a paisagem é capaz de fornecer pistas sígnicas sobre a cultura que a produziu. Ao construir

²⁶ Situar é um termo usado pelos pesquisadores hermenêuticos e apropriado pela geografia, pós “virada espacial” que denota a relação experimental que existe entre as pessoas e o seu espaço físico e social.

²⁷ Para ver mais sobre esta discussão, consultar Wagstaff (1987) e Bender (1993).

analogia com a linguística, a abordagem interpretativo-textualista em muito enriqueceu o entendimento paisagístico, tanto de geógrafos quanto de arqueólogos, que a consideraram como um texto, no que concerne a sua materialidade com o espaço, construídas por códigos que remetem tanto a camadas de significado cultural quanto de significado simbólico.

A Arqueologia da Paisagem beneficiou-se das observações de geógrafos culturais renovados como Pierce E. Lewis (1979) no texto *New Axioms for Reading the Landscape: Paying Attention to Political Economy and Social Justice*, onde a paisagem foi considerada uma pista para a compreensão da cultura, providenciando fortes evidências sociais do tipo de pessoa que nós somos, e fomos, e estamos no processo de nos tornar. O geógrafo e historiador David Lowenthal (1979) em seu texto *Environmental perception: preserving the past, Progress in Geography*, também contribuiu com reflexões sobre as preocupações preservacionistas da natureza e da paisagem histórica, anunciando que natureza e história deveriam ser vistas juntas como aspectos da nossa herança, essenciais para nossa identidade e bem-estar como indivíduos e membros da sociedade. Assim como de Denis Cosgrove, na sua primorosa obra *Social formation and symbolic landscape* (1984) e Denis Cosgrove e Stephen Daniels na obra: *The Iconography of Landscape* (1989), seguido por James Duncan *The City as Text: The Politics of Landscape Interpretation in the Kandyan Kingdom* (1990), entre outros. Nas últimas literaturas, principalmente, a paisagem cultural histórica (rural ou urbana) foi compreendida como uma forma simbólica²⁸, uma representação da formação sociocultural, que poderia servir para entender o contexto da vida das pessoas e lhes conferirem significado e valor social, como um documento materializado e inscrito no espaço. A paisagem seria uma expressão, ao mesmo tempo, material e simbólica a respeito da cultura que a representa. Devendo ser interpretada textualmente, através dos léxicos oferecidos pela cultura, por meio das figuras de palavras ou tropos, sendo os mais usados pelos geógrafos: a metáfora, metonímia ou sinédoque (TUAN, 1977, 1979; DUNCAN, 1984, 1990; COSCROVE & DANIELS, 1989).

Neste sentido, a arqueologia da paisagem contemporânea obteve muitos benefícios com os trabalhos desenvolvidos pela renovada geografia cultural. As inúmeras

²⁸ Formas simbólicas são construções intelectuais, materiais ou não materiais que comunicam mensagens com significados diversos em diferentes esferas da vida. São léxicos da cultura, representações que descrevem mensagens e operam como uma linguagem impregnada de significados socioculturais.

e diferentes formas de paisagem estudadas em diferentes escalas²⁹ por estes geógrafos (JACKSON, 1984; JORDAN, 1982; STILGOE, 1982; WOOD, 1992; NOGUÉ & VICENTE, 2004, dentre outros clássicos já citados) tornaram-se recorrentes, principalmente, para os estudos de arqueologia histórica da paisagem. Entretanto, arqueólogos utilizaram-se de uma abordagem diferente de seus inspiradores. Enquanto os geógrafos culturais nos anos de 1970-80 mapearam traços espacializados da cultura, conforme sublinham as arqueólogas Rebecca Yamin e Karen B. Metheny (1996):

Ao promover uma base para comparações regionais, que de outra forma não teríamos, e nos apontando o valor do uso de múltiplas escalas na análise de significado cultural da paisagem; arqueólogos históricos da paisagem, em princípio, procrastinaram a utilização destes modelos comparativos. Arqueólogos da paisagem aprenderam muito com os trabalhos de J. B. Jackson (1984) e D. W. Meinig (1979) entre outros, a demonstrar a necessidade de expandir a análise e interpretação da paisagem para além de sítios bem documentados historicamente em paisagens retóricas, sugerindo a inclinação do olhar geográfico também para aquelas ordinárias ou vernaculares (Yamin, R.; Metheny, K., p.xiii-xvii, 1996).

Todavia, em nível de Brasil, nos últimos vinte e cinco anos, o rebatimento destas abordagens tem despertado interesse, em um número crescente de trabalhos estruturados principalmente na arqueologia da paisagem de cunho pós-processualista, com estudos de diferentes artefatos e sítios, como: cemitérios (LIMA, 1994), fortes militares coloniais (SOUZA, 1995), estradas e caminhos de viajantes mercadores (SOUSA, 1995), cervejarias (THIESEN, 2006), discussão teórica (KORMIKIARI, 2000; SOUSA, 2005), estrada e caminhos de tropeiros (SILVA, 2006), engenhos de fazendas coloniais (SOUZA, 2007; SYMANSKY, 2007), paisagens persistentes (FAGUNDES, 2009), paisagens de guerra e conflitos (LINO, 2011) dedicados às paisagens históricas e até paisagens pré-históricas (SIMÕES, 2012; PÓVOA, 2015; WOLF & MACHADO, 2018) entre outros. Em nível de América Latina muitos outros nomes renomados aparecem neste cenário, como Policarpo Sanchez Yustos (2010) com discussões sobre o conceito, Felipe Criado Boado (1993, 1996;1999), A. Orejas (1995) e Antonio Uriarte González (1998) a respeito de investigações teóricas sobre o tema, M. Santos Esteves, C. Parcero Oubiña, sobre paisagens simbólicas do sagrado, entre outros.

²⁹ Na geografia, o conceito de escala não se resume a uma medida meramente de dimensão ou tamanho cartográfico e espacial. Seu conceito vai além deste truísmo. Sua análise geográfica relacional a considera uma medida de significância da extensão do fenômeno que lhe dá sentido. Escala é uma estratégia analítica que confere visibilidade ao fenômeno, à parcela ou dimensão do real. Para ampliar este conceito ver: CASTRO, Iná Elias de. Escala e pesquisa na geografia: problema ou solução, In: Revista Espaço Aberto, PPGG-UFRJ, v.4, n.1, p. 87-100, 2014.

Apesar disto, os exemplos arqueológicos não se resumem somente ao domínio da epistemologia pós-processual, como já dito anteriormente. Há uma tensão teórica no campo, posto que a ciência não é monolítica nem unilinear. Havendo também trabalhos dedicados à teórica histórico-cultural e processual em arqueologia da paisagem, cuja crítica converge a similitude da paisagem ao “fator Geo” – geologia, geomorfologia, geografia física, ecologia – e “envolveram um uso abusivo das geotecnologias” (FAGUNDES, 2010, p. 302) para compreender a relação da sociedade com seu meio.

A interdisciplinaridade oferecida pela arqueologia da paisagem, neste caso, verte-se ao enfoque da geoarqueologia, arqueologia ambiental, etnoarqueologia e arqueometria, entendida, grosso modo, como um método de levantamento de sítios. A exemplo dos estudos desenvolvidos nas paisagens pré-históricas no vale do Paranapanema – São Paulo por José Luis de Moraes e Dayse Moraes (2001), arqueólogos precursores do uso do termo arqueologia da paisagem no Brasil, a paisagem é ainda entendida apenas como um sistema geocológico ou ambiental, oferecendo pouca ou nenhuma atenção à participação do fator simbólico na sua constituição. Nesta mesma linha de estudo sobre arqueologia da paisagem seguem os arqueólogos: Wagner Bernal (1996, 2008), José Loures de Oliveira (2007) Honorato & Faccio (2009), Maria B. Póvoa (2015), Sidnei Wolf e Neli G. Machado (2018) entre outros. Há estudos, porém, que preferem colocar em pauta as questões teóricas que fundamentam o discurso da paisagem na arqueologia, como os elaborados por Marcelo Fagundes (2019; 2010; 2009) nos quais duras críticas são aplicadas às abordagens conservadoras coexistentes na arqueologia e aplicadas na relação dicotômica entre cultura e paisagem. Além de posturas contundentes e elucidativas como de Maria Cristina Kormikiari (2000), Ana Cristina Sousa (2005) e Fernanda Libório Simões (2012) a respeito da evolução do conceito de paisagem arqueológica.

Estudos, pouco mais recentes, apresentados no Congresso de Arqueologia da Paisagem - LAC (2010 e 2012) recolocaram a disciplina como o “resultado de um progresso de desenvolvimento interdisciplinar em várias ciências [...], ou seja, uma disciplina aplicada a perspectivas culturais e naturais” (KLUIVING, 2012, p. 2). Divisão básica que parece ser aterrada em dois tipos distintos de definição de paisagem: a primeira, como uma construção simbólica do espaço pela cultura e, a outra, construída para tornar habitável o ambiente natural para o humano. Esta conflituosa definição expõe um sério problema epistemológico de como arqueólogos compreendem a paisagem. Logo, “se por um lado pode ser definida como um ponto de vista cultural, como o modo

pelo qual as pessoas do passado moldaram a terra, conscientes ou inconscientemente” (KLUIVING, 2012, p. 2), podendo por esta via ser considerada, entre alguns, “uma abordagem acadêmica concentrada na construção social do espaço” (MEIER, 2012). Por outro lado, a arqueologia da paisagem é também considerada o estudo do ambiente natural como habitat de pessoas do presente e passado (BLÄTTERMANN et al., 2012; DERESE et al., 2012; WARTENBERG, FREUND, 2012), onde a paisagem é considerada um sistema complexo controlado por fatores empíricos humanos e naturais, especialmente os climáticos que influenciam a agricultura (PHILLIPPS et al., 2012).

A aparente contradição presente nestes estudos, evidencia a tensão teórica existente dentro deste domínio, onde as discussões sobre este “campo de pesquisa” estão distantes do fim. Todavia mostram positivamente o quanto a investigação científica não é unilinear, mas plural e ainda está longe de ser concluída, divergindo em termos de objetivo, método e teoria. Enquanto a abordagem interpretativa concentra-se na perspectiva subjetiva do domínio simbólico e entende a arqueologia da paisagem como um enfoque ou um olhar disciplinar específico sobre o objeto paisagem; a de cunho empirista a encara como uma disciplina baseada no fator “geo” com uma realidade dada por fatores externos, onde a ação humana limita-se, basicamente, a práticas utilitárias. Apesar de paradoxais, estas abordagens coexistem simultaneamente na pesquisa arqueológica. Contudo, elas têm algo em comum, ambas compreendem a paisagem sob uma razão dicotômica. Paisagem ou é natureza ou é cultura. Natureza culturalizada ou cultura naturalizada? Entretanto, sob uma perspectiva de tendência monista e/ou simétrica, há uma relação entre estas duas razões: cultura e natureza, que não necessitaria excluir uma à outra. As contribuições advindas, de cada uma delas, evidenciam não só a pluralidade disciplinar que orbita na arqueologia da paisagem, mas podem, sem dúvida, enriquecer ainda mais o estabelecimento de um diálogo profícuo dentro deste “jovem” campo investigativo. Uma abordagem arqueológica de cunho simétrico, mais contemporânea, propõe considerar ambas as razões de modo mais equitativo e, assim, equilibrar as ponderações positivistas e também simbólicas sobre os estudos da paisagem.

Perante a interdisciplinaridade arqueológica, são inúmeras as contribuições que a Arqueologia da Paisagem pode trazer para a Geografia Cultural contemporânea e para a Geografia Histórica. Benefícios já experimentados pelos estudos arqueo-geográficos desenvolvido por Carl Sauer, na Escola de Berkeley. Por meio das evidências materiais encontradas nas escavações, a arqueologia da paisagem permite a produção de dados espacializados no sítio, em diferentes escalas, sob uma visão da ação humana na

produção e transformação sobre a paisagem “geografizada”, numa análise de duração temporal muito mais ampla do que a geografia pode abarcar. Onde o entendimento de paisagens inteiras e não apenas o local do sítio tornam-se foco de investigação e análise arqueológicas. Esta abordagem espacializada da arqueologia pode fornecer dados valiosos para a geografia, no que diz respeito: a estratigrafia do sítio, o modo e frequência de distribuição espacial dos artefatos na paisagem, o valor quantitativo e a qualitativo dos artefatos encontrados, suas posições absoluta, relativa e relacional, os vestígios de estruturas arquitetônicas, dados sobre estudos geoarqueológicos, arqueobotânicos e zooarqueológicos comparados, além de indicar os registros históricos e iconográficos, de história oral e etnológicos, construindo um olhar arqueológico relacional sobre os artefatos na/da paisagem. Articulados, estes dados podem agregar um vigoroso aporte sobre os estudos de paisagem pela geografia. E podem tornar a comunicação entre estas áreas do conhecimento cada vez mais profícua para ambas, capaz de atribuir à paisagem um valor simbólico, histórico, arqueológico e patrimonial. Com efeito como nos apontou Kent Mathewson e Jörn Seemann (2008, p. 77, grifo nosso) “a Arqueologia da Paisagem e a História Ambiental [entendida como uma vertente da Geografia Histórica] compartilham diversas características, particularmente, o objetivo de revelar a dinâmica e a transformação de paisagens pela ação humana”.

Na virada do século XX para o XXI, estudos mais atualizados sobre a paisagem, tanto o pensamento da Geografia como da Arqueologia, estimulados por estudos antropológicos desenvolvidos na Escola de Chicago, conduziram-nos a um movimento epistemológico de (re) materialização deste objeto de estudo. Descontentamentos acadêmicos, atribuídos ao excesso de premissas simbólicas e subjetivas debruçadas sobre as relações sociais defendidas por correntes pós-estruturalista, humanistas e culturais, dirigiram uma parte dos pesquisadores a reconsiderar e a recolocar a importância sobre a cultura material como um atributo da própria existência humana. A dimensão da forma, entendida como cultura material, reivindicou para si a notoriedade, depois do tempo e do espaço, como a terceira dimensão da realidade. Reclamou a importância, antes atribuída a dimensão simbólica, da sua condição *sine qua non* como elemento constituinte e estruturante do ser humano como espécie e da sua própria vida em sociedade. Deste modo, os estudos sobre objetos e artefatos e, conseqüentemente, sobre a paisagem outrora avaliados como uma representação simbólica, ganharam fôlego em favor de uma abordagem “não representacional” (DEL CASINO JR.; HANNA, 2006).

A crescente adesão de um significativo número de geógrafos (JACKSON, 2000;

PHILO, 2000; LEE, 2002; NASH, 2003; DEL CASINO JR.; HANNA, 2006; MAYHEW, 2007; MITCHELL, 2008, outros) e arqueólogos (OLSEN, 2003; TILLEY, 2007; MILLER, 1987; 1998a; 1998b; 2008; SCHIFFER, 1999; LÖFGREN, 1997; BROWN, 2003, outros) à abordagem (re) materialista da cultura situam os artefatos como elementos com participação ativa sobre as relações sociais. Destacando não apenas sua função representacional, mas dando uma “nova/outra” relevância para a sua função material e concreta, atuando no mundo e sobre o mundo. Isto significa dizer que, a cultura material, no que tange a sua materialidade, ou seja - o movimento e a pausa de como seus atributos concretos interferem sobre o mundo – participa do processamento da vida em sociedade. Não somente sua significação cognitiva, mas também: a fonte da matéria-prima, o modo e o meio de como o artefato é produzido e trabalhado, sua área de circulação e o público que o recebe ou consome têm muito a nos dizer sobre os sistemas, as redes de produção e consumo desses artefatos. Estas informações, já despertadas nos estudos contemporâneos sobre cultura material e consumo de massa na Antropologia (MILLER, 1987, 1998a; 1998b; DANT, 1999; outros) podem nos “oferecer uma série de lições objetivas e poderosas no que diz respeito de como as relações sociais são construídas, reproduzidas ou alteradas, através das formas materiais (TILLEY, 2007). Neste sentido, a abordagem Rematerialista pretende reposicionar o valor da materialidade que concerne à cultura material dentro das ciências humanas, ao que corresponde a “dimensão concreta das relações sociais” (LIMA, 2011, p. 22), elas são então, a manifestação concreta das práticas sociais sobre o funcionamento do mundo das coisas e das pessoas.

A Arqueologia, como a ciência sobre o estudo da cultura material, não pode se evadir sobre o foco centralizado nos estudos sobre as várias materialidades existentes na relação entre pessoas e coisas. No entanto, a preocupação se posta sobre a possibilidade de ao se enfatizar a dimensão material, esta, se sobrepor a dimensão subjetiva e assim cairmos na armadilha já anunciada por Hegel e Marx do fetiche do objeto. De fato, a hegemonia anti-material está se desfazendo, demonstrando que “nem tudo que é sólido se desmancha no ar” (OLSEN, 2003, p. 88) e que não se trata de polarizar mais uma vez a perspectiva teórica como no passado, com concepções epistemológicas excludentes. Mas entender que a maturidade científica provém da coexistência de diferentes pontos de vista dentro do corpo teórico de uma disciplina e até da integração de alguns deles, como tem prometido ser a visão rematerialista da cultura. Ao propor uma reflexão epistemológica da cultura material como um termo ontologicamente defeituoso a analisa como um

espelho de duas faces: que comporta, simultaneamente, a dimensão objetiva e subjetiva, o material e o imaterial, o não representacional e o representacional. E dentro dessa perspectiva alcança o princípio de simetria já proposta pela Arqueologia Simétrica que trata coisas e humanos, humanos e não-humanos com potência de co-construção intercausal entre eles e com capacidade mútua de agência sobre o mundo.

Em acordo com o sentido rematerialista da cultura, a paisagem como artefato declina então de ser entendida apenas pelo seu aspecto representacional e passa a ser considerada pelo seu aspecto não representativo, ou seja, pelas formas concretas manifestas sobre o espaço que a compõem, capazes de atuar dinamicamente sobre os sujeitos de modo intercausal. De modo que, sujeitos produzem formas e paisagens, mas paisagens e formas, concomitantemente, também produzem sujeitos.

O presente trabalho não está de acordo com a perspectiva positivista de estudos sobre paisagem, apresentada mais acima. Pelo contrário, entende a análise da paisagem sob a perspectiva interpretativo-textualista compartilhada tanto pela Arqueologia da Paisagem de cunho pós-processual quanto pela Geografia Cultural Renovada, as quais ela não é um dado ofertado pela realidade, mas uma construção sociocultural, afetada sobretudo pelo domínio simbólico. Ao considerar o fator agencial da cultura em relação à paisagem anuncia-se a linha de pensamento que procurarei perseguir, ajuizando que não só cultura delinea paisagem, mas paisagem como parte da cultura material também delinea sujeitos. Assim como a cultura modela a natureza para construir paisagens, numa via de mão dupla, paisagens também concorrem, no processo de formação sociocultural, para forjar e delinear cultura. Nesta relação que ultrapassa a digressão imagética dada a perspectiva dicotomia da paisagem, ela então torna-se um híbrido entre cultura e matéria. A questão a saber, não é somente como pessoas constroem paisagens, limitados pela ação natural e climática que as encerram, mas saber: como paisagens utilizadas ou construídas podem modelar e delinear sujeitos?

1.2 O interesse pelo estudo dos jardins

[...] toda paisagem é composta não apenas por aquilo que está à frente de nossos olhos, mas também por aquilo que se esconde em nossas mentes (Meining, [1976], 2013, p. 35).

O interesse pelo estudo dos jardins, principalmente, os ornamentais ou sociais sem fins econômicos diretos, é relativamente recente na história disciplinar tanto na Geografia quanto na Arqueologia. Como lembrado pelo geógrafo francês Paul Claval (2004, p. 267) “até a renovação da geografia cultural, os jardins não chamavam atenção dos geógrafos, [...] mas para os defensores desta nova perspectiva é, pelo contrário, apaixonante”. A influência desta nova perspectiva renovou também a abordagem arqueológica da paisagem sobre o assunto, que passou a partir dos exemplares geográficos a considerar os jardins como objeto de estudo. Examinado como um objeto cultural impregnado de significado, o jardim tornou-se uma questão de interesse e estudo de ambas disciplinas. Consideraram-no um artefato arqueológico e geográfico vigoroso para compreender a paisagem, cuja intencionalidade transborda o planejamento da sua organização espacial, impregnado de valores encarnados na composição de seus arranjos e objetos. Como sublinhado por Claval (2004, p. 267) ao se remeter a disciplina geográfica, antes dos anos 1970-80 “[...] o jardim ornamental – que nas casas burguesas duplicava a horta -, o jardim formal ou o parque não chamava de nenhuma forma atenção. Não se sabia o que dizer deles. Pareciam situar-se fora do corpo principal da geografia”. Tanto nas regiões rurais, onde se cultivavam árvores frutíferas e leguminosas, quanto nas cidades, em que os jardins tinham fins utilitários, seu estudo não captou a atenção de geógrafos de imediato, confundindo-se aos estudos, em princípio, dedicados à caracterização da paisagem regional.

Paradoxalmente, como muito bem lembrado pela filósofa Anne Cauquelin (2007, p. 65-66) “o jardim não é, portanto, a paisagem em formato reduzido; ele tem seu esquema simbólico próprio [...] ele não é um intermediário, um feto ou um germe de paisagem. Ele é um pedaço escolhido da natureza. Ele é uma artialização³⁰ do mundo natural”. O jardim é antes cultura que natureza e se separa desta quase que no seu sentido oposto, como um duplo invertido. “Mas toca de raspão aquilo que está fora da sua visão: a paisagem” (CAUQUELIN, 2007, p. 61). A ambivalência do jardim não termina na sua oposição à natureza, a elaboração e produção da forma-jardim³¹ em certas civilizações

³⁰ Artialização é um termo criado pelo historiador Alain Roger (1997) e utilizado por diversos historiadores da arte para designarem um objeto qualquer que pelo processo de sensibilização transformou-se em arte.

³¹ Forma jardim é um termo utilizado por alguns autores reconhecidos como Anne Cauquelin (2007) e também usado pelo paisagista brasileiro Rubens de Andrade (2012) para citar alguns. No livro *A invenção da Paisagem*, Cauquelin não define conceitualmente a ideia de forma-jardim, apenas oferece meios para interpretá-la sob um viés histórico-filosófico. Enquanto Andrade entende a forma-jardim como um projeto que se materializou sobre o espaço e que expressa uma ideologia e desempenha um papel distinto ao se fixar no ambiente urbano e se alinha a uma ordem de uso

contribuiu de modo decisivo, como já sublinhado pelo geógrafo Augustin Berque (1999, p. 53), para que determinadas culturas a ele associadas fossem capazes de despertar para a sensibilidade paisagística. Deste modo, a artialização da natureza sob a forma-jardim foi primordial para desencadear a sensibilização e permitir a apreciação cultural de “um conjunto de valores ordenados em uma visão, ou seja, uma paisagem” (CAUQUELIN, 2007, p. 16).

De modo que, o conceito de paisagem e jardim estão ontologicamente imbricados. Ainda em acordo com Berque (1999) o processo sociocultural que conduziu a elaboração do conceito de paisagem, elencou o jardim como sendo um dentre os quatro elementos que concorreram como critérios fundamentais para uma cultura ser capaz de desenvolver uma civilização paysagère. A formação do conceito de paisagem vinculou-se a certos critérios, dentre os quais, o jardim figura um deles. Em ordem decrescente, os elementos e critérios necessários para o desenvolvimento do conceito de paisagem foram:

- 1) conceitualização da paisagem como tal, marcada da existência da palavra para exprimi-la e de compêndios estéticos sobre a paisagem [...]
- 2) pintura de paisagem; 3) literatura oral ou escrita exprimindo uma sensibilidade paisagística; 4) jardins ornamentais (BERQUE, 1999, p. 53).

Todavia, dado esses elementos que serviram como base para a formação da noção de paisagística, o autor nos afirmou que houve civilizações na antiguidade ocidental, como a romana por exemplo, que apesar de construir jardins não desenvolveram a noção ou a ideia de paisagem (BERQUE, 1999, p. 9-11). Isto significa dizer que, embora o jardim seja, por ele mesmo, um dos elementos essenciais para a definição do conceito cultural de paisagem, ele sozinho, sem associação articulada aos demais elementos não foi gerador do sentimento estético da cultura paisagística sobre a natureza. Entretanto, afirmar o contrário também é verdadeiro, ou seja, a presença isolada da literatura ou da pintura não foram suficientes para civilizações desenvolverem este tipo de refinamento estético. A sensibilidade paisagística não se aprimorou sem o despertar estético impulsionado pela arte do jardim. Dito de outro modo, o desenvolvimento do jardim ornamental, ligado aos prazeres da fruição, capaz de estimular os sentidos e de comunicar à mente as afecções do corpo foi fundamental para determinadas “civilizações” se refinarem artisticamente e alcançarem o seu despertar

que pode ser utilitária, científica ou de prazer. Nesta pesquisa que aqui se apresenta, prefiro a definição oferecida por Andrade e utilizei o termo forma-jardim com o sentido descrito acima.

paisagístico. O jardim tornou-se, deste modo, um elemento fundamental para o desenvolvimento da sensibilização humana, para aguçar o olhar e a percepção da paisagem.

Para a Geografia, nascida como uma ciência do olhar e da observação da paisagem ligada às questões humanas, investigar o jardim como objeto geográfico, neste sentido material e espacial, torna-se tão válido quanto estudá-lo como objeto arqueológico, repleto de materialidade possível de ser investigada e amplificada, através da sua organização espacial. A relevância do estudo do jardim por estas disciplinas indica considerá-lo também um guardião de uma das “dobras de memória da história humana e da paisagem” (CAUQUELIN, 2007, p. 66), pois não se limita apenas a ordenar espaços sob a forma de natureza artializada. Sua configuração e arranjo representam culturalmente um modo social de ver o mundo. Jardins participam da formação de imaginários sociais e, muitas vezes, expressam a cosmogonia de uma determinada cultura. Não por acaso, o jardim *paradeiso* da civilização persa, oriental, inspirou a ideia de paraíso idealizado pelos hebreus, tão influente na cultura cristã ocidental, sob a forma espacial de um jardim. Local simbólico do nascimento da humanidade partilhada por muitas outras culturas.

Analisar o jardim como um objeto produzido pela cultura, implica considerá-lo um artefato elaborado materialmente por uma determinada sociedade assentada sobre espaço e tempo determinados. Antes da geografia, o jardim já foi objeto de investigação contumaz, principalmente, na História da Arte e na Arquitetura. Entretanto, considerá-lo um artefato histórico, arqueológico e geográfico envolve posicioná-lo, situá-lo e examiná-lo no que diz respeito a sua materialidade, ou seja, examinar não apenas sua antiguidade, mas sua ordem espacial, como expressão de imaginários, atitudes e modos de ver o mundo pelo olhar de uma determinada sociedade. Nesse sentido, a materialidade que torna o jardim um artefato passível de ser estudado pela pesquisa arqueológica, pelo mesmo motivo, o torna um artefato passível de verificação e observação geográfica também, porque é um produto da cultura material, um objeto que não é apenas abstrato, mas possui dimensão concreta sobre o espaço. Lembrando que, o espaço estudado pelo geógrafo não é o mesmo espaço estudado pelo sociólogo, pois o espaço social é imaterial, enquanto o geográfico possui o diferencial de ter, necessariamente, a dimensão material envolvida. E é neste ponto, da dimensão sólida da cultura e da materialidade sobre o espaço, que a geografia encontra seu ponto de convergência com a arqueologia.

O que antes parecia estar fora do corpo disciplinar destas duas áreas, o jardim

ornamental, em particular, passou a ser parte do repertório de objetos estudados pelo seu potencial material, simbólico e de organizar espaços. Incluindo-se, definitivamente, como objeto de interesse a ser investigado, principalmente, pelas abordagens subjetivistas, empenhadas no exame dos significados que subjazem às culturas e estruturam artefatos. Deste momento em diante, o apelo ao estudo de jardim pôde ser evidenciado em ambas as disciplinas, pois o “ato de organizar a paisagem estava no centro destas abordagens” (CLAVAL, 2004, p. 265). Sobretudo, a partir dos anos de 1980, o objeto jardim declinou do seu antigo patamar de “patinho feio” e tornou-se o “cisne” do momento. A grande vedete, que exprime um grande potencial simbólico como sítio geográfico e arqueológico, uma vez que, a ação de moldar e modificar a paisagem é culturalmente significativa e impregnada de simbolismo, podendo ser reconhecida pela interpretação das mudanças físicas planejadas sobre ela.

A partir dos anos 1970-1980, a Arqueologia viu emergir estudos sobre um novo campo de pesquisa desenvolvidos nos Estados Unidos, conhecido como Arqueologia da Paisagem. Principalmente durante os anos 1980, sob perspectiva pós-estruturalista, estes estudos “concentraram-se na análise de paisagens que representavam uma classe social elitizada, associada a uma arqueologia de estudo de jardim junto a movimentos preservacionistas americano” (YAMIN & METHENEY, 1996, p. xvi) em voga à época. Estes arqueólogos da paisagem examinaram com vigor os sítios históricos dos jardins coloniais pertencentes a grandes propriedades particulares rurais ou urbanas do século XVIII e XIX. O estudo do jardim ornamental, comumente, estava associado às casas coloniais das quais faziam parte como uma extensão da propriedade, cujo senhor utilizava-os, normalmente, para exibir seu status social de grande proprietário e transmitir ideias sobre ideologia, ostentação ou hierarquia, operando especialmente como um reflexo de poder e instrumento de exclusão social.

A construção de uma “cena idílica” promovida artificialmente pelo jardim serviu ardilosamente para atingir dimensões subjetivas da cultura, muitas vezes, como mecanismo engenhoso para borrar a fronteira da percepção humana entre um mundo natural e artificial. E com isto, jardins eram formas espaciais adequadas para operar em um jogo ambíguo, que tanto naturalizou questões puramente de ordem social quanto culturalizou questões de ordem natural, como se naturais e/ou culturais fossem, ao sabor dos interesses subjacentes que representavam. Serviram para atender múltiplos anseios da aristocracia e da burguesia emergente em diversas funções: desde aliviar o estresse urbano com entretenimento social; como um símbolo para realçar a mobilidade social;

como um dispositivo distintivo do homem que aspira acima da sua condição; até a legitimação de autoridade e a naturalização de desigualdades evidentes, disfarçadas na aparente tranquilidade da paisagem pastoral do jardim.

O simbolismo político dos jardins coloniais foi pela primeira vez discutido nos círculos da arqueologia por Mark P. Leone (1984) em seu primoroso trabalho: *Interpreting Ideology in Historical Archaeology: Using the Rules of Perspective in the William Paca Garden in Annapolis, Maryland*. Ao aplicar os princípios da ótica para analisar o espaço racionalizado de um jardim geométrico da residência de um destacado jurista americano do século XVIII, Mark Leone atentou, sobretudo, a manipulação perceptiva pelas leis da ótica e a naturalização de ideologias e hierarquia social, legitimadas pelo proprietário sobre a organização espacial do jardim. Entretanto, a tese da ideologia dominante como falsa consciência ou ideologia mascarada/ponto de vista foi duramente criticada pelo arqueólogo Martin Hall (n.d., p. 11 apud BEAUDRY et al., 2007, p. 83) “chegando à conclusão que as ideologias dominantes são frequentemente inconsistentes e, raramente, têm efeitos mais significativos nas classes subalternas”. Hall sugeriu que:

Os jardins de Annapolis podem ser interpretados sem o uso da noção de falsa consciência ou ideologia mascarada. A instrumentação, o traçado do jardim, a moda nas louças e outros itens materiais podem ser vistos como ‘os meios pelos quais a elite incorpora a ela mesma como classe’. E assinala que, se optarmos por ver ideologia vestida de cultura material. [...] ao passo que no capitalismo inicial, a dominação era alcançada por intermédio das forças econômicas. (HALL, n.d., p. 11-12 apud BEAUDRY et al., 2007, p. 83).

Essa abordagem implica em abandonar a ideia de ideologia dominante em favor da ideia de hegemonia cultural como estratégia de legitimação de uma certa classe, através de artefatos e da organização espacial de um jardim, por exemplo, como meio e condição dela mesma se autoexpressar e autoafirmar hierarquicamente. Pois não há razão para se atribuir a jardins ou qualquer outro artefato a capacidade de contemplar apenas uma única função simbólica. Posto que, há uma boa razão para assumir que, no que tange sua dimensão material e sua materialidade em potência, são vetores comunicacionais que mediam uma infinidade de significados culturais e, portanto, são expressão de múltiplas vozes e funções.

Deste modo, como nos apontou Anne Yentsch (1996), o espaço do jardim e outros locais estelares:

Associados à estratégia de escavação aplicada dos anos 1970 (KELSO, 1984) abriram a arqueologia da paisagem e despertaram o interesse a nova geração de arqueólogos que nos anos 1980 começaram a recorrer a antropologia para olhar a amplitude da variedade de evidências (BEAUDRY, 1986, ERNSTEIN, 1989) enquanto uniam forças a historiadores da arte e arquitetos vernaculares (KRYDER-REID and RUGGLES, 1994; LEONE, 1984; PAYNTER, REINKER and GARRISON, 1987).

A associação de dados secundários sobre estilo arquitetônico e artísticos da forma jardim e seus possíveis significados com a área escavada do jardim expõe a fecunda inter-relação de vários dos seus elementos subjacentes ao solo com a paisagem em superfície. Sugere que a intertextualidade, entre o conjunto de seus elementos arquitetônicos e artísticos, que concorrem para a significação do jardim, têm sua potência ampliada, sobretudo, se combinar: as informações arqueológicas junto às contribuições advindas da história social, de crônicas e relatos literários. Pois, a articulação entre fontes primárias e secundárias têm muito a colaborar, para a composição contextual da estruturação do sítio jardim, e podem participar na inferência sobre possíveis conexões entre os produtores dos documentos e seus artefatos. Sobretudo, quando documentos históricos se interrelacionam aos documentos/vestígios arqueológicos esta força se potencializa, servindo como decodificadores concretos de tais relações sociais. “Por exemplo, os documentos que registram conexões comerciais oferecem uma ‘janelaêmica’ acerca das relações sociais de produção” (PAYNTER, 1988 apud BEAUDRY et al, 2007, p.85). Dado que é o contexto onde o significado cultural está localizado, situado e construído que oferece uma chave fundamental para seu acesso e possibilidade de interpretação.

Enquanto, principalmente na arqueologia da paisagem anglo-saxã, um número crescente de arqueólogos abordou o estudo de jardins sob variados temas (GLASSIE, 1975; DEERTZ, 1977; RUBERTONE, 1986, 1989; MARK LEONE, 1984, 1989; ADAMS, 1991; MROZOWSKI, 1991; METHENEY & YAMIN, 1997; BEAUDRY, 1996), entre outros, no caso do Brasil, este ainda é um tema que recebe pouca atenção. Em comparação a outras categorias de sítios, estudos brasileiros de arqueologia da paisagem que abordem o sítio jardim dentro do seu conjunto paisagístico, ou seja, considerando sua arquitetura, seus elementos artísticos, culturais, faunísticos e florísticos, principalmente, como uma expressão simbólica de perspectiva política declaratória, ainda são tímidos até o momento.

Entretanto, a expansão do escopo da arqueologia da paisagem, mais recente, avança para compreender outras paisagens para além dos limites de residência notáveis

ou jardins particulares. Busca inclusive o estudo de outros objetos na paisagem e considera que paisagens devem ser situadas e posicionadas, histórica e geograficamente. Assim, as questões antropológicas, as quais dizem respeito a conflitos de classe, gênero, etnia, religião, economia, política, poder, identidade, dominação, resistência e desigualdades sociais, passaram a ser compreendidas na análise destas “outras” paisagens. Intentam comportar a ambiguidade com a qual a realidade social é construída, ao demonstrar as polivocalidades nas camadas de significados que podem ser percebidas em cada uma delas. Porque a paisagem é o estado da ação humana (YAMIN & METHENEY, 1996) é um sistema simbólico em ação, capaz de expressar uma visão de mundo impressa sob uma forma fixa, como um jardim [por exemplo], sobre o espaço.

A arqueologia da paisagem, segundo Anne Yentsch (1996) tem:

Uma preocupação subliminar com as qualidades expressivas da estética da paisagem está no coração do estudo dos símbolos e significados na arqueologia da paisagem; que consiste numa pesquisa cuidadosa por mensagens simbólicas codificadas no aparente caminho de terra, na cerca de madeira, uma parede de tijolos coberta com vidros quebrados, ruas em linha reta, pistas curvas e valas de maré. Variações de pequenos detalhes da vida cotidiana, frequentemente, derivam as nuances das expressões simbólicas materiais, assim como mudam as práticas ou transformações das relações sociais (Anne Yentsch, 1996, p.xxvii).

Todavia, na Geografia Cultural Renovada o estudo do jardim como objeto, que envolve o tema da agenda política e econômica, vem sendo explorado por um número crescente de pesquisadores (THORNES and SLATER, 2016; DEWAELEHEYN, ROGGE, GULINCK, 2014; WESCOAT Jr., 2014; BIGON, 2012; CROUCH, 2009; TACHIBANA, DANIELS and WATKINS, 2004; BRACE, 1999; WESCOAT Jr., BRAND and MIR, 1991) entre outros, que o consideraram um artefato material de múltiplos significados culturais, associando-o a uma metáfora de poder, de discurso ou declaração política. Por sua vez, o tema do jardim forneceu um significado conceitual importante para a geografia regional desde meados do século XX e, mais recentemente, tem sido reativado de novo pela “nova” geografia cultural e pelas geografias da paisagem (CROUCH, 2009). Segundo o autor, este objeto vem se ampliado cada vez mais na geografia:

Especificamente o jardim paisagístico, como paisagem, forneceu uma importante ligação para a geografia cultural dos anos 1980 em termos de iconografia de poder incluindo a leitura de geógrafos culturais influenciados pelo marxismo. Tais contribuições foram especialmente fortes na geografia

humana inglesa. Entretanto, uma ampliação do alcance da iconografia de jardim tem emergido problematizando essa versão anterior da paisagem de jardim. Isso inclui iconografias como o jardim da casa de campo, jardins suburbanos e o loteamento. Esta múltipla dimensão tem iluminado pensamento relativo tanto a geografia histórica quanto a geografia cultural em particular. Novamente engajando diversidade social e cultural, isso fornece um alcance de contextos através do qual o jardim é significado (CROUCH, 2009, p. 289-293).

O potencial significativo emergiu, principalmente, quando investigado no que tange a sua materialidade e espacialidade, como uma expressão simbólica e material do mundo. Pois como sublinhado pela arqueóloga Anne Yentsch (1996):

Paisagens coloniais, incluindo os jardins formais, eram mutáveis e porque alguns tinham papéis especiais no mito e na história - e ainda hoje exigem cuidadores especiais - têm significado multifacetado que uma análise puramente funcional ou tecnológica não pode revelar (YENTSCH, 1996, p xxxi).

Devido sua alta capacidade de multissignificação, o interesse por jardins como objeto despertou inspiração tanto na Geografia Cultural Renovada quanto na Arqueologia da Paisagem, principalmente os chamados jardins de convívio social, decorativos ou paisagísticos. Sua interpretação como um tipo de artialização da paisagem, sem fins diretamente utilitários para a sobrevivência humana, faz amplificar a faculdade imaginativa do potencial simbólico que ele pode emitir. A dotação de valor cultural e cognitivo atribuída a suas formas e à organização de seu espaço tem a possibilidade de torná-lo um “sítio” ou lugar carregado de simbolismo na sua ordenação espacial, pleno de significados, tornando-se uma medida ideal para aperfeiçoar o corpo político, através da naturalização do espaço ordenado e disciplinado. Não por acaso, jardins foram interpretados, por ambos os campos do conhecimento, como uma espécie de *tropos*, em analogia com a linguagem e serviram como metáforas de poder político. Martin Hall (1992, p.377-78) baseando-se em Michael Foucault (1972) sugeriu que jardins podem ser concebidos como objetos centrados no discurso e servem para olhar o modo pelo qual cada discurso é construído como uma espécie de declaração política.

Após esta explanação para justificar o estudo de jardim na geografia e na arqueologia e suas compatibilidades e incompatibilidades epistemológicas, entro no objeto de estudo específico, ao qual, esta pesquisa se dedica. Em acordo com a abordagem interpretativo-textualista, neste trabalho que vos apresento, também dispensarei atenção ao estudo de um jardim específico. Não se trata de um jardim de propriedade exclusiva de um dono, como extensão de sua residência, como em muitos

trabalhos aqui já citados, mas trata-se de um jardim público e histórico: o jardim do Passeio Público da cidade do Rio de Janeiro - elaborado e construído em obediência com os interesses específicos daquele que o produziu. Ele será analisado em sua forma arquitetônica como uma empirização do tempo sobre o espaço. Um elo para interpretar a relação, sobretudo simbólica, entre a ordem espacial e o sistema sociocultural da época, utilizando para tal as abordagens da Geografia Cultural Renovada mescladas à Arqueologia da Paisagem de viés pós-processualista. Seus elementos e sua configuração espacial serão tratados como uma metáfora ideológica de cunho político, um sistema de significados em ação, capaz de encarnar discursos e valores culturais na concretude da paisagem, além de aperfeiçoar comportamentos, ocultar ou exibir narrativas. Buscarei demonstrar, através de análise iconográfica e iconológica de sua forma paisagística, de que modo atuou como representante, meio e condição política para a formação, afirmação e consolidação de imaginários e identidade nacionais, a partir da noção de paisagem por ele sugerida.

Como um artefato capaz de conferir uma medida de percepção sobre o mundo, o jardim ainda se faz um objeto excitante, principalmente sob o tema político, tanto para geografia como para a arqueologia, que dividem entre si, inúmeros interesses em comum. Um instrumento talentoso e híbrido para favorecer a gestação de um profícuo diálogo acadêmico entre as duas disciplinas onde “algumas posturas refletem um grau de amadurecimento benéfico para a sua consolidação” (SOUSA, 2005, p. 294). Um objeto de estudo repleto de significação simbólica, competente o suficiente para tornar mais íntimo este relacionamento disciplinar e tornar mais tênue a linha limite entre estas disciplinas de afinidades particulares.

Ao transitar pelo conceito de paisagem, nesta pesquisa, o jardim oferece-se como um objeto oportuno para expressar a dimensão material do espaço geográfico e arqueológico, através dele estabelecer a conexão com outros artefatos, para tentar alcançar a interação destes com a esfera social que lhe confere significado e vida. A dimensão concreta da cultura institui um ponto de convergência significativo entre a Geografia Cultural e a Arqueologia da Paisagem, pois permitiu compreender sua interconexão com a outra face deste mesmo espelho: sua dimensão imaterial. Essa é constituída por sistemas culturais permeados por sistemas de objetos ou artefatos; embora sejam compostos também por objetos não verbais, não são mudos, possuindo uma voz ativa e uma agência sob a constituição do próprio processo que as animou sob o espaço. Isto demonstra que há uma interconexão significativa entre Geografia e Arqueologia

gerada pela sua dimensão material e dinamizada pelos processos socioculturais, engendrados numa relação intercausal mútua entre sistemas de objetos e o sistema de ações. Retomar este diálogo é reconhecer a influência do pensamento geográfico, em um determinado momento, sobre a constituição do pensamento arqueológico e vice-versa, como um ponto de virada para o avanço das disciplinas. Demonstrar este vínculo é um dos objetivos desta pesquisa que busca alcançar, entre outros propósitos, a colaboração interdisciplinar entre ambas as áreas do conhecimento no que tange o estudo de paisagem de jardim. Esta pesquisa também serve para estabelecer um ponto de comunicação entre a Geografia e a Arqueologia, concorrendo para diminuir distâncias tradicionais de segmentação disciplinar, para assim estreitar conexões epistemológicas, conferidas pelo autêntico espírito de troca acadêmica.

1.3 Uma arqueologia do jardim pelo estudo da imagem

Os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas (CALVINO, 1990).

Sob os auspícios da perspectiva interpretativo-textualista compartilhada tanto pela geografia cultural renovada, a partir dos anos 1970, como pela arqueologia da paisagem (pós-processual) a partir dos anos 1980, nesta presente pesquisa pretendo analisar o jardim do Passeio Público do Rio de Janeiro, como uma metáfora textual. Como se fosse um texto linguístico, cujos elementos sígnicos operam como significantes que ao se articularem entre si, obedecem a uma gramática própria, conotando múltiplos significados, capazes de serem lidos como um livro por aqueles que dominam seu código.

Para tal exame abranger as mudanças ou permanências da ordem espacial e os usos sociais realizados neste jardim será preciso investigá-lo num tempo diacrônico, que engloba um longo período, desde a sua inauguração em 1783 até a restauração de 2004, cuja participação da investigação arqueológica foi solicitada. Ocasão privilegiada (2004) onde pude, pessoalmente, participar como voluntária nas escavações arqueológicas realizadas no interior deste prestigiado jardim. Concluindo assim a articulação

intertextual entre dados e análises arqueológicas associada à análise da ordem espacial do jardim, com objetivo de construir um conhecimento elaborado em colaboração com ambas as disciplinas, num legítimo conhecimento “arqueo-geográfico”.

Ao entender o jardim em pauta como um artefato cultural, simultaneamente, arqueológico e geográfico, que opera analogamente como um tipo de texto histórico, pretendo interpretar as diferentes formas arquitetônicas assumidas em seu espaço em relação estreita com práticas culturais que definiram seu uso social. Considerarei também que o jardim em tela, a ser analisado, é uma forma simbólica espacial, haja vista que sua dimensão espacial ainda apresenta existência sobre o espaço atual. Entretanto, embora ainda se encontre atualizado sobre o espaço, testemunhando alguns vestígios de formas pretéritas persistentes de sua própria transformação histórica, muitas das configurações arquitetônicas que serão aqui comparadas necessitam do apoio de fontes iconográficas para sua investigação, posto que não existem em sua integridade *in loco*. Logo, havendo a necessidade vantajosa de colaboração e confrontação entre fontes iconográficas e literárias, para a construção do contexto sociocultural vivido por este jardim.

Deste modo, embora o jardim do Passeio Público/RJ seja uma forma fixa espacial que continua a existir, houve mudanças na sua paisagem. E a interpretação dos formatos anteriores que configuraram seu passado histórico necessitam ser resgatados por meio da análise comparativa de material iconográfico de época, implicando assim, examinar as imagens, como: plantas baixa de arquitetura, desenhos, litogravuras, pinturas e fotografias. Testemunhos de uma das dobras de memória cultural sobre a instalação ou alteração da configuração total ou parcial de seus elementos compositivos.

Essa dependência das fontes explicita que o estudo da forma jardim, desde o seu surgimento, esteve ligado a uma percepção ambivalente sobre a espacialidade por ele atuada, pois ao longo de sua história esteve ligado a dois aspectos espaciais básicos e, ao mesmo tempo, dicotômicos, mas complementares: a sua imagem tridimensional ou espacial e a sua imagem bidimensional plana. Como nos aponta o historiador da Arte, Carlos Gonçalves Terra (2000, p. 17), “a primeira está intimamente ligada à visão arquitetônica da paisagem e por isso podemos chamá-lo o jardim do arquiteto e a segunda sugere a solução de paisagem pictórica e, portanto, o jardim do pintor”. Isto quer dizer que, ao mesmo tempo que o jardim é uma obra arquitetônica ou paisagística, ele também se insere como uma obra artística pictural ou da ordem da imagem. Esta ideia sincrônica de espaço plano e tridimensional ajuda a entender que ao analisar o Passeio Público do Rio de Janeiro como projeto arquitetônico - forma tridimensional sobre o espaço - em

confrontação com a organização e usos espaciais ocorridos no passado – forma bidimensional – comporta lidar com este duplo aspecto espacial do jardim. Ao ser considerado como uma forma simbólica espacial de dupla dimensão, o jardim do Passeio Público será investigado tanto pelos seus signos arquitetônicos e funções que deles decorrem, como pelas relações sociais demonstradas por meio das práticas e usos sociais e pelas interpretações críticas das imagens iconográficas. A observação iconografia conduz este trabalho à análise iconológica e semiológica em busca de uma interpretação posicionada do contexto histórico e social como um fenômeno comunicacional. Em vista disso, entendo os benefícios de uma investigação colaborativa usando dois métodos de verificação: iconologia e a semiótica, que podem juntas trazer um enriquecimento analítico para o esse objeto pesquisado.

Por esse motivo, ainda compete a este capítulo uma breve explanação sobre a teoria da imagem a respeito do universo dos sinais e os sistemas de signos. Visto que dentre as opções metodológicas de análise miméticas, deu-se preferência a uma mescla entre dois métodos investigativos: a iconografia/iconologia associadas com a semiótica. Neste ponto, uma outra importante referência metodológica que norteou esta pesquisa foi sugerida pela geógrafa Gillian Rose, estudiosa de métodos de análise sobre cultural visual, em seu livro *Visual Methodologies* (2001). Ao discutir sobre o uso de diferentes métodos de pesquisa chega à conclusão de que nenhum deles, apesar de suas relevantes contribuições, é por si só completo e autossuficiente, contendo em cada um, insuficiências metodológicas em suas análises. De acordo com a autora, cabe ao pesquisador utilizar-se da eficiência de cada método, de acordo com sua necessidade analítica, para que assim possa mitigar ou minimizar as deficiências apresentadas por cada um deles. Todo método possui então vantagens e desvantagens no seu uso e essa aceção implica na significância da imagem. Ainda de acordo com a autora, a mescla de métodos “permite que um quadro ricamente detalhado do significado da imagem seja desenvolvido e, em particular, pode lançar uma luz interessante sobre as mensagens contraditórias que uma imagem pode articular” (ROSE, 2001, p. 202). Ciente de que nenhum método analítico abrange perfeição, nesta pesquisa, não pretendo alcançar o inalcançável, mas apenas demonstrar um modo interpretativo uma associação de dois métodos como um possível caminho de investigação.

O método iconográfico e a iconológico desenvolvidos pelos estudos de História da Arte será aplicado, nesta pesquisa, para análise das imagens pictóricas, litográficas, fotográficas e cartográficas, entendidas como documentos não escritos (artefatos/cultura

material), partes de um sistema comunicativo complexo, que quando associados a documentos históricos oficiais ou literários possibilitam uma compreensão intertextual mais aguçada do contexto cultural do objeto estudado. A investigação desses documentos iconográficos tem a capacidade de iluminar discurso subjacentes à imagem. O exame deste tipo de cultura material, ali apresentada, associada a análise das práticas sociais exibidas neles, pode permitir a inferência sobre a imaterialidade do comportamento social exercido no interior do jardim do Passeio Público/RJ, quando revestido de significação simbólica.

A semiologia será aplicada para interpretar o projeto arquitetônico³² do jardim em sua planta baixa como um artefato, no que tange as suas “funções primeiras e segundas” (ECO, 2013 [1968], p. 190) sugeridas por esta arquitetura, considerando que seu modelo compreende no entendimento da forma arquitetônica como um fato de comunicação. Pondero que a comunicação não se estabelece unicamente por palavras, textos ou imagens, mas também por outros sistemas de signos, como o arquitetônico, sendo seus signos também reportáveis às leis da linguagem. Deste modo, ajuízo a imagem arquitetônica como análoga a um texto ou um fato comunicacional capaz de ser lido através de seu próprio sistema gramatical e sintático. Este fato pode exercer sobre o sujeito receptor da mensagem comunicada diferentes funções, que o conduzem a determinados usos sociais do objeto, acionados através de estímulos sensoriais/fenomenológicos promovidos pela espacialidade e materialidade do jardim. Pois, como sublinha Roland Barthes (1966, p. II), “a partir do momento em que existe sociedade, todo uso se converte em signo daquele uso”. Funções primeiras ou denotativas, segundas ou conotativas/simbólicas, que comunicam uma utilidade social do artefato são arbitrárias e não se identifica de imediato com o seu referente direto. Pois, conforme sublinharam os arqueólogos Mary Beaudry, Lauren Cooke & Stephen Mrozowski (2007, p. 78) “enquanto objetos particulares e seu simbolismo variam entre diferentes culturas, o uso dos objetos como símbolos é pancultural [...] é baseado nos papéis universais que a relação entre ação e objetos-simbólicos desempenham na interação social” (grifo nosso). Entretanto, ao fazer esta propositura, ou seja, ao se “assumir que o artefato promove a função, indica que ele também assume uma função comunicacional, ao mesmo tempo que comunica a função a executar [...] da adequação a

³² Em acordo com Humberto Eco (2013, p. 187, [1968]) esclareçamos que usaremos a expressão projeto arquitetônico para indicarmos os fenômenos arquitetônicos propriamente ditos e mais os *design* e projeção urbanísticos.

certos usos e não a outros” (ECO, 2013 [1968], p. 190).

Desta maneira, entendo que a arquitetura, assim como todo o conjunto da cultura material do jardim do Passeio Público, no que tange as suas dimensões espaciais, materiais e imateriais, participam de um sistema de signos culturais, o qual exercem em relação a sociedade um potente fenômeno de comunicação não verbal sobre o qual apresentarei, por meio desta pesquisa, um modelo interpretativo. Conforme o sublinhado pelo antropólogo William Sturtevan (1964, p. 107) “a cultura material se parece com a linguagem em alguns aspectos importantes: alguns artefatos – por exemplo, roupas – servem como símbolos arbitrários de significados”. Isso quer dizer que toda a cultura material, seja ela a título de exemplo, uma roupa ou um edifício arquitetônico, pode ser conceituada dentro da noção de signos da semiótica, pois como dito anteriormente:

A semiologia aspira a levar em conta qualquer sistema de signos [...] imagens, gestos, sons musicais, objetos e complexas associações de tudo isso, o que forma o contexto do ritual, convenção ou entretenimento público: isso constitui [...] sistema de comunicação (BARTHES, 1966, p. 9).

Considerado uma forma simbólica, um signo materializado sobre o espaço, o jardim do Passeio Público é um símbolo aberto a várias e múltiplas interpretações, que se desdobram em representações de visões de mundo e em percepções culturais. Não apenas como um reflexo passivo das ações do corpo social, mas como um vetor de mão dupla, ou seja, com um papel ativo e transformador de comportamentos sociais dos indivíduos que experienciaram sua espacialidade e materialidade. Ao cumprir um papel agencial, o jardim é capaz de agir também como um meio que conduz a sociedade ao acesso de significados culturais, mas sobretudo como uma condição necessária para lhe conferir significação. Nessa acepção, ele é entendido como parte integrante de um sistema de comunicação que exerce por meio da ação de sua materialidade e espacialidade, mensagens culturais decodificadas ao sistema social, sendo capaz de modelar comportamentos sociais. Em vista disto, nesta pesquisa, o jardim será compreendido como um fato social de comunicação, testemunho não escrito, porém não mudo sobre as narrativas do passado e do presente. Conquanto, o exame sobre as modificações na arquitetura e na organização espacial do Passeio Público será calcada na observação, investigação, comparação e análise da cultura visual produzida sobre o passado deste jardim.

Neste sentido, as inúmeras imagens elaboradas do Passeio Público sob diferentes

suportes como: mapas, cartas, pinturas, gravuras, desenhos e fotografias servem para a pesquisa mais do que uma mera ilustração de argumento circular, mas como um legítimo artefato arqueológico, posto que é o resultado de um produto cultural histórico. Cultura material impregnada de informações não verbais e com um potencial vigoroso para gerar outros conhecimentos. Ao operar como artefatos, as imagens nos ajudam a ver tanto as arqueologias como as geografias do jardim, convalidando sua importância para se compreender as modificações paisagísticas e os usos socioculturais que podem apresentar num jardim. Para tal, nos capítulos que se seguem aplicarei os métodos acima já citados, próprios do estudo da imagem e da cultura visual que ajudarão a desenvolver estas questões.

1.3.1 Iconografia e Iconologia

Os estudos da imagem e sua relação com o contexto cultural inicia-se dentro do escopo da História da Arte. Como já apontado pelo geógrafo brasileiro André Reyes Novaes (2013, p. 44) “foi principalmente a partir das ideias difundidas pelos discípulos de Warburg, como Fritz Salx, Erwin Panofsky (1892-1968) e Ernest Gombrich (1909-2001) que muitos geógrafos tiveram contato com os termos iconografia e iconologia” e de modo semelhante também ocorreu com a arqueologia. Nas obras de cada um desses autores, pode-se encontrar quadros referenciais para interpretação iconográfica e iconológica das imagens e suas formas. Nesta pesquisa, privilegiarei a obra de Erwin Panofsky (1976 [1955]), cujo quadro de referência oferecido parece-me adequado e consistente para interpretação de formas simbólicas espaciais – como é o caso do jardim do Passeio Público - considerando, inclusive a instabilidade de significado na qual é marcada a forma enquanto símbolo.

Em seu texto “Iconologia e Iconografia: uma introdução ao estudo da arte na renascença”, Panofsky (1976 [1955], p. 47) afirma que “iconografia é o ramo da história da arte que trata o tema ou mensagem das obras de arte em contraposição a sua forma”. Segundo o autor, o estudo dos significados das obras de arte é elaborado em três níveis diferentes e hierárquicos de análise subsequente: pré-iconográfico, iconográfico e iconológico.

O primeiro é apreendido pela identificação das formas puras ou portadoras de significados primário ou naturais. Refere-se ao mundo dos motivos artísticos, cuja configuração de linha, cor ou tipo de material das formas são identificados como representativos de objetos naturais, tais como humanos, plantas, casas etc., associados à identificação de suas relações mútuas como acontecimento, junto à percepção de alguma qualidade expressional. Este nível identificatório constitui o que se classificou como descrição pré-iconográfica.

O segundo nível é apreendido pela percepção dos motivos reconhecidos como portadores de um significado secundário ou convencional, chamados de imagem. A identificação das imagens, estórias e alegorias³³ é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por iconografia.

O terceiro nível é apreendido pelo significado intrínseco e profundo no qual a manifestação dos princípios básico e gerais da forma é associado aos princípios subjacentes que expressam “atitudes básicas de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica” (PANOFSKY, 1976 [1955], p. 52) interpretados como sendo um “algo a mais”, são o que Ernst Cassirer chamou de valores simbólicos. Este nível mais profundo e intrínseco da obra corresponde à iconologia, definida por Panofsky (1976, p. 52) como “um método que tira a iconografia do seu isolamento e a integra em qualquer outro método histórico, psicológico ou crítico” capaz de interpretar a iconografia em busca do seu significado simbólico e como tal pode ser compreendido, no que diz respeito a sua multiplicidade de dimensões, “um método aberto e construcionista” (CORRÊA, 2007, p. 8).

Neste sentido, a presente pesquisa pode beneficiar-se da utilização do método iconológico para análise interpretativa das imagens iconográficas pesquisadas do Passeio Público. Os seus diferentes níveis informacionais, podem oferecer, em princípio, o acesso à identificação dos usos e comportamentos sociais reconhecidos nas imagens iconográficas do jardim, como nas plantas, pinturas, desenhos e fotografias. E em nível iconológico pode aprofundar a análise sobre o significado simbólico atribuído às formas materiais espacializadas no jardim e seus jogos posicionais, como um tipo de gramática geográfica que pode ser lida quando decifrados seus códigos subjacentes. Ou seja, o jardim é assumido como um sistema de signos materiais, que atuam por meio de

³³ Alegorias são imagens que veiculam a ideia, não de objeto e pessoas concretos ou indivíduos (tais como: São Bartolomeu, Vênus, *Mrs. Jones* ou o castelo de *Windsor*), mas de noções gerais e abstrações como fé, luxúria, sabedoria etc., são chamadas personificações ou símbolos (não no sentido cassieriano, mas no comum e.g. a cruz ou a torre da castidade (PANOFSKY ([1956], 1976, p. 51).

significação simbólica sobre o corpo social, operando numa comunicação não verbal, onde regras convencionais do sistema social são transmitidas, exploradas e reproduzidas.

Entretanto, o uso da iconografia/iconologia como um método intertextual, muito aplicado para imagens figurativas e para arquitetura, pode oferecer igualmente vantagens e desvantagens para análise da cultura visual. Os benefícios dependem, segundo nos aponta Gillian Rose (2001, p. 145) de um crescente domínio do contexto histórico e intertextual entre texto não escritos e escritos para desenvolver seu poder interpretativo, podendo assim explorar a organização retórica do discurso subjacente à imagem e explorar a produção social do mesmo. Permite olhar para fontes com “olhos frescos”; imergir nas fontes; identificar os temas chave nas fontes pesquisadas; examinar os seus efeitos de verdade ou “regimes de verdade” (FOUCAULT, 1972), colocar atenção nas complexidades e contradições; olhar para o visível tanto quanto para o invisível e pôr atenção aos detalhes. Sua desvantagem tende a negligenciar práticas sociais e institucionais através da qual discursos são articulados na cultura visual.

1.3.2 Semiologia

Estudada como Semiologia por Ferdinand Saussure³⁴ e como Semiótica por Charles Pierce³⁵, guardadas suas sutilezas e as respectivas diferenças conceituais, a disciplina semiológica oferece um método profundo e aguçado para análise dos fenômenos da comunicação. Chamaremos de semiologia essa teoria da pesquisa que estuda os fenômenos da comunicação em geral e não apenas os restritos a linguagem escrita.

A Semiologia, segundo a abordagem de Roland Barthes (1966), caracteriza-se por um método de análise apoiado na Teoria Linguística e na Teoria da Informação, que

³⁴ Ferdinand Saussure defendeu o termo semiótica para pensar uma disciplina geral que estuda os signos linguísticos, dentro de um contexto comunicacional mais amplo do qual a cultura é o vetor principal. “Uma teoria geral da pesquisa sobre fenômenos da comunicação vistos como elaboração de mensagens com base em códigos convencionados como sistema de signos” (ECO, 2013, p. 386) sendo o sistema cultural o mais amplo de todos eles.

³⁵ Charles Pierce, fundador da ciência dos signos, defende o termo semiologia para pensar uma disciplina que estuda os fenômenos da comunicação, sob os conceitos: ícone, index, interpretante e interpretado; diferentemente da semiótica que considera os conceitos: signo, significante, significado e símbolo. Semiótica seria a teoria da comunicação que estuda os sistemas de signos isolados (ECO, 2013, p. 386).

considera “todos os fatos da cultura como fatos de comunicação [e não apenas a língua como signo linguístico], para os quais as mensagens isoladas se organizam e se tornam compreensíveis em referências a códigos” (ECO, 2013 [1968], p. xvii). Visto por esta perspectiva, a cultura comunica visualmente, através de formas simbólicas móveis ou fixas, mensagens linguísticas encarnada tanto na língua quanto nas formas concretas, como por exemplo: a palavra escrita, os objetos, a arquitetura etc. As últimas, embora não-verbais, também são portadoras e transmissoras de mensagens, comunicando valores abstratos e simbólicos, entre a sociedade e a cultura, que operam muitas vezes de modo mais eficiente, vigoroso e poderoso do que o discurso linguístico. Por este motivo, a arquitetura ganha ênfase nesta pesquisa, porque além de ser considerada possuidora de um poderoso apelo comunicacional não verbal, participa associativamente a outros artefatos, como artefato sîgnico relevante na análise da cultura visual do jardim do Passeio Público.

Ao assumir os fenômenos culturais como sistemas de signos, a semiologia parte do princípio de que estes são fenômenos da comunicação, que podem ser afiliados aos fatos sociais e submetidos a modelos comunicacionais. A profícua aproximação da Semiologia com a Linguística e a Teoria da Informação propiciou a “aplicação dos modelos estruturais e informacionais ao estudo das culturas humanas, das relações de parentesco, do gesto e da organização dos espaços, assim por diante” (ECO, 2013 [1968], p. 4). Convindo individuar a estrutura da comunicação, que estabelece a relação comunicacional segundo uma ordem de seus elementos em: remetente – informação - código – receptor- mensagem.

Quando um remetente envia uma informação por uma fonte qualquer, esta tem tanto uma liberdade de escolha extraordinária, quanto uma capacidade de transmitir qualquer possibilidade dialógica; mas a falta de submissão de uma informação a um determinado código que a ordena, torna seu entendimento muito difícil. A introdução do código, ao mesmo tempo, ordena e limita as possibilidades da informação, porém permite, ao reduzir as múltiplas possibilidades entre os elementos do repertório em jogo, gerar uma ordem. “O código introduz, com seus critérios de ordem, essa possibilidade de comunicação; o código representa um sistema de probabilidades” (ECO, 2013 [1968], p. 16) reduzido, que ao ser dominado atua de maneira comunicacional. Deste modo, sendo a cultura um sistema de comunicação, o conteúdo de suas mensagens só pode ser decodificado por aqueles membros que dominam a ordem do seu código, como uma gramática e por isso são capazes de decifrar suas informações transformando-as em

mensagens. Mensagens repletas de sinais culturais, mas que fazem parte do universo do sentido, portanto, abertas ao processo de significação.

O sinal é dependente do fenômeno da comunicação, mas o elo entre significante e significado é totalmente arbitrário, ou melhor, construído culturalmente, onde cada grupo social atribui-lhe o valor cultural simbólico que define seu significado dentro de uma trama social ordenada e repleta de códigos e convenções, cuja interpretação é realizada pela sociedade que detém seu domínio. Como nos aponta Humberto Eco (2013 [1968], p. xx) “a pesquisa semiológica cuida por mostra que cada um dos nossos atos comunicativos está dominado pela maciça existência de códigos – social e historicamente determinados. E parece sempre querer afirmar que não falamos a linguagem, mas somos falados por ela”.

Deste modo, o papel da aplicação da Semiologia torna-se mais importante quando se pretende o conhecimento do mundo histórico, geográfico, social e material, em que a vida atua. Com potencial de modelar sistemas de expectativas e conseqüentemente condutas e modos de pensar humanos, a semiologia reverte-se em um importante método interpretativo para a análise das ações humanas dentro do contexto cultural, porque, segundo Eco (2013 [1968]):

Ao delinear códigos como sistema de expectativas válidos no mundo dos signos, a Semiologia delinea sistema de expectativas correlatos ao mundo dos comportamentos psicológicos, dos modos de pensamento. A Semiologia mostra-nos, no universo dos signos, o universo das ideologias que se refletem nos modos comunicativos pré-construídos (ECO, 2013 [1968], p. 35).

Ao inserirmos os fenômenos da cultura dentro de um sistema de códigos convencionados por ela, restringem-se as margens do ato criativo individual e se desmistificam falsos atos de suposta liberdade, pois a mensagem que se recebe nos oferece algo que, normalmente, já é convenção prevista pela sociedade. Entretanto, como cultura é criação social, resta discernir a mensagem que pode dar algo que ainda não é social, mas pode vir a ser previsto. Haja vista que, o significante é uma forma geradora de sentido, preenchido por denotações e conotações, que são estruturadas por uma série de códigos e léxicos culturais estabelecidos numa relação entre essa gramática e os membros do grupo social que a dominam. Muitas vezes, comunicando visualmente e de modo não verbal, o sentido daquilo que já é convencionalmente interpretado pelo universo social. Existem diversos exemplo de comunicação visual na cultura. Existem uma cultura visual, principalmente, dentro de sociedades pós-modernas produzindo diversos artefatos

comunicativos, entre eles: filmes, imagens, arte, propaganda, etc. Todavia, um dos exemplos mais eficientes e antigos deste tipo de comunicação social encontra-se nos códigos desafiantes embutidos na arquitetura.

Compreender a forma arquitetônica, um projeto de modificação da paisagem em nível tridimensional, como uma forma de comunicação cultural espacializada, ou seja, “com o fito de permitir o desempenho de alguma função conexa com a vida associada” (ECO, 2013 [1968], p. 187), colaborará, na presente pesquisa, para o fornecimento de um modelo semiológico de interpretação do Passeio Público como artefato arquitetônico e de sua respectiva espacialidade. Para tal, faz-se necessário compreender as funções primeiras/denotativas e segundas/conotativas exercidas pela arquitetura para além da pura consideração funcionalista, mas como um ato comunicacional analisado sob a perspectiva semiológica.

Entretanto, o uso da semiológica oferece igualmente vantagens e desvantagens para análise de imagens. Os benefícios podem conceder ao pesquisador, segundo nos aponta Gillian Rose (2001, p. 96) um olhar cuidadoso para o modo como diferenças sociais são criadas; pois reocupa-se com a recepção da imagem, como ela é produzida e como modos de significação de signos operam. Por ser um método reflexivo, a semiologia importa-se com os efeitos sociais causados pelos significados culturais subjacentes a uma ideologia que os estruturam. Como desvantagem sua própria análise simbólica não é imparcial e contém um discurso ideológico embutido; prefere leituras detalhadas de imagens individuais, surgindo questões sobre a representatividade e replicabilidade de suas análises. Pensa que é capaz de revelar ou desnudar a verdade; não demonstra muita preocupação com a audiência e apresenta pouca atenção com sua própria reflexividade. Ao estar ciente das debilidades dos métodos acima apresentados, justifico o uso complementar de mais de um método para alcançar os objetivos desta pesquisa, porém sem aqui pretender encerrar um modo de investigar o objeto da pesquisa.

1.3.3. Arquitetura como um sistema de comunicação

É indubitável, nos meios acadêmicos, que a arquitetura seja considerada pela semiologia e semiótica uma forma espacial e simbólica, capaz de estimular sensações e

percepções humanas, sendo um veículo eficiente para comunicar visualmente e esteticamente mensagens culturais ao corpo social. Entender os códigos arquitetônicos como parte da paisagem geográfica e arqueológica, que contém um léxico próprio, operando como um texto atuante e como um vetor dinâmico no processo de transmissão e recepção de mensagens simbólicas à sociedade, já inspirou alguns trabalhos geográficos e arqueológicos. Destacam-se na geografia: Tuan (1977, 1979), Duncan (1984, 1990), Cosgrove & Daniels (1989) e outros; na arqueologia: Mark Leone (1984, 1989), Mrozowski (1991) Beaudry (1996), entre outros.

Entretanto o desafio levantado em estudar o léxico arquitetônico sob o modelo semiológico recai sob a aparência inicial das formas da arquitetura não como objetos concebidos, em princípio, para comunicar algo e sim para funcionar socialmente. Conhecer forma e função são o lema do moderno projeto arquitetônico. Mas, a questão que se posta é: que funções podem ser interpretadas também sob o aspecto comunicacional? Definir e entender este aspecto ajudaria a descobrir outros tipos de funcionalidades desse artefato? “Uma consideração fenomenológica da nossa relação com o objeto arquitetônico nos diz, antes de mais nada, que comumente fruimos a arquitetura como fato de comunicação, mesmo sem dela excluirmos a funcionalidade” primeira (ECO, 2013 [1968], p. 188), pois um código arquitetônico gera um outro icônico, o qual torna-se dentro da relação social um objeto de interlocução. Ademais, como nos aponta Roland Barthes “a partir do momento que existe sociedade, todo uso se converte em signo daquele uso” (1966, p. 4). O uso social de um artefato qualquer, mesmo que seja de pequena ou grandes dimensões como o é a arquitetura, executa uma função que é, simultaneamente, permitida e promovida pelo artefato usado, ou seja, pela sua dimensão material. Isto implica, como sublinhado por Humberto Eco (2013 [1968], p. 190) que ao “dizer que o artefato ‘promove’ uma função indica que também ele assume uma função comunicacional [...] aos olhos da sociedade que observa, já que se torna a comunicação de uma adequação sua a certos usos”. Neste caso, inclina-se à conclusão que ao promover usos específicos, a arquitetura enquanto veículo sócnico promove concomitantemente comportamentos sociais específicos, delineando e modelando as ações e relações humanas sobre o mundo.

Entretanto, o uso ou as práticas sociais promovidas e permitidas pelo artefato arquitetônico só se tornam atos de comunicação se de fato a sociedade reconhecer os estímulos provocados por eles e perceber a relação entre eles e a mensagem que comunicam.

Neste sentido o que permite o uso da arquitetura (passar, entrar, parar, subir, estender-se, debruçar-se, apoiar-se segurar etc) não são apenas as funções possíveis, mas antes de mais nada, os significados coligados que me dispõem para o uso funcional (ECO, 2013 [1968], p. 189-90).

E além disso, pode-me dispor ao uso ainda que a função possível não exista ou ainda não atente para a funcionalidade de alguma função arquitetônica, seja por não a perceber como estímulo, preferindo em seu lugar atentar somente para sua capacidade comunicacional. Nesse sentido, por exemplo, numa função primeira, uma coluna pode tanto servir à função de sustentação de um teto como servir de uso à proteção de alguém, sob ameaça diante de algum perigo eminente.

A perspectiva semiológica baseada em Barthes e Eco, foi apoiada na distinção entre significantes e significados; sendo os primeiros observáveis e descritíveis e os segundos, variáveis conforme os códigos os quais são submetidos à leitura do significante, que podem cumprir cada qual função distinta do outro. Os signos arquitetônicos significantes e descritíveis podem denotar funções determinadas pelos códigos aos quais são subordinados. Já os significados atribuídos aos significantes podem ser preenchidos não apenas por denotação, mas por conotação baseando-se em outros códigos. Neste sentido, “o objeto de uso é, sob o aspecto comunicacional, o significante daquele significado exata e convencionalmente denotado que é a sua função” (ECO, 2013 [1968], p. 198). Sendo o seu significante o responsável por cumprir a sua função primeira ou denotativa do objeto e o significado o responsável por cumprir a função segunda ou conotativa, indicando certa hegemonia cultural da função. Mas pode também conotar outras ideias, demonstrando sua inconstância de sentido, posto que é simbólica e como tal aberta à construção de outros sentidos e significados. Fato este que implica até mesmo na própria função primeira, ainda que sob aparente estabilidade também pode vir a perdê-la, desde que mudado o contexto ou o período histórico e ou não mais reconhecido pelos destinatários desprovidos dos códigos adequados da denotação. Como sublinha Umberto Eco, nesta perspectiva:

Portanto, a qualificação de função passa a abarcar todas as destinações comunicacionais de um objeto, visto que na vida associada as conotações simbólicas do objeto útil não são menos úteis do que suas denotações funcionais. E fique claro que entendendo as conotações simbólicas como funcionais não só no sentido metafórico, mas enquanto comunicam uma utilizabilidade social do objeto que não se identifica imediatamente com a função no sentido estrito (ECO, 2013, p. 202-3, grifo nosso).

Utilizando-se das funções primeira e segundas oferecidas pelo código arquitetônico, esta pesquisa pretende oferecer uma interpretação às funções e os usos primeiros (denotativos ou descritivos) da arquitetura das plantas baixas do jardim do Passeio Público, estabelecendo uma relação de correspondência com as suas funções e usos segundos (conotativos ou simbólicos) conectados com práticas sociais e condutas exercidas dentro e fora do jardim. Práticas e usos expressados através das imagens iconográficas, de onde se inferirá possibilidade interpretativa a respeito do contexto sociocultural da época. Contexto engajado numa ação dialética com a conduta social e imaginários construídos, pois ao mesmo tempo que participa da sua elaboração como arquitetura, uma vez atualizado sobre o espaço o artefato arquitetônico exerce intensa afecção persuasiva, por meio da espacialidade e materialidade suscitadas pelo jardim. Como um duplo vetor, a forma arquitetônica do jardim pode ser capaz de operar, simultaneamente, como receptor e transmissor de mensagens simbólicas direcionadas à sociedade, demonstrando que processos culturais geram forma espacial, mas uma vez espacializadas, formas também podem concorrer para a geração de processos sociais e com isto alterar imaginários e comportamentos sociais daqueles que participam da leitura de seus códigos.

Composta por veículos sígnicos, a arquitetura ensina persuasivamente ao corpo social seu léxico compositivo, “com base num significado codificado que um dado contexto cultural atribui a um significante” (ECO, 2013 [1968], p. 196), ou seja, ela comunica aquilo que se apoia em um processo de codificação já existente na cultura e que é reconhecido socialmente, ao menos por um determinado grupo, sem o qual, ao contrário não seria possível efetuar a transmissão da mensagem. Isto também significa afirmar que a forma não denota, obrigatoriamente, a função *per se*, haja vista que para o uso ser reconhecido, há necessidade de o corpo social ter adquirido os códigos que regulam o hábito – a conduta social - e conduzem ao uso ou práticas já dominadas pelo grupo. “Do contrário a forma ignota denotará uma função ignota [...] aos olhos dos destinatários desprovidos dos códigos adequados para sua interpretação” (ECO, 2013 [1968], p. 201). Se a forma não denota necessariamente a função a um grupo social, isto quer dizer que a significação da forma arquitetônica não está nela mesma ou nos códigos que a conduzem matematicamente, mas fora dela, ou seja, nos códigos que são construídos, contextualmente, pelo sistema sociocultural.

Na arquitetura, a técnica informa de modo persuasivo as funções que denota e:

Na medida em que as forma da mensagem se identificam com os materiais que lhe servem de suporte, se auto-identifica segundo as leis da mensagem estética. Auto-identificando-se, informa, ao mesmo tempo, não só sobre as funções que promove ou denota, mas também sobre o modo como decidiu promovê-las ou denotá-las. Através da cadeia semiológica, que faz do estímulo uma denotação e da denotação uma conotação [...] vemos que em arquitetura os estímulos são ao mesmo tempo ideologias (ECO, 2013, p. 226, grifo nosso).

Ao sugerir uma determinada conotação culturalmente identificada, a arquitetura, ao mesmo tempo que persuade, promove uma interpretação capaz de conduzir a esfera social a uma ampliação informativa sobre aquilo que sugere, instigando ao simbólico, insinuando sua impermanência, posto que é aberto como símbolo. Neste sentido, os símbolos conotados pela arquitetura constroem-se fora dela, dentro das estruturas do sistema sociocultural. Lá, estabelecem-se como fato da comunicação e estendem-se a outras áreas do conhecimento, como: na Antropologia Social, na Sociologia, na Cinética, na Prossêmia ou Proxemia³⁶, na Arqueologia e na Geografia, entre outros. Deste modo, a arquitetura não informa apenas relações puramente matemáticas, o que ela informa são relações sociais e o modo como pessoas pensam, habitam e utilizam o espaço arquitetônico³⁷ que construíram. Será que através da análise de um determinado partido arquitetônico podemos conhecer como a sociedade se relacionam com o espaço? Como o percebe? Como o ordena? Como se posiciona? Qual a relação definida de prossêmia que se estabelece?

Para os estudos prossêmicos, o espaço “fala”. A distância colocada entre os objetos e as pessoas num espaço organizado urbanisticamente não é impessoal, pois parte da referência em relação ao próprio sujeito que o organiza. A posição que o sujeito se coloca em relação a outros sujeitos e aos objetos é construída culturalmente e, por isto, está carregada de significados praticados socialmente. O estudo destas relações prossêmicas, permite interpretar a geografia dos “jogos de visibilidade” (LAUSSAUT, 2007), que interage entre os sujeitos, os objetos e seus espaços, evidenciando relacionamentos espaciais diferentes entre as culturas. Eles são expressão cultural e dentro da relação que se estabelece, eles elaboram uma espacialidade própria entre eles, através dos diferentes níveis de distanciamento, que geram uma determinada etiqueta social. Caracterizam-se por um legítimo código de percepção e conduta estabelecido a

³⁶O termo *proxemics* (*proxemics*, em inglês) foi criado pelo antropólogo Edward T. Hall em 1966 para descrever o espaço pessoal de indivíduos num meio social na sua obra *The hidden dimension*.

³⁷ Espaço arquitetônico é um termo utilizado para compreender a arquitetura de modo geral, ou seja, não somente o edifício construído, mas todo o espaço livre que ele comporta ao seu redor faz parte da arquitetura.

partir de uma convivalidade híbrida entre pessoas, espaços, objetos e suas distâncias. Deste modo, esses elementos são submetidos a um jogo de ocultar e/ou exhibir. Esse jogo “invisível”, mas materializado nos espaços e objetos, determina onde e como algo deve ser visto, tanto quanto aquilo que há para ser visto e o que tem que ser visto, conotando um valor social e simbólico às distâncias que são, por sinal, definidas culturalmente. Em seguimento a esse sentido, como apontado por Humberto Eco (2013 [1968]):

O signo arquitetônico articula-se, portanto, para significar não um referente físico, mas um significado cultural. Ou melhor, o signo torna-se o significante que denota um significado espacial – que é uma função [...] a qual, por sua vez, torna-se o significante que conota um significado prossêmico [o valor social de tal distância] (ECO, 2013 [1968], p. 241).

Sem pretensões de esgotar o assunto, as funções primeiras e segundas elaboradas pela análise semiológica da arquitetura tornam-se um eficiente instrumento para se conhecer e interpretar de que modo a dimensão simbólica pode se manifestar materialmente sobre o espaço e como ela pode operar na construção e delineamento de imaginários, atitudes e condutas sociais. Desta maneira, utilizarei da perspectiva semiológica, nas próximas páginas, para propor uma interpretação de como a persuasão arquitetônica operou de modo objetivo e simbólico no contexto social do jardim do Passeio Público do Rio de Janeiro. Assim como também farei uso da perspectiva iconológica para interpretar objetiva e simbolicamente os usos, práticas e atitudes sociais afetados por esta persuasão, através da análise das imagens do jardim.

2 AS MÚLTIPLAS GEOGRAFIAS DO JARDIM

Quando o ambiente natural é transformado pelo homem em um espaço construído pela cultura, uma grande mudança ocorre na relação estabelecida entre o humano e este novo espaço, pois o modo como o corpo e a mente humana serão afetados por esta outra ordem espacial expressam estímulos sensoriais promovidos pela cultura. Deste modo, a ordem espacial e o conjunto de objetos que a torna concreta operam dentro da cultura humana mais do que simples objetos cumprindo uma função primária, mas como objetos dotados de valores culturais. Atribuem-lhes sentido, significação e simbolismo, uma função segunda ou conotativa, caracterizando-os como vetores de transmissão de mensagens simbólicas socialmente codificadas. A analogia com a linguagem pode esclarecer a questão.

Compreender que a organização espacial e a materialidade arquitetônica podem promover comunicação social entre humanos e objetos, significa compará-los a um sistema linguístico, que considera a articulação entre seus elementos como um texto, cuja regra de posicionamento e conexão entre eles funciona como um tipo de gramática espacial. Ordenam e regulam sua composição de acordo com um determinado regulamento cultural expresso sobre o espaço como uma metáfora linguística.

Seus sinais são percebidos como estímulos promovido pela cultura e, portanto, transmissores de mensagens sociais repletas de significação subjetiva encarnadas sobre a matéria e espaço, fortemente capazes de definir funções sociais, assim como, as relações entre elas. Tal concepção entende o espaço arquiteturalmente organizado com competência na articulação de múltiplos elementos sociais, servindo tanto para aperfeiçoar as sensibilidades humanas, quanto para definir suas sensações, transformando-as em algo concreto. Em vista disso, o espaço culturalmente organizado e associado a seus elementos materiais é capaz de provocar efeitos de afetação sensorial sobre o corpo humano e a mente, ao proporcionar uma experiência corporal, responsável por alterar a percepção que fazemos dele próprio em nossas mentes.

Ao adquirir volume, massa, altura, largura, profundidade, intervalo, distância, entre outras dimensões espaciais, sob o “peso da pedra”, ou seja, sob a materialização do elemento arquitetônico, a ordem espacial adquire a capacidade de ampliar a percepção humana sobre o mundo e aperfeiçoar suas sensações enviando informações para o corpo e

para a mente que, embora não evidentes, são interpretadas culturalmente pelos indivíduos detentores de seus códigos. Neste sentido, o modo como sociedades organizam seus espaços, fazendo uso da arquitetura na articulação de sua configuração, composição e arranjo, nas dimensões objetiva e concreta, demonstram muito sobre o modo como se estruturam as dimensões subjetivas e simbólicas da sua cultura. A cultura material pode e deve ser entendida como “a dimensão concreta das relações sociais” (LIMA, 2011).

A organização espacial associada à arquitetura é repleta de sinais comunicacionais que informam e dissuadem seus receptores sobre determinadas ações e comportamentos sociais, aceitos ou repudiados, mas sobretudo estabelecidos pela cultura. Eles funcionam como um texto que apela aos sentidos, aos sentimentos e às percepções humanas com o propósito educacional de condicionar as sensações do corpo para assim persuadir a mente, cumprindo a expectativa de atuar sobre a cognição humana, através da espacialidade e materialidade de seus elementos sobre o espaço. Ao criar ambientes abertos, fechados, claros, escuros, apertados, amplos, simples ou complexos, regulares, irregulares, isolados ou conectados, a cultura estabelece um determinado tipo de afeto sobre o corpo e a mente humana, cada qual causador de um efeito específico tanto em nível de percepção como de cognição. Pois como apontado pelo geógrafo Yi Fu Tuan (1986, p. 76) “a mente aprende a estabelecer as relações espaciais muito depois que o corpo tenha dominado seu desempenho”. Daí decorre a importância dos estudos da relação entre cultura material e o espaço como expressão de relações sociais.

O modo como uma cultura constrói os artefatos e os organiza espacialmente expressa e determina uma gramática geográfica, ou seja, uma estrutura espacial, que condiciona relações e comportamentos sociais, pelo modo como afeta e define as sensações e percepções humanas sobre o mundo. No capítulo que se segue será interpretado como esta gramática espacial pode operar objetivamente e simbolicamente no partido paisagístico do jardim do Passeio Público do Rio de Janeiro (1783-1861) elaborado por Mestre Valentim. Para tal, serão consideradas primeiro as ações das funções iconográficas ou denotativas do espaço arquiteturalmente organizado, para depois buscar compreender suas funções iconológicas ou conotativas, oferecendo uma interpretação sobre seus possíveis significados simbólicos e culturais, aguçados pelos efeitos persuasivos desenvolvidos pela materialidade e espacialidade deste jardim. O jardim do Passeio caracteriza-se por uma síntese de projetos arquitetônico, paisagístico, artístico e imagético, mas também é um espaço onde um projeto de mundo pode ser simulado, instituído e atualizado, por meio da experimentação estética das suas

dimensões materiais, espaciais e subjetivas. Nesse sentido, o jardim torna-se um lugar e uma paisagem de memória, onde a relação dos sujeitos como o mundo se inscreve materialmente. O jardim é um lugar espacial para esse estudo, é o lugar metafórico onde o mundo floresce e desabrocha!

Nas marcas e vestígios sociais deixados sobre sua paisagem, podemos ler arqueologicamente a densa escritura deixada pelo tempo, tanto sob camadas de solo como também por camadas de imagens, registradas em inúmeras fontes. Marcas de um estar no mundo e que servem como testemunho não escrito sobre as narrativas do passado. Neste sentido, as inúmeras imagens produzidas do Passeio Público servem para esta pesquisa mais do que uma mera ilustração de argumento circular, mas como um legítimo artefato arqueológico, um objeto material repleto de informações não verbais e com um potencial vigoroso para gerar outros conhecimentos, que ajudam a ver estas geografias. Diante disto, as imagens convalidam sua importância para se compreender as modificações paisagísticas e dos usos socioculturais das múltiplas geografias que pode apresentar um jardim!

A partir daqui, sigo apresentando, nos próximos capítulos, algumas destas geografias e arqueologias investigadas, através das imagens do jardim do Passeio Público.

2.1 A Geografia do Passeio Público

A história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas, nas ruas de subúrbio, nas casas de jogos, nos prostíbulos, nos namoros de esquinas (GULLAR, F. *Corpo a corpo com a linguagem*, 1999). **E por que não também nos jardins?** (grifo nosso).

A história e a geografia do jardim do Passeio Público do Rio de Janeiro, no coração da área da Lapa, podem ser contadas para muito além da elaboração paisagística e estética de uma simples área verde recreativa ou um jardim citadino, dedicado ao agrado de parte da sociedade educada de sua época. Ao revés disto, seu projeto,

elaboração, existência e resistência mesclam-se e se envolvem com a própria historiografia da cidade do Rio de Janeiro. A expansão urbana da história do Rio, assim como seu saneamento e abastecimento de água podem ser contados a partir da construção do Passeio. Pois seu projeto não se limitou a construção apenas do jardim, mas incluiu todo um planejamento mais amplo de um projeto viário, de remembramento do entorno, que teve o jardim como um ponto de centralidade e partida.

Além disto, pode-se dizer que o jardim do Passeio também inaugurou um lugar profano de recreio ou lazer público da sociedade carioca, habituada as distrações coletivas das festividades religiosas. Do mesmo modo que, seu empreendimento viu alvorecer e florescer o interesse da pequena elite polida da capital da colônia pelo conhecimento científico, em especial o botânico e o taxonômico, vendo junto a ele a possibilidade de aceder ao status civilizatório. A pluralidade e exuberância oferecidas pelo Passeio tornam a complexidade que o envolve uma tarefa infinita e esta pesquisa não pretende esgotar aqui as possibilidades de entendê-lo, mas apenas porfiar algumas possíveis interpretações. Ademais, a tarefa de narrar e interpretar a geografia e a história deste jardim compreende considerá-lo para além de ser um mero reflexo do contexto sociocultural de sua época, mas ajuizá-lo também como um elemento múltiplo, um meio que favoreceu percepções diversificadas da cidade e de sua ordem social e, para mais, uma condição para a instituição de novos usos e costumes sociais e de um determinado olhar sobre a paisagem carioca.

Por volta da metade do século XVIII, pouco antes de se tornar capital da colônia (1763), o Rio de Janeiro era uma cidade provinciana, pequena, apertada e parca, comprimida desvantajosamente entre os perigos oferecido de um lado pelo mar e de outro pela montanha. Limitada, primordialmente, entre o quadrilátero dos Morros do Castelo, São Bento, Santo Antônio e Conceição, tinha seu espaço edificado circundado por igrejas católicas que dominavam visualmente a paisagem elevada da cidade. Caracterizava-se por ser protegida por inúmeras fortalezas e muros, sob a supervisão de poucos prédios administrativos e habitada por residências e pequenas casas de comércio de aspecto modesto.

A necessidade de controlar as riquezas oriunda, principalmente, de Minas Gerais movimentaram seu porto ao longo de séculos, trouxeram-lhe navios para sua baía, novos fixos e fluxos, jamais visto antes, tanto de gentes, quanto de bens. Após a transferência da sede do Governo-Geral de Salvador para o Rio e a chegada dos sucessivos vice-reis com suas entouragens, a cidade veria transitar por ela muito ouro e pedras exportados em

generosa quantidade a Portugal. Os bens preciosos enviados à Coroa portuguesa se revertiam em poucas melhorias para a urbe colonial, como: aquedutos, fortalezas, chafarizes, igrejas e prédios públicos. A compacta área urbana tinha no Largo do Paço, atual Praça XV de novembro, seu principal espaço público ao ar livre, congregando simultaneamente múltiplas funções: o porto fundamental da cidade, os prédios dos poderes políticos, religiosos, econômicos e de defesa cautelar. A aglomeração e o congestionamento da área urbana foram pouco a pouco afastando a pequena elite que nela habitava para a tranquilidade do interior, avançando suas residências em direção sul da cidade. A despeito disso, os bairros atuais da Glória e do Catete, cujas fazendas estavam sendo retalhadas em chácaras menores “de início, reservadas as atividades de fins de semana das classes dirigentes, foram aos poucos transformando-se em locais de residência permanente, justificando inclusive a criação de novas freguesias” (ABREU, 2014, p. 37).

A princípio, por ser o caminho para a zona Sul longo e tortuoso, obrigava o passante a contornar as franjas do Morro das Mangueiras, no sentido Santo Antônio, seguindo-se pelos Arcos da Lapa e pelo caminho que formou mais tarde a rua Joaquim Silva, anteriormente chamado caminho do Desterro. Não por acaso, o primeiro movimento de expansão da cidade de orientação Sul teve a área da Lapa como seu ponto de partida e pretendia tangenciar a linha beira-mar da baía de Guanabara como caminho mais adequado e curto para acesso aos referidos bairros abastados. Contudo, para atingir tal propósito, necessitava-se resolver um problema de ordem natural, pois a Lagoa do Boqueirão da Ajuda³⁸ espremida entre o mar e o Morro do Desterro/Santa Tereza bloqueava a passagem e os esforços de quem quisesse seguir adiante.

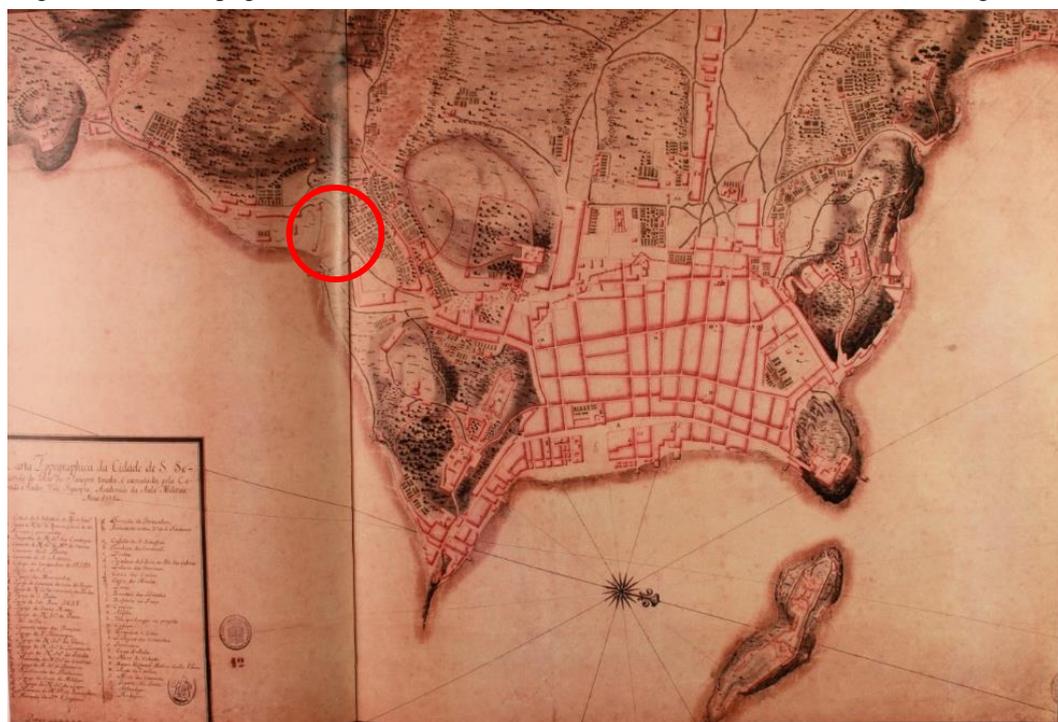
38 A Lagoa do Boqueirão da Ajuda a princípio chamava-se Lagoa Grande. Estendia-se do ponto onde se construiu em meados do século XVIII o convento da Ajuda e à Lapa do Desterro, nas fraldas do morro de Santa Tereza. Toda a área que veio a ser ocupada pelas ruas do Passeio, Barbonos (atual Evaristo da Veiga) e Marrecas não existiam à época. Enfim, todo o bairro da Lapa não existia, quando Dom Luis de Vasconcelos deu início ao aterro da Lagoa do Boqueirão da Ajuda (MARIANNO, 1943, p. 5).

Figura 1 – Destalhe da Carta topográfica da cidade do Rio de Janeiro no ano de 1750 de André Vaz Figueira.



Fonte: Mapoteca do Itamaraty (apud Czajkowski, 2000, p. 52). Alterada pela a autora, 2020.

Figura 2 – Carta topográfica da cidade do Rio de Janeiro no ano de 1750 de André Vaz Figueira.



Fonte: Mapoteca do Itamaraty (apud Czajkowski, 2000, p. 52). Alterada pela a autora, 2020.

A carta topográfica de André Vaz Figueira de 1750³⁹ e seu detalhe ampliado exibem com clareza a forma e o local da Lagoa do Boqueirão, sobre a qual o jardim foi construído.

Foi o quarto vice-rei da colônia, Dom Luis de Vasconcelos e Sousa (1779-1790), que decidiu dissecar a ampla charneca que ali existia e executar a empresa de saneamento daquela região. Nesta época, segundo José Marianno Filho (1943, p. 5 e 6), a Lagoa era considerada o sítio mais imundo do pequeno burgo colonial, local de despejo de lixo, com margens lodacentas e foco de mosquitos e doenças variadas. Além disso, produzia miasmas como a malária, que acreditavam ser espalhada pelos maus ares, cujo vetor, segundo o pensamento da época, era o cheiro que emanava da Lagoa, ao invés do mosquito como se sabe hoje em dia. Estes miasmas promoviam febres graves como a *zamperine*⁴⁰, que assolou infelizmente grande parte da população carioca em 1779, incluindo entre os atingidos o próprio Dom Luis de Vasconcelos, Mestre Valentim e o pintor Leandro Joaquim, levando a diversos óbitos na cidade. Talvez, a epidemia tenha incentivado ou ao menos servido de justificativa ao discurso higienista importado da Europa e do qual Dom Luis era adepto fervoroso, tornando legítimo assim que o aterro da Lagoa do Boqueirão se realizasse.

Sob os moldes do pensamento iluminista do qual a lógica salubrista fazia parte, Dom Luis mandou aterrar a lagoa com o sedimento oriundo do desmonte do Morro das Mangueiras, que se localizava próximo ao lado direito da lagoa em direção sul da cidade, junto ao Desterro/Santa Tereza, oferecendo assim condições favoráveis à execução do

39 Este recorte ampliado da carta de André Vaz Figueira (1750) mostra diversos detalhes da cidade do Rio e seus arredores imediatos, entre os quais, a área da Lagoa do Boqueirão e da Lapa, particularmente de interesse deste trabalho. O formato da Lagoa do Boqueirão é expresso em uma configuração ovalada, tangenciando a Ilhargá da Ajuda. Próximo a sua desembocadura mostra-se uma casa e um atracadouro, cada qual em uma margem da abertura da lagoa, com letra remissiva indicando “Muros dos conventos”. Datada do mesmo ano da construção em pedra e cal dos Arcos da Lapa, que já se encontram plotados e representados nesta carta. As edificações arquitetônicas têm diferenciação em formato geométrico de efeito de textura e sombra no desenho em tons rosados. O terreno natural também é sombreado e têm texturas diferenciadas com acréscimo de pequenos pontos em tons de verde mais escuro sinalizando áreas com matas ou florestas. A área cultivada nos arrabaldes da cidade é destacada por pequenos retângulos bem configurados e ordenados paralelamente uns aos outros em cores de verde mais claro.

⁴⁰ As febres que acompanhavam os processos gripais, as produzidas pelo impaludismo, desde as benignas, graves ou terças [...] ou ainda febres amarelas eram tratadas como entidades mórbidas. [...] Sob o ponto de vista epidemiológico, a noção corrente era que as febres se originavam das emanções deletérias dos pântanos criadores de miasmas (“*mal’ ária*” dos italianos). A epidemia de 1779, à qual pagaram tributo o vice-rei dom Luis de Vasconcelos, Mestre Valentim e o pintor Leandro Joaquim, devia ser gripe igual nos visitou em 1918, apelidada pelo povo de “hespanhola” “sic” e causadores de diversos óbitos. Tendo poucos meses antes falecido em Lisboa, atacada pelo mesmo mal a famosa cantora veneziana *Zamperini*, cuja fama chegara ao Rio de Janeiro, o povo irreverente como sempre, passou a chamara *Zamperini*, à epidemia bruscamente irrompida entre nós ((MARIANNO, 1943, p. 6).

empreendimento. Com o aniquilamento deste pequeno morro marca-se aí um dos primeiros desmontes registrados na história da cidade do Rio, com função de aterramento de área alagadiça. Processo que pretendia vencer a difícil geografia da cidade, cuja área urbanizada “ocupava, entretanto, um chão duramente conquistado à natureza, através de um processo de dissecação de brejos e mangues que já durava mais de três séculos” (ABREU, 2014, p. 35).

Dom Luis foi o vice-rei que mais empreendeu transformações no espaço urbano do Rio. No mesmo ano que assumiu seu cargo, em 1779, começou a empreender obras públicas significativas para o melhoramento da jovem capital da colônia, dentre elas o aterro do imenso saco da Lagoa do Boqueirão da Ajuda estava na ordem do dia. Tais transformações tinham por objetivos, segundo José Marianno (1943):

Recuperar por meio de aterro a área alagadiça; estabelecer a ligação direta entre a Ajuda e a Lapa; promover o remembramento de toda a “nova” área conquistada, cordeando com a devida orientação as ruas do novo quarteirão e construir um grande parque de desafogo para a população ensardinhada em vielas irrespiráveis” (MARIANNO, 1943, p. 7)

A criação deste grande parque conhecido como jardim do Passeio Público foi, desde a sua inauguração no final do XVIII até a metade do século XIX, não apenas a primeira, mas a única obra urbana pública realizada para atender à recreação da população desta cidade. Por ser uma realização tão ousada e grandiosa para sua época, o jardim do Passeio tornou-se alvo de muita curiosidade, atraindo a visitação pública durante longo período de tempo e cristalizando a valorosa fama tanto de seu mandatário como do paisagista que o implementou.

A importância deste grande empreendimento urbanístico se deu por diversos motivos, dentre eles e, principalmente, a valorização da área da Lapa “em princípio desestimada pela população da cidade, que se irrompia naquele ponto” (MACEDO, 1863, p. 87), precarizada pela insalubridade do local e habitada somente por poucas moradias carentes, cujos moradores insistiam em permanecer em frente a lagoa. A solução encontrada para dissecar tamanha “pestilência” foi fragmentar totalmente o morro das Mangueiras para assim aterrar toda a lagoa. A partir de então, começou-se a lembrar o espaço ao redor, delineando todo um arruamento no entorno, alicerçando seu referencial de orientação espacial sob o jardim do Passeio. Desse modo, pode-se afirmar que este jardim exerceu uma centralidade preponderante para toda sua circunvizinhança, porque

definiu e orientou uma nova ordenação espacial para a área da Lapa, fundamentada sob a direção da sua presença, como será exemplificado mais adiante. Abriu o caminho para o crescimento urbanístico da cidade pela orla da zona Sul. Gerou ambiência no seu entorno. Além de inaugurar na Lapa, por meio desta centralidade, um lugar de identidade particular, com foco no divertimento da população, que irá se prolongar por todo período colonial até a República. Área, cuja vocação voltada ao lazer se desdobrará na boemia, nos séculos posteriores, até se esvaziar em meados do século XX para retomar seu significado por volta de 1990, nunca perdendo seu apelo ao divertimento.

O Passeio Público, o primeiro sítio com esta finalidade, caracterizou-se por um jardim paisagístico designado sobretudo aos prazeres do convívio social cortesão, deslocando o divertimento até então confinado nas residências para ser apreciados ao ar livre. A bem da verdade, as distrações oferecidas à família colonial do século XVIII, fora do convívio doméstico, eram bastante restritas aos “prazeres do sagrado” como: “idas a igrejas, rezarias, procissões, enterros e festas de santos” (TAULOUS, 2003, p. 2), principalmente, com relação à conduta feminina. A medida que, em meados do setecentos a cidade foi se tornando, paulatinamente, mais protegida por fortificações e muralhas, tornando-se um porto importante e lugar de moradia dos vice-reis e sua pequena corte, os medos da sociedade foram se dissipando e os perigos vindos do mar por navios inimigos ou pela mata por ataques de nativos ou inimigos, se arrefeceram. Com as ameaças contidas e a “progressiva descoberta do mar pelas cidades”, como apontado pela extensa reflexão na obra de Alain Corbin (1988), o divertimento da sociedade colonial se estendia para fora dos muros de casas e igrejas, em espaços e tempos que não eram dominados somente pela religião. Abria-se, mimetizando o comportamento europeu inaugurado pela nobreza, à ocupação de outros espaços menos “sagrados” e mais profanos para o apreço social.

Entretanto, apesar do interesse social pela diversão, o Rio do final do século XVIII ainda era uma cidade repleta de precariedades. Dentre todos os empreendimentos que lhe agregariam melhorias, devido a sua recente elevação à capital da colônia, como fortalezas, hospitais e casas de detenção etc, o menos urgente seria a construção de um jardim. Logo, a questão que se coloca é: por que a construção de um jardim destinado a recreação faria parte da ordem do dia? Contudo, esta lógica pragmática somente de cunho utilitarista parece não responder o que norteou a vontade do vice-rei Dom Luis, ao mandar implementar um jardim de prazer secular e público sobre a área aterrada da lagoa do Boqueirão.

Diante do exposto, colocam-se duas perguntas que norteiam, de certa maneira, esta pesquisa. A primeira questiona o porquê da escolha de uma forma jardim, dentre diversas outras possibilidades arquitetônicas, necessárias para o desenvolvimento civilizatório da colônia? A segunda assenta-se sobre a intrigante questão do porquê do local escolhido ter sido a região da Lapa, beirando o mar da Baía de Guanabara em direção ao litoral Sul, ao invés do litoral norte ou para o interior?

Começarei uma explicação interpretativa pela segunda pergunta, pois acredito que esta complementarará a interpretação da primeira.

2.1.1. Da Lapa ao Passeio: a escolha da localização do jardim

A localização geográfica escolhida para implantação do Passeio Público⁴¹, o segundo e mais importante jardim público do Brasil colonial, encontra-se sob coordenadas: Sul 22° 54'47.9" e NO 43° 10'31", com elevação atual de 31 metros do nível do mar. Posiciona-se diante do aqueduto dos Arcos da Lapa, em direção Leste, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Antigo local de um “pequeno estuário”, que ligava remotos riachos a desembocadura com o mar, formando uma área inundada a serviço da população para diversos usos e despejo de seus dejetos. A dita lagoa do Boqueirão da Ajuda, situava-se na confluência entre o centro da embrionária cidade e a área de ligação com o caminho do Engenho D’EL Rei, passagem obrigatória para quem se dirigia à zona Sul da cidade. Tinha em seu entorno vizinhança com o convento das freiras da Ajuda à nordeste e a noroeste o Morro do Desterro e o aqueduto da Lapa.

Aqueduto, cuja arquitetura de dimensão monumental e de alta visibilidade, era

41 O Jardim do Passeio Público do Rio de Janeiro apesar de ter sido o jardim mais importante do Brasil colonial do século XVIII, não foi o primeiro exemplar de jardim público em terras brasileiras. É importante lembrar que a primeira experiência paisagística registrada sobre um jardim laico – não monástico – construído no período colonial ocorreu na cidade do Recife/PE por ordem do Conde Maurício de Nassau, no período referente a ocupação holandesa (1630-1654) na região. O jardim de Nassau, como também ficou conhecido, teve sua construção iniciada em 1639 e concluída em 1643 como parte integrante do palácio onde viveu o Conde, constituindo-se uma extensão desta residência. São poucas as referências históricas encontradas sobre este jardim de modo a possibilitarmos confrontações com diversas fontes. Em artigo realizado sobre o tema, a arquiteta Sandra Leão Barros (2010) reforçou a ocorrência de suas poucas referências, fora uma planta do jardim original e uma elevação frontal existente no livro de Barléu (funcionário da corte holandesa que o documentou), reproduzidas em várias outras publicações. Além desta planta, há descrições textuais diversas deste jardim, que seria o primeiro parque “urbano” da América do Sul, experiência única que viveu o Brasil.

avistado como ponto referencial de localização na cidade pelas naus que adentravam a Baía. Entretanto, apesar do local escolhido para a elaboração do jardim servir como local estratégico de entremeios para conquista da zona sul, a construção de uma obra majestosa desta envergadura sobre uma lagoa constituía-se na conquista de um entrave geográfico. Sua implementação demandou um esforço colossal, que reclamou múltiplas frentes de trabalho, de ordens: geográfica, financeira, arquitetônica, paisagística e social, pois o triunfo do espaço das cidades está intimamente associado a derrubada de matas e florestas, para a substituição da natureza pela pedra arquitetural. Esse projeto de dominação antropocêntrica, do qual o jardim do Passeio Público era parte fundamental, perpassava pelo controle e repressão do mundo natural, no qual dissecar a lagoa foi apenas o início. A estratégia de poder humano sobre a natureza não se contentava apenas em dominá-la, mas sobretudo na possibilidade de transformá-la em outra coisa, em tornar habitável para o homem aquilo que era anteriormente hostil. A forma jardim é um exemplo de um tipo de projeto bem-sucedido desta capacidade transformadora da empresa humana, em metamorfosear natureza em cultura. E sobretudo, mantendo parte desta natureza configurada dentro do projeto arquitetônico de modo totalmente subserviente e controlado, como se estivesse no ápice da sua plenitude como ocorre no projeto de um jardim.

Historicamente, a mobilização do desejo da conquista do mundo arquiteturalmente ordenado sobre o mundo da natureza era tão expressivo que, inicialmente, o elemento vegetal não participava da elaboração das cidades europeias. Este elemento, em volume, só veio a participar dos centros das cidades a partir da segunda metade do século XVIII em diante, com a construção de jardins públicos para amenizar, sobretudo, as mazelas ambientais causadas pela revolução industrial. Sob os auspícios do século das Luzes, a mentalidade esclarecida pelo racionalismo lógico associada ao desejo de afastamento da retórica religiosa, encontrou projeção sobre o espaço urbano da Lisboa pombalina e ganhou adesão no Brasil, principalmente, através

do quarto governo-Geral de Dom Luis de Vasconcelos e Sousa⁴² (1779-1790), nas transformações urbanas que ele promoveu na cidade do Rio de Janeiro.

Dom Luis de Vasconcelos ou conde do Castelo Melhor, o mentor do segundo jardim público do Brasil e o primeiro do Rio de Janeiro colonial, foi um representante típico do espírito iluminista de seu tempo e, dentre os vice-reis, o maior transformador urbanístico da paisagem do Rio, a contar pelas inúmeras obras que foram realizadas em seu governo. Imbuído do espírito sanitarista que envolvia o ideário iluminista, não por acaso, Dom Luis escolheu a área da lagoa do Boqueirão, na Lapa, para abrigar o empreendimento deste paisagístico jardim. No trecho literário a seguir, escrito pelo historiador e folclorista Luiz da Câmara Cascudo e retirado da lenda “Fonte dos Amores”, publicado no livro *Lendas brasileiras*, o autor descreve brevemente sobre o que havia no local onde hoje é o Passeio Público:

Onde se estende o Passeio Público, do Rio de Janeiro, refletiam-se ao Sol as águas estagnadas da lagoa do Boqueirão, terrenos do Campo da Ajuda, com a orla de lama e orquestra de sapos. [...] A lagoa do Boqueirão foi vencida pelos trabalhos que Mestre Valentim chefiava, sob a palavra animadora do Vice-Rei [...] Nascêra (sic), por mais de cem anos, o mais popular e querido dos logradouros do Rio de Janeiro (CASCUDO, 1945, p. 59-62).

A única imagem que se tem desta lagoa é representada no quadro do primeiro pintor brasileiro de paisagens, o catarinense Leandro Joaquim⁴³, conforme imagem n. 3,

42 No mesmo ano que assumiu o cargo de vice-rei do Brasil em 1779 começou a empreender obras públicas de transformação significativas sobre o espaço urbano da jovem capital, muitas delas monumentos viventes ainda em nosso tempo. Vale lembrar que, embora as transformações urbanísticas desta cidade não tenham sido iniciadas com D. Luis, foi em sua gestão que estas mudanças no espaço urbano ganharam eflorescência realçada. Um verdadeiro representante do espírito do seu século, D. Luis era simpático aos princípios científicos, progressista, ordeiro, civilizatório, salubrista e de promoção do bem-estar propostos pelo objetivismo funcional de uma lógica de preceitos racionalistas. A ideia resgatada do período renascentista e revigorada pelos iluministas, sobre o desejo de empreender a ordem racional, em contraposição a desordem, estabelecida sobre a espacialidade da cidade com a possibilidade de transformá-la foi perseguida durante todo o governo deste vice-Rei. Como apontou Pedro Calmon (1959), Vasconcellos concentrou grande atenção na transformação do espaço urbano do Rio. Entre suas principais realizações estão: o aterro do Manguezal de Pedro Dias, a Lagoa do Boqueirão da Ajuda, a Reconstrução da Alfândega, o Chafariz, o Cais e a pavimentação do Largo do Carmo (atual Praça XV) e o jardim do Passeio Público, entre outras. Sob seus auspícios criou, em favor da cultura, a Sociedade Literária que reuniu vários intelectuais brasileiros e estimulou o estudo da Retórica e da Poética. Mandou construir em benefício da cultura, a afamada Casa dos Pássaros, que seria a origem do futuro Museu Nacional (1809), incentivando pesquisas como as de Frei Mariano Veloso – que lhe fez dedicatória em sua obra botânica sobre a Flora Fluminensis (1790), publicada em onze volumes.

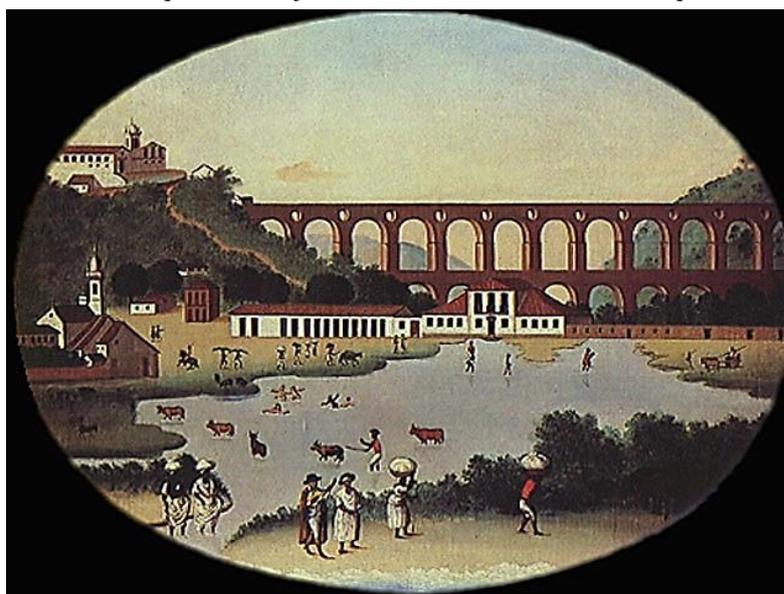
43 Leandro Joaquim (1738-1798) - destaca-se, entre os artistas da segunda metade do século XVIII que trabalham de maneira inovadora a tradição artística portuguesa. Trabalhou com Mestre Valentim em desenhos e projetos urbanos. Suas pinturas em painéis impressionam pelo colorido e estão entre as primeiras paisagens, marinhas e vistas de cidade realizadas no país por um brasileiro. Nessas telas, Leandro Joaquim mostra diversos aspectos da vida cotidiana no Rio de Janeiro e fixa com cuidado os personagens e tipos humanos e os detalhes das construções: balcões, alpendres, torres e campanários, rodas d'água,

datada por volta de 1779 - 1783, ano estimado minimamente, pela inauguração da tela como parte da exposição permanente do pavilhão interno do jardim do Passeio, immortalizando a lagoa não como uma charneca imunda e pestilenta, como comentaram alguns poetas e literatos da época, mas como um lugar pitoresco e de paisagem romantizada.

A iconografia da lagoa, ao contrário do que demonstra a literatura sobre o assunto, exibe um germe do ideário nativista, que visava à independência política do país, como mostras do nascimento de uma brasilidade apreciada pelo pintor, manifestando-se atualizado com os princípios do emergente iluminismo. Configura-se uma composição harmônica das águas do Boqueirão com seu cotidiano simples de uma população diversificada e pouco abastada, que frequentava as ruas do Rio de Janeiro do século XVIII e as proximidades da lagoa. Não havendo possibilidade de comparação com outra iconografia sobre o local, não se pode assegurar com exatidão se o desejo de representar a gente simples do nosso povo, como: lavadeiras, pastores, carregadores, brincadeiras de crianças e até cancionero tenha sido liberdade poética do pintor, ou não. O fato converge para uma imagem já muito interpretada por diversos autores como Lira (2009), Santos (1994) e Migliaccio (2010), mas que encontra contradição com os relatos de documentos escritos sobre o local. Não cabe tal juízo de valor, mas apenas a observação da natureza do lugar representada pela cultura, eternizando assim a lagoa do Boqueirão da Ajuda na obra de Leandro Joaquim.

fortalezas e fábricas. Para Luciano Migliaccio (2010), os painéis correspondem ao programa de urbanização da cidade do Rio de Janeiro promovido pelo Vice-Rei para dotar a nova capital de estruturas adequadas. Colocados em lugar de divertimento público, tinham a finalidade didática de exaltar os produtos e a paisagem nacionais. Ainda para Migliaccio, os temas das pinturas dos painéis são afinados com a exaltação dos recursos naturais e das riquezas da colônia brasileira que se encontram nos documentos da Academia de Ciências do Rio de Janeiro, fundada pelo marquês do Lavradio. Nas imagens, como nos escritos dos literatos e dos cientistas, fica evidente a percepção de novas relações com Portugal e do novo papel do Brasil e de sua população (MAKOWIECKY, 2015).

Figura 3 - Pintura do aqueduto dos Arcos da Lapa e a Lagoa do Boqueirão da Ajuda com o Morro do Desterro à esquerda.



Fonte: Coleção do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.
Nota: Acesso em 2020.

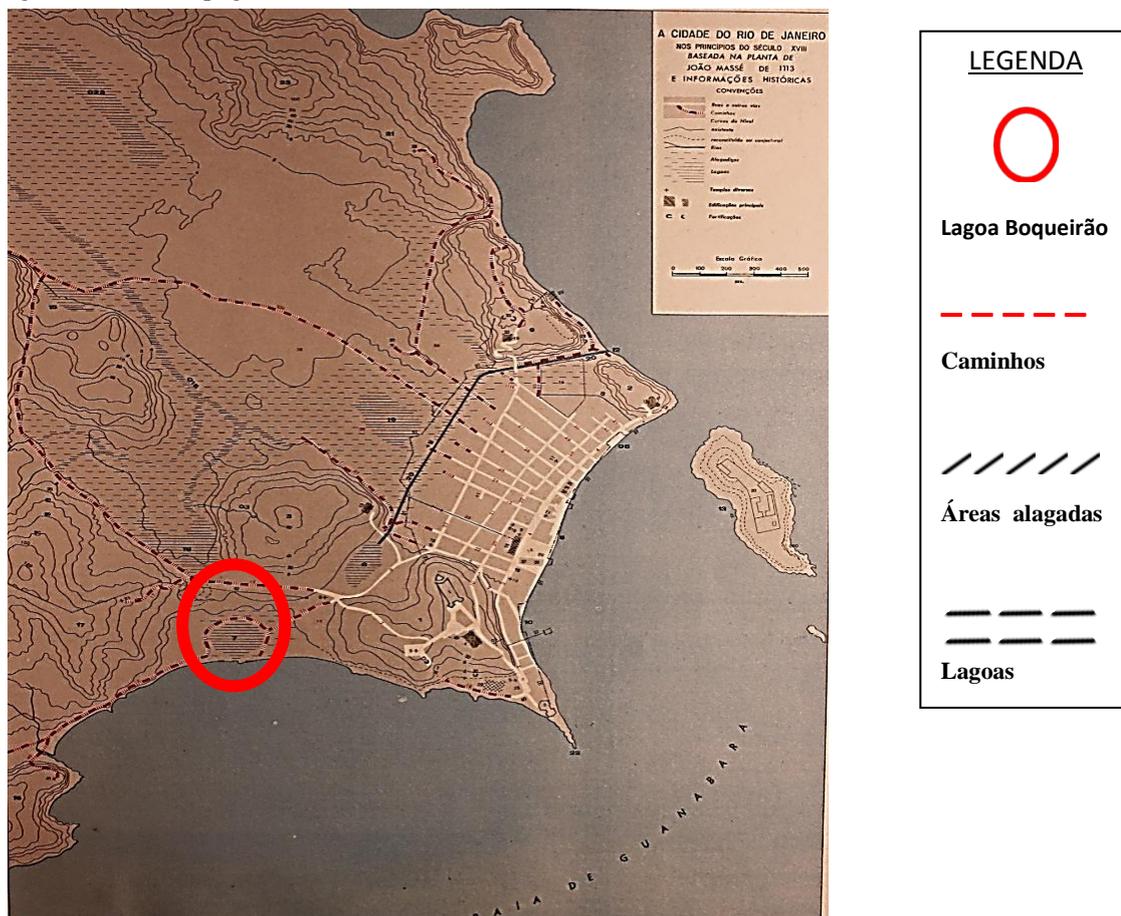
Considero nesta pesquisa que, embora os pressupostos iluministas do sanitarismo associados ao embelezamento estético tenham influenciado contundentemente a implementação deste jardim, diversos outros fatores históricos e geográficos, de ordem tanto prática quanto simbólica, também podem ter colaborado para a definição desta pitoresca área. Importa lembrar que os mangues e as charnecas espalhadas por toda a região consistiam num entrave geográfico importante e competiam para frustrar o processo civilizatório na conquista do espaço urbano sobre a natureza, entretanto, a lagoa do Boqueirão não era o único motivo a dificultar o avanço deste projeto.

Um outro fator de ordem pragmática pode ser observado na planta topográfica da cidade do Rio de Janeiro de José Massé, de 1713⁴⁴, conforme demonstrado na página seguinte. Comparando os alagadiços, baseados na observação da topografia desta planta,

⁴⁴ Executada após a invasão francesa de Duguay Trouin (1711), esta planta destaca as diversas lagoas e grandes alagadiços que compunham a estreita planície da antiga cidade do Rio. Indicando com a hachura a extensa dimensão da Lagoa do Boqueirão da Ajuda à esquerda, entre o Morro do Desterro e o Morro do Castelo, convergindo as águas de pequenos riachos que ali vinham desembocar, onde através dela encontravam um tipo de estuário em direção ao mar. Exibe também alguns caminhos já abertos entre as matas das circunvizinhanças da cidade. Atenção ao caminho em direção Sul, que precisava contornar a parte detrás da desta lagoa para o caminhante acessar a região da Glória e Botafogo. Mostra também o quão pequeno era a antiga cidade e o quanto seus arrabaldes, neste período eram regiões dominadas pela natureza, cheia de áreas alagadas e com baixíssima demografia. Como nos lembra Ferrez (2000, p. 54) é a primeira carta a apresentar o centro urbano em configuração e escalas corretas.

com aquelas outras áreas possíveis de serem aterradas, tanto na direção Sul quanto na direção Norte da cidade do Rio de Janeiro, nota-se que a direção Sul, local onde se encontrava a lagoa do Boqueirão, apresenta, proporcionalmente, uma área menos alagada do que a direção oposta. O que em princípio parece ter favorecido o encaminhamento civilizatório neste sentido da cidade, posto que demandaria o uso de menor quantidade de solo para aterramento. Além do que, o dissecamento da referida lagoa podia contar com a proximidade do Morro das Mangueiras, um contraforte do Morro do Desterro/Santa Tereza, cuja estrutura não era rochosa, mas composta por material de solo decomposto. A facilidade do objeto a ser aterrado estar circunvizinho ao objeto a servir de aterro, foi sem dúvida, um elemento determinante para favorecer a escolha da área, mas, talvez não o único.

Figura 4 - Planta topográfica da cidade do Rio de Janeiro no ano de 1713 do francês José Massé



Fonte: Arquivo Nacional Ultramarino de Lisboa (apud: Eduardo Canabrava, 1965, p. 15).

Nota: Feito em bico de pena, a planta é de autoria de José Massé. Destaque elaborado pela autora, 2020.

Vale lembrar também que, a entourage que acompanhava Dom Luis, assim como a dos outros vice-reis e a elite abastada não escolheram o centro da cidade para

suas habitações. Tido como sujo e foco de pestilências, o centro foi rechaçado, em favor do interior adjacente. Habitaram em fazendas e chácaras, muitas delas ocupando o entorno próximo a zona sul da cidade entre os bairros de Glória, Catete, Botafogo e Laranjeiras. Esses locais foram eleitos pela nobreza por se caracterizarem pela adjacência segura, livre de miasmas e próximo ao centro. Logo, como apontado por alguns autores como Marianno (1943), Carvalho (1988), Segawa (1996), Taulois (2003) e Naylor (2000), a necessidade de sanear a lagoa do Boqueirão ao invés de outras, cumpria o desejo de expandir o crescimento da cidade em direção Sul, área que estava em processo de ocupação habitacional pelas classes mais abastadas da população. Orientar, tendenciosamente, o processo civilizatório público ao atendimento destes grupos, ou seja, do estrato social mais rico da população significava conceder direitos sanitários de modo seletivo. Concessão feita não a toda população, que continuava a ter que conviver próximos ao despejo de seus “tigres” ao mar, mas àqueles poucos privilegiados, considerados distintos observadores da ordem e do direito, classificados socialmente como o “público” por direito colonial. Pois a ordem do espaço estava para cuidar não dos desordeiros, mas para garantir atendimento àquele grupo de indivíduos, que representava a norma e assim mantinha alicerçada toda a estrutura do poder vigente.

Dentro do escopo deste amplo projeto de dominação, controle e submissão dos fenômenos naturais às expectativas e necessidades humanas, fazia parte deste plano transformar a natureza primitiva, ou seja, transformar o meio hostil em um ambiente próprio para habitação do homem, para ele morar e usufruir. Todavia, a efetivação de tal empresa implicava imprimir sobre o “desordenado” mundo natural a ordem e a geometria do conhecimento racional e para alcançar tal expectativa, perpassava a sanitização da natureza. A lagoa do Boqueirão, ao ser dissecada, pôs fim a diversos problemas de ordem médica, como o afastamento do foco de mosquitos e insetos que habitavam suas águas, acusados de propagarem febres e doenças infecciosas, assim como o contato físico dos habitantes da cidade com as águas poluídas pelos excrementos humanos, regularmente, despejados no local. Para tanto, a ideia das pestilências emanadas pela lagoa era tão disseminada socialmente, que foi alvo até de comentário do poeta Manuel Inácio da Silva

Alvarenga⁴⁵ em 1785, quando da transformação da lagoa do Boqueirão em jardim, dois anos após inauguração do Passeio, no qual dizia:

Lago triste e mortal, no abismo esconda
 Pestíferos venenos.
 E o leito, onde dormia estéril onda,
 Produza os bosques e os jardins amenos,
 Que, adorando os fresquinhos lugares.
 Deem sombra à terra e deem perfume aos ares⁴⁶.

Ao dar fim aos miasmas alimentados pela dita lagoa, os bons ares puderam de volta circular na região da Lapa e com isto refrescar a população da apertada cidade. Principalmente nas tardes de verão, os ventos amenos oriundos da brisa marinha chamada de viração da barra⁴⁷ eram muito apreciados pelos habitantes que ali desfrutavam de uma vista privilegiada do Rio, orientada a frente pela entrada da Baía de Guanabara e o seu

⁴⁵ Silva Alvarenga fez parte de uma geração de homens nascidos na América portuguesa do século XVIII que se identificaram de formas distintas - porém, com semelhanças entre si - com o ideário ilustrado português da segunda metade do século XVIII. Enquanto Alvarenga Peixoto, Basílio da Gama e Claudio Manuel da Costa ficaram conhecidos por seu envolvimento na Inconfidência Mineira, Silva Alvarenga foi alvo de desconfiança no Rio de Janeiro num episódio que ficou celebrado como Conjuração do Rio de Janeiro ou Inconfidência Carioca. Muito já se escreveu com o objetivo de circunscrever algumas ações de Silva Alvarenga e considerar parte de sua obra poética como sendo o gérmen de um nativismo que visava à independência política do país, como amostras do nascimento de uma brasilidade (CALMON, 1959, p. 1339; CANDIDO, 2006, p. 180; SANTOS, 1992, p. 23). Procurando manter aceso o conhecimento apreendido em Portugal e coerente com a vivência e a difusão de saberes ilustrados, o poeta se engajou, no ano de 1790, na reativação dos trabalhos da Sociedade Literária do Rio de Janeiro, fundada em 1786, durante o vice-reinado de Luís de Vasconcelos e Sousa. Em 1785, portanto um ano antes da fundação da agremiação, Silva Alvarenga publicaria a *Apotheosis* poética - Ao Ilustríssimo e Excelentíssimo Luís de Vasconcelos e Sousa, Vice-Rei e Capitão general de mar e Terra do Brasil. Tal pendor do vice-rei para apoiar as atividades intelectuais que os letrados coloniais desejam promover é por ele versado nesta composição lírica: “Os justos prêmios de êmula Virtude/ Da vossa mão excitem/ Ao nobre, ao generoso, ao fraco e rude;/ As Artes venturosas ressuscitem;/ E achando em Vós um ínclito Mecenas,/ Nada invejem de Roma, nem de Atenas” (ALVARENGA [1785], 2005, p. 7 apud TUNA, 2018).

⁴⁶ (ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva, 1785, poema dedicado a Dom Luis de Vasconcelos e Sousa).

⁴⁷ O vento conhecido pela viração da barra, é descrito, geomorfologicamente, como um tipo de brisa que é fresca e levanta fortes vagas que incidem obliquamente sobre o litoral oriental da entrada da baía e dão lugar, conseqüentemente, a uma resultante dirigida para leste do caminho das areias e lançam ao mesmo tempo para a entrada os que são trazidos pela jusante. Dito de outro modo, um cordão litorâneo, uma verdadeira barra, está em formação na entrada da baía da Guanabara (...) Um cordão litorâneo está em via de construção na entrada da baía de Guanabara, o que é evidentemente inquietante, tanto mais que a corrente marinha que acompanha as costas e que parece provocada pela predominância dos ventos de NE e de NNE no Oceano, dirige-se também para oeste e traz desse modo uma contribuição de partículas finas às construções edificadas pela corrente de descarga da baía e sobretudo pelas vagas levantadas pela brisa de mar ou viração (Revista Brasileira de Geografia, O vento de viração da barra na Baía de Guanabara, out.-dez., 1944, p. 482-283).

prestigiado Morro do Pão de Açúcar. O romancista do século XIX, Joaquim Manoel de Macedo (1862) ao rememorar sobre a área geográfica da lagoa do Boqueirão, no qual o jardim do Passeio foi inserido, mencionou dois pontos distintos, mas de singular importância: as condições pestíferas que emanavam da lagoa, mas também a vista magnífica da paisagem da cidade do Rio de Janeiro a partir daquele ponto de observação, a saber:

É verdade que o Boqueirão da Ajuda, cujo seio se compreendia no espaço que vai desde a ponta do Calabouço até ao monte de Nossa Senhora da Glória, oferecia uma vista magnífica; mas a lagoa que ali se encontrava era repugnante, formada pelas águas das chuvas que ficavam estagnadas, mostrava-se de feio aspecto, às vezes exalava um cheiro desagradável e, na opinião de muitos, passava por ser um foco de peste (MACEDO, 1862, p. 87).

Já o vento de viração que promovia uma agradável brisa marinha de verão pode ser melhor apreciado agora pela população, depois da extinção da fétida lagoa, não espalhando mais pelo ar seus odores pestilentos. Ao contrário, passou a ser, assim como a paisagem, mais uma atração agradável para a população, que ali o podia encontrar e que melhor estimaria sua brisa fresca no andar superior do terraço do jardim.

Segundo relatou o poeta Macedo (1862, p. 81) ao tecer comentários sobre as tardes com o vento suave e ameno provindo da viração, dizia ele: “[...] à tarde é bela e fresca. O sol derrama sobre a terra seus últimos raios. Anuncia-se a hora do crepúsculo. A viração (vento) festeja docemente as verdes folhas das árvores que sussurram com um leve ruído”. Diversos outros relatos de viajantes estrangeiros, que visitaram a cidade do Rio de Janeiro na época, deixaram registrados suas impressões e subjetividades trazidas pela agradável lembrança desta suave brisa das tardes cariocas. Um provável oficial da embarcação francesa *L’Arc-en-Ciel*, pertencente a esquadra de guerra do Marquês d’Albert, que atracou no porto do Rio no ano de 1748, com certa liberdade de circulação pela cidade já havia tecido observações, como de costume dos viajantes, sobre o clima e o vento da agradável brisa, que inclusive servia a sanar o ar da cidade: “O clima local é agradável e são. O calor excessivo, que poderia ter consequências funestas, é amenizado por duas brisas: uma que sopra pela manhã, de nordeste, e outra que sopra à tarde, de sudeste” (D’ALBERT, 1748 apud FRANÇA, 1999, p.89).

O comandante da marinha britânica John Byron (1723-1786), que esteve na cidade em 1764, também não deixou de notar, entre tantas observações sobre diversos aspectos topográfico, econômico, sociais etc., o aprazível e salubre vento marinho, que vinha da viração da barra, com o seguinte comentário:

O ar no Rio de Janeiro renova-se através da sucessão de ventos terrais e de brisas marítimas. Os primeiros sobram desde a manhã até uma hora da tarde; a seguir começam as brisas marítimas, que são muito forte e muito contribuem para tornar o porto salubre e agradável. Os naturais do país estão tão convencidos de que esse vento do mar é saudável que os negros o chamam de doutor. Segundo os habitantes locais, essa crença baseia-se na constatação de que, nos lugares onde ele não penetra, o ar é de tal modo aquecido que as aves lá não pousam (BYRON, 1764, *apud* FRANÇA, 1999, p.110).

Associado ao vento fresco e salubre também se descortinava a vista, um olhar sobre a natural beleza da cidade, que podia ser admirada a partir daquele ponto de contemplação disponibilizado pelo jardim, ângulo este que mais tarde viria a ser a paisagem mais prestigiada e emblemática da cidade do Rio de Janeiro, oferecido pela localização privilegiada da antiga lagoa do Boqueirão. Entretanto estes fatores geográficos se considerados apenas objetivamente podem não ser suficientemente válidos para justificar a escolha do local como ideal para o empreendimento de um jardim. Todavia, estes argumentos se articulados a outros fatores de dimensão subjetiva ou simbólica podem permitir a especulação sobre outras conjecturas possíveis na tentativa de interpretar o porquê da escolha desta localização, em detrimento de outros prováveis candidatos.

Um dos argumentos ainda de ordem pragmática refere-se à proximidade do jardim com o aqueduto dos Arcos da Lapa⁴⁸, responsável por canalizar as águas oriundas do rio Carioca desde o Morro de Desterro/Santa Tereza até seu esgotamento no antigo chafariz do atual Largo da Carioca (não mais existente), lugar onde os habitantes da cidade do Rio iam buscar água potável para seus diversos afazeres. Entendo que sendo o jardim um artefato vivo, um lugar repleto de plantas e seres que precisam de água potável

⁴⁸ Inicialmente, o aqueduto que transportava, século XVII, as águas do rio Carioca no até o chafariz do Largo de mesmo nome era uma construção em madeira, relativamente precária, que sustentava canos (manilhas) de cerâmica para conduzir as águas do rio, por meio de caimento, do alto do Morro do Desterro/Santa Tereza até as áreas mais baixas da cidade, era constantemente alvo de danos, que prejudicavam o abastecimento de água para população e demandava, diversas vezes, sua reconstrução. Em 1750, na administração do Conde de Bobadela (1733-1763) o velho aqueduto que transportava, adquiriu o privilégio de ser edificado por tijolos e argamassa. Caracterizando-se como a maior obra de construção civil realizada na cidade do setecentos até então, os Arcos da Lapa, como ficou conhecido, teve sua forma inspirada na engenharia dos arcos romanos, forte e sólida o suficiente para dominar a distribuição da água de forma mais segura e permanente. Não por acaso, somente depois que este aqueduto se transformou numa estrutura mais sólida e permanente, onde permitia a constância ininterrupta de abastecimento de água, foi que se tornou possível o extraordinário florescimento dos jardins urbanos, público ou privados na cidade do Rio de Janeiro. Antes dele, a inconstância no fornecimento e distribuição de água potável, demandava percorrer longas distâncias para obtê-la e tornava o cultivo de plantas, principalmente as ornamentais devido sua sensibilidade, numa ação cujo sucesso era pouco provável. Apesar da cidade do Rio possuir abundância de rios e lagoas, em grande maioria não eram canalizados, muitos eram os terrenos pantanosos que necessitavam de obras de drenagem, para que a área de solo firme e seco se tornasse mais ampla para um cultivo seguro.

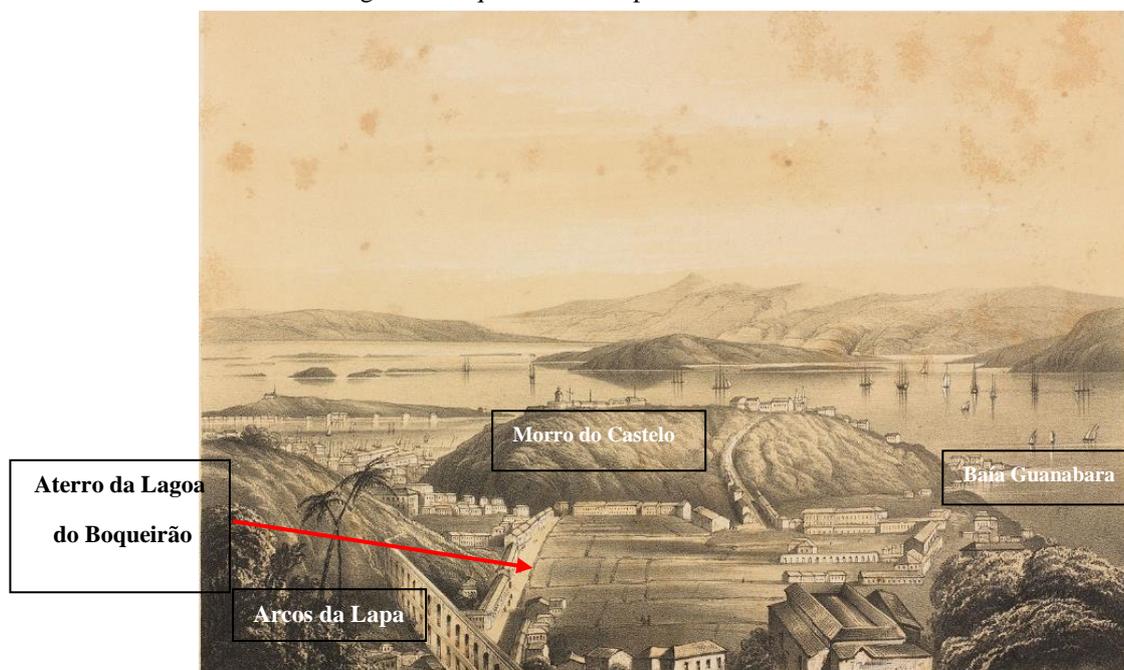
para a manutenção das suas existências, o fator geográfico de se localizar próximo a uma das principais fontes distribuidora da cidade constituiu uma outra importante condição para o posicionamento do Passeio Público nos arredores da Lapa. Sua localização muito próxima ao Aqueduto permitiu que o plano do arruamento da rua das Belas Noites (atual Marrecas) ligasse em uma linha reta, o chafariz das Marrecas até a Fonte dos jacarés dentro do Passeio. O prolongamento desta rua com o eixo central do jardim formou uma longa perspectiva espacial e que possivelmente facilitou o abastecimento de água levada ao interior do jardim por meio de canos subterrâneos (sofisticação pouco comuns à época) que passavam por esta ligação. Aliás, a água era um bem caro e precioso, cujo propriedade em terras particulares era um marcador simbólico de distinção social. A questão do controle e distribuição das “águas de beber” para a população era uma antiga demanda mal resolvida na cidade carioca, como bem lembrado pelo geógrafo Maurício de Abreu (2014):

Aguardadas desde o início do século XVII, as águas do rio Carioca, ao chegarem finalmente à cidade mais de 100 anos depois, logo se revelaram insuficientes para atender às necessidades de seus habitantes. É que a partir do início do século XVIII, o Rio de Janeiro viu elevar-se bastante a sua taxa de crescimento demográfico [...] Com a população e atividades econômicas em expansão, logo a questão do abastecimento d'água se fez sentir novamente. Resolveram então os governantes da cidade, não apenas distribuir melhor as águas do encanamento do Carioca, como também captar novos mananciais. [...] O vice-rei Luis de Vasconcellos e Sousa, por sua vez, tomou parte das águas que o aqueduto da Carioca levava ao Morro de Santo Antônio, desviando-as através de um conduto de pedra e cal, para o novo “Chafariz das Marrecas”, localizado no sopé daquele morro, na atual rua Evaristo da Veiga, em frente à antiga rua das Belas Noites [atual Marrecas] (ABREU, 2014, p. 305-6).

A localização e a espacialidade exercidas pelo Arcos da Carioca como condutores do importante manancial de água de Santa Tereza para o Chafariz das Marrecas permitiram que a obtenção do abastecimento fosse possível para alimentar e manter vivo o cultivo de plantas necessárias à constituição de um jardim naquele ponto específico. A relação, fundamentalmente geográfica, entre natureza e cultura pode ser considerada, neste entendimento, como uma condição relevante de proximidade entre o aqueduto e o Passeio. Em uma rara gravura sobre a área, antes da implantação do jardim sobre aquele espaço, conforme informa a imagem n. 5, na página seguinte, pode-se notar a proximidade e a relação entre os Arcos com a ampla área aplainada da Lagoa para a construção do jardim a sua frente. Observa-se que a área escolhida estava enquadrada e bem posicionada entre o Morro do Castelo, o Convento da Ajuda, a Baía de Guanabara e a Igreja N^a. S^a. do Carmo da Lapa do Desterro. Embora seja um local estratégico de

ligação entre o centro da antiga cidade em direção à zona Sul, nota-se na imagem que a área aterrada, além de próxima aos Arcos, é bastante ampla, apresentando poucos entraves naturais ou culturais para construção, ou seja, permitindo a livre escolha de implantação de qualquer formato de jardim.

Figura 5 - Desenho do aqueduto da Lapa e a área plana decorrente do aterramento da Lagoa do Boqueirão vista a partir do Morro do Desterro



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Alterado pela autora, 2020.

Nota: Ilustração sem data, vista a partir do Morro do Desterro. Autor James Dickson (1738-1822). Retirada de Panoramic views of Rio de Janeiro.

Todavia, outro fator não somente de ordem prática, mas também de natureza simbólica pode ter oferecido condições para a instalação do Passeio naquela localização. Embora não encontrado em outras referências que se debruçaram sobre a história do jardim, acredito que além dos fatores geográficos acima já mencionados, um fator subjetivo pode ser levado em consideração, no que diz respeito à forma monumental e tradicional do aqueduto da Carioca. De aparência semelhante aos arcos romanos da antiguidade clássica, a forma do aqueduto imprimiu sobre a paisagem de uma “terra inculta”, dominada por uma natureza que se pretendia controlar, mais do que uma arquitetura utilitária para fins práticos de abastecimento de água na cidade.

Sugiro que os arcos de formato tradicional romano trouxeram para a cidade junto a sua função usual, muito mais do que uma arquitetura de pedra e cal, que por si só, diante da ótica racionalista, já competia com o domínio do espaço natural. Eles exibiram

sua superioridade espacial em grandeza e poder e transportaram valores simbólicos em forma de ornamento urbano. Os arcos deslocaram com sua forma clássica a qualificação do espaço ao redor da Lapa, através do imaginário conferido à admiração ocidental pelo mundo greco-romano, revivido pelo iluminismo como símbolo referencial de modelo civilizatório. É possível que sua forma suscitasse o porte de determinados valores socioculturais que organizavam uma certa visão de mundo nostálgica sobre um passado civilizado. Estes valores, encarnado pela representação dos Arcos, uma vez fixados sob o espaço poderiam ser capazes de qualificá-lo culturalmente. A atualidade de sua presença física, ou seja, sua materialidade, desse modo, poderia colaborar na criação de imaginários relativos a ideais e desejos sociais por ordem civilizatória suscitada pela forma clássica que os Arcos representavam.

Com efeito, a revalorização das antiguidades clássicas pelo ideário iluminista, principalmente, após as escavações arqueológicas das cidades romanas de Herculano (1738) e Pompéia (1748) fizeram o mundo ocidental reviver um saudosismo reverenciado às obras eruditas. Neste sentido, acredito que a potência simbólica atribuída as culturas greco-romanas, pelos valores de: antiguidade, herança e tradição a ela dotados podem ter revestido simbolicamente o espaço da área da Lapa de uma densidade cultural e profundidade temporal, no sentido de contiguidade histórica que originalmente não lhe era própria. Simbolismo outorgado aos arcos apenas por semelhança aparente àqueles monumentos próprios do período clássico. Contudo, vale lembrar que o aqueduto carioca só tinha com o mundo erudito uma relação de aparência. Distanciando-se do sentido de pertencimento histórico e geográfico legítimo encontrado nas obras tradicionais. Nesta perspectiva, a forma espacializada dos Arcos da Lapa parecem ter sido responsáveis por uma valorização do lugar, ao fixarem e comunicarem visualmente no espaço as inspirações sociais de uma herança revalorizada, mas não existente em realidade. Ao ligar este espaço a um passado glorioso e imemorial, ao qual ele não pertencia, mas que lhe conferia valor, os arcos operaram sobre a paisagem da Lapa como aquilo que os historiadores Éric Hobsbawn e Terence Ranger (1984) chamaram de tradição inventada:

Muitas vezes, “tradições” que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas. [...] O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo [...] Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (HOBSBAWM & RANGER, 1984, p. 9).

De acordo com esta abordagem, a forma dos Arcos romanos pode ter trazido para a Lapa uma ligação temporal de continuidade artificiosa, daquele espaço com um passado histórico, o qual não lhe era originário. Com isso, dotaram-no de um valor tradicional que não possuía e o qualificaram como uma forma símbolo marcada por um significativo legado de cultura e civilização. Desse modo, elementos abstratos se tornam concretos, como num código linguístico, através da capacidade comunicativa subjacente entre a forma espacializada destes Arcos e a sociedade que decodifica sua mensagem. Seguindo nesse sentido, a arquitetura do aqueduto cumpriria para além da sua função primeira e utilitária, uma função segunda de cunho simbólico.

No que tange a interpretação da sua função segunda/conotativa, a arquitetura dos Arcos tirou o “caos” da natureza considerada em desalinho, com a implantação da razão humana representada pela geometria do aqueduto como produto do intelecto sobre o espaço. Conferiu-lhe assim uma decoração a mais na paisagem e sobrepôs a ordem humana sobre o mundo natural. Ao impor uma tradição materializada pelo uso da “geometria ao mundo natural, os seres humanos tomam para si o papel de demiurgos” (COSGROVE, [1994], 2012, p. 112). Ainda que sem querer questionar a intenção pela qual foi construído, lembro que a forma escolhida para o aqueduto concedeu à área da Lapa uma identidade singular, dotando-a como um autêntico marco civilizatório. À vista disto, é interessante notar como um simples aqueduto pôde compor um cenário paisagístico imbuído do espírito iluminista e dignificou o lugar; onde geometria romana servia não apenas como um mero condutor de águas, mas também como símbolo carregado de valores capazes de expressar em conjunto: imagem, erudição, arte, contiguidade, história, antiguidade, tradição, herança, estirpe, civilização e progresso. O secretário da embaixada inglesa, George Staunton (1792), em passagem pela cidade do Rio de Janeiro, deixou registrado, em seus apontamentos de bordo, uma observação de qualidade decorativa sobre o aqueduto da Lapa, disse ele:

O reservatório, por sua vez, é abastecido por um aqueduto sustentado sobre grandes arcos que cortam um vale muito profundo. A água, proveniente das montanhas, é captada por uma série de canais feitas de pedras e cobertas por uma abóboda de tijolos. A parte desta grande construção que atravessa o vale é uma obra extremamente útil e funciona como um ornamento para a cidade. Para erguer uma estrutura de tal porte, composta por pelo menos 40 arcos de grande envergadura, certamente muito dinheiro foi dispendido, dinheiro que poderia ter sido poupado caso se tivesse optado por um sistema de canos rasteiros. Mas, como observa o senhor George Staunton, a decoração e a magnificência são, tanto quanto a utilidade, os fins a que se propõe as obras públicas (STAUNTON, [1792] apud FRANÇA, 1999, p. 214-15, grifo nosso).

Destarte, levanto o argumento de que a partir da implantação do aqueduto da Carioca em 1750, em formato de arcos romanos, a área da Lapa deixou de ser um espaço apenas tomado pela natureza para se tornar um espaço visualmente dominado pela monumentalidade cultural oferecida pelos seus arcos. Obra civil de dimensão imponente para uma cidade parca e apertada à época, os arcos como símbolo de cultura clássica conferiram à Lapa a promessa de civilidade tão esperada pelos habitantes dessa cidade. A comunicação visual que proporcionava sua forma abriu expectativas colonizantes de uma lógica do vir a ser, a respeito de um mundo ilustrado e de um chão conquistado a duras penas sobre o mundo natural. Mundo este que, naquele momento, tinha dominado a água potável, mas que ainda precisava se sobrepor à antiga lagoa, que passava por entre o aqueduto com suas águas infectadas. A partir da instalação dos arcos, a Lapa passou a ser um lugar decorado que inspirava cultura e civilidade. Após o dessecamento da lagoa do Boqueirão, a ampla área aterrada localizada próxima aos arcos passou de ser o logradouro público mais inspirador para realizações arquitetônicas de urbanização da cidade. Como efeito, não por acaso foi o local indicado para abrigar em frente a esse belo monumento, um outro projeto de cunho artístico e cultural igualmente forjado pelos ilustrados ideais do século das Luzes: o jardim do Passeio Público! Em associação simbólica e pragmática com os arcos constituiu parte importante de um programa civilizatório carioca, cuidadosamente planejado e ampliado pelo vice-rei Dom Luis de Vasconcellos e Sousa, em 1779.

Dentro deste ponto de vista, a construção do jardim do Passeio, não serviu apenas para resolver uma questão sanitária, posto que o Boqueirão não era a única lagoa a oferecer problemas à saúde da população, segundo argumentos iluministas. Nem apenas para urbanizar o caminho de crescimento da cidade em direção sul. Sua posição em frente a Baía de Guanabara, do qual se descortinava uma bela vista da entrada da cidade via mar acalentada pela brisa da viração, constituía condição relevante para a eleição da Lapa para sua localização. Outra vantagem do jardim próximo ao aqueduto foi que, além de garantir o futuro abastecimento de água ao jardim, os arcos da Carioca revestiam simbolicamente não só àquele lugar específico de reverência a tradição europeia, mas todo o entorno como um conjunto. Uma vez o lugar qualificado confluuiu para inspirar e atrair a propagação cultural, sugerindo um lugar propício ao desenvolvimento das artes, civilização e identidade. Nesse sentido, a associação articulada destes elementos: a arquitetura, o mar, a água, o caminho de passagem, a bela paisagem e o morro das

mangueiras confluíram para garantir o sucesso do programa civilizatório para construção do jardim. E o aterramento da lagoa assegurava as condições práticas para sua implementação.

A área da Lapa e seu entorno se tornou, a partir de então, a área de influência cultural mais ativa que a cidade colonial do setecentos conheceu, sobretudo com a composição paisagística formada pelos Arcos junto ao jardim do Passeio Público. Juntos eles exerceram uma centralidade cultural vigorosa sobre a urbes carioca, que se estendeu desde o fim do século XVIII, atravessou todo o XIX e perdurou até o início do XX, quando a boemia se deixa seduzir pela zona Sul modernizada. A Lapa foi um bairro que ganhou a simpatia e a identidade dos cariocas, conquistados a partir da forma espacializada de um aqueduto e de um jardim. A bem da verdade, a área transformou-se ao longo dos tempos, com outros usos sociais, formas e atrações, mas manteve seus arcos e o seu precioso jardim, que continuam no mesmo local junto com a cultura e a boemia como verdadeiros marcos e matrizes da história do lugar. Lugar ainda hoje caracterizado por um uso social intenso, a Lapa é um exemplo de o quão forte são estes símbolos espaciais e nos mostra que por mais que mudem as aparências, velhos hábitos sociais e identidades permanecem.

2.1.2. A geografia do trabalho na construção do jardim: os vadios

São pouquíssimas as referências documentais sobre a história da construção do jardim do Passeio Público do Rio. A data da sua abertura ao público e o modo como foi inaugurado são mistérios que nenhum pesquisador, até o momento, conseguiu desvendar devido à precariedade e à obscuridade de informações recolhidas. É consenso entre os estudiosos do assunto como Marianno (1943), Carvalho (1988), Segawa (1996), Terra (2000; 2013), Naylor (2000) e Taulois (2003), que foi uma obra encomendada pelo vice-rei Dom Luis de Vasconcellos e Sousa ao arquiteto e escultor Mestre Valentim da Fonseca e Silva para abrir a expansão da cidade em direção Sul. Mas a grandeza, a complexidade arquitetônica e a monumentalidade da obra levaram Claudio Taulois (2003) a sugerir que tenha sido planejada e arquitetada não somente por Mestre Valentim, mas sobretudo pelo ilustrado Dom Luis - o conde de Castelo Melhor, aristocrata educado

pela mais alta nobreza lisboeta, que possuía vasto conhecimento sobre o assunto adquirido por literatura especializada e pelas visitas *in situ* aos jardins europeus.

De acordo com o arquiteto Hugo Segawa (1996, p. 80) e compartilhado por outros estudiosos, um relato de 1789 é a única e lacônica referência textual conhecida do administrador que planejou o Passeio Público do Rio de Janeiro para com sua criação. Esse texto refere-se ao relatório de 1789 elaborado pelo vice-rei Vasconcelos (1779-1790) declarando para seu sucessor, o segundo Conde de Resende (1791-1801), as condições administrativas em que se encontrava a capital da colônia no fim do seu governo. Embora mostre pouco sobre este específico empreendimento, são de valiosa importância para esclarecimentos relativos à criação do Passeio.

A narração revela a maneira encontrada pelo vice-rei para não onerar os cofres públicos ao realizar o desejo de projetar num território de natureza tropical e selvagem, um jardim público de feição e traçado paisagístico europeizado. Sem recursos específicos que pudesse destinar ao custeio que a obra demandaria, D. Luis usou de um expediente engenhoso e permitido à época. Beneficiando-se do cargo de autoridade máxima na colônia e representante da figura do próprio rei, ordenou que fossem retirados das ruas da cidade do Rio de Janeiro todos os homens livres considerados “vadios” e desocupados para serem recolhidos e presos na fortaleza da Ilha das Cobras, sob pena de trabalho forçado a serviço de mão-de-obra gratuita ao Estado. Estes homens foram apropriados como trabalhadores e obrigados a execução de diversos afazeres, inclusive para a realização do desmonte do Morro das Mangueiras, aterramento da Lagoa do Boqueirão e da obra de construção do próprio jardim do Passeio Público. Além de utilizar-se gratuitamente da força braçal desses indivíduos para seu empreendimento, Dom Luis também apurou para os cofres públicos, os rendimentos pelos trabalhos destes “vadios” que possuíam ofício próprio. Junto a essa arrecadação, ainda se somavam os rendimentos dos açoites dos escravos que seus senhores mandavam o Estado castigar. Desse modo, sob esta lógica autoritária, resolveram-se três grandes problemas de ordem pública. Primeiro, retiraram-se das ruas todos os desvalidos, que incomodavam a ordem pública estabelecida e não faziam parte da “boa sociedade”, além disto passou-se a lucrar com os trabalhos por eles realizados, sem lhes pagar qualquer recompensa. Segundo, lucrou-se também com os açoites dos escravos, sob o argumento de serem menos agressivos. Terceiro, obteve-se sem custo salarial o trabalho braçal dos “vadios”, de que tanto se precisava para empreender o programa civilizatório de transformação da cidade do Rio em um lugar com aparência “educada”. A saber, segue parte do relatório:

Segui o meio termo de mandar para a fortaleza da Ilha das Cobras todos estes **vadios**, que se encontram em algum comisso, fazendo-os trabalhar em seus officios; e passando o rendimento e produto das obras que se vendem para um cofre, que mandei instituir no calabouço, para se applicarem as importâncias que ali vão se ajuntando às obras públicas d'esta cidade. No mesmo cofre se guardam as que respeitam aos açoutes dos escravos que seus senhores mandam castigar, a fim de se impedir por este modo não só a excessiva paixão com que são punidos, mais inda de se providenciar a precisão de serem quando se fazem desordens e se disfarçam por uma indiscreta afeição [sic]. Todos estes rendimentos que se tem apurado por um methodo e escripturação abreviada [sic], se tem consumido nas obras do **Passeio Público**, a que as pequenas rendas da câmara, e as poucas forças da Fazenda Real não podiam acudir tendo-se conseguido ultimamente diminuir, com medo d'aquella suave correccão, as perturbações d'estes indivíduos, dos quaes [sic] se vem a tirar uma correspondente satisfação na parte que pode respeitar ao mesmo público⁴⁹ (IHGB, 1888, Tomo 51, parte segunda, p. 183, grifo nosso).

A exposição do relatório evidencia que as obras para a execução do Passeio Público não contaram com financiamentos vindo da Corte, mas com os recursos criados por trabalhos forçados de homens livres que foram escravizados a mando de Dom Luis de Vasconcelos por serem classificados como “fora” de pertencimento dos padrões que regiam a boa sociedade. Sob esta perspectiva, a execução do projeto do Passeio e sua implantação sobre o espaço implicou em uma obra que envolveu uma complexa problematização social, que atingiu diversos estratos da sociedade carioca do setecentos. Assim, pode-se dizer que os mais pobres foram os menos favorecidos pela construção deste grandioso jardim e os mais prejudicados pela sua ilustre fundação.

Entretanto, curiosamente, estes homens considerados “vadios” e desvalidos, que andavam a vaguear pela cidade caracterizavam-se por serem não escravos. Contudo, alguns eram brancos, outros negros, outros mestiços e alguns tinham officio específico, ou seja, profissão própria e estavam no que podemos atualizar para o vocabulário corrente: desempregados. Quem eram então estes desvalidos? Eram os desiguais, que pertenciam ao último estrato da hierarquia social antes dos escravos, aqueles marcados pelo profundo desequilíbrio gerado pela sociedade colonial imperialista, onde o rei e sua nobreza capitaneavam o modelo de superioridade a ser medido.

Próximo ao final de sua gestão, eclodiu em Minas Gerais a Inconfidência (1789) e D. Luis de Vasconcellos a reprimiu com mãos de ferro, assim como seu sucessor Conde de Resende (1791-1801), desmantelando a revolução, perseguindo impiedosamente os

⁴⁹ Relatório do Vice-rei do Estado do Brasil Luis de Vasconcellos e Sousa ao entregar o seu governo ao seu sucessor o Conde de Rezende. Revista do IHGB, Rio de Janeiro, Tomo 51, parte segunda, p. 183-208, 1888.

E Relatório do Vice-rei do Estado do Brasil Luis de Vasconcellos e Sousa. Revista do IHGB, Tomo 4, p. 165, 1842.

conjurados como exemplo de punição ao crime de lesa Majestade. Dedicado a repreender a desordem, mandou construir no Morro do Castelo, uma Casa de Correção conhecida como Calabouço, onde os escravos negros eram açoitados e seus proprietários obrigados a pagar pelo serviço ao Real Erário para executar tal prática. Essa estratégia serviu para concentrar nas mãos do Estado o poder da punição, instrumentalizando o domínio sob o controle do governo e, conseqüentemente, ordenando os castigos e ampliando a arrecadação de fundos para a gerência dominante. Este expediente pode ter reduzido o excesso de castigos apaixonados por parte dos senhores de escravos, mas sobretudo serviu para tirá-los do domínio particular dos proprietários e os institucionalizar, regulando-os sob o controle do Estado.

Mas quem eram estes “vadios” que importunavam a ordem social e traziam desordem para o espaço urbano? Eles são os personagens que serviram de mão-de-obra para a construção do jardim do Passeio Público. Parte da estratificada formação social do Rio do século XVIII, que em muitas ocasiões passaram despercebidos pelo atributo da invisibilidade, que lhes é concedido diante do olhar das classes dominantes. Mas quando esses trabalhadores lhes são úteis, são convenientemente arrematados como força de trabalho facilitadora de seus interesses. Por este motivo, vale a pena debruçarmo-nos um pouco mais sobre as pesquisas existentes sobre o tema, para a compreensão deste estrato social, arbitrariamente desmerecido e responsável pela execução manual deste prestigioso jardim.

Outra referência interessante sobre o assunto advém da historiadora Ana Cristina G. Rego (2011), que desenvolveu em seu texto “Os relatórios dos Vice-reis Marquês do Lavradio e Luiz de Vasconcellos e a vadiagem”. Um amplo diálogo comparativo entre os relatórios de ambos os governantes, e, portanto, nos ajuda a compreender esta classificação, cuja distinção social torna-se coerente com a organização desta sociedade colonial, ao averiguar os sentidos que definiam tal hierarquia. Segundo relato do Marquês de Lavradio:

Estes povos em [...]; compondose a maior parte dos mesmos povos de gente de pior educação, de um caráter o mais libertino, como são negros, mulatos, cabras, mestiços, e outras gentes similares⁵⁰ (IHGB, 1860, p. 182-183).

Associar a desordem a negros e mulatos naturalizou um preconceito racial que, interessadamente, não os relaciona aos escravos negros de ganho, pois estes tinham

⁵⁰ Relatório do Luiz de Vasconcellos (op. cit., p. 182-183, 1860).

ocupação, eram parte constituinte da ordem escravocrata, sustentavam a norma e conferiam lugar a manutenção do arranjo social. Embora o racismo norteasse o relatório, não era o único critério utilizado para determinar os desordeiros, concorrendo também para essa caracterização de classe incivilizada: a educação, a pobreza, a falta de ocupação oficial, a falta de liberdade e até os inimigos do Estado.

No relatório da gestão anterior do Marquês de Lavradio, estes critérios de desvalorização são apresentados de maneira mais articulada e vem acompanhado de um “programa de civilidade”.

Além desses três terços formei mais outro de homens pardos, dando-lhe por comandante um sargento-mór, branco, e oficial tirado das tropas, e por ajudantes dois oficiais inferiores, também brancos, tirados das tropas, para deste modo poder melhor estabelecer-lhes a disciplina e conservá-los em sujeição [...]. Muitas são as utilidades que acho nestes corpos. V Exe. Se deve prevenir contra a grande oposição que há a eles, e assim em o Tenente General, que diz que nunca poderão prestar para nada, como em muitas outras pessoas do povo que querem persuadir que a formatura desses corpos serve de grande vexação aos povos [...] contra o que diz o Tenente General a experiência mostrou o contrário [...] ⁵¹ (LAVRADIO, 1842, tomo IV, p.409-486).

Rego (2011) reitera que é preciso lembrar-nos sobre as identidades definidas pelas classificações e desclassificações que são históricas e relacionadas, ou seja, os desclassificados são assim vistos em oposição aos classificados. Os critérios definidores de valores culturais são legitimados pela sociedade no reforço à sua afirmação, mas sobretudo pela exposição de sua contraposição. Para se definir o significado de ordem era preciso se definir o significado de desordem. Quando a sociedade realça um grupo de valores, conseqüentemente pretere outros, como um tipo de denúncia sobre o que os desvaloriza, marcando socialmente distinções de mundos, que Rego (2011) entende como o mundo da “boa sociedade” e o mundo da rua.

A proposta da “boa sociedade” de Ilmar Mattos (2004) corresponde ao mundo do governo, pois é composta de cidadãos ativos, brancos e portadores dos atributos de liberdade e propriedade. O seu oposto corresponde aos homens livres e pobres, sem moradia fixa, sem bens nem nome que lhes possa conferir pertença a sociedade. São os despossuídos que fazem parte do mundo da rua, como o avesso do que confere lugar aos senhores, o mesmo não acontece ao escravo, pois este compõe o sustento e o sentido dado ao mundo da ordem (REGO, 2011, p. 9) da boa sociedade. Os desordeiros são todos aqueles que não compõem o mundo da boa sociedade ou se contrapõem a ela e, por isto,

⁵¹ Relatório do Marquês do Lavradio (IHGB, tomo IV, p.409-486, 1842).

não observando as leis estabelecidas são assim considerados. Dentre eles há espaço até mesmo para alguns ministros eclesiásticos. Principalmente os da ordem jesuítica que após a expulsão pombalina foram perseguidos e vistos como parte da desordem. Segundo o relatório de Vasconcellos:

[...] assim como também, que a jurisdição eclesiástica não exceda aqueles termos, que lhes são proscritos por leis e ordens, expressas, pois só deste modo evitamos as continuadas desordens, que se cometem disfarçados com a sombra da igreja⁵² (IHGB, 1860, grifo nosso).

Os vadios foram presos pela guarda e levados por ordem de D. Luis ao quartel da Ilha das Cobras. Os que tinham ofício foram obrigados a exercê-los, sendo que o dinheiro arrecadado pelo trabalho deles, não lhes pertencia. Essa arrecadação, juntamente com o dinheiro pago pelos senhores aos açoites, “cuidados médicos”, hospedagem e alimentação de seus escravos no Calabouço, ia diretamente para engordar o cofre do Real Erário.

Os que não tinham ofício e não serviam financeiramente, foram compelidos a trabalhos braçais. Estes últimos foram os trabalhadores que realizaram manualmente o desmonte do Morro das Mangueiras, que serviu de material para o aterro da Lagoa do Boqueirão da Ajuda, sobre a qual foi construído o jardim do Passeio Público. Desta maneira D. Luis utilizou o trabalho forçado destes homens, considerados por ele e pelo Marquês de Lavradio, como “vadios”. Indivíduos dessa categoria poderiam até ter ofício, mas “seriam assim classificados se não fossem brancos, não tivessem propriedades e se desconhecesse a sua origem. O pobre despossuído não é de lugar algum, vagueia procurando trabalho para sobreviver, e como não é conhecido, é perigoso, é um vadio” (REGO, 2011, p.12). A estratégia de desclassificar os despossuídos e sujeitar corpos e identidades foi eficientemente utilizada em favor da ordem, da disciplina e da civilidade, que retirava do mundo da rua os seus desviados e impunha sobre eles a pauta da boa sociedade. O estigma da escravidão e da desigualdade não recaia sobre os indivíduos somente pela cor da pele, mas sobre outras categorias de distinção socialmente definidas, cuja condição econômica e cultural atrelavam os critérios avaliativos que constituíam a diferenciação social. Os critérios operavam a mercê dos governantes, tornando lícito o que era, sob o princípio humano, ilícito e subvertiam a ordem social e econômica convencional de acordo com suas necessidades e conveniências. Agora eles eram úteis e serviram a D. Luis de Vasconcellos e Sousa como fonte de renda e trabalho, haja vista

⁵² Relatório do Luiz de Vasconcellos (op. cit., p. 182-183, 1860).

que o vice-Rei não possuía nenhuma verba especial para conduzir o empreendimento do jardim e podia efetuar-lo sem dispêndio para os cofres públicos. Estas condições gestaram a partir de então as circunstâncias propícias para a execução do programa civilizatório do qual a construção do jardim do Passeio era parte preponderante.

2.1.3. As transformações na paisagem: o papel difusor do Passeio Público na paisagem carioca e os jardins que o antecederam

Embora tenha sido o primeiro, o maior e mais bem estruturado jardim público que a cidade do Rio de Janeiro do século XVIII conheceu, vale esclarecer que a cidade antes do Passeio Público já contava com outros tipos de jardins particulares nas circunvizinhanças do Rio antigo. Relatos de viajantes, desenhos, literatura e cartas topográficas a partir de meados de setecentos apontam-nos alguns deles, como pode-se observar na Carta topográfica da cidade do Rio de Janeiro no ano de 1750 de André Vaz Figueira, já apresentada anteriormente. Em sua maioria, estes jardins⁵³ consistiam em áreas verdes bem-organizadas, cujos vergéis nos arrabaldes imediatos à velha cidade eram destinados à horticultura de verduras, pomares, ervas culinárias e medicinais com a finalidade de abastecimento imediato da comunidade colonial.

Muitos destes jardins formados por áreas extensas e por canteiros bem elaborados em formatos geométricos, característicos do cultivo de verduras e legumes, são observados de modo espalhado pelo entorno vizinho da cidade. São vistos também nos pátios e canteiros do interior dos muros de mosteiros de diversas ordens religiosas. No interior das ordens religiosas também são observados outros tipos de jardins, os religiosos ou monacais, conhecidos como *hortus conclusus* – ver definição conforme anexo A - O jardim religioso ou monacal do *hortus conclusus* (séculos V – XIV d.C.) –. Destinados à reflexão espiritual, ao cultivo de ervas medicinais, eles se destacam na paisagem dos mosteiros por serem geometricamente bem desenhados e por terem uma configuração característica de microcosmo. A carta topográfica, anterior à construção do

⁵³ Segundo Fernandes de Azevedo (1958), o Morro do Castelo, próximo a Lagoa do Boqueirão, abrigou um horto botânico de duração efêmera, criado para atender as atividades da Academia Científica inaugurada em 1770 pelo vice-rei Marquês do Lavradio, antecessor de Luis de Vasconcellos e Sousa (AZEVEDO, 1958 apud: MENEZES, 1992).

Passeio Público, de André Vaz Figueira (1750) na página 89 indica, ao redor da Lagoa do Boqueirão estes canteiros bem definidos, que poderiam ter o objetivo de subsistência da comunidade colonial. Alguns destes jardins foram alvo de comentários de viajantes estrangeiros que visitavam a cidade, que era ponto de passagem pelas rotas como Rio da Prata, a costa oeste das Américas, Oceania e China. Ingleses, franceses, italianos e espanhóis, principalmente os primeiros, tinham costume de fazer anotações sobre suas impressões dos lugares que visitavam para além do registro de bordo. Por exemplo, o Guarda-marinha francês da tropa de Duguay-Trouin, que invadiu a cidade do Rio em 1711, afirmou que “Parscau esqueceu os saques a população para observar a falta de sensibilidade de seus habitantes para com a arte dos jardins no Brasil-colônia do setecentos, em comparação à sofisticação dos jardins franceses” (FRANÇA, 1999, p. 128), registrando ainda em tom de ironia:

O convento dos jesuítas está construído [...] fora da cidade, em um local privilegiado [...]. Existe aí um jardim que, pela sua situação e pelos recursos, poderia tornar-se em nossas mãos, dos mais organizados e grandiosos do mundo. Nada disso, porém ocorre e o jardim está repleto de frutos e legumes da terra desordenadamente distribuídos (PARSCAU, 1711 *apud* FRANÇA, 1999, p. 128).

Apesar destes poucos exemplares de jardins particulares, até a construção do Passeio Público, a cidade do Rio de Janeiro, como sublinhado por Claudio Taulois (2003, p. 3) “não tinha nos jardins um ponto expressivo da sua cultura, entre outras razões por que, de acordo com Latif (1965) os cariocas sentiam medo da mata e de seus perigos, que se estenderia até a parte final do século XVIII”. Temores causados pela insegurança advinda da densa vegetação florestal que circundava toda a cidade e de onde partiam, muitas vezes, ataques de povos indígenas, estrangeiros e/ou bandoleiros dispostos a saquear ou aniquilar a população. Ameaças e assombros que podem ter participado para a compactação da cidade, cujos lotes de casas da área urbana dispunham de poucos espaços livres para cultivos utilitários ou ornamentais. Deste modo, podemos inferir em acordo com Taulois (2003, p. 4) que “antes do projeto do Passeio Público, a arte dos jardins não seria difundida entre a comunidade colonial, mais preocupada com a produção e a sobrevivência”. Antes do Passeio, apenas os jardins internos e secretos dos mosteiros apresentavam algum tipo de preocupação estética, de cunho ornamental e artístico em relação ao cuidado e cultivo de plantas. Com o Passeio Público, a cidade do Rio e sua sociedade, conheceu o que era a arte de jardim ornamental e, a partir de então, parece que sua configuração serviu de modelo a ser referenciado, repetido e multiplicado em

diversos outros jardins. Inspirou a construção de jardins brasileiros, tanto públicos quanto privados ao longo dos séculos seguintes, tornando-se um difusor do seu modelo e, com isso, inaugurou o gosto da arte de jardim decorativo, voltado ao prazer como um símbolo refinado de status, bom gosto e civilidade. A carta topográfica de Betancourt, datada de 1791, primeira planta executada após a construção do Passeio Público, – ver anexo B - Planta de Betancourt ou Chancellor da Relação de 1791 – , mostra uma expressiva modificação da paisagem da cidade após a sua existência, com a introdução no espaço urbano de um número considerável de canteiros bem elaborados e refinados, sugerindo vergéis como: hortas, pomares, avenidas arborizadas e jardins em esquema de microcosmos renascentista. De acordo com Taulois (2003, p. 153) “talvez até por influência da construção do Passeio Público, já havia em 1791 um número expressivo de jardins na cidade, cujo desenho de canteiros, fazem com que se diferenciem por completo das hortas”. Esta carta serve para expressar, assim, o potencial difusor do Passeio Público do Rio de Janeiro na arte de construir jardins inspirados a partir da sua presença na cidade, concorrendo para uma identidade urbana, definida conforme o modelo de paisagem inaugurado por ele.

A importância da presença do jardim do Passeio, do modo como seu espaço foi organizado e o estilo artístico adotado, provavelmente, foram responsáveis por estimular o desenvolvimento de outros jardins urbanos, como nos apresenta a planta de Betancourt (1791). Essa planta encomendada em escala ganha relevância por ser a primeira em que se encontra o desenho urbano da cidade após a construção do Passeio em 1783. Nela podemos notar a multiplicação em outros espaços da forma-jardim na cidade. O desenho de seus canteiros bem definidos, configurados simetricamente sob a geometria do estilo barroco de paisagismo, diferenciam-se dos desenhos de hortas e pomares, com detalhes em relevos e sombras. Estes jardins aparecem em localizações variadas dentro da malha urbana, assumindo posicionamentos diversos, às vezes no meio de terrenos, outras como extensão de uma horta, desvinculados ou associados a construções e até mesmo em face a residências. Estas características curiosas não eram evidenciadas em plantas anteriores e a de Betancourt adquire importância por permitir a visualização evolutiva desta transformação espacial.

Estas intervenções humanas sobre a paisagem vergel, conformada de modo ordenado, para atender funções como hortas, pomares, medicinais ou religiosas, como nos mostra a iconografia da época, ainda que pouco expressivas, podem ser consideradas manifestações de jardins. Manifestações estas, embora singelas, anteriores à construção

do Passeio Público. Para tal observação utilizei-me da definição de jardim oferecida pelo historiador da arte brasileiro Carlos Gonçalves Terra (2000, p. 13), que define: “jardins⁵⁴ são trechos da natureza onde houve interferência humana mais ou menos profunda. Associa-se elementos naturais [...] com artificiais [...]”. Subvertendo assim algumas afirmações até então descritas pela literatura paisagista, de que não existiam jardins profanos no Rio de Janeiro colonial antes do Passeio Público. Contudo, do mesmo modo que inferimos de maneira contundente sobre a existência da forma jardim anterior ao Passeio, também inferimos que o que não existiu no período anterior foi uma cultura paisagística expressiva do chamado jardim de prazer ou cortesão. Aquele jardim profano, cuja função deliberada estava voltada à contemplação estética, ao exercício da convenção cultural, do comportamento social, do despertar de sensibilidades, à beleza artística e à arte da vida convival ritualizada e mundana entre a fidalguia e a corte. Esse realmente não havia e se iniciou com/no Passeio Público. Como acentuou Carlos Terra (2000, p. 9) ao se referir ao Passeio, diz: “no Brasil, não há uma longa tradição na elaboração de grandes jardins, pois só a partir do final do século XVIII que nasce a preocupação em criá-los”.

2.2 Modificações urbanas para a implementação do jardim do Passeio

Encomendado pelo quarto vice-rei da colônia Dom Luis de Vasconcellos e Sousa (1779-1790) ao talentoso mulato Valentim da Fonseca e Silva, um dos mais renomados arquitetos e escultores que o Rio de Janeiro, o jardim do Passeio Público teve suas obras iniciadas em 1779, no mesmo ano em que Dom Luis ingressou no seu vice-reinado. Um projeto cujo objetivo maior transpassava o sanitarismo urbano para alcançar imaginário coletivo. Uma arquitetura que incorporasse personalidade, características próprias e nacionais. Para construção de uma identidade cultural compartilhada, algo que pudesse trazer consigo o vínculo emocional do povo com a terra onde nasceu, com sua

⁵⁴ De acordo com a definição do historiador da arte Carlos Gonçalves Terra (2000, p.13) jardim é um trecho de natureza onde houve interferência humana mais ou menos profunda. Associa-se elementos naturais: vegetais, pedras, água e animais com artificiais: arquitetura, mobiliário, escultura, pintura. Dividem-se em: jardim público e privado, em relação a sua propriedade coletiva ou particular. Quanto a sua função classifica-se em: jardim de prazer – o decorativo representando, na maioria das vezes, o status social do proprietário; jardim científico – o ligado ao estudo das plantas; jardim botânico; jardim utilitário – o que tem uma utilidade prática: hortas, pomares e/ou plantas medicinais.

natureza, despertando o sentimento de pertencimento nacional sob a forma de um jardim.

Sua construção na área da Lapa sobre a Lagoa do Boqueirão da Ajuda foi sequenciada, como já dito anteriormente, pela drenagem das águas da lagoa, seguido do desmonte do Morro das Mangueiras para o aterramento da mesma, do desmembramento de toda a área e do remembramento do quarteirão ao redor, com uso de mão-de-obra de homens livres (brancos e negros) escravizados a serviço da coroa portuguesa. Entretanto, com relação às obras executadas para sua implementação há pouquíssimos documentos, com exceção ao relatório do vice-rei exposto no capítulo anterior. Talvez, por sigilo de Estado como um tipo de estratégia política não se tenha registros sobre este período inicial das obras do jardim. Segredo cautelar de atividades, posto que, como nos lembra Hugo Segawa (1996, p. 80) “a exploração econômica na colônia recomendava sigilo sobre as atividades [...]” principalmente as que envolviam movimento de vultuosos valores. “Neste sentido, a origem do Passeio Público é totalmente obscura documentalmente” (SEGAWA, Id., p. 80). Entretanto, a envergadura e o impacto deste grande empreendimento urbanístico para a parca cidade do Rio de Janeiro, exibiu múltiplos aspectos, além da sua utilidade pública, agregou e exibiu àquela pequena urbe uma verdadeira obra de arte, um exercício estético especializado em forma de paisagem de jardim.

O desenho geométrico, que orientava os jardins em modelo barroco francês pela Europa e Portugal, foi o traço escolhido e atribuído a Mestre Valentim para a composição do Passeio, que se inspirou, segundo a historiadora da arte Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho (1988, p. 75), “do gosto aristocrático do jardim português do palácio de Queluz”, – ver anexo C- Fotografia do Jardim do palácio de Queluz em Portugal –. A autora fez referência aos jardins europeus cortesãos, com aplicação do plano barroco “ilusionista”, sob uma arquitetura binária e hierarquizada, com um traçado ordenado geometricamente, predominando as linhas retas e “submetido a um eixo central, cujo foco era evidentemente, o palácio como ponto de fuga, em geral a um esplêndido panorama” (CARVALHO, 1988, p. 87). Entretanto, se compararmos a geometria do desenho dos canteiros do jardim de Queluz com a geometria dos canteiros em forma de pé-de-ganso encontrada na planta baixa do Passeio Público desenhado por Mestre Valentim, que será analisada adiante, nota-se uma grande diferença entre eles. A exuberância da vegetação alta que delineia e preenche os canteiros geométricos do Passeio do Rio distingue-se muito do contorno dos canteiros, demarcado pela baixa vegetação trabalhada em topiaria encontrada em Queluz. Ao partir deste ponto de observação, pode-se verificar que, para

além da inspiração pelo gosto aristocrático barroco, que o jardim de Queluz possa ter influenciado o desenho do Passeio do Rio, estes dois jardins parecem não encontrar outra semelhança com aquela descrita pela historiadora.

Muitas são as características arquitetônicas e artísticas do Passeio Público de Mestre Valentim que despertam curiosidade nos pesquisadores do tema sobre seus elementos inspiradores. A beleza e a complexidade de elementos que envolviam seu projeto conduziram o pesquisador Claudio Taulois (2003) a questionar se Mestre Valentim teria realizado todo o projeto realmente sozinho. Considerando-se a inexperiência de Mestre Valentim com o planejamento de um jardim, precisaria o jovem arquiteto, segundo afirmação de Lynch (1981, apud TAULOIS, 2003, p. 7) “de modelos para elaboração de um projeto”. Esta suspeita conduziu o pesquisador Taulois (2003, p. 58-65) a levantar a hipótese de que Mestre Valentim, pela sua pouca experiência em obras de escala urbanística e pela sua formação precária, quase que intuitiva em artes e arquitetura, não teria sido o elaborador intelectual da traça do jardim, nem do traço urbanístico que a partir dele foi definido no plano da cidade. O autor preconizou, entre outras conjecturas, que a sofisticação da arte e do projeto do Passeio teria sido obra de Dom Luis de Vasconcellos e Sousa ou Conde do Castelo Melhor, aristocrata culto e experiente conhecedor dos jardins lusos e seus padrões urbanísticos. Em sua extensa pesquisa sobre o tema, Taulois tornou o argumento de que Mestre Valentim não teria realizado todo o projeto, um contrassenso em desacordo com o pensamento vigente.

O fato que não se contesta é que juntos, Dom Luis e Mestre Valentim, cada qual com sua contribuição deflagram uma transformação urbanística monumental para o Rio com a construção do Passeio Público. Guardado o respectivo respeito à obra de Taulois e seu argumento muito possivelmente correto, nesta pesquisa será considerado Mestre Valentim como planejador e executor do jardim do Passeio, embora a influência de Dom Luis não seja, em hipótese nenhuma, descartada. Uma das instigantes curiosidades que ronda a história deste jardim questiona o porquê, embora não fosse uma obra de primeira necessidade, perante tantas outras demandas da débil cidade do Rio, o jardim do Passeio foi logo uma das primeiras obras encomendadas pelo vice-rei, já no primeiro ano de seu governo. Segundo Hugo Segawa (1996, p. 80) sendo “uma obra aparentemente fora das prioridades locais”, segue a busca por sua motivação, objeto de investigação de muitos pesquisadores e inclusive desta pesquisa.

Em 1779, decidiu Dom Luis de Vasconcellos, formado pelas ideias do século das Luzes, “dotar a cidade de um jardim público. Se era um equipamento coletivo

incomum na própria metrópole” (TOULLOIS, 2003, p. 2) o que dizer para a precária cidade colonial do Rio, cujas dimensões assemelhavam-se a um povoado. Mestre Valentim da Fonseca e Silva⁵⁵ foi escolhido para operar tal empresa e tornou-se, segundo atribuição dos cronistas e pesquisadores como Macedo (1866), Marianno (1943), Carvalho (1988) e Terra (2000; 2013) o realizador de tal feito. Segundo José Marianno Filho (1943, p. 7), o vice-rei tinha a opção de escolher o engenheiro militar reinol, o Marechal sueco Jacques Funk, especializado em obras de defesa, com larga experiência a serviços prestados à Metrópole, no conserto de fortificações. Entretanto, não se tem o registro da motivação que orientou Dom Luis no preterimento do engenheiro Funk e escolha do escultor e arquiteto Mestre Valentim, “para espanto de seus vassalos” (MARIANNO, 1943, p. 7), sobretudo porque a origem do Passeio não é clara. Das poucas fontes informacionais de que se tem conhecimento sobre os personagens que o agenciaram, além do relatório já descrito de 1789, restam apenas quatro imagens sob suporte pictórico e escultural. São as únicas pinturas que se têm de Dom Luis de Vasconcellos e de Mestre Valentim, os dois personagens mais importantes da história inicial do Passeio Público. Resumem-se a apenas três pinturas do século XVIII e uma escultura do XX, conforme demonstrado nas imagens 6, 7, 8, 9 e 10 a seguir.

⁵⁵ Valentim da Fonseca e Silva, alcunhado de Mestre Valentim era filho de um fidalgo português, contratador de diamantes com uma rapariga negra do Brasil. Nasceu na cidade de Serro, em Minas Gerais. Foi levado por seu pai a Portugal, donde voltou órfão e ainda jovem, repellido pelos parentes, trazendo por herança única o vício minhoto da fala que sempre conservou. Muitas de suas obras encontram-se espalhadas pela cidade do Rio de Janeiro, entre elas, o chafariz do Largo do Paço (pça. XV), as obras das igrejas do Carmo e da Cruz, a capela mor de São Francisco de Paula, entre muitas outras (AZEVEDO, [1862], 1968, p. 557).

Talvez, a explicação encontre-se na proibição das pinturas a óleo pela Pragmática⁵⁶ de 1749 por serem “tidas como assumpto de exclusiva ostentação” (BRASIL, 2000). A primeira pintura é sobre, propriamente, o incêndio no edifício do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto de 1789, onde Valentim não é representado, mas se vê em primeiro plano o vice-rei e entourage parecendo tomar providências sobre tal fatalidade.

Figura 6 - Pintura a óleo do Incêndio do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto, no Rio de Janeiro (1789)



Fonte: Arquivo da Enciclopédia Itaú Cultural.

Nota: Pintura de João Francisco Muzzi (1789). Destaque feito pela a autora, 2020

⁵⁶ Denomina-se Pragmática ou Legislação, em história de Portugal, a um tipo de legislação que versa sobre costumes, uma vez que nas sociedades de antigo regime, a condição social do indivíduo era claramente indicada pelo seu modo de vestir e outros. Ao final do governo de João V de Portugal (1706-1750), diante da recessão que se esboçava no país, causada pelo declínio da produção de ouro Brasileiro (e queda na cotação do quilate dos diamantes) foi decretada a Pragmática de 24 de Maio de 1749. Por ela, o soberano proibiu a desmesurada ostentação e luxo nas Cortes, prevendo sanções muito pesadas (pecuniárias, prisão, e em casos extremos, o degredo) aos que a desobedecessem. Ao impor a moderação dos adornos e coibir o luxo e os excessos nos trajes, carruagens, móveis e lutos, e interditando o uso de espada a pessoas de baixa condição e outros, mantinha a exclusividade do luxo à Família Real e acentuava de maneira visível a distância entre a Casa Real, a aristocracia e as demais elites no reino, com o objetivo de distinção e diferenciação social. Como exemplo, era proibido o uso da cor vermelha nos librés dos serviçais, por ser essa a cor dos librés da Casa Real. Complementarmente, como medidas de segurança e controle social eram proibidos o uso de carapuças ou capotes que não permitissem ver o rosto. Ao longo de 31 capítulos determinava-se o que se deveria praticar em relação aos vários itens, não apenas em matéria de roupas ou joias, como aos objetos de decoração doméstica, cristais e vidros, mesmo que imitações de pedras preciosas. A lei também se aplicava às colônias, especificando inclusivamente o que os negros e mulatos deviam usar, impedindo-os de trajar do mesmo modo que os brancos (BRASIL, 2000).

Figura 7 - Detalhe da pintura a óleo do Incêndio do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto, no Rio de Janeiro (1789).



Fonte: Arquivo da Enciclopédia Itaú Cultural.

Nota: Pintura de João Francisco Muzzi (1789).
Recorte de detalhamento elaborado pela a autora, 2020

Figura 8 - Pintura a óleo do contrato feito entre Mestre Valentim e D. Luis de Vasconcelos (1789)



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Nota: Pintura de de Francisco Muzzi – 1789.

Figura 9 - Pintura a óleo do Retrato do vice-Rei D. Luis de Vasconcelos e Sousa



Fonte: Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.
Nota: Pintura de Leandro Joaquim, sem data.

Figura 10 - Fotografia do busto em bronze de Mestre Valentim



Fonte: acervo da autora, 2020.

A segunda do italiano Francisco Muzzi (1789), também não trata do Passeio diretamente, mas exhibe as personagens, a mulatez e a simplicidade de Mestre Valentim no meio da cena mostrando Dom Luis com sua entourage, no contrato feito entre os dois, para reconstrução do prédio do Recolhimento, que à época havia sido vítima de um incêndio.

A terceira é uma pintura de retrato a óleo, do brasileiro e catarinense Leandro Joaquim, mostra um vice-rei de corpo opulento, muito branco e fidalgamente vestido e penteado, com o uniforme escarlate vice-real, de pose ativa e olhar aristocrático, segurando com uma das mãos o cetro, como símbolo de poder real a ele conferido e a outra ocultada sobre a casaca, característica comum a elementos pertencentes à ordem

maçônica. Observa-se que ele não porta nenhum adereço, coisa muito rara para os militares que gostam de galões.

E por último, a estátua em bronze, feita pelo escultor Lucílio de Albuquerque, em homenagem a Mestre Valentim, encontra-se, desde 13 de março de 1913, localizada atualmente em frente ao portão de entrada do jardim do Passeio Público. Estas são as únicas e poucas obras imagéticas que se têm como documentos destas ilustres personagens.

O jardim do Passeio Público, cujo nome foi tomado de empréstimo do seu congênere lisboeta, inspirou Dom Luis a “repetir o gesto do Marquês de Pombal ao criar o Passeio do Rio na capital portuguesa” (SEGAWA, 1996, p. 83). Um projeto de saneamento, urbanidade e embelezamento urbano a serviço do recreio da população, fundamentado em “conceitos iluministas, de progresso, civilidade, bem-estar, saúde pública e higienização, para os quais era previsto o controle artificial da natureza” (TOULOUS, 2003, p. 3). Tratava-se de um projeto, cujo objetivo principal era a implantação e legitimação de uma identidade de cunho nacional. Uma arquitetura que despertasse a união de sentimentos comuns do povo em relação a natureza da sua terra, capaz de gerar vínculos emocionais fortes e que materializasse o espírito nacional sob sua forma. Por isso, apesar do nome, a semelhança concreta e espacial entre os dois Passeios, no entender desse trabalho, começa e termina com a eleição do estilo barroco para compor suas configurações. Em concordância com Hugo Segawa e em discordância a tantos outros pesquisadores, “o Passeio Público de Lisboa antecede cronologicamente e, certamente, inspirou o seu congênere carioca, mas somente no plano das ideias” (SEGAWA, 1996, p. 87). Pois, enquanto o de Lisboa foi dimensionado como um grande retângulo comprido localizado no coração da nova cidade portuguesa, – consultar anexo D - Atlas da carta topográfica de Lisboa – reformada por Pombal, segundo mostram as imagens 11 e 12 a seguir, o do Rio caracterizou-se por uma forma de trapézio, pouco comum à arquitetura da época e localizou-se em uma área dominada pelo mundo natural para além da proteção da cidade. Quando comparados as imagens dos dois jardins não se assemelham nem no desenho de contorno externo, nem no desenho ou *designe* interno, ou seja, na sua organização espacial e paisagística, e nem mesmo no local escolhido para sua posição perante à malha urbana da cidade.

Dominar o mundo natural pertencia ao “pensamento iluminista que gerara no mundo ocidental capitalista o sentido de uma natureza desencantada, ou seja, pública, em torno da existência humana quer individual, quer social” (CARVALHO, 1986, p. 68).

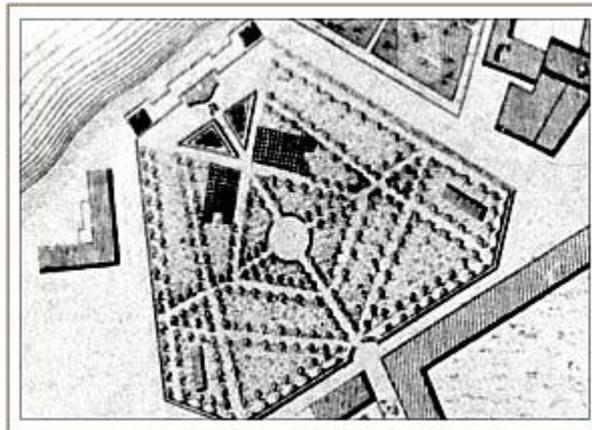
Para tanto, foi preciso, de acordo com essa mentalidade dominar a charneca imunda da lagoa do Boqueirão. Em seu lugar, instituiu-se o plano do jardim, cuja natureza em nada se pareceria com a selvagem, orgânica e inculta antiga lagoa, mas com elementos de um outro tipo de natureza, premeditadamente controlada, medida, delineada e completamente artificiosa, seguindo o padrão do refinado gosto das elites iluministas.

Figura 11 - Carta topográfica Felipe Folque (1858) representando a cidade de Lisboa, Portugal



Nota: remodelada por Marquês de Pombal após o terremoto de 1755, com o Passeio Público lisboeta ao centro, em formato retangular, contornado em vermelho, exibindo sua configuração geométrica riscado pelo compasso rígido e simétrico das formas barrocas.
Fonte: Acervo do Arquivo Municipal de Lisboa, Portugal.

Figura 12 - Detalhe da Planta de Betancourt ou Chancellor da Relação de 1791.



Nota: Plano da cidade do Rio de Janeiro elevado em 1791. Recorte da planta baixa do jardim do Passeio Público do Rio de Janeiro, voltado para o mar e com o traço e a traça do desenho barroco impresso por Mestre Valentim.

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Como parte fundante de um programa de desenvolvimento urbano, o jardim do Passeio Público não foi apenas parte relevante do espaço da cidade, mas sobretudo operou como aquilo que Augustin Berque (1999) denominou uma “marca e uma matriz” para a cidade do Rio de Janeiro. “Uma marca por caracterizar-se como a expressão de uma determinada cultura e [...] uma matriz por participar dos esquemas de percepção, concepção e ação da cultura” (BERQUE, 1999, p. 242). Foi um lugar objetivamente definidor de um plano urbanístico e viário, que se consubstanciou a valorização e ampliação do espaço urbano a partir do jardim conforme as imagens 13 e 16. Além de afirmar a implantação e a multiplicação da forma-jardim, conforme anexo B (p. 336), sobre a paisagem urbana, ambicionando o planejamento da criação de um cenário próprio para a cidade do Rio, conferindo-lhe uma identidade particular aos moldes do mundo civilizado europeu.

O desenho barroco do Passeio arquitetado por Valentim, muito provavelmente, como aponta Taulois (2003) contou com a colaboração fecunda dos eruditos conhecimentos de Dom Luis. Possuía alguns dos principais itens referentes ao estilo, como mostrado na obra enciclopédica: *Arte Barroca em Portugal*, de José Pereira (1989) para a constituição de um jardim, como: terraços, pavilhões, balaustradas, escadarias, lagos, cascatas, grutas, fontes, chafarizes, adornos e esculturas ligadas à água, da antiguidade clássica, ninfas, nereidas, golfinhos, Netuno, Tritões – imagens classificadas como inofensivas, naquele momento, pela Reforma Católica. Os jardins em estilo barroco, cujo referencial a ser seguido figurava os palácios de *Veux Le-Vicomte* e

Versaille (1683) na França eram os mais requisitados pelos monarcas europeus e também pela alta nobreza que gostava de mimetizar seu estilo de vida. Como representação de poder e prestígio, os jardins era o exemplo público da fortuna da aristocracia ao dispor de áreas livres e incultas, comumente anexadas às suas residências, para atender ao simples uso simples do prazer convival e da recreação supérflua em espaços amplos e abertos.

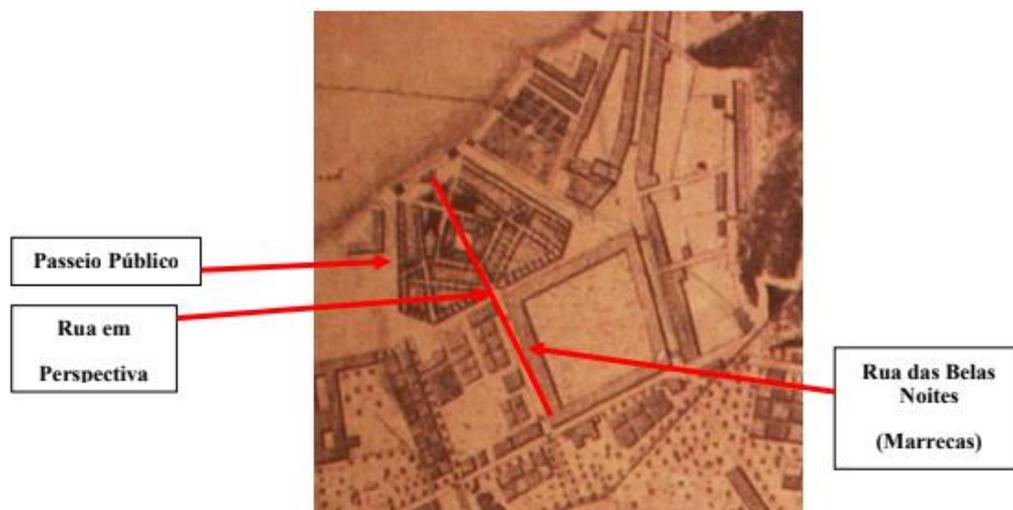
Diferentemente dos jardins residenciais, o Passeio Público carioca apesar da sua ampla área de 25.000 m² para época, se constituiu um jardim urbano, desconectado de qualquer tipo de moradia. Sua existência, na cidade do Rio de Janeiro, trouxe profundas transformações para a paisagem urbana do século XVIII. Sua implementação sobre o espaço não integrava meramente um conjunto urbano mais amplo. Ele foi a parte principal e definidora do próprio plano.

O projeto do jardim incluía um plano urbanístico e viário, de circulação de pessoas e veículos, na época cavalos, cadeirinhas etc., que abrangeu de modo integrado diversas ruas e quarteirões. Tal plano configurou a rua das Belas Noites (atual Marrecas) e o chafariz das Marrecas, localizado na “rua dos Barbonos (atual Evaristo da Veiga) diante da sua desembocadura, entre o Convento dos Barbadinho e a Roda dos Expostos, substituído, mais tarde, pelos dois quartéis de infantaria da Polícia Militar” (BRASIL, 2000, p. 229).

O eixo de força principal que fazia parte da configuração interna do jardim do Passeio também foi comportado como uma das ruas do plano. Conforme observa-se na imagem n. 13, a seguir, ela tinha seu prolongamento através do acordelamento aberto pela rua das Belas Noites, formando com isto uma longa e contínua perspectiva linear. Esta continuidade ligava visualmente duas fontes de água: o chafariz da Marrecas⁵⁷ com o chafariz dos Jacarés, que Mestre Valentim projetou como um marco do ponto de fuga desta perspectiva cônica no interior do Passeio.

⁵⁷ Chafariz das Marrecas era uma fonte de água potável, construído a mando de Dom Luis de Vasconcelos e Sousa, no local da rua dos Barbonos, atual Evaristo da Veiga. Era assim chamado porque dela jorravam água pelo bico de 16 figuras de marrecas esculpidas em bronze. Este chafariz foi criado por Mestre Valentim em 1785 e compreendia três bacias de água, duas nas laterais da portada e uma no andar superior de onde a população podia abastecer-se de água. Em cima de suas laterais exibia-se duas estátuas esculpidas em ferro por Valentim, representando a Ninfa Eco e o caçador Narciso.

Figura 13 - Recorte ampliado da planta de J.A. Reis de 1808, da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro



Fonte: CZAJKOWSKI, 2000, p. 62-3. Destaques feitos pela a autora, 2020.

A planta de J. A. Reis (1808), conforme a imagem acima, mostra bem o prolongamento desta rua em linha reta, que parte da principal rua do interior do jardim e se exterioriza pelo espaço da cidade, por meio da rua em frente ao seu portão principal, Belas Noites, até alcançar o chafariz da Marrecas, no extremo oposto. Esta rua contínua, constitui-se um dos elementos essenciais do jardim barroco à moda francesa: a perspectiva longa e linear é provocadora de uma ilusão ótica de ampliação e prolongamento de espaço, que não podia faltar em nenhum plano barroco que se prezasse. A imagem 14, a seguir, datada de 1835 - que será diversas vezes referenciada nessa pesquisa pela sua riqueza de informações - exhibe um pouco deste efeito perspectivado, além de outros elementos arquitetônicos do jardim, como: seu muro de cantaria, entremeado regularmente por janelas gradeadas, sua densa massa de vegetação, o alinhamento e simetria das árvores e, por fim, a fonte dos jacarés ao fundo da perspectiva operando como seu ponto de fuga. Mas, a riqueza deste desenho encontra-se, principalmente, no potencial que ele oferta para se conhecer o contexto sociocultural da época, ao exhibir diversos personagens como: os visitantes do jardim, tanto do lado interno quanto do lado externos do seu muro, seus trajés, costumes e transportes, os escravos de ganho junto ao muro, os guardas que vigiavam a entrada do recatado recinto, os portões sem o emblema real e majestosas árvores que se fecham em olmo. Imagens que serão mais bem exploradas na análise das funções segundas do jardim e seus respectivos usos sociais, nos capítulos posteriores. Ao fundo se vê até a paisagem descortinada pela Baía

de Guanabara. Por ora, observaremos seus aspectos arquitetônicos.

Figura 14 - Desenho aquarelado do portão e da perspectiva em linha reta da rua das Belas Noite adentrando ao eixo principal do jardim do Passeio Público no ano de 1835

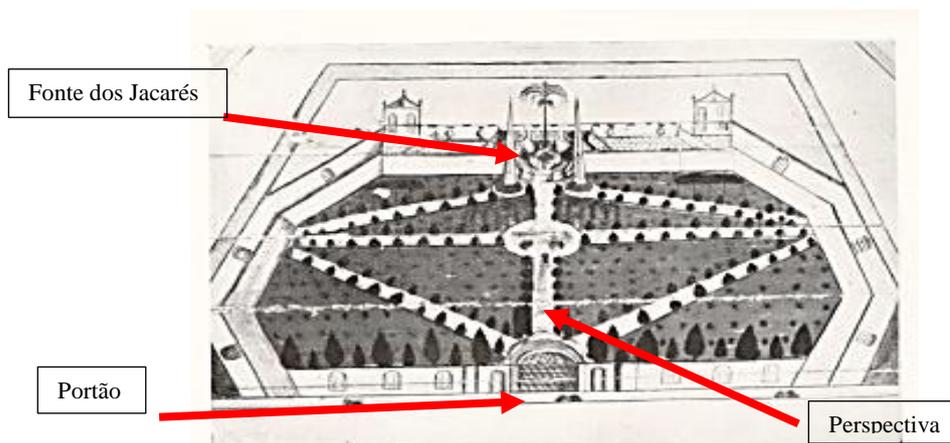


Nota: O portão e a perspectiva em linha reta da rua das Belas Noite adentrando ao eixo principal do jardim do Passeio Público no ano de 1835, tendo a fonte dos jacarés ao fundo como ponto de fuga. Vê-se também o muro de cantaria entremeado com janelas de gradis e sua densa vegetação interna. A riqueza deste desenho encontra-se, principalmente, na análise social que se pode fazer dos visitantes internos e externos ao muro do jardim. Desenho aquarelado 'Saudades do Rio', de autoria de Theremin, Wilhelm Karl (1784-1852).

Fonte: Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A arquitetura do Passeio de Valentim incluía, conforme pode ser observado na imagem 15, um conjunto paisagístico indispensável ao estilo barroco, composto por: muro, portão, um forte eixo principal, eixo longitudinal, simetria, perspectiva retilínea, ponto de fuga, fonte, terraço, pavilhões e um belíssimo mirante a oferecer uma bela vista panorâmica.

Figura 15 - Decoração da *plafond* (teto) do velho sobrado de uma casa em São Sebastião, litoral norte de São Paulo



Nota: composição ingênua feita de “imaginação” datada de 1858.
 Fonte: MARIANNO, 1943, p. 15. Alterado pela a autora, 2020.

Todos estes elementos compuseram a organização espacial do jardim, como pode-se notar a presença deles em uma pintura oitocentista do Passeio a decorar o teto de uma casa em São Sebastião, São Paulo, conforme imagem15. Apesar de algumas fontes iconográfica, como esta pintura de teto, são poucas as imagens que foram preservadas do jardim, ainda no século XVIII, período que foi implantado. Embora estas fontes ajudem a estruturar uma narrativa da história deste importante monumento urbano, as fontes secundárias a que se tem acesso como complemento, datam de meados do século XIX. Entretanto, o contexto histórico oferecido por elas, principalmente, de Joaquim Manoel de Macedo (1862) e de Manuel Duarte Moreira de Azevedo (1877) constituem base fundamental para a maioria dos trabalhos sobre o assunto. Embora datem do século XIX, as obras desses dois escritores também nos servem como informantes mais próximos da história do antigo jardim, haja vista que ambos conheceram o jardim em pessoa.

3 SOB O DOMÍNIO DA GEOMETRIA

Neste capítulo será investigada, principalmente, a planta baixa do Passeio Público elaborado por Mestre Valentim e seus elementos arquitetônicos, cujo traçado e composição espacial caracterizam-se pelo paisagismo barroco. Os elementos serão trazidos, inicialmente, em uma imagem bidimensional ou plana, de modo descritivo para que se possa compreender objetivamente sua localização dentro do jardim, assim como suas “funções primeiras” (ECO, 1968), intrínsecas ao funcionamento da arquitetura.

Para demonstrar tais elementos com maior detalhe nos apoiaremos em diversas imagens de suportes variados examinando, em princípio, suas finalidades iconográficas. Ademais, nesta etapa, as imagens servirão de apoio objetivo à análise das “funções primeiras” (ECO, 1968), da arquitetura com seus respectivos sentidos denotativos. Quando a investigação passar à etapa seguinte, correspondente à análise das “funções segundas e simbólicas” (ECO, 1968) Algumas imagens, devido ao seu potencial imagético serão reutilizadas ou rememoradas para aprofundar observação e destaque com finalidades iconológicas, ou seja, para análise do contexto social, cultural, econômico, religioso, político e simbólico, que elas expressam como potentes fontes interpretativas do sistema sociocultural da época. Existem várias imagens do jardim do Passeio que mostram comportamento social do período. Essas apareceram em diferentes suportes como jornais, cartazes, postais, revistas, fotos, entre outros que tiveram grande circulação na sociedade. Contudo, o papel da circulação delas não é exatamente a preocupação nesta pesquisa, mas sem dúvida podem ser para o futuro, pois elas são criadoras de muitas geografias e arqueologias, sendo elas próprias artefatos. Entretanto, elas serão observadas com intuito de aprofundar a análise representativa dos artefatos, pessoas, espaços, materialidades, espacialidades e expressões, não em nível meramente de localização destes itens dentro do jardim, mas em nível de posicionamento e oposição, no sentido conotativo, ocupado por cada elemento dentro da ordem espacial do jardim. Esta análise pretende então mostrar a interconexão entre os elementos e seus significados simbólicos. Objetiva, assim, apreender as relações de “intercausalidade” (CORRÊA, 2016) entre forma e processo, assim como identificar e interpretar os “regimes de visibilidade” (LUSSAULT, 2007) estabelecidos dentro destas relações socioculturais observadas. Para tanto, a imagem do jardim será observada de modo tridimensional ou espacial, possibilitando que os jogos de visibilidade acionados pela arquitetura possam ser melhor

percebidos.

3.1 Das funções primeiras e iconográficas referentes ao jardim do Passeio Público

A medida que o dessecamento da lagoa do Boqueirão progredia em direção à praia, mais e mais a produção de área em vias de habitação crescia, cobrando seu espaço às águas do mar. O Morro das Mangueiras diminuía até desaparecer por completo graças a “um formigueiro de gente que levava sem parar o barro vermelho do morro escalavrado à direita e à esquerda em todas as direções” (MARIANNO, 1943, p. 8). A proporção que o chão se consolidava, depois de um ano de trabalho contínuo, a parte central da lagoa era subjugada à razão humana para instalação do jardim, ampliando-se a área seca para os lados da Lapa e da Ajuda. “Entrementes, cuida o vice-rei, depois de feita a locação da área destinada ao parque, de fazer o remembramento de todo o quarteirão” (MARIANNO, 1943, p. 9). Delineou-se, a partir de então, diversas ruas que formaram juntas um conjunto urbanístico organizado e referenciado a partir do projeto do jardim. A rua do Passeio, homônima ao parque, localizou-se horizontalmente ao próprio em frente ao seu portão principal. Como continuação do eixo de força dominante na sua geometria interna do jardim, estabeleceu-se a rua principal. Começava no chafariz dos jacarés, dentro do Passeio, e se alongava em direção longitudinal no sentido oeste à rua das Belas Noites⁵⁸ (atual Marrecas), articulando-se diretamente e em oposto ao chafariz das Marrecas (1785). Neste último, havia uma inscrição pública com o registro marcado pelo cinzel na rocha, do expresso agradecimento do povo ao operoso “urbanista” Dom Luis de Vasconcelos, aludindo ao conjunto da obra, tanto de saneamento quanto de transformação da área. Dizia a inscrição, revelando uma intenção organizadora do espaço e lembrando a todos da pestilência da lagoa:

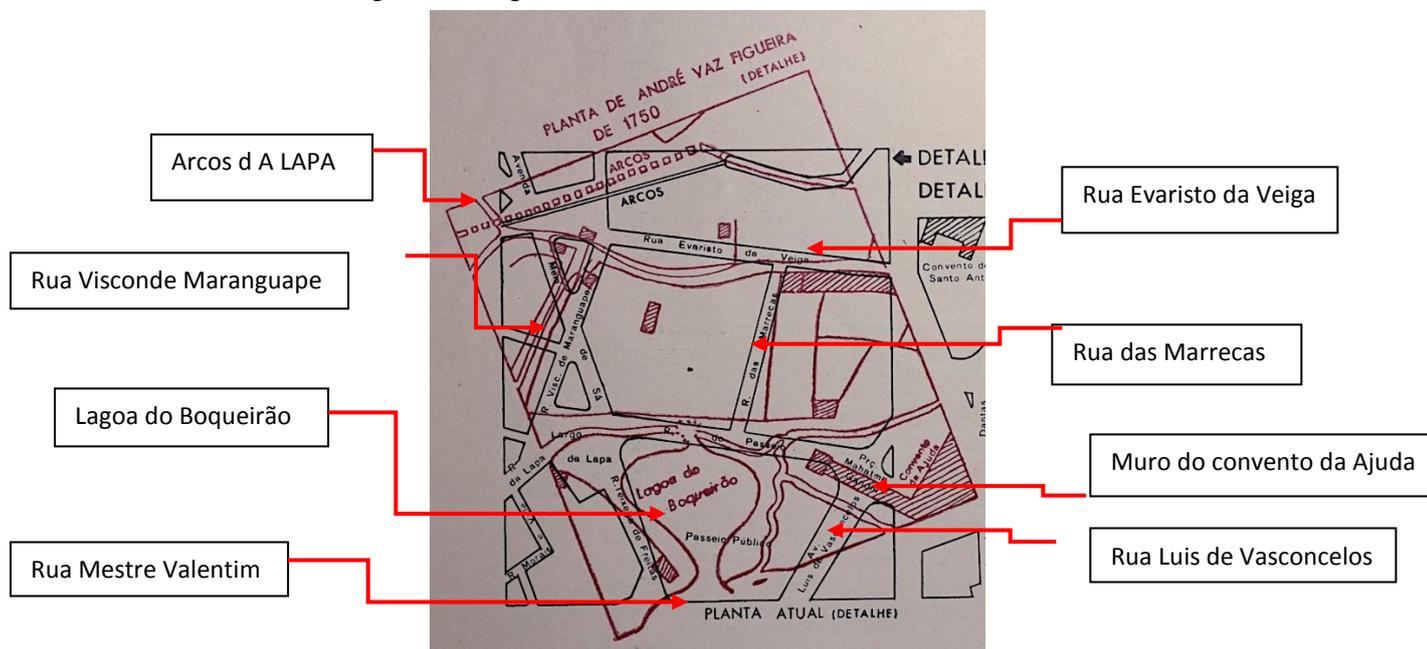
⁵⁸ Recebeu esta denominação do povo, sendo que mais tarde foi trocada por rua das Marrecas, em virtude do chafariz público que ali se encontrava e de onde deitava-se água do bico de 5 marrecas de bronze fundidas na Casa do Trem. Mais tarde recebeu outras denominações impostas pelo governo, como: no início do século XX chamou-se Barão do Ladário (último ministro da Marinha Imperial, ferido a porta do quartel pelo tenente Adolfo Pena, por reagir a proclamação da República), em 1917, voltou a se chamar Marrecas e em 1948 lhe tentaram mudar o nome para Juan Pablo Duarte (herói de São domingos, República Centro-americana), mas o público não aceitou e voltou a chama-la de Marrecas (AZEVEDO, 1877, p. 549).

Reinando Maria I e Pedro III foi dessecado um lago outrora pestífero e transformado em um Passeio, construindo-se uma grossa muralha para sustentar as águas do mar. Preparando um encanamento, edificou-se um chafariz, no qual se veem marrecas de bronze vomitando água: abriu-se depois de demolidas antigas construções, uma rua fronteira ao jardim ao qual se edificaram casas de igual prospecto. Todas estas obras foram executadas sob os auspícios do vice-Rei Luís de Vasconcelos e Souza. O povo fluminense agradecido mandou abrir esta inscrição em 31 de julho de 1785 (Tradução da inscrição litográfica do Chafariz da Marrecas, cujo original em latim encontra-se em Moreira de Azevedo, 1877, p.550).

Por trás do antigo Morro das Mangueiras, acordelou-se a rua dos Barbonos⁵⁹ (atual Evaristo da Veiga). Nas duas laterais, direita e esquerda dos muros do jardim, ganharam as ruas, posteriormente, o nome de seus benfeitores respectivamente: a rua Mestre Valentim e rua Luis de Vasconcellos e Sousa. A imagem n. 16, adiante, exhibe a sobreposição do novo quarteirão em cima da área da antiga Lagoa, ajudando na visualização desta transposição do espaço. Próximo ao Morro do Castelo, junto ao convento das freiras da Ajuda, em direção do extremo Norte, abriu-se a rua congênere ao convento, com a derrubada de parte do muro que cercava o mesmo. Como apontado por Marianno (1943, p. 10), “a derrubada deste muro, tornou-se indispensável ao remembramento do quarteirão. Com a abertura das ruas do Passeio, Barbonos e Belas Noites, a área pertencente às religiosas da Ajuda ficou consideravelmente reduzida, tendo caído os muros na parte fronteira do convento”. Do lado Sul, inverso ao convento, abriu-se a rua Visconde de Maranguape, entre outras que foram paulatinamente abertas a partir do caminho permitido pela construção do jardim em direção à zona Sul. A própria rua do Passeio, em frente ao portão do jardim, teria dentre outras funções, conceder o acesso “moderno aos arrabaldes da glória e do Catete, iniciando a hoje histórica fuga da elite carioca para as paisagens” (TAULOIS, 2003, p. 137) marítimas do litoral sul.

⁵⁹ Denominou-se rua dos Borbonos em homenagem à dinastia espanhola que firmou laços com Portugal através do casamento régio entre a princesa espanhola Carlota Joaquina e o príncipe português D. João VI, no ano de 1786.

Figura 16 - Desenho da planta de André Vaz Figueira de 1750, onde figura a antiga Lagoa do Boqueirão



Fonte: Arquivo do IHGB (apud CANABRAVA, 1965, p. 6). Modificado pela a autora, 2020.

Para tal feito, dispostas indiscriminadamente sobre a borda da antiga lagoa, muros e terrenos de antigas chácaras e habitações que ali existiam foram totalmente removidos para em seu lugar reinar o cordel e o compasso do arquiteto, projetando os novos espaços. Muitos proprietários perderam seus domínios e nem o convento da Ajuda foi poupado de perder parte de sua cerca que rodeava a porção norte do Boqueirão. A proximidade do terreno com o mar causava inúmeros problemas. As constantes batidas das ondas sobre uma planície desprovida de vegetação contribuíam para destruir a má consolidação do terreno recém drenado. A providência, então tomada por Valentim, foi a construção de uma grossa muralha de contenção das ondas da praia do Boqueirão na linha dos fundos do jardim, conforme informa a fotografia n. 17 a seguir, para assim tornar possível o levantamento da sua área interna. Muralha sólida construída por rochas que iam bater, segundo a imagem, dentro da praia do Boqueirão da Ajuda, sob uma altitude de mais de três metro do nível do mar. Provavelmente, dada a sua posição fincada nas areias da praia poderia promover uma sensação ao observador, principalmente nos dias de ressaca marinha, de se estar em uma verdadeira “varanda sobre as ondas”, suscitando a ideia de extensão da paisagem vegetal do jardim debruçada em um contínuo sobre a paisagem do mar. Desse modo, o jardim não terminava no

terraço, pois seu campo visual paisagístico se estendia além-mar.

Figura 17 - O cais do Belvedere antes da abertura Av. Beira-Mar, 1899



Fonte: MARIANNO, 1943.

Construía-se assim, um jardim que de modo nenhum seria apenas a contemplação de um ambiente somente arbóreo, mas sobretudo um jardim que teria seus “fundos” de frente para o oceano, sobre uma plataforma de mais de três metros de altura, formando um terraço altivo com face voltada ao mar, conforme imagem n.17. Inaugurava-se assim, pela primeira vez na cidade do Rio e no Brasil colônia, um jardim mirante, cujo cenário a ser exibido não seria apenas sua vegetação, conforme anuncia a imagem, mas a paisagem marítima, descortinada pelo conjunto de montanha e mar da bela Baía de Guanabara. Paisagem integralmente dessacralizada, admirada e universalizada, por onde entravam e saíam as naus com suas mercadorias e viajantes de todo o mundo.

Figura 18 - Litogravura do terraço do Passeio Público em 1860



Nota: O pavilhão octogonal ao fundo, exibindo o outeiro do menino do lado cento esquerdo, exibindo o gradil e a muralha de contenção com o mar batendo em suas franjas Extraído da Revista da Semana, 1933, n. 44.

Fonte: Arquivo do IHGB/RJ.

O restante do jardim era completamente rodeado por um muro alto de alvenaria, semelhante a um claustro, entremeado por secções regulares de gradis que davam a ver, como janelas secretas, pequena parte da intimidade interna do seu recinto com a densa vegetação em forma de bosque, conforme imagem 14, exibida anteriormente na página 130. O portão em estilo rococó, primoroso trabalho em ferro fundido, uma das primeiras peças forjadas por Mestre Valentim no Rio de Janeiro, na fundição da antiga Casa do Trem⁶⁰, dava acesso ao interior do jardim pelo seu eixo principal. Nele encimava-se um imponente medalhão em relevo de bronze, cuja face externa ao jardim, a receber o público de fora, ostentava as armas reais da coroa portuguesa e na face interna ao jardim, ostentava as efígies da rainha vigente D. Maria I e seu consorte D. Pedro III, com seguinte epígrafe em latim: “*Maria I et Pedro III, Brasili regibus, 1783*”, conforme anunciam as imagens n. 19, 20 e 21 a seguir.

⁶⁰ Casa do Trem, no universo colonial português, era o nome genérico dado ao lugar que armazenava os apetrechos utilizados pelo exército e operava como um tipo de depósito, onde poderia ser feito reparos em canhões e materiais de artilharia em geral. A casa do Trem localizava-se na antiga freguesia da Misericórdia, próximo ao desaparecido Largo do Moura, atual Praça Marechal Âncora. Foi construída em 1762 pelo governador Gomes Freire de Andrade e mesmo sem comprovação documental, seu projeto foi atribuído a José Fernandes Pinto Alpoim. Em 1766 é transformada em Arsenal do Trem. No governo do vice-rei Dom Luis de Vasconcellos e Sousa o Arsenal foi reformado e ampliado. As fornalhas foram restauradas e passaram a ser utilizadas para outras funções, de cunho artístico, como a fundição de esculturas em bronze. A Casa do Trem foi o lugar onde as primeiras fundições em bronze do Brasil-colônia foram realizadas, de autoria do escultor Mestre Valentim da Fonseca e Silva (CASTRO, 1996).

Figura 19 - Fotografia do portão do Passeio Público em ferro fundido.



Nota: Portão de estilo rococó, encimando o medalhão da rainha D. Maria I.
Fonte: Acervo pessoal de Alexandre Bastos, 2020.

Figura 20 - Fotografia do detalhe do medalhão e efígie do rosto da rainha D. Maria I



Fonte: Acervo pessoal de Alexandre Bastos, 2020

Figura 21 - Fotografia do portão do Passeio Público



Nota: O portão foi feito com ferro fundido, estilo rococó, encimando o medalhão da rainha D. Maria I.

Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo Alexandre Bastos, 2020.

A rua principal, que formava uma longa perspectiva ampliada e estendida pela rua da Belas Noites, começava em frente ao chafariz principal do jardim, o dos jacarés. Este referia-se a duas estátuas em bronze destes animais entremeados um ao outro, entendidos como “amigos das águas” (SOARES, 1995, p. 70) foram esculpidos por Valentim. Numa conformação encravada em um tipo de *rocaille*, como um sopro de expressão nativista⁶¹ transformou em arte escultórica aspectos da natureza do Brasil, como pode ser observado nas imagens n. 22 e 23 a seguir. Nela podemos observar que são jacarés e não crocodilos e pela abertura na boca eles jorravam água em uma ampla bacia de cantaria semicircular, talhada toda em granito com estilo barroco, tendo por espaldar o muro onde se iniciava o terraço. Os jacarés eram envoltos em plantas nativas e do meio saía o tronco de um pequeno coqueirinho em ferro, também fundido na Casa do Trem. As diferentes temporalidades de todos esses elementos constitutivos do jardim,

61 Os chamados movimentos nativistas, influenciadas pelas ideais iluministas, constituíram-se em revoltas ocorridas na então colônia portuguesa do Brasil, em finais do século XVIII, em que se amudaram as situações de conflito entre os "filhos da terra" e os chamados "reinóis" (imigrantes portugueses), e que compõem um quadro que faz parte do sentimento nacional também presente em vários territórios da América Latina, dos quais fizeram parte: a Aclamação de Amador Bueno; a Revolta de Beckman, no Maranhão; a Revolta de Filipe dos Santos, em Vila Rica; a Guerra dos Emboabas, dos Mascates. A Revolta da Cachaça, no entanto, destaca-se por ter sido o primeiro conflito armado surgido entre os colonos contra a metrópole portuguesa. Nas três primeiras surreições prevaleceram as razões de ordem econômica, porém, nas seguintes, houve preponderância do sentimento nacional na motivação dos revoltosos. O sentimento e a expressão nativista influenciaram diversas áreas do conhecimento brasileiro, entre elas a política, as artes e a literatura. Na poesia, Basílio da Gama em O Uruguai e Santa Rita Durão com o Caramuru, entre outros, foram exemplares da tentativa de resgate cultural das nossas origens nacionais tão impregnadas de valores europeus.

encontram-se organizadas no apêndice (p. 335) que conta com uma tabela sobre a temporalidade dos elementos constituintes da ordem espacial do Passeio Público do Rio de Janeiro

Figura 22 - Fotografia detalhe da Fonte dos jacarés do Passeio Público



Nota: feitos em ferro fundido. Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo Alexandre Bastos, 2020.

Figura 23 - Fotografia da Fonte dos jacarés do Passeio Público



Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo Alexandre Bastos, 2020.

Em frente ao chafariz dos jacarés, Valentim estipulou uma rua/aleia em forma de uma reta horizontal, que fechava o eixo geométrico central em forma de uma grande cruz. Nesta aleia horizontal foram postas mesas de cantaria lavrada para o uso do público. Nas noites de luar ali se reuniam, além dos salões, as fidalgas famílias cariocas. Onze anos depois do jardim inaugurado, em 1794, “por ordem do vice-rei seguinte, Dom José de Castro, o conde de Rezende” (MARIANNO, 1943, p. 10) diante da fonte, do outro lado

da aleia, Mestre Valentim instala duas altas pirâmides-obeliscos de granito, a atrair a visão do público, mas sem obstruir o chafariz como ponto de fuga da longa rua em linha reta. Nestes obeliscos, colocou-se dois dísticos ovais em pedra de lioz, com os seguintes dizeres: no primeiro “Ao amor do público” à direita e no segundo e à esquerda “À saudade do Rio”, conforme imagem n. 24 a seguir, como marcos que evidenciam o fim de uma espacialidade para dar início a outra.

Figura 24 - Fotografia das Pirâmides do Passeio Público



Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo Alexandre Bastos, 2020.

Ao que parece, pelas descrições e pela observação das suas plantas baixas, exibidas no anexo E (p. 345), todos os canteiros do jardim eram contornados por árvores altas e frondosas, enfileiradas uma após outra, numa ordenação disciplinada, equilibrada e simétrica. Muitas eram estrangeiras e exóticas, de países e regiões de diversas origens, outras nativas da flora tropical brasileira, conquanto muito apreciadas por visitantes e viajantes estrangeiros. Havia árvores que moldavam as bordas dos canteiros, outras preenchiam seus espaços internos formando as massas e ainda havia as que contornavam a borda mais extrema, rodeando todo o muro que cercava o jardim. Possivelmente, pela simetria monótona à qual o jardim barroco estava submetido, o tamanho, volume e massa de vegetação e quiçá espécie, de flora que era plantada do lado direito se repetia, muito provavelmente, do lado esquerdo, para que se pudesse promover e conquistar o equilíbrio desejado de acordo com a proporção barroca no *design* de jardim. A imagem 14,

mostrada na página 130, expressa, de certo modo, o paralelismo da altura e volume da vegetação no interior do jardim. Nela, podemos observar que, o objetivo do paisagista era alcançar a simetria, a conformidade, a regularidade e o equilíbrio barroco. De modo que, o que se plantasse do lado direito deveria ser refletido numa espécie de rebatimento invertido no lado esquerdo, para com isto imprimir a ideia de equilíbrio, constância, uniformidade, combinação, acordo e concordância. Ao que indica, segundo Marianno (1943), a composição florística do Passeio na época de Mestre Valentim seria:

Mangífera índica, Tamarindus índicus, Artocarpus integrifolium, Artocarpus incisa, Jambosa aquea, Pointiana regia, Ravenala madagascariensis, Araucaria brasiliensis, Plathymenia sp., Cesalpina férrea, Bombax aquática, Pandanus utilis, Dilenia speciosa, Phoenix sp., Cocos romanzofiliana, Eugenia jambos, Anona sp., Lataia bourbonica, Cariophyllus aromaticus, Syagrus coronatus, Sterculia foetida, Cassia grandis, Pimenta officinalis, Spondias sp., Terminalia catappa, entre outras (MARIANNO, 1943, p. 22-23).

Estas plantas referem-se, em maciça maioria, a árvores de médio a grande porte, atingindo altura de até 30 metros, com copas frondosas e encorpadas, com poucos estratos foliares e muito sombreadas. Constitui-se respectivamente de: mangueiras, tamarineiras, jaqueiras, fruta-pão, jambos, flamboyant, árvore-do-viajante, araucárias, pau de candeia, pau amarelo, pau ferro, monguba, pinhão de Madagascar, maçã-do-elefante, coqueiro-jerivá, jambo amarelo, fruta-do-conde, palmeira, cravinho da Índia, palmeira-licuri, castanha da Índia, marimari, pimenta da Jamaica, murta-pimenta, umbucajazeira e amendoeira. Espécimes que se misturavam às nacionais, trazidas da floresta da Mata Atlântica, Caatinga e Amazônia com outras estrangeiras, oriundas da Índia, Madagascar, Ásia, África, Indomalásia, Jamaica e Nova Guiné.

Com esta composição vegetal, Mestre Valentim ofereceu um jardim composto não somente por espécimes da flora autóctone, mas também de lugares distantes. Observa-se que, quase todas os espécimes pertenciam a florestas tropicais e, talvez, o mestre tenha se preocupado com a adaptabilidade das plantas ao nosso clima quente, úmido e tropical. Entretanto, importa destacar que o que se observa, neste período, é o movimento contrário, ou seja, são os espécimes das regiões tropicais que vão enriquecer os jardins exóticos dos estados europeus e fomentar o interesse científico e, possivelmente, esta tenha sido uma das motivações que conduziu o arquiteto Valentim a elencar este repertório florístico para o Passeio. Além disto, são árvores que produzem fragrâncias, sombra e frescor, ademais, frutos e flores em períodos distintos de floração de modo alternado durante todo o ano. De modo que a cada estação se tem um grupo de

plantas diferentes exibindo suas melhores formas, reproduzindo flores e frutos exóticos, extremamente aromáticos. Ao perfumar o ar com emanção de diferentes odores deveriam promover aos visitantes, uma atmosfera interna agradável como um verdadeiro despertar dos sentidos. Como pode ser notado na observação realizada por Sir George Leonard Staunton, secretário da embaixada britânica, que esteve a visitar a serviço da rainha, a cidade do Rio em 1792:

Esse jardim apresenta espécies variadas de plantas e é bastante bem-conservado. Aí podemos encontrar gramíneas diversas, canteiros, arbustos, belas árvores e jasmíns, madressilvas e outras plantas odoríficas. Durante a bela estação, as pessoas que gostam de se divertir podem passear por este jardim e, às vezes, apreciar ali algum concerto (Sir George Leonard Staunton, 1792, In: FRANÇA, 1999, p. 202).

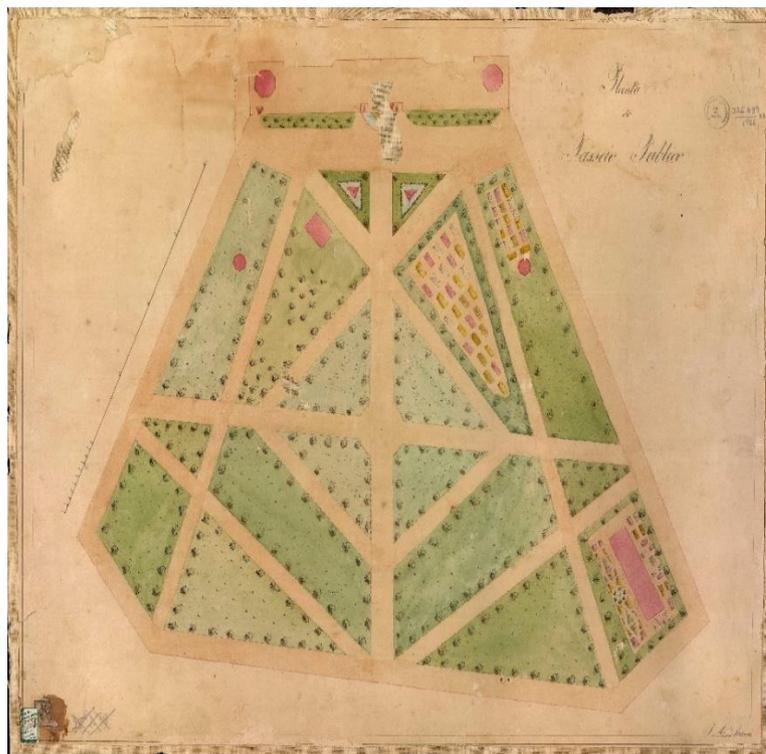
Outro viajante de grande prestígio, que lá esteve a observar e testemunhar a botânica das alamedas do jardim foi o naturalista Carl Friedrich Phillipe von Martius, que em visita ao lugar em 1817, notou que o Passeio:

É um jardim pequeno, cercado de muros e um cais de cantaria a prumo dobre o mar. As suas alamedas umbrosas de mangueiras, jaqueiras, árvore-do-pão, itu e jambo-rosa [...] são sem dúvida muito convidativas à tarde; quando sopra a brisa do mar suavizando o calor [...] (Carl Friedrich Phillipe von Martius, [1817], 1996).

Constituído por alamedas frondosas, de acordo com relatos e com apoio iconográfico das plantas baixa elaborada na época, conforme o anexo E (p. 345) e imagem 25⁶², a área interna do jardim compunha-se por um *design* barroco elaborado por retas rigidamente traçadas em uma organização espacial que não lhe fugia à regra. A tendência matemática de ordenar os espaços internos com formas da geometria era produto do pensamento racional da época, dominado pela lógica barroca, que compunha jogos de volumetria, profundidade, alturas, distâncias e relações de posicionamento entre os seus elementos internos que acabavam por resultar em uma imagem tridimensional ou espacial do jardim.

⁶² Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon326439/icon326439.jpg>
Acesso em: 09/08/2019.

Figura 25 - Planta baixa aquarelada do jardim do Passeio Público em formato geométrico, de J. A. Andrade, 1850.



Fonte: Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A arte dos jardins barrocos é representada por um paisagismo de natureza controlada, com caminhos/aleias desenhados cartesianamente, calculados de modo rígido e alinhados simetricamente, objetivando um controle total sobre o espaço e a espacialidade dos objetos que o compõe. É um jardim criador e ampliador de dimensões para que espaços diminutos pareçam bem maiores do que são. São geradores de ilusões de ótica, através de perspectivas e escalonamentos teatralizantes sobre o espaço, de proporções monumentais. Por estes motivos, de grandiosidade estética e espacial, era o estilo preferido que figurou entre os jardins dos palácios dos monarcas absolutistas europeus.

A despeito dos jardins barrocos europeus exemplares do estilo como de *Veux-le-Vicomte e Versailles*, o arquiteto do Passeio, Mestre Valentim, diferentemente da referência francesa, não usou no jardim do Rio muitos dos elementos que compunham os modelos citados à época. No Passeio, por exemplo não houve a presença de vegetação trabalhada e subordinada à arte da topiaria, nem se utilizou de modelagens vegetais em *parterres, pelouses, corbeilles, tapis vert, nem organgeries* – para esclarecer vocabulário, consultar anexo F (p. 348) – utilizados para ampliar tridimensionalmente seus espaços. O

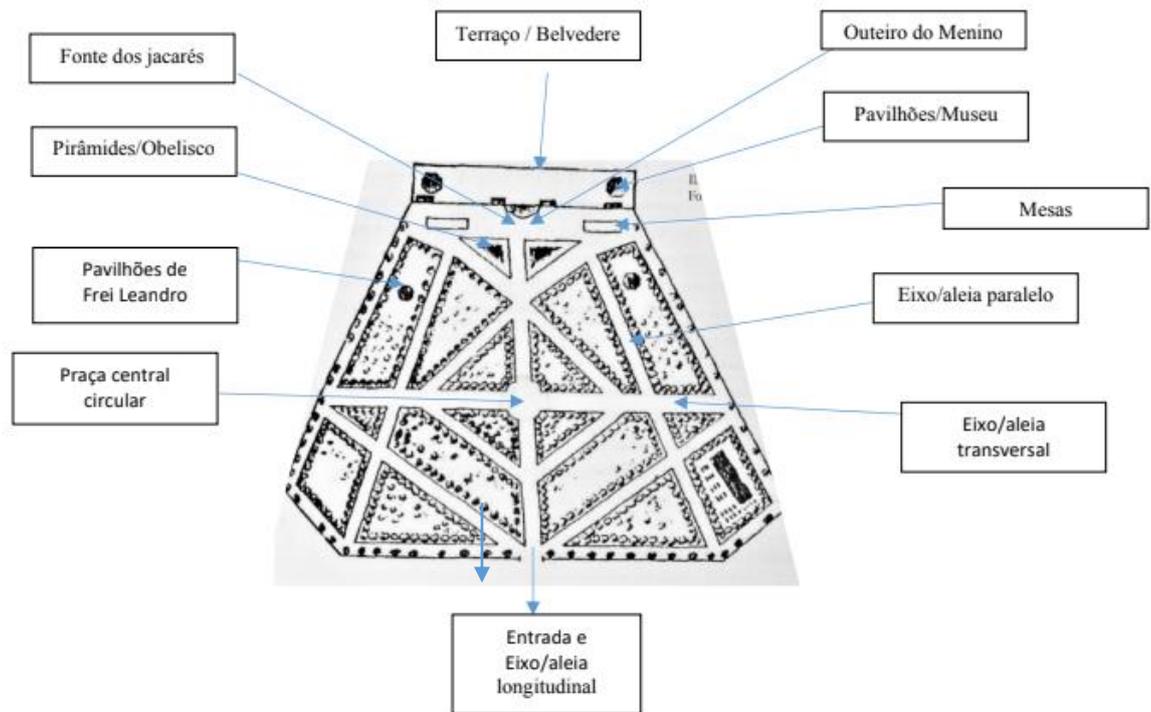
Mestre não usou de todos os artifícios que o barroco lhe oferecia para implementar uma ordem espacial na projeção daquele jardim, de proporção mais diminuta como no estilo rococó. Entretanto, beneficiou-se de alguns outros elementos da teatralidade barroca, como: a perspectiva longa concentrada em um único ponto de vista; a desorientação espacial provocada pelo bosque; o plano geometrizado e o gradiente para um nível mais elevado do jardim como seu ponto de clímax, exemplificado em um *belvedere* ou terraço. Esta última estratégia, normalmente, coroava apoteoticamente as residências palacianas dos monarcas, mas no caso do Passeio Público, por ser um jardim desvinculado de residência, este nível ostentatório foi substituído pelo terraço panorâmico do jardim.

Assim, Valentim optou por utilizar-se do plano cartesiano, conforme imagem n.26 a seguir, construindo um grande eixo longitudinal que atravessava toda a área, promovendo uma perspectiva linear focalizada num único ponto de fuga cônico. Esta perspectiva calculada para produzir uma visão de infinito ao espectador, segundo Terra (2000, p. 18), serve para “acentuar a visão espacial [...] é o ponto ideal para observação do jardim, de onde ele pode ser apreciado em toda sua plenitude e magnificência”. Observa-se que este forte eixo-guia era cortado próximo ao meio por outro eixo, de modo transversal, formando uma espécie de grande cruz no centro do jardim. Ao coração deste, ao invés de colocar havia uma fonte d’água, representando o “umbigo do mundo”, a fonte da vida, herança do *hortus conclusus* – anexo A –, o arquiteto colocou apenas uma praça circular, diferentemente dos demais jardins barrocos ou rococó. Ao contrário dos outros exemplares do mesmo estilo, no centro do Passeio só havia espaço livre. A fonte desse jardim foi deslocada de uma posição central e colocada no fundo da perspectiva, como o coroamento do seu ponto de fuga. Alguns caminhos/aleias secundários foram desenhados no esquema de pé-de-ganso/trívio⁶³ e outros formavam paralelos diagonais ao encontro do muro de alvenaria que contornava o jardim. O entrecruzamento destas ruas/aleias cartesianamente elaboradas, formavam um plano tridimensional de espaços geométricos, em formato de triângulos, retângulos, paralelogramos, círculos e losango, num desenho, *suis generis*, muito original, mesmo para um jardim barroco. Ademais, muito provavelmente, estes eixos secundários, associados à dimensão das árvores de grande altura e copas frondosas, que alinhavam os seus contornos em forma de bosques, poderiam cumprir outra função: dificultar a visão dos passantes de um caminho para o outro dentro do jardim, provocando o aumento da ilusão de uma monumentalidade e

⁶³ Ver anexo E

isolamento, dilatando sua dimensão e o fazendo parecer mais amplo do que realmente era.

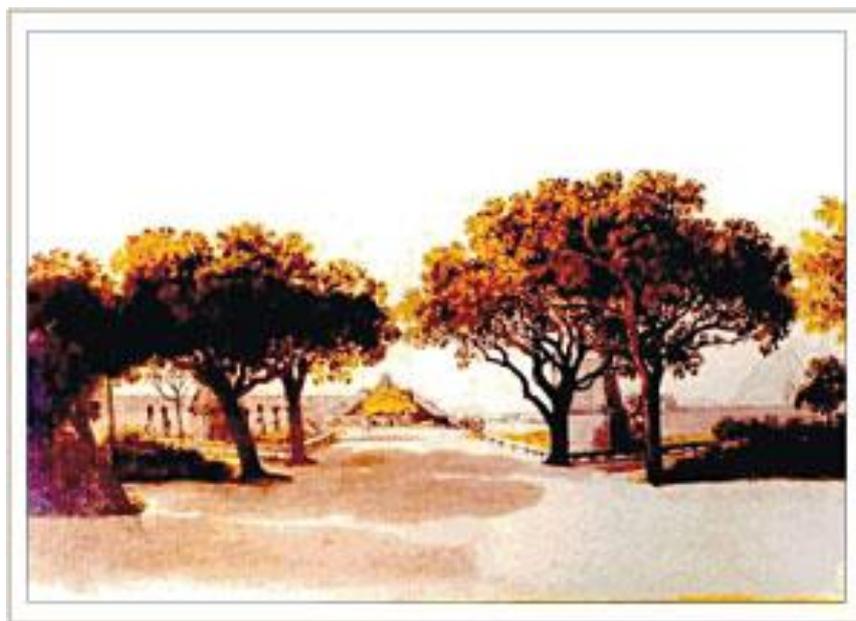
Figura 26 - Desenho da planta baixa do Passeio Público do Rio de Janeiro, por volta de 1850



Nota: representação da configuração geométrica de Mestre Valentim.
Fonte: MACEDO, 1862, p. 86.

O eixo longitudinal que promovia uma longa perspectiva concentrava sua visão ao fundo do jardim na fonte dos jacarés, conforme pode-se observar na imagem 27 a seguir. A fonte, em forma de meia bacia, acostava-se em um largo muro interno do jardim. Paralelo à borda da fonte que tangenciava o muro partiam duas escadarias em pedra e que davam acesso a uma plataforma destacada, cuja posição localizava-se em nível superior ao jardim. As escadas seguiam ao platô em direção concorrente uma com outra de modo que formavam aparentemente um triângulo.

Figura 27 - Desenho em aquarela da vista perspectivada do eixo longitudinal do Passeio Público em 1818



Nota: Há muito sombreado do jardim, com o ponto de fuga ao fundo na fonte dos jacarés. Autor: Thomas Ender, 1818
 Fonte: Acervo do IHGB do Rio de Janeiro.

Neste nível superior, as escadas encontravam-se com uma outra fonte de água, na face oposta da parede de granito onde se espaldava a fonte dos jacarés. Nela Valentim colocou uma escultura em mármore de um pequeno menino, uma espécie de cupido, fixo à parede, como imagem n. 28 a seguir. Ele segurava com a mão direita um jabuti e de cuja boca jorrava um fio d'água, no qual os visitantes do jardim saciavam sua sede bebendo da fonte em um "copinho de prata" (VIEIRA FAZENDA, 1917, p. 683) preso com uma corrente ao muro de granito. Um barilhote de granito, com quatro aduelas de bronze, foi colocado no chão para receber a água que caía do jabuti na mão do cupido, que ainda sustinha na outra uma faixa em bronze com a seguinte inscrição: Sou útil inda brincando. Este pequeno outeiro era coroadado, no seu vértice, por uma escultura em mármore de Lioz, ostentando o escudo com as Armas da família do vice-rei Dom Luis de Vasconcellos e Sousa. A temporalidade destes elementos está demonstrada no anexo H (p. 354).

Figura 28 - Fotografia Fonte do menino no terraço do Passeio em 1943



Fonte: MARIANNO, 1943.

Na extremidade deste muro que dividia o jardim em dois níveis diferentes, encontravam-se duas outras escadas, em posição invertida, que davam igualmente acesso à plataforma, ao todo 4 escadas de acesso. Este andar de cima, conhecido como terraço⁶⁴ ou *belvedere* como chamavam os italianos, tinha um “comprimento igual a linha dos fundos do jardim, que tinha pouco mais de dez metros de largura em corte transverso” (MARIANNO, 1943, p. 11).

O terraço era pavimentado em desenho quadriculado todo em mármore de Lioz em preto e rosa. A linha de fundo, que dava para o mar, era composta por um parapeito de cantaria dividido em seções de gradis em bronze com uma espécie de bancos ou sofás, tipo “namoradeiras”, embutidos na espessa parede do muro de arrimo cujas robustez suportava as investidas das ondas, conforme imagem 29⁶⁵ a seguir. Estes sofás eram “revestidos de azulejos policromos de inspiração mourisca [...] cujas pilastras eram rematadas por “compoteiras” de granito, iguais a dos muros externos do jardim” (MARIANNO, 1943, p. 11). A função dos sofás atendia ao encosto, descanso dos visitantes e encontros sociais, como demonstrado na imagem que além disso ajuda a

⁶⁴ O vocábulo terraço ou *terasso* de origem árabe *verandah* é comumente em arquitetura para designar peças abertas, porém ligadas às habitações. No Passeio Público, o terraço sempre foi aquilo que os italianos chamaram de *belvedere*, lugar especialmente preparado para o descortino da paisagem (MARIANNO, 1943, P. 11). O belvedere é um elemento oriundo dos jardins da renascença italiana que foi incorporado pelo estilo barroco como seu ponto de clímax.

⁶⁵ Autoria de Ciceri, Eugène (gravador) (1813-1890). In: Panorama da cidade do Rio de Janeiro, 1854. Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon684426.jpg>. Acesso em: 10/08/2019.

exibir a bela paisagem e a “conversa”, um dos comportamentos sociais praticados neste recinto e cuja análise será desenvolvida adiante.

Figura 29 - Litogravura do Belvedere do Passeio Público em 1854



Nota: sofás ou namoradeiras, embutidas no parapeito da linha de fundo do jardim, utilizados por seus visitantes, como: senhoras, crianças e provavelmente, escravas de amas secas. Exibe-se a vista da Baía de Guanabara com o Morro do Pão de Açúcar e o Outeiro da Glória. Autoria de Ciceri, Eugène (gravador) (1813-1890). Retirada de Panorama da cidade do Rio de Janeiro, 1854.

Fonte: Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Na pilastra central do *belvedere* avistava-se o busto em mármore de Febo, deus da beleza na mitologia romana, equivalente a Apolo na Grécia. Nas duas extremidades do *belvedere*, Valentim ergueu dois pavilhões quadrangulares, cada qual invocando um deus grego. O da direita, dedicado a Apolo, deus da beleza, que portava uma lira e o da esquerda, a Mercúrio/Hermes, pontífice entre o mundo terreno e o celestial, deus da sabedoria, do comércio e dos navegantes que porta seu caduceu. Valentim foi também o executor da arquitetura dos dois pequenos prédios/pavilhões e, provavelmente das esculturas em mármore, dada a sua habilidade de escultor, mas delegou a ornamentação interna a dois renomados artistas da época: o da direita, designado a Apolo, ficou a cargo do artista Francisco Xavier Cardoso⁶⁶, cognominado “Xavier dos pássaros” e o de

⁶⁶ Francisco Xavier Cardoso Caldeira confundido por Moreira de Azevedo (Pequeno panorama) e Joaquim Macedo (Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro) com Francisco dos Santos Xavier era uma espécie de taxidermista amador

Mercúrio, a cargo do artista Francisco dos Santos Xavier⁶⁷, cognominado de “Xavier das conchas”, coincidentemente ambos alcunhados de “Xavier”, fato que provocou alguns enganos entre um certo número de pesquisadores sobre o tema.

“Os pavilhões possuíam duas portas envidraçadas, uma direcionada para o lado da terra e outra para lado do mar” (MARIANNO, 1943, p. 12), lembrando que o vidro laminado empregado na arquitetura era um material pouquíssimo usado nas casas coloniais do setecentos e considerado um objeto de luxo para época. Valentim preferiu não arrematar o telhado dos pavilhões com telhas, como de costume no período, mas aplicou platimbandas, artifício arquitetônico usado na última moda em edifícios neoclássicos europeus. Este expediente serviu para conferir ao pequeno edifício, juntamente com suas janelas de vidro laminado, uma elegância singular, rematada com o adorno de vasos de mármore no alto de seus vértices, de onde partiam abacaxis ornamentais pintados com suas cores naturais, conforme imagem n. 30. Lembro ao leitor que embora as imagens explorem em ricas informações sobre o comportamento social da época, neste momento, estamos examinando apenas as funções primeiras do material iconográfico e a investigação social do mesmo será aprofundada na seção seguinte, onde as funções segundas ou simbólicas serão analisadas. Entretanto, observá-las neste capítulo, ainda que de modo “despretensioso”, faz parte da preparação do despertar do leitor deste trabalho para a ambiência sociocultural do jardim.

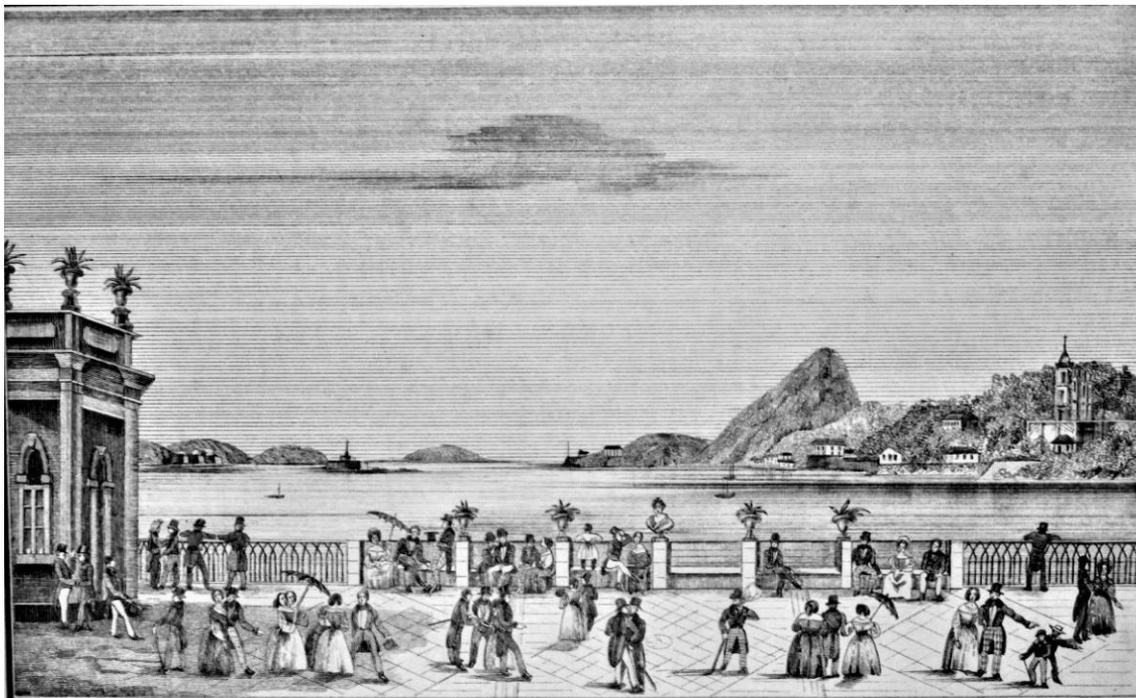
O exterior dos pavilhões era simétrico e pouco diferia um do outro, a diversidade, no entanto, ocorria em seu interior. Infelizmente não foi encontrado nenhum documento iconográfico que mostre a beleza desta arte. Cada pavilhão ostentava uma estátua esculpida “em mármore português” (MARIANNO, 1943, p. 12), do deus que lhe era dedicado. O pavilhão de Apolo foi ornado em seu interior por Xavier dos pássaros. O artista decorou todo o teto e também as padieiras das portas. O teto foi dividido de forma geométrica em “quartéis desiguais: um central, quadrado e os restantes em número de quatro trapezoides” (MARIANNO, 1943, p. 12). Os espaços internos dos pavilhões foram

em cuja cabeça encasquetou a ideia de fundar um Museu de História Natural. De fato, com a ajuda preciosa de Luis de Vasconcelos, manteve no campo da Lampadosa, que ainda possuía na época trechos alagadiços uma espécie de oficina para empalhar aves brasileiras que eram em seguida enviadas com grande curiosidade a Portugal. A força de lidar com as aves foi alcunhado Xavier dos Pássaros [...] O Museu Nacional criado por D. João VI teve na modesta Casa dos Pássaros a cargo de Francisco Xavier Cardoso Caldeira, a sua fase preparatória (MARIANNO, Id., p.12).

⁶⁷ Francisco dos Santos Xavier, por autonomia Xavier das Conchas, natural do Rio de Janeiro, nascido em 1739 foi um militar que entre outras habilidades possuía conhecimentos na arte dos Embrechados, ou seja, na arte de construir mosaicos com carapaças de moluscos. Por tal habilidade foi convidado por mestre Valentim para adornar o pavilhão de Apolo do belvedere do Passeio Público, fato que lhe dotou de prestígio devido sua alta competência artística no emprego desta técnica.

adornados em uma composição de arabescos e ramos de flores, cujos desenhos foram aplicados decorativamente com plumagens de cores variadas de diversos pássaros oriundos da fauna brasileira, como tucanos, araras, papagaios etc.

Figura 30 - Litogravura do terraço/belvedere do Passeio Público em 1846



Nota: apresenta o descortino do panorama da entrada da Baía de Guanabara com seus futuros símbolos paisagístico, além do pavilhão a direita, o parapeito entremeado com gradis e sofás/namoradeiras, os vasos de mármore e o busto de Febo ao centro, o piso quadriculado em mármore e, principalmente, a sociedade fidalga carioca, ricamente vestida e adornada. Retirada de 'O Ostensor brasileiro', 1845-46, p.162.

Fonte: Arquivo do IHGB do Rio de Janeiro.

O pavilhão de Mercúrio tinha o “teto dividido em quatro quadrados de igual forma, porém de diversos modos pintados” (CORDEIRO, 1845, p. 161). Este ficou sob os cuidados de Xavier das conchas, que o decorou com desenhos de ramos de flores, utilizando-se para tal ornamento a carapaça de crustáceos e diferentes escamas de peixes. Conchas marinhas grandes e pequenas, mariscos e búzios, ou seja, exoesqueletos de animais marinhos de espécies variadas coletados, ao que parece pela origem, em praias brasileiras. Sobre as portas do pavilhão, o artista as decorou com desenhos representando os peixes do nosso litoral, “feitos com suas próprias peles: dizem-nos que tais relevos mais pareciam produtos da natureza do que de arte” (CORDEIRO, 1845, p. 162). Materiais delicados e perecíveis, cuja conservação foi feita com o uso da moderna técnica científica de taxonomia. Para completar a decoração interna, outro artista Leandro

Joaquim⁶⁸ executou diversas pinturas de paisagens em formato elíptico de composições cênicas sobre costumes e hábitos brasileiros, representando cada qual: o comércio, a agricultura, a pesca, a mineração e outras atividades econômicas e sociais que eram executadas no Brasil-colônia. Além destes quadros, outros seis, também de forma elíptica, representavam panoramas da paisagem carioca.

Ademais, é importante recordar que se trata das doze primeiras pinturas da paisagem carioca e brasileira realizada por um pintor legitimamente nacional. Neste período, a paisagem brasileira já havia sido retratada, majoritariamente em Pernambuco, fruto da colonização holandesa (1630-1654). Entretanto, todas estas pinturas tinham sido realizadas por artistas estrangeiros, até aquele momento nenhum artista brasileiro havia retratado a paisagem de sua nação, nem mesmo a do Rio de Janeiro. Este fato implica a relevância de tais pinturas, seu pioneirismo exposto no jardim. As seis primeiras, que fizeram parte do pavilhão de Apolo, segundo Marianno (1943, p. 14) eram “uma série de cenas de costumes do país: um banguê de fabricar açúcar, uma casa de fazer farinha, uma vista de mineração de ouro, um canavial [...]” engenhos, cultura agrícola do anil, cânhamo, mandioca e cochonilha, entre outros. De acordo com Sandra Makowiecky (2015, p. 24):

As sobreportas eram decoradas também com penas e possuíam quadros elípticos nas paredes feitos a pincel, representando diferentes fábricas e ofícios do país. As paredes desse pavilhão exibiam oito painéis pintados por Leandro Joaquim, todos perdidos [...] (MAKOWIECKY, 2015, p. 24).

A série de pinturas que compunham o outro pavilhão, o de Mercúrio, Leandro Joaquim elencou seis cenas de paisagens marinhas da cidade, conforme o conjunto de imagens de número 31. Todas com vista panorâmica da cidade do Rio de Janeiro, sob a perspectiva de um observador do mar para terra, sendo elas respectivamente: 1- a antiga Lagoa do boqueirão da Ajuda e os arcos da Lapa sem “pintura” de cal; 2- a Revista Militar do Largo do Paço Imperial; 3-Romaria marítima; 4- Visita da Esquadra inglesa; 5- Vista da Igreja e da praia da Glória; 6- Pesca da baleia.

⁶⁸ Leandro Joaquim (1738-1798) destaca-se entre os artistas da segunda metade do século que trabalhava de maneira inovadora a tradição artística portuguesa. Trabalhou com mestre Valentim em desenhos e projetos urbanos. Suas pinturas em painéis impressionam pelo colorido e estão entre as primeiras paisagens marinhas e vistas da cidade realizadas no país por brasileiros (MAKOWIECKY, 2015, p. 30).

Figura 31 - Coleção de pinturas a óleos elípticas de paisagens da cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Arquivo da Coleção do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.

Nota: Autoria de Leandro Joaquim (1738-1798). Justaposição elaborada pela autora, 2020.

Nessas pinturas⁶⁹, a paisagem é a personagem protagonista, representando cenas militares, econômicas, religiosas, civis, arquitetônicas e naturais, onde a lagoa do Boqueirão é relembrada e eternizada pelo pincel do artista em uma imagem romantizada e de liberdade poética, que se opunha ao discurso de salubridade, que em muito justificou seu aterramento. Segundo Marianno (1943) algumas pinturas de Leandro Joaquim:

Foram realizadas diretamente sobre a superfície da parede interna dos pavilhões, o que lhe dá excepcional interesse artístico. No último quartel do século XVIII, vinte e poucos anos antes da chegada da célebre Missão Artística de Lebreton, um modesto pintor patricio que jamais saíra do país ousava praticar o gênero *affreschi* (MARIANNO, 1943, p. 14).

A apreciação de Marianno nos indica que dentro dos pavilhões as técnicas mais inovadoras e de grande ousadia artística foram utilizadas para serem exibidas ao público frequentador do jardim. Assim como artistas da mais alta qualificação foram designados para executá-las. Como sublinhado por Luciano Migliaccio (2010):

⁶⁹ Estes quadros ainda possuem existência física e se encontram expostos como parte da mostra permanente do atual Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.

Os painéis são parte preponderante do amplo programa de urbanização da cidade do Rio de Janeiro promovido pelo vice-rei para dotar a nova capital de estruturas adequadas. Colocados em lugar de divertimento público, tinham a finalidade didática de exaltar os produtos e as paisagens nacionais (MIGLIACCIO, 2010, p. 319).

Estes pavilhões compuseram uma mostra plural em um dos primeiros espaços públicos de exposição museológica na sede da colônia. Neles mesclavam-se a sensibilidade da arte pictural com botânica, malacologia e ornitologia, ostentando suas exóticas exposições à apreciação de visitantes brasileiros e estrangeiros. Entretanto, dentre as tantas atrações de que dispunha o terraço do Passeio Público, a vista que se descortinava para o panorama da entrada da Baía de Guanabara era um ponto alto de admiração de frequentadores com opiniões variadas. Neste ponto de observação oferecido pelo terraço/mirante, com altitude de três metros do nível do mar, o visitante - conforme verifica-se nas imagens 29 e 30 mostradas acima nas páginas 149 e 151, respectivamente, - podia desfrutar de uma posição privilegiada para olhar um cenário marinho. A enseada da Guanabara protagonizava a cena, emoldurada pelo Morro do Pão de Açúcar e o Outeiro da Glória à direita; ao centro o mar e suas naus e do lado esquerdo os morros da atual cidade de Niterói davam fechamento ao cenário.

A respeito do terraço como lugar expositor de um cenário encantador, o viajante inglês John Barrow, em visita ao Brasil em 1792, pela comitiva mercante de Lorde MacCartney, nove anos após a inauguração do jardim, oferece a seguinte descrição deste interessante logradouro: “Uma outra obra que muito contribui para a saúde e o divertimento da população é o Passeio Público [...] Um grande terraço, instalado na parte baixa do jardim, oferece uma vista encantadora do porto e de sua margem gramada” (BARROW, 1792 apud FRANÇA, 1999, p. 215).

Enquanto a área do terraço/mirante do jardim permaneceu, de uma certa medida, com sua forma e tamanho preservados, ao menos de 1783 até 1921; o mesmo não se pode afirmar sobre o limite que contornou e demarcou sua forma urbana original. Ao longo de sua história, a área primitiva do jardim sofreu sucessivos movimentos de avanços e recuos de seu espaço interno para a cidade. Momentos em que tanto seu contorno quanto sua área total foram alterados. Houve ocasiões de perdas e ocasiões em que seu domínio espacial foi recuperado, experimentando assim três fases preliminares: a primeira em 1783-1861; a segunda em 1861-1938 e a última em 1938 em diante.

À época de Valentim, sua forma trapezoidal bem angulada possuía os cantos chanfrados na sua face mais extensa, voltada a rua do Passeio, com os Largos da Lapa e

da Ajuda. Segundo Marianno (1943, p. 16), “por esta face possuía o parque cento e oitenta e nove metros, a linha do eixo longitudinal, indo do portão à fonte dos jacarés, oitenta e nove metros e oitenta centímetros; sendo consideravelmente, mais estreito” na linha de fundos onde se localizava o terraço. Entretanto, perdas e ganhos de espaço, equipamentos e mobiliários preencheram a longa biografia deste jardim, cuja história encontra-se repleta de fases de atencioso cuidado contrastando com outras de profundo abandono e esquecimento. Como apontado pelo cronista José Marianno (1943):

Vivera o Passeio Público seus mais gloriosos dias durante os últimos anos do augusto protetor, o vice-rei Dom Luis de Vasconcellos e Sousa (1779-1790). Regressando esse ilustre administrador a Portugal [...] enviou-nos a metrópole D. José Luiz de Castro, o Conde de Rezende, que não revelou menor interesse pela terra que vinha governar. Aquele sadio entusiasmo pela causa pública, aquele contínuo interesse pelas cousas da terra, não chegaram a fazer escola entre nós (MARIANNO, 1943, p. 32).

Com o término do Governo de D. Luis, o afamado Mestre Valentim, ao que parece, perdeu o apoio de convocação às obras públicas com que contava. Sua época áurea de prestígio e reconhecimento tinha findado junto com o governo do quarto vice-rei, caindo em relativo esquecimento artístico, vindo a falecer em 1812, na mais extrema penúria. Quando em 1806, chegou ao Rio de Janeiro, D. Marcos de Noronha e Britto, o Conde dos Arcos, que veio render D. Fernando José de Portugal e o jardim do Passeio sofreu sua primeira intervenção. Foi retirado da fonte dos jacarés a pequena palmeira em ferro que vergada a estirpe devorada pela ferrugem. Em seu lugar fora mandado colocar um busto em mármore de Diana, deusa romana da caça, vindo a ser encaixado no centro da fonte ao respaldar da composição.

Em seguida, a vinda da família real em 1808 para o Rio de Janeiro, “não mudou a fortuna adversa do Passeio” (MACEDO, 1862, p. 117), colaborando apenas para o jardim, mais uma vez, perder um de seus equipamentos. Os lampiões a óleo de baleia, responsáveis por iluminar as noites desfrutadas pela sociedade no terraço do Passeio foram retirados para a iluminação do Largo do Paço, local onde a própria rainha D. Maria I com os príncipes e sua comitiva hospedaram-se ao chegarem na cidade. Juntamente com todos os lampiões que clareavam o mirante, foram levados outros mais, guardados para os momentos de festa públicas, no interior do jardim. Com este evento, o Passeio acostumado, originalmente, a prestigiada iluminação noturna experimentou a mais profunda escuridão, contando apenas com a luz da lua nas noites claras de luar. Talvez, tal fato tenha colaborado para diminuir sua frequência social e, conseqüentemente, o interesse em preservá-lo.

Em 1817, no início do reinado de D. João VI, deveria se encontrar o jardim em estado precário, pois como apontado pelo romancista Joaquim Manoel de Macedo (1862):

Reconheceu-se que o terraço do Passeio se achava tão arruinado pela violência dos embates das ondas, que não era mais possível adiar a sua reconstrução. [...] O terraço teve que passar por uma reforma geral e completa e, conseqüentemente, foram sacrificados os pavilhões quadrangulares e com eles as estátuas de Apolo e Mercúrio de Mestre Valentim e os delicados trabalhos de conchas, penas e escamas dos Mestres Xavier (MACEDO, Id., p. 118).

De modo que neste ano o terraço foi totalmente reformado, devido à destruição pelo mar. Os pavilhões quadrangulares também foram destruídos pela ressaca, entretanto sua reconstrução demorou mais tempo. Somente em 1841, foram substituídos por outros dois de formato octogonal, porém sem os preciosos trabalhos artísticos de Leandro Joaquim, Xavier das conchas e Xavier dos pássaros. Os registros do formato destes pavilhões podem ser verificados nas plantas de J. A. Andrade, (1850); Elias Wenceslão Cabral de Mello, (1850) e J. A. Reis (1808), conforme anexo E (p. 345).

Por volta de 1825, provavelmente por ordem de D. Pedro I, ao lado do jardim fronteiro ao Largo da Lapa, construiu-se um pavilhão octogonal para que o naturalista e botânico frei carmelita Leandro do Sacramento pudesse praticar ali um “curso vivo de botânica” (MARIANNO, 1943, p. 34), ministrando aulas nas quais os alunos tinham o jardim como um tipo de laboratório a céu aberto. O desenho aquarelado das plantas baixas, de J. A. Andrade (1850) e de Elias Wenceslão Cabral de Mello (1850) exibem um canteiro colorido com plantações diversas, conforme anexo E, do lado extremo direito ao portão, que muito possivelmente, foi realizado pelos cuidados do frei botânico.

Durante os anos que se seguiram, após o retorno do Imperador D. Pedro I para Portugal, no decorrer dos agitados anos do período regencial (1831-1840), sofreu o jardim do Passeio, em 1835, mais uma perda de um dos seus elementos originais. Desta vez, manifestações populares nas ruas, tomado por fúria jacobina, arrancaram o medalhão dourado, que encimava o portão do jardim. Ostentado pela insígnia das armas da família real portuguesa em sua face externa e internamente a efigie da rainha Maria I e seu marido D. Pedro III, conforme já apresentado nas imagens anteriores de n. 20 na página 138. Igual sorte também teve o escudo das armas da família de D. Luis de Vasconcellos e Sousa, que coroava o outeiro da cascata dos jacarés no interior do jardim.

Em 1835, o poder público cercou os canteiros internos do jardim com gradis protetores da massa vegetal. Nesta época, segundo Marianno (1943) e Macedo (1862)

entre outros, desapareceu de modo misterioso o célebre cupido de mármore que fornecia água aos visitantes do logradouro e também sua faixa que dizia: sou útil inda brincando!

Aproximadamente, um ano após a maioridade e a tomada de poder de D. Pedro II, o poder público veio, mais uma vez, em socorro deste jardim. Em 1841, ordenou-se reforma, encarregando para tal o Intendente Geral das Obras Públicas, o Coronel Antônio João Rangel de Vasconcellos. Neste momento, o terraço recebeu dois outros pavilhões, desta vez de formato octogonal. Estes não foram destinados às artes como os dois anteriores planejados por Valentim, mas serviram como uma espécie de botequim. O intendente fez voltar ao interior do parque, o escudo das armas de D. Luis e o portão do Passeio, voltou a ostentar o medalhão da família real e a efígie da rainha. No lugar do cupido de mármore foi colocado, em 1845, um boneco “menino” de chumbo. E ao que parece, as transformações desta fase pararam por aí.

A julgar pelo testemunho de visitantes que transitavam pelo jardim, há indicação de que o Passeio, depois desta reforma (1841) tenha vivido outro período de desdém e abandono pelas autoridades públicas, pois como nos apontou o poeta Joaquim Manuel de Macedo (1862):

Passeávamos juntos, eu e meu amigo, naquele jardim público, alguns dias depois da sua chegada ao Rio de Janeiro.

- Que me dizes do nosso Passeio? Perguntei-lhe. O meu amigo sorriu e respondeu-me:

- Na véspera da minha viagem à Europa vim aqui e vi à entrada do Passeio um gato morto. Estive no velho mundo oito anos, voltei e hoje encontrei ainda o mesmo gato morto no portão do Passeio.

Com efeito, não podia ser maior o desleixo. Um dia de chuva era de sobra para ficarem encharcadas as muitas ruas do Passeio. Os muros estavam cobertos de capim e de ervas ruins e as árvores de parasitas (MACEDO, 1862, p. 68).

O viajante francês M. Abel du Petit Thouars⁷⁰, em vista ao Passeio em 1841, escrevera, como apontado Macedo (1862) anotações pouco elogiosas ao jardim, segundo o viajante: “o lugar seria delicioso, se na praia contígua não se fizessem despejos imundos, o que aliás se observa em todas as praias da cidade” (THOUARS, 1841 apud MACEDO, 1862, p. 124). Tal fato, talvez, tenha sido o motivo que levou o Arquiduque Maximiliano d’Austria, em 1860, ao adentrar o terraço do Passeio devemos “levar com ambas as mãos um lenço ao nariz” (MACEDO, 1943, p. 125).

Decerto estas impressões eram compartilhadas por diversos outros visitantes do jardim, naquele tenebroso período de abandono, sendo também demonstradas pelo

⁷⁰ M. Abel du Petit Thouars no Rio de Janeiro, Revista Marítima brasileira de novembro-dezembro de 1841 e março-abril de 1941, In: MACEDO, 1862. p. 124.

jornalista e político francês Charles Ribeyrolles⁷¹ que vivera em exílio na cidade do Rio de Janeiro, onde por volta de 1850, em sua visita costumeira ao jardim disse: “é um jardim mau cuidado, quase sem arte, sem cultura”. Este descaso e abandono para com o único jardim público que a cidade possuía prosseguiu até 1861, como será mostrado no capítulo 4, quando uma outra grande reforma o transformou quase totalmente.

3.2 Das funções segundas: iconológicas, conotativas e/ou simbólicas

Durante o processo de análise dos antigos estilos paisagísticos empregados no jardim do Passeio Público, dei-me conta de uma diversidade enorme de fontes iconográficas sob diversos suportes das quais tive que trabalhar, como: plantas cartográficas, plantas arquiteturais, desenhos, litogravuras, aquarelas, pinturas etc. Apercebi-me que ao pesquisar um objeto, cujo estilo paisagístico não possuía mais atualidade sobre o espaço, as fontes referenciais que possuía eram mais documentos iconográficos do que textuais. Embora meu olhar as percebesse de modo quase tridimensional, principalmente em relação às plantas arquiteturais, elas eram planas e suas dimensões espaciais limitadas. Grandezas como altura, distância e profundidade tiveram que encontrar complemento nas fontes secundárias da literatura especializada para ganharem o sentido que desejo transmitir ao leitor desta dissertação. Por isto, faz-se necessário os esclarecimentos que se seguem para o alcance do objetivo desejado.

Os projetos arquiteturais de jardim e o desenho de suas plantas baixas, mais do que uma mera figuração de objetos sobre o espaço, são imagens do espaço onde estão associadas previamente às concepções sobre o modo como uma determinada cultura e sociedade o percebe, o entende e o organiza. O desenho destes projetos, baseados nos valores socioculturais a eles atribuídos, guarda dentro de si, o potencial de tornar concreto valores abstratos, ou seja, de materializar sobre o espaço social um modo de viver cultural ao indicar, figurar ou propor como os espaços devem ser usados e habitados socialmente. Segundo Eco ([1968], 2013, p. 223), “a Arquitetura é uma retórica [...]

⁷¹ Charles Ribeyrolles (Martel, 1812 - Rio de Janeiro, 1860) foi um jornalista e político francês. Foi exilado da França por Napoleão III, viajando para o Brasil em 1858. Suas observações sobre o país foram registradas no livro *Brasil Pitoresco*^[1], publicado originalmente em fascículos, em francês, como *Brésil pittoresque*. Era amigo de Victor Hugo, na França, e tornou-se, no Brasil, amigo de Machado de Assis.

inspirada em certas regras geométricas euclidianas [...] obrigam-nos a mover-nos dentro dos limites de certa gramática do construir”. Ainda que elaboradas por técnicas refinadas, servem a atender um sistema de regras que dá à sociedade aquilo que ela já prescreveu anteriormente à Arquitetura, ou seja, oferece ao usuário aquilo que ele já espera, embora organizado por uma lúcida capacidade suasória.

Deste modo, os projetos e plantas arquiteturais são representações de narrativas de orientação social sobre o espaço. Eles expressam um discurso, de cunho político, através do modo como compartimentam, dividem e ordenam os espaços, sugerindo as funções e usos que a vida social deve fazer deles para melhor aproveitá-los. Assim sendo, os projetos e plantas não apenas figuram estilos paisagísticos, cada um deles expressa e obedece a um léxico conotativo. Obedecem a uma determinada ordem espacial impregnada de valores subjacentes a ela. A busca por compreender como e de que modo a obediência a esta ordem espacial interfere na história da estrutura social pode servir como excelente indicador sobre sua formação sociocultural. Ao oferecer ambientes repletos de significados socialmente determinados, exercidos pela espacialidade entre objetos e pessoas na complexa trama de visibilidade constituída por eles.

Este exercício espacial entendido no sentido de espacialidade e materialidade, onde objetos e pessoas atuam de modo indissociável sobre o espaço, participa e é tributário de onde e como cada um deles está posicionado. Constituem um tipo de rede, que ao referenciar uns em relação aos outros exhibe não apenas onde estão posicionados, mas sua relação posicional assumida no sistema em sua dúplici oposição. Isto significa dizer que um estilo paisagístico quando implementado subordina o espaço a uma determinada ordem espacial. Esta ordem ou este modo de dividir e organizar o espaço é o arranjo de um conjunto de posições e oposições entre pessoas e artefatos, que quando articulados caracterizam uma espacialidade, expressando uma complexa trama de posições, apontada pelo geógrafo francês Michel Lussault (2007, p. 217) como “jogos de visibilidades”. Um jogo de visibilidade é mais do que um jogo de espacialidades, pois o que caracteriza seu estatuto não é apenas a posição e as distâncias que objetos e pessoas ocupam no espaço, mas, sobretudo, o valor e o sentido do qual estes objetos são dotados socialmente. A depender destes valores morais, sociais, culturais, econômicos, políticos etc., artefatos e pessoas cumprem sobre o espaço um papel de interesse ou desinteresse social. Função da qual lhe são conferidos, dentro da ordem espacial, uma capacidade de serem observados ou não, de tornarem-se visíveis ou invisíveis, de serem percebidos e vistos ou nem mesmo sequer notados. De modo que, a ordem espacial cumpre uma

espécie de regime, estabelecido pela sociedade como um conjunto de normas e procedimentos, que regulam o que “deve ser visto e as condições e valores que devem ser julgados” (GOMES, 2013, p. 52) tributários, por conseguinte, do que Michael Foucault (1994, p. 19) chamou de “regimes de verdades”.

Ademais, regimes de visibilidade são uma analogia, bem-sucedida, da proposta de Lussault (2007) dos regimes de verdade foucaultianos. Eles operam como transmissores de mensagens não-verbais encarnadas na ordem espacial e informam àqueles que dominam as regras estabelecidas por um código concreto e espacial, o que deve ser visto e o que deve permanecer na esfera da invisibilidade. Como sublinhado pelo geógrafo Paulo Cesar da C. Gomes (2013, p. 52-3):

De certa forma, os regimes de visibilidade têm como meta nos informar sobre o que pode ser considerado importante e o porquê dessa avaliação. Eles nos informarão também sobre as condições necessárias para a interpretação daquilo que está sendo exposto, sua legitimidade. É neste sentido que os regimes de visibilidade ditam mais do que somente é visto [...] o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, suas continuidades e rupturas [...] são modulados pela espacialidade, ou seja, o que “ver” e como “ver” são completamente tributários de “onde” ver. Neste sentido, não seria nem um pouco surpreendente afirmar que há uma geografia do olhar (GOMES, 2013, p. 53).

Ao situar e posicionar artefatos e pessoas dentro de uma ordem espacial estipulando e determinando o lugar de “onde” ver e ser visto, “onde” observar e ser observado no espaço, o processo que regula os regimes de visibilidade participa de uma intrincada rede de relações social e material que asseguram uma legítima cartografia do olhar. Uma vez que é a posição, a exposição, o ponto de vista e o valor social que lhes é dotado que os capacita a se tornarem visíveis ou não, dentro de uma ordem espacial compositiva. O modo como são distribuídos e compostos no espaço indica o interesse ou desinteresse social a eles atribuídos, selecionando o que deve ou não ser admirado e, muitas vezes, guiando o olhar através do objeto no espaço, para aquilo que merece ser destacado e dado, socialmente, como digno de ser marcado. Posto que o aparato sócnico remete ao aparato ideológico e, desse modo, o espaço constitui-se como um elemento essencial para a visibilidade, mas os objetos e as posições que ocupam dentro do espaço também possuem intensa participação. E continuando dentro desta perspectiva, ousou afirmar que o jogo de visibilidade entre espaços e objetos concorre, na relação estabelecida com a esfera sociocultural, para uma trama ao mesmo tempo geográfica e arqueológica.

Geográfica, pois busca compreender como se dá a relação da espacialidade entre

objetos posicionados no espaço e arqueológica pois busca compreender a materialidade exercida pelos objetos na sua relação de posicionamento no espaço. Mas na análise espacial, estas fronteiras disciplinares se fundem em um só corpo e esta ideia entra em acordo com o que já foi extensamente explanado no diálogo epistemológico entre essas duas ciências no capítulo 1. Principalmente, ao ser amparada pelo uso da Semiologia na análise do espaço e da arquitetura, conforme Humberto Eco ([1968], 2013, p. 85), uma vez que a “semiologia, transforma-se concomitantemente na atividade de identificação contínua das ideologias que se ocultam sob retóricas”.

E dentro dos regimes de visibilidade exercido na relação social com objetos concretos em espaços físicos, fundem-se objetivos que são partilhados por ambas as áreas do conhecimento, tanto a Geografia como a Arqueologia. A espacialidade e a materialidade exercidas pelos artefatos indicam que a visibilidade de objetos nos espaços participa de uma ação, ao mesmo tempo, geográfica e arqueológica do olhar. Esta complexa trama, que condiciona nossa percepção e compreensão do que pode se apresentar ao nosso olhar elege lugares específicos onde a exposição de artefatos e espaços pode operar de modo mais eficiente e aperfeiçoado. Estes lugares estabelecem socialmente a espacialidade e a visibilidade que deve ser exercida pelo seu uso, segundo escalas intrincadas de valores simbólicos e significação.

Os espaços públicos fazem parte de um desses privilegiados lugares, onde o atributo da visibilidade se ativa e dinamiza, tornando público aquilo que se quer exibir ou expor, gerando uma audiência, ou seja, uma plateia para a observar e se deixando afetar corporalmente e mentalmente por aquilo que é exposto. Deste modo, longe de serem apenas áreas comuns ou franqueadas a todos, alguns espaços públicos, muitas vezes, são áreas restritas. Denominam-se públicos, porque são lugares que cumprem múltiplas funções sociais, sobretudo política, sendo acessados por um determinado grupo social. Por isso, nestes lugares públicos, no duplo sentido da palavra, a trama da visibilidade articula seu melhor refinamento e é exercida com requinte de sofisticação. Efetuando assim a máxima de que para se aperfeiçoar o corpo político é preciso controlar e delinear a visibilidade de sujeitos sobre a organização do espaço. Como aponta Michel Lussault (2007, p.217) “o espaço constitui então um material fundamental para estabelecer o regime de visibilidade da política local, regime de visibilidade essencial à construção da sua legitimidade”. Por este motivo, os espaços públicos oferecem um excelente “ponto de observação” para que se possa compreender a dinâmica e os processos que transformam a política e a vida sociocultural de um determinado grupo.

Principalmente, nestes lugares, o jogo composicional se aprimora e opera para acentuar a atenção, o foco e a concentração para uma determinada posição que um objeto ocupa. “O espaço ocupado, o lugar ocupado, a rede de relações dessa posição, tudo isso age como critérios que guiam o olhar e o interesse e conferem diferentes graus de visibilidades às coisas” (GOMES, 2013, p. 55). No entanto, se há graus diferentes e modos distintos de se ver algo, a depender dos critérios estabelecidos para o olhar, não há também uma única narrativa que os satisfaça. Visto que são subordinados à dinâmica de valores que constitui as relações sociais, passível de mudanças e ambiguidades encontradas nas contradições inerentes ao processo social. Nesse entendimento, regimes de visibilidades podem definir o que vemos e como devemos ver algo, mas não podemos afirmar que a interpretação que dele fazemos seja “verdadeira”, mas apenas que diante dos dados que esta pesquisa se propõe a analisar, elas possam ter tido alguma verossimilhança para um determinado grupo social, num determinado espaço e tempo.

Os jogos de visibilidade anunciam a subordinação a qual objetos/artefatos e pessoas submetem-se, conscientemente ou não, às regras e às normas impostas culturalmente sobre o que deve ou não se tornar visível e perceptível pelo corpo social. Desse modo, pessoas e artefatos participam e atuam, de modo indissociável e simultâneo, de um jogo comunicacional não-verbal informado por relações prossêmica e posicional que circulam entre eles e seus respectivos significados. Como sublinhado por ECO ([1968], 2013, p. 235) para a Prossêmica, o espaço “fala”. A distância que me ponho de outra pessoa [e de objetos], que comigo mantém um relacionamento qualquer, carrega-se de significados que mudam de civilização para civilização”. Este processo informativo é capaz de transmitir mensagens silenciosas, mas socialmente compreendidas, através da interpretação da concretude assumida pela posição e valor de artefatos espacializados. Compreender este jogo é lidar com um duplo aspecto da cultura material sobre o espaço, de que nem o espaço nem o artefato são meros reflexos do corpo social, mas que eles participam ativamente de um papel simultâneo como produto e vetor de relações sociais, quando operam, eles próprios, como comunicadores e produtores de sentido cultural.

O jogo de visibilidade possui um enorme potencial para aperfeiçoar a esfera política, através da ordem e ordenação de espaços e, sem dúvida, tornando-se mais eficiente quanto maior for a abrangência de seu público, ou seja, sua audiência. Neste sentido, os espaços públicos tornam-se os lugares privilegiados para se observar estas relações dinâmicas e simultâneas entre forma e processo social. Sendo assim, então, não seria um jardim, como um lugar de prazer público, de convivência “descontraída” entre

pessoas e objetos um excelente exemplar para constituir tal análise? O que me diz o leitor ao incidir tal análise sobre Passeio Público, um dos jardins públicos mais antigos do país onde este prazer foi amplamente desenvolvido? Segue-se a análise deste instigante objeto.

Ao que parece, o plano de elaboração deste pitoresco jardim esteve envolto em motivações diversas que conduziram sua execução. Diversos autores especularam sobre o impulso e o encorajamento que conduziu a fixação da sua forma sobre o espaço. Para citar alguns exemplos, a historiadora da arte, Anna Maria F. M. de Carvalho (1988) sugeriu que o jardim do Passeio foi um produto civilizador das ideias iluministas calcadas no progresso e no expansionismo urbano, comprometido com o sanitarismo, o embelezamento e a utilidade do bem público. Em acordo com a historiadora, seguiram linha de pensamento semelhante o arquiteto Hugo Segawa (1996), o historiador da arte Carlos Terra (2000, 2013), o arquiteto Naylor B. Villas-Boas (2000), Cláudio Taulois (2003), Jane Santucci (2005), entre outros. Embora consoante esta diretriz de raciocínio, esta pesquisa sugere que, os propósitos para a construção desta arquitetura, voltada ao prazer, poderia ter seus objetivos fundamentados, também, sob outros impulsos empreendedores, como o de implementar uma identidade nacional, sugerida pela sua arquitetura e por seu regime de visibilidade.

Ao contrário do que possa definir suas motivações objetivas, a história desconhecida da origem desse jardim esteve, desde o princípio, envolta em mitos e lendas urbanas relatadas por historiadores e poetas como Joaquim Manoel de Macedo (1862), o historiador Manuel Duarte de Azevedo ([1877] 1969) e o cronista José Marianno Filho (1943), entre outros. Há uma lenda, no entanto, que mesclou elementos de sua composição paisagística com a história dos dois principais personagens responsáveis pela execução do jardim. Segundo a lenda, sua construção teria sido motivada por intenções subjetivas, provocadas por um sentimento amoroso e um sonho de juventude. Assim, Manuel de Azevedo em 1877, contou-nos que:

A história da fonte dos jacarés ou fonte dos amores está ligada a uma lenda contada, principalmente pelo poeta Joaquim Manoel de Macedo (1862), sobre a vida amorosa do vice-rei D. Luis de Vasconcelos e Sousa. Conta a lenda que D. Luis era dado a conquistas amorosas e certo dia, encontrou à margem da Lagoa do Boqueirão, uma linda jovem chamada Suzana, que de cântaro à cabeça se dirigia ao chafariz da Glória em busca de água. Morava a moça com sua avó numa casa pobre nas proximidades da lagoa. Vendo-se assediada pela figura mais poderosa da cidade, não se envaideceu e com habilidade feminina confessou-lhe que era noiva, pretendendo se casar logo que seu eleito conseguisse situação mais favorável. Com a recordação do belo sonho que Suzana lhe contara, D. Luis mandou que Mestre Valentim levantasse ali o

jardim sonhado e nele uma cascata, a qual deu o nome de fonte dos amores em homenagem a Suzana. Recomendou ainda a Valentim que colocasse dentro da cascata, o coqueiro que Suzana tanto estimava na frente de sua casa (AZEVEDO, 1969, p.550).

Como apontado por outro cronista, Gerson Brasil (2000, p.230) há duas ou três versões sobre os motivos lendários que levaram D. Luis de Vasconcellos e Sousa a construí-lo, uma delas é muito conhecida:

Vindo com Mestre Valentim de inspecionar obras do cais do Largo do Paço, o vice-rei escutou uma linda moça a dizer a alguém à janela de sua casa, à sombra de um coqueiro, às margens da Lagoa do Boqueirão:

-Esta noite tive um sonho...

- Alegre ou triste?

- Bonito, principalmente bonito. Sonhei que essa feia lagoa estava transformada num belo jardim, onde havia até um belo coqueiro! [...] Inspirado pelo sonho relatado pela moça é que ele teria, portanto, encarregando o artista Valentim de transformá-lo em realidade, rapidamente. Mas a segunda é uma versão ainda mais romântica, porque nos apresenta este austero vice-rei, tão empreendedor quanto o Marques do Lavradio, não só inspirado pelo sonho como pela própria moça que surpreendera a contá-lo. De maneira que mais prudente é que fiquemos com a terceira das três versões que atribui as razões de urbanismo e saúde pública à iniciativa que gratíssima ainda continua sendo, nos dias de hoje, a vida do carioca (BRASIL, 2000, p.230).

Sem superestimar as subjetividades imaginárias que possam ou não terem tido algum tipo de implicação romântica a respeito da construção do jardim, não se pode também de todo desprezar a participação do imaginário social que circunda sua biografia e memória. Ao considerar que uma narrativa participa de um constructo social, o imaginário que a envolve, de algum modo, concorre para estruturar e suturar seu tecido narrado. Deste modo, ainda que a lenda seja poética e ficcional, participe ou não das intenções reais do vice-rei para a elaboração do jardim, não se pode também impugnar sobre sua contribuição para estabilizar uma narrativa, que atravessou séculos e construiu um imaginário geográfico, comunicando a existência de uma Lagoa que um dia se transformou, através de um sonho lírico, num belo jardim.

Separado do imaginário geográfico com o qual a lenda sobre o jardim colaborou para anunciar, há motivações de cunho objetivo que devem ser consideradas para entender as razões que conduziram a profunda transformação daquela paisagem concorrente na construção de uma identidade nacional. À época da fragmentação da área da Lapa, abriu-se um grande terreno plano para que se pudesse construir chão e, assim, lembrar o espaço em um grande quarteirão, conforme imagem n.5, já apresentada na página 106. Abriu Mestre Valentim, a mando de D. Luis de Vasconcelos, como parte de

seu plano urbanístico, viário e identitário, centralizado no Passeio Público, uma longa rua retilínea, cujo início era inaugurado no chafariz dos jacarés/amores, no interior do jardim. Estendia-se, no seu exterior até o chafariz das Marrecas, interligando por este eixo duas importantes fontes de água para população da cidade do Rio. A das Marrecas, a bem da verdade, de uso comunitário muito mais público, no sentido de comum, do que a dos jacarés, conforme anexo E, planta de J. A. Reis e Paulo dos Santos Ferreira Souto (1808).

Diante de um terreno amplo, aterrado e terraplanado, que se tornou a Lapa, qualquer projeto arquitetônico poderia ter feito parte do plano urbanístico e viário de D. Luis. Haja vista, que eram múltiplas as solicitações de edificação da capital colonial, cuja demanda originava-se de ordens diversas como: abastecimento água, segurança, controle administrativo, habitação etc., que muito poderiam fazer parte e contribuir para o programa civilizatório desenvolvido pelo vice-rei. A questão que aqui se posta é: diante de tantas possibilidades de edificações públicas, por que a escolha de um jardim ornamental e cortesão para compor a parte central do novo plano urbanístico da cidade?

Sob a perspectiva do programa iluminista, o jardim era apenas um dos exemplares arquitetônicos que poderia ser utilizado no remodelamento de uma cidade. Os projetos de obras públicas, forjadas sob o discurso burguês europeu do século das Luzes, preocupavam-se em garantir a sobrevivência da população nas cidades, ainda que desejando a beleza estética de seus monumentos, deveriam ser úteis ao “povo” e ao bem-estar “público”, no sentido de aberto a todos os cidadãos, garantindo-lhes sentido social e civil. Como nos lembrou Anna Maria Carvalho (1988), o programa burguês do setecentos para as cidades, considerava:

Os conceitos de razão, saúde e convivalidade surgiram como expressões deste novo discurso político, que acrescentava ao corpo social variáveis à monumentalidade: com valorização do solo urbano nas áreas consideradas mais frescas e arejadas, distribuição de água em chafarizes; aeração da cidade em parques e jardins e saneamento básico em redes de esgoto [...] (CARVALHO, 1988, p. 47).

No Brasil, ainda sob o domínio rigoroso da monarquia portuguesa e com uma sociedade ainda fortemente hierarquizada entre senhores e escravos, o discurso burguês, desenvolvido na Europa, e seus princípios norteadores, serviam somente aos interesses da realeza e de seus representantes, de modo bastante selecionado e parcial. Ademais, para uma lógica política monárquica, o discurso sanitarista forjado pela lógica capitalista europeia podia ser útil e proporcionar um excelente aparato disciplinador de espaços, conquanto que do corpo social fosse excluído a consciência burguesa de “povo” e seu

apelo por igualdade.

Em conformidade com a lógica de controle, sujeição e domínio de ordem social, econômica e política através da qual a colônia era regulada, o vice-rei D. Luis retirou do século das Luzes, somente os princípios que não ofendiam a soberania da majestade portuguesa. Imbuído do discurso da saúde, da beleza e utilidade dos edifícios públicos sobre o solo urbano, idealizou um projeto arquitetônico que, simultaneamente, pudesse contemplar estes atributos e então cumprir um objetivo de pertencimento identitário. E qual deles seria mais indicado do que um jardim?

Um jardim é uma construção cuja monumentalidade poderia ser agraciada como um símbolo da generosidade da sua rainha ao seu “povo”, onde a beleza poderia ser apreciada, o sanitarismo realizado e o abastecimento de água solucionado. Poder-se-ia levar a cultura iluminada à população e junto com ela a ciência, criando um espaço de convívio social público. Mas, sobretudo, ao imprimir-lhe um estilo artístico associado a uma determinada ordenação espacial, um jardim serviria a refletir o poder e o domínio aristocrático sobre o espaço colonizado. Dar forma no mundo físico manifestado aquilo que existe na dimensão das ideias, além de convir à disciplina do corpo social, através da regulação dos usos deste espaço público. Então, por que não a forma de um jardim no apelo das afinidades emocionais de um povo para cumprir estes objetivos predominantemente de caráter político, para construção de uma identidade nacional?

Em princípio, a emergência da burguesia europeia trouxe consigo o repúdio sobre todos os modos de vida, costumes e regras associadas ao modo de vida monárquico e a tudo que ele representava. Por via de regra, os usos, os objetos e os espaços que de algum modo reproduziam e simbolizavam os antigos costumes hierarquizantes da nobreza foram considerados abusivos, repudiantes e dignos pela nova classe. Fortemente reprimidos, em nome da igualdade, liberdade e fraternidade defendidos pelo lema francês, que marcou definitivamente estes novos princípios sociais. À vista disto, os espaços e a arquitetura que expressavam a superioridade aristocrata também foram substituídos pelo novo modo de viver burguês. Dentre estes espaços aristocráticos, incluíam-se os jardins fidalgos, representados pelo seu estilo barroco conforme mostra o anexo C (p. 342), cuja referência exemplar encontrava-se nos jardins de *Veux-le-Vicomte*, do qual “partem todas as soluções posteriores, inclusive a mais conhecida” (TERRA, 2000, p. 19) no palácio de *Versailles*. Para tanto, uma nova classe precisa de uma nova organização de espaço que a representasse e com ela se identificasse. Enquanto na Europa, a nova classe burguesa bania de seus espaços públicos a ordem e o estilo

disciplinador do barroco francês, adotando em seu lugar o estilo de jardim paisagista ou romântico inglês; no Brasil colônia, dominado e regido ainda pelo poder monárquico, o vice-rei, como um súdito fiel à rainha de Portugal e agente modelador do espaço, não por acaso elegeu o antigo estilo barroco para configurar o jardim de propriedade real. O projeto do Passeio Público do Rio de Janeiro contrariando alguns dos princípios iluminista, sob os quais se pretendia justificar sua obra de sanitarismo urbano, repetiu sobre o espaço da jovem capital, o retrógrado estilo barroco, que apesar de um tanto quanto *démodé*, conseguia refletir o poder da autoridade real desejada. E imprimia sobre o espaço uma ideologia configurada sob a paisagem de um jardim, identificada e comprometida com o modo de viver aristocrático. Por este motivo de ordem política, como um representante da benfeitoria monárquica sobre o espaço colonial, o jardim do Passeio não poderia ter, naquele momento, estilo paisagístico mais apropriado do que o signo do barroco para representar o fruto de uma empresa do império português.

Incumbido de tal empreitada, Mestre Valentim, em 1783, concretizou sobre o Passeio Público o paisagismo barroco, conforme as plantas baixas do anexo E e imagem de número. 25, página 144. As ruas formam caminhos completamente geometrizados, um eixo central bem-marcado e definido em forma de cruz conectava-se a outros caminhos em linhas paralelas ou concorrentes. Estes formavam aleias em desenho de pé-de-ganso ou *trivio*⁷², conformando um desenho interno bastante incomum, mesmo para um jardim barroco. Por último, para contornar e envolver todas estas ruas e aleias, o Mestre escolheu a forma trapezoidal com vértices chanfrados. Todavia, o trapézio não era considerado a figura mais tradicional para compor um jardim, dentre todas as que figuravam a geometria espacial da arquitetura barroca. A forma ideal, de acordo com a estética clássica era representada pelo círculo, que estava correlacionado à abóboda celeste e consequentemente à perfeição; o quadrado estava, como nos aponta Taulois (2003):

Ligado à terra e ao universo criado [...]; o retângulo era o quadrado alongado; o triângulo, menos usado, representava a divindade, a harmonia e a proporção. Neste contexto, um trapézio truncado, era o não acabado, o fracasso, a dificuldade do movimento (TAULOIS, 2003, p. 81).

Sob a perspectiva clássica, o trapézio vinculava-se a um conjunto de valores

⁷² O *trivio* ou aleia em formato de pé-de-ganso, segundo as pesquisas realizadas por Cláudio Taulois (2003), em sua obra O Passeio Público setecentista, a cidade e a memória além-mar: traçado urbano e traça do jardim, afirma que entre todos os projetos de jardim que examinou, apenas um apresentava o *trivio* que se abria a partir da portada do jardim, tal como no jardim do Cerco e diferente das *pattes-d'oise* dos jardins *Vaux-le-Vicomte* e *Versailles*, que partem do meio do jardim. Trata-se da romana *Villa Montalto* (1585), que pertenceu ao papa Sixto V – homem que consolidou o urbanismo barroco romano (TAULOIS, 2003, p.106).

simbólicos não valorizadas por uma arquitetura que prestigiava a proporção, simetria e harmonia. Assim, o trapézio era considerado a forma simbólica da desarmonia, da deselegância, da falta de esbelteza, do desalinho e da feiura.

Mas, o contorno externo do jardim do Passeio era um trapézio irregular, conforme comunica a imagem 25, na página 144. Esta figura impregnada de valores simbólicos negativos, em princípio, era uma forma desprestigiada, dificultando a execução do projeto pelo arquiteto que insistisse em realizá-la. Era uma forma espacial difícil de lidar. Então, por que esta foi a forma escolhida ou a alternativa usada por Valentim para este jardim?

Na tentativa de compreender qual teria sido o sentido ou a motivação que conduziu Mestre a uma solução tão difícil, como a opção pelo trapézio, muito pesquisadores frequentemente associam a forma à restrição pragmática do espaço criado após o aterramento da Lagoa do Boqueirão. Este foi o raciocínio apreciado pelo arquiteto Cláudio Taulois (2003) apontando-nos que:

O trecho próximo ao seminário e à Igreja da Lapa, a relação guardada pelos alinhamentos das ruas traçadas diante das quadras vizinhas ao jardim – formando um ângulo bastante agudo- previamente excluía, a possibilidade de que o jardim tivesse um formato próximo aos prestigiados círculos, quadrados e retângulos (TAULOIS, 2003, p. 81).

Entretanto, considerando a área produzida sobre o espaço da lagoa, onde se inclui parte do muro destruído da cerca do Convento da Ajuda, ao lado esquerdo da Lapa, pode-se observar que há espaço suficiente para se implantar qualquer uma das formas geométricas preferidas pelos arquitetos da época. Ao que parece, a forma em trapézio pode ter sido uma solução encontrada para poder abrigar o desenho que compunha os eixos geométricos internos propostos por Valentim. E talvez, devêssemos ponderar sobre motivos de cunho simbólico e menos pragmáticos que poderiam também ter participado no encorajamento do uso da forma trapezoidal, à qual o Passeio foi conformado.

Considerando esta perspectiva, a disposição das ruas e aleias que o desenho do Mestre formava, sugerem uma semelhança muito interessante com um dos importantes símbolos usados por uma influente “sociedade” que muito contribuiu para o desenvolvimento da estrutura política do Brasil colônia, atuante inclusive em nossos dias.

Se observarmos a convergência dos eixos diagonais, pés de ganso/*trívio*, com as retas paralelas escolhidas por Valentim para compor o desenho interno do Passeio, parecem apresentar uma afinidade aparente com o símbolo do compasso e do esquadro

pertencentes a ordem maçônica, conforme imagem 32, a seguir, gravada na placa tumular de Valentim. Na época, a maçonaria era uma sociedade secreta muito presente na vida política da colônia, cujos membros, compunham parte da elite aristocrática ou intelectual de diversos países no mundo e foi trazida para o Brasil por pares vindos de Portugal, como muitos dos vice-reis e cá encontrando novos adeptos. Não é seguro afirmar se Luis de Vasconcellos e Sousa fazia parte desta ordem, mas como autoridade política soberana na colônia, abre-se a probabilidade para que tenha sido. Fato inegável é de que Mestre Valentim era um membro iniciado pela ordem maçônica, verificável pelo símbolo hermético representativo da ordem, pelo desenho do compasso entremeado ao esquadro, expressando o grau de Companheiro, segundo sua estela tumular. Única, mas contundente imagem que vincula o Mestre à ordem, atualmente, presente na igreja da Irmandade Imperial Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos homens Pretos no Rio de Janeiro, de acordo com a imagem 32.

Figura 32 - Fotografia da estela tumular de Mestre Valentim da Fonseca e Silva



Nota: o destaque é uma homenagem ao arquiteto e escultor. Trata-se do símbolo maçônico composto por um esquadro e um compasso se entrecruzando.

Fonte: Acervo da autora, 2020.

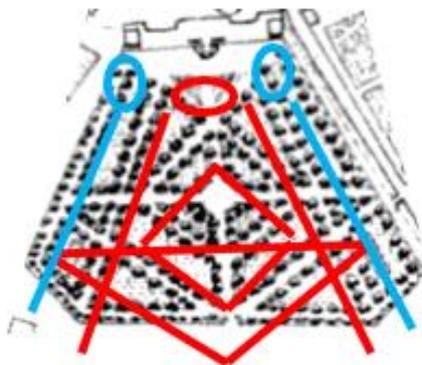
Em vista destas “aparentes coincidências”, associando o fato verificado de ao menos o Mestre ser, sem dúvida, um membro maçom e com isto ter afinidades iniciáticas com seus símbolos, permite-nos conjecturar sobre a similitude entre o símbolo maçônico e o desenho das aleias/ruas escolhidas por Valentim. Destarte, esta pesquisa propõe que a disposição das formas geométricas que fazem parte da estética que ordena o espaço interno do jardim do Passeio, mas do que parte de um estilo geométrico próprio do paisagístico barroco, seja uma expressão e uma representação de um símbolo e da mística

maçônica sobre o espaço urbano. Seja um signo maçom sobre a cidade, como demonstrado na composição comparativa das imagens 33 e 34, a seguir.

Isto significa afirmar que a própria impressão da geometria, da simetria e da proporção encontrada na espacialidade do jardim participam ativamente dos princípios universais de sabedoria, força e beleza, os quais a maçonaria compartilhou com os ideais do século das Luzes, do Hermetismo antigo e da Alquimia. E as formas geométricas encontradas neste jardim obedecem à ordem de espacialidade entre estes elementos observada por esta secreta e mística sociedade. Deste modo, este trabalho entende que a ordem espacial concretizada no jardim do Passeio configurou, em seu conjunto de retas, triângulos, círculos e meio-círculos uma “forma simbólica espacial” maçônica (CORRÊA, 2007), representante da estrutura, do espírito e da simbologia deste sistema de moralidade iniciática sobre a cidade do Rio de Janeiro, como um modo de difusão ou legitimação da sua doutrina. A ordem maçônica possui uma vertente mística inspirada em princípios filosóficos e esotéricos antigos que mesclam origem egípcia, caldeia e grega, entre outras inclinações orientais. Ensinaamentos e elementos amparados por princípios herméticos transcritos num conjunto de textos, denominado *Corpus Hermeticus*, provavelmente, dos séculos I e III d.C, atribuídos a Hermes Trimegisto (o grande Mestre – o iniciado três vezes), dentre eles a Tábua de Esmeralda. Logo, a maçonaria encontra-se envolta em símbolos específicos e rituais iniciáticos vinculados a estes princípios, guardados e protegidos pela instituição do segredo entre seus membros.

A intenção deste trabalho não é aprofundar o leitor sobre a história ou origem da maçonaria que é difusa e enigmática, mas apresentar alguns de seus importantes símbolos, de uma sociedade hermética e envolta em um misticismo particular que expressam o espírito maçom. Trata-se de um repertório de símbolos herméticos e alquímicos encarnados em objetos e formas, que expressam diversos significados enigmáticos na jornada de aperfeiçoamento moral, intelectual e espiritual da vida humana, na transição entre a dimensão da matéria para o espírito, numa imagem simbólica do Cosmos.

Figura 33 - Planta baixa do jardim do Passeio Público do Rio de Janeiro, recortada da Carta Topográfica da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro de autoria de J. A. Reis em 1808



Nota: A planta encontra-se marcada pela autora por retas e círculos para destacar visualmente comparar o traço geométrico do jardim em analogia com as formas geométricas que compõe parte da simbologia maçônica.

Fonte: IHGB.

Figura 34 - Desenho composicional das formas simbólicas representantes da ordem maçônica



Nota: O esquadro e o compasso apresentam-se formando um triângulo equilátero, cuja parte interna forma um losango centrado na letra G, significando o grau de grão-mestre, localizado abaixo do olho do grande venerável ou do grande arquiteto do Universo que o supervisiona.

Fonte: MAGISTER, 1934.

Em uma comparação simbólica entre os traços da planta baixa do Passeio Público de Valentim com alguns dos mais importantes símbolos maçônicos, percebi paralelos suficientes para uma analogia entre os termos sob uma geometria transformada em metáfora espacial.

Descrevo apenas alguns deles, aqueles que possuem potencial de representação simbólica no jardim do Passeio, tais como: O grande olho – do Grande Arquiteto do Universo, o Venerável – representando o tempo presente. A Lua e o Sol – representando respectivamente o tempo passado e o futuro. O Eixo em Cruz – representando o eixo cardinal orientado no sentido Leste/Oeste, Oriente e Ocidente, Nascente e Poente da luz sagrada do sol. As três colunas do “templo de Salomão” – representando as virtudes da

Beleza, Ordem e Harmonia, idealizadas pela Sabedoria, como uma revelação da perfeição do Venerável. O compasso – representando harmonia espiritual, sempre associado ao esquadro. O esquadro, em formato de um triângulo equilátero – representa uma forma perfeita, símbolo de retidão moral. A régua – representa a retidão moral e o caminho que pode ser levado ao infinito e a passagem espiritual entre mundos. A escada de Jacó – representando os graus que os membros maçons devem progredir para alcançar a elevação e aperfeiçoamento do espírito. O cinzel e o malhete – símbolos de cooperação para a retirada de imperfeições e construção do aperfeiçoamento moral. A colher de pedreiro – ferramenta usada para acabamento das superfícies – símbolo de fraternidade entre os iniciados. O nível e o prumo - símbolos de igualdade, equilíbrio, equidade, isonomia social, harmonia e justiça. O piso em decoração xadrez preto e branco, claro ou escuro – simboliza a igualdade e a consciência trazida pelo contraste entre opostos – baseados no princípio hermético da polaridade, onde tudo tem o seu oposto, tudo é duplo no universo, o igual e o desigual são apenas dois lados de um mesmo inteiro, do Todo – o Venerável, onde os extremos se tocam, onde todas as verdades são meias verdades e todos os paradoxos podem ser reconciliados.

O desenho acima, demonstra que as aléias em forma de *trívio*/pé-de-ganso, tão pouco usadas pelo próprio estilo barroco, no Passeio funcionam como alusão a um triângulo equilátero ou o triângulo perfeito, representados pelo símbolo maçônico do esquadro. Símbolo que expressa na mitologia maçônica a perfeição moral. As retas do esquadro se cruzam com duas outras aléias em paralelo que podem representar o compasso, que sempre associado ao esquadro, expressam harmonia entre dois mundos, formado uma estrela de seis pontas, a união perfeita entre a matéria e o espírito. O encontro entre o compasso e o esquadro cria uma forma interior de um losango, onde cada ponta indica um ponto cardinal e o centro dele, na mitologia maçônica é o lugar da “Essência Primordial” (MAGISTER, 1934) onde habita a unidade espiritual ou o Grande Arquiteto do Universo, representado pela letra G.

No meio do conjunto, há apenas um círculo formado pela praça central, habitualmente preenchido em configurações barrocas por uma fonte de água – o umbigo do mundo, como aquelas oriundas do estilo medieval de microcosmos. Entretanto, no Passeio, a fonte dos Jacarés/amores não se posiciona no centro do conjunto. Ao invés disto Valentim a desloca para o fim do longo eixo central, coroando o final desta rua reta com uma fonte em formato de meia lua, quase que como um olho, análogo ao olho do Venerável Arquiteto do Universo, posicionado acima do símbolo do compasso. Além

disso, sendo um dos princípios maçons a tríade das colunatas salomônicas que representam, respectivamente a Beleza, Ordem e Harmonia, se poderia ainda ousar dizer que seriam elas as duas últimas longas aléias em paralelo com o muro que contornava o jardim. Laureadas pelos dois pavilhões localizados sobre o belvedere, cujo telhado encimava as estátuas romanas de Apolo, deus da beleza e Mercúrio/Hermes, deus do comércio, viajante e personificação da sabedoria. Segundo a interpretação de Neves (2000 apud LIRA, 2009, p. 83), as estátuas de representação grega assinalavam a vocação da cidade do Rio de Janeiro para estas duas atividades: beleza e comércio. E sendo Hermes o pontífice entre dois mundos, espiritual e material, em atribuição a Hermes Trimegisto, que o representa, reivindico a atribuição também a sabedoria.

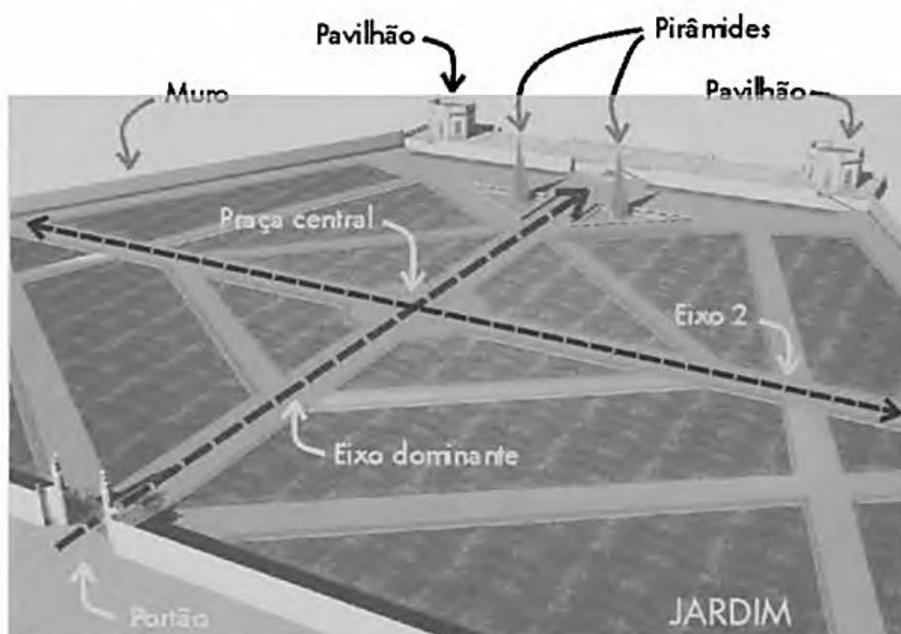
Entretanto, a terceira coluna estaria velada como encontra-se “em muitas vezes fisicamente ocultada e representada apenas simbolicamente, no próprio templo maçom”, segundo comunicação pessoal ofertada pelo maçom Sr. Eduardo Gomes de Souza, membro de elevado grau na Ordem, obtida em visita à loja maçônica do Grande Oriente do Brasil, no Rio de Janeiro. A terceira coluna compreende a principal coluna, pois representa simbolicamente para esta ordem, a força do Venerável, por isto posiciona-se no meio das outras duas, mas pode estar representada apenas em intenção, mas não fisicamente. Esta poderia ser simbolicamente representada pelo eixo principal. O eixo de força central, indicando uma perspectiva única, uma via que mostra o caminho a seguir, aquela que dentro da mitologia maçônica orienta o homem na direção a busca pela unidade divina, o caminho reto e verdadeiro de evolução para se alcançar o Altíssimo, aquele que encaminha para a transformação moral e espiritual do homem. Representa ainda simbolicamente a Cruz cardinal, aquela que dirige o Universo e os quatros cantos do mundo. Uma linha reta que expressa no plano espiritual o único caminho de passagem transcendente do plano material ao outro. Principalmente, ordenando todo o jardim em direção Leste/Oeste, Oriente/Ocidente, nascente/Poente, onde nasce e morre a luz divina do Venerável. A opção de Valentim por este Eixo é um dos fatores que mais compromete o vínculo da geometria mística do projeto arquitetônico do Passeio com a Ordem maçônica, que se assemelha a filosofia pitagórica e sua geometria.

Sendo assim, talvez a solução na ordem espacial empregada pelo Mestre no Passeio seja mais do que um mero reflexo do estilo geométrico barroco, como considerada por alguns autores como, por exemplo, Carvalho (1986) e Segawa (1996). Até mesmo para além do que Santos (1981, p. 39) acreditou ser um conjunto “elementar e ingênuo”. Talvez, a forma fracassada do trapézio e seus eixos não tenham sido

determinados pela conformidade da escassa área que dispunha, segundo Taulois (2003), mas por ser a forma que pode melhor contornar a representação da mística de um símbolo maçônico.

A representação gráfica digital da imagem 35, abaixo, elaborada pelo arquiteto Naylor B. Villas Boas (2000, p. 110) baseada no traço geométrico de Mestre Valentim, permite visualizar a planta cartesiana e a organização espacial assumida pelo Passeio de modo amplo, ao apresentar seus principais elementos compositivos, através da imagem tridimensional.

Figura 35 - Representação gráfica digital em 3D da planta baixa do Passeio Público



Fonte: Villas Boas, 2000, p. 110.

Esta imagem é um excelente exemplar da ordem compositiva do jardim e sua espacialidade, comunicada pelo intrincado jogo de posições que cada um de seus elementos assumem em relação aos outros sobre o espaço. Ela expressa bem a associação íntima destes elementos, que conectados ao conjunto geométrico, mostram uma intrincada estratégia de comunicação visual, que pode ter sido utilizada pela Ordem maçônica para difundir seus princípios aos iniciados e se legitimar sobre um espaço urbano de destaque na cidade. Uma composição autêntica de uma cartografia maçônica! Além disso, a configuração do jardim se coaduna com o modo de pensar racional barroco, compartilhado pela hegemonia monárquica, impresso na própria organização do

espaço. Hegemonia cultural marcada pela hierarquia e segregação social, que encontrava no desenho cartesiano do espaço sua perfeita metáfora de poder. Analogamente, tão inflexível quanto a rigorosa projeção das leis da matemática e da ótica, forjou sobre o espaço em uma espécie de gramática geográfica de jardim, aplicado em desempenhar um incisivo e coercitivo papel educacional na transmissão de importantes mensagens sociais encarnadas no mundo material, sob o modo de formas espaciais e artefatos.

Como uma vitrine, o paisagismo barroco, delineado pelas leis de uma geometria e da ótica monótonas, desejava expressar sob o modo de ideias embutidas em sua concepção, um legítimo espelho do poder aristocrático, ambicionando paralisar sob sua forma rígida um mundo social quase imutável, ao prefigurá-lo sobre o espaço físico. Esta ordem servia como um instrumento para reproduzir sobre a esfera física os limites sociais vividos e estabelecidos pela esfera social, através da rigidez da sua invariabilidade geométrica, não favorecendo relações de liberdade e movimento nem de corpos ou sujeitos. Seus efeitos persuasivos são infindáveis e dependem da manipulação de seus elementos compositivos articulados em conjunto. Os sinais que comunicam, através de seus elementos articulados à sua espacialidade, são capazes de sujeitar sujeitos, de informar ou dissuadir comportamentos sociais a depender da orientação convencionalizada pela forma como o espaço do jardim foi organizado. Ao proporcionar uma experiência corporal sobre o espaço, o paisagismo barroco pôde aperfeiçoar sensibilidades, aguçar a consciência, afetar a intimidade, a subjetividade e modelar “afetos” sobre o modo como sujeitos percebem o espaço culturalmente organizado. Sua ordem espacial não foi apenas o resultado de um projeto arquitetônico, representava a encarnação materializada de valores socioculturais de um determinado estrato da sociedade. Mas do que uma simples arquitetura, o projeto barroco do Passeio Público imprimiu, pela primeira vez no espaço urbano público da colônia, um código de conduta espacializado, sob o molde de uma paisagem geográfica de jardim.

Caracterizado como um código iconográfico impresso sobre o espaço, o estilo paisagístico do Passeio, ao presidir uma matriz combinatória de códigos convencionalizados pela sociedade, permite que sua “iconicidade” adquira valor semântico e codifique algumas condições de recognoscibilidade, estabelecendo o que conota. Sob esta perspectiva, análoga a uma linguagem, a arquitetura e o paisagismo do jardim do Passeio participam da cadeia básica semiológica de: estímulo, denotação e conotação. Encadeamento capaz de persuadir a estrutura social ao conotar uma determinada retórica e uma hegemonia cultural do habitar, posto que “em arquitetura os estímulos são ao

mesmo tempo ideologias” (ECO, [1968], 2013, p. 227), pois informam mensagens ao partirem de premissas adquiridas pela sociedade, vinculadas a argumentos conhecidos e aceitos, convencendo-os a viver sob determinado modo específico. Nessa acepção de uma organização paisagística que comunica, o jardim do Passeio é visto como um grande comunicador social de mensagens simbólicas, uma estratégia eficiente de comunicação visual. Um legítimo representante do macrocosmo político-social que o gerou, comunicando uma retórica sociopolítica sobre o espaço, impressa em formas e artefatos estrategicamente posicionados com o objetivo de transmitir mensagens sociais, através da força do poder persuasivo exercido pela cultura visual sobre a sociedade.

Ao operar também como um cosmos em miniatura, o próprio jardim, através da disciplina imposta a sua ordem espacial constituía uma metáfora bem-sucedida de poder do Estado monárquico. Um símbolo de poder retórico e da hegemonia cultural hierárquica que se desejava perpetuar e, para tal, se utilizou do espaço físico e do sistema de objetos como um referente concreto para materializar e efetivar essa poderosa força. Sua ordem e configuração espacial eram calcadas em um sistema de códigos simbólicos forjados por princípios e valores representativos de uma ordem aristocrática e cujo proprietário era a própria rainha D. Maria I de Portugal. Códigos que operavam como uma gramática geográfica própria determinada pela cultura, transmitidos e adotados pela sociedade como se fosse o padrão ideal de beleza paisagística a ser seguida e reproduzida por todos. Quando encarnados sobre uma ordem espacial artificializada em forma de natureza, como o exemplo do jardim do Passeio, este conjunto de códigos simbólicos ganham potência. Disfarçam-se de códigos oriundos do mundo natural e passam a ser absorvidos, às vezes, despercebidamente, pela cultura de modo naturalizado, escamoteando seu conteúdo político e social subjacente a ele.

Neste sentido, dissimulando a dimensão sociopolítica dentro da dimensão do mundo natural, a forma jardim adquiria força sua eficácia em naturalizar identidades e tornava viável o uso da sua organização espacial como um convincente veículo de comunicação e persuasão social. As ideias a que se faz o apelo naturalizam-se à medida que geram afinidades significativas entre os membros do grupo social. Geram sentimentos de compartilhamento social, na proporção que estreitam o vínculo da comunidade com suas raízes culturais e com sua terra natal. Desenvolvem assim o sentido emocional de lugar entre as pessoas, sentimento forte o bastante para engendrar identidades, incluindo a identidade nacional.

Identidades duplamente naturalizadas, posto que, além de objetivar o que é

permeado de subjetividade, através da materialização do espaço, amplificava ainda mais sua potência ao artificializar sobre o mundo da natureza aquilo que é adquirido estritamente pelo social. Estratégia de identificação que sugere, no atravessamento do imaginário cultural, a associação direta entre natureza e sociedade, como se fosse um corpo único, estruturado e originado similarmente. Assim, a analogia estava feita e a conexão identificatória entre natureza e cultura se estabelecia. E o poder público podia desta maneira servir-se do jardim do Passeio Público, como um excelente instrumento disciplinar das massas para naturalizar, simbolicamente, valores e hierarquias construídas socialmente como se pertencesse apenas as categorias naturais. Operado por um processo social intercausal onde a cultura é naturalizada, mas a natureza também sofre culturalização.

Neste sentido, o jardim do Passeio teve a capacidade de transformar, como sublinhado pelo geógrafo Rogério Haesbaert (1999, p. 178), “a complexidade da construção simbólica, no simplismo de uma construção natural, a-histórica e aparentemente imóvel”, concretizando a retórica do poder monárquico na sua rígida ordem espacial. Consequentemente, cumprindo a máxima de que para se aperfeiçoar o processo e tornar mais eficaz sua absorção social era necessário disciplinar o espaço.

De modo que, a configuração do Passeio Público moldou sob a lógica geométrica, a associação artificiosa entre sociedade e natureza conforme uma lógica geográfica, cujos precedentes básicos, expressam a mentalidade de uma sociedade preocupada em manter normas e hierarquizações. A articulação de suas ruas/aleias, dos canteiros trabalhados pela severidade cartesiana, do terraço/mirante ao fundo em nível elevado, da vegetação disciplinada pelas ruas, além de uma perspectiva única a guiar e determinar o olhar, trouxeram “ao observador o aspecto extremamente rigoroso do jardim, associado à sua visão tridimensional” (TERRA, 2000, p. 18). Para tal efeito, Mestre Valentim utilizou engenhosamente o potencial ótico da perspectiva cônica e única para o Passeio, conforme imagem 35, na página 174 acima, gerando uma ilusão de ótica dupla, posto que, esta estratégia visual tem a capacidade de manipular, ao mesmo tempo, dois atributos fundamentais da existência humana: o tempo e o espaço.

Retirada da pintura renascentista e transportada para o espaço físico através do paisagismo barroco, o uso da perspectiva cônica e central foi capaz de controlar espaços ao manejar a amplitude percebida pelos sujeitos, tornando mais longo e profundo aquilo que era matematicamente mais curto e estreito. Por meio da construção de raios de visão específicos, a perspectiva geométrica, ao se materializar com auxílio da arquitetura,

dominou a dimensão do espaço ao construir sobre ele uma perspectiva geográfica. Competente para gerar um determinado campo de visão específico. Um olhar centrado no posicionamento coordenado de raios e objetos, sob um ponto único e centrado de visão de cena única. Habilitado a convergir o olhar e o corpo dos sujeitos para um ponto de desaparecimento, promovendo o efeito de infinito, de fuga espacial. Forte o suficiente para manipular as sensorialidades, o sistema de expectativas, o afeto e a percepção dos indivíduos sobre o espaço experienciado e vivido.

Essa perspectiva ainda dominou a dimensão do tempo, quando projeta sobre um espaço em formato linear, transmite a ideia de continuidade, de direção e orientação temporal. Quanto mais longa a perspectiva mais profundidade no tempo ela atravessa. Esta percepção se acentua quando símbolos que remetem à ideia de tradição (passado) e modernidade (futuro) são posicionados, estrategicamente, em seus extremos, alterando e manipulando, assim, a experiência e a percepção do observador sobre passado e futuro. Deste modo, quanto orienta o sujeito sobre o espaço oferecendo a ele uma profundidade e continuidade do tempo, a perspectiva cônica e central torna-se histórica e torna-se capaz de persuadir a percepção espaço-temporal dos indivíduos que a experimentam. Este manejo espacial é tão perspicaz que encerra em si o potencial de afetar percepções íntimas do sujeito, capazes de incidir sobre os afetos como a esperança e o medo. Afetos temporais atravessados por imaginário são limitantes das possibilidades de ação humana sobre o espaço presente, posto que, o medo motivado por eles gera uma expectativa de um mal por vir, enquanto a esperança gera uma expectativa de um bem por vir e, por conseguinte, afetos onde impera a dúvida. Como apontou o filósofo Baruch Espinosa ([1677] 2009, p. 117) habilitadas no âmbito da dúvida, “ambos [afetos] nos anulam como potência de ação do sujeito, deixando-os suscetíveis às persuasões impostas por outros”. Ao manejar estes afetos sobre o espaço-tempo, a perspectiva cônica coordena em uma só linha reta diferentes expectativas, persuadindo o passado e o futuro. Ao manipular não só a imaginação de sujeitos, mas suas ações e seus sistemas de expectativas, servindo para fixação do tempo presente sobre o espaço e de todos os interesses ideológicos que nele há.

Ao integrar os pontos extremos que unem este tipo de perspectiva convergiu-se, a paisagem geográfica do Passeio, numa síntese simbólica correspondente à ideologia/passado e à utopia/futuro, cujo objetivo principal era, através deste disfarce, obter as coordenadas necessárias para fixar o presente e as ideias que ele carregava. Atribuindo-lhe significado conotativo, o presente impregnado de retórica da ordem

hegemônica, servia como unidade padrão, o modelo que garantia sob este artifício a manutenção do sistema: a superioridade e poder da realeza sobre o mundo dos homens. Interpretar como estas regras de perspectiva saem das telas e se corporificam no espaço, ajuda-nos a compreender seus mecanismos instrumentais, na manipulação da experiência perceptiva daqueles que são afetados pela vivência espacial deste fenômeno e do seu alto teor de comunicação visual.

Não por acaso, este eixo de força calcado na perspectiva cônica é um dos pontos principais do “jardim Real” que representava o Passeio Público, pois seus raios geométricos concentrados em um único ponto de vista são “um dos elementos que acentua a visão espacial [...] que estrutura toda a sua composição [...] é o ponto ideal para a observação do jardim e de onde ele pode ser apreciado em toda sua plenitude e magnificência” (TERRA, 2000, p. 18). Este eixo criou não apenas um prolongamento do olhar geográfico sobre o espaço, mas também do tempo, pois além de projetar a atenção do observador para o infinito, sua forma atravessava todo o espaço do jardim, causando um efeito de distância, direção e profundidade. A perspectiva projetada no jardim do Passeio ganhava mais profundidade quando, aberto os portões, ampliava-se ainda mais pela rua das Belas Noites até alcançar o chafariz das Marrecas. A entrada no jardim, tinha por início, em um dos seus extremos, a representação ideológica do tempo passado e da tradição, simbolizado pela face impressa da rainha sobre o medalhão do portão, conforme expressa a imagem n. 20, já apresentada na página 138. O olhar real direcionado para a perspectiva aprofundada no interior do jardim era capaz de prolongar, simbolicamente, seu poder no tempo e sobre o espaço tão infinitos como o ponto de vista que o prefigurava.

Como projeção do infinito, esta perspectiva única estendia seus raios de visão convergente ao longo de um caminho que tinha como ponto de fuga a bacia em formato de meia lua da fonte dos jacarés. Esse caminho perspectivado não apenas denotava uma passagem de acesso, mas ao coligar um extremo ao outro suscita a direção do olhar para o futuro, para a expectativa de abundância, conotado pela ideia de triunfo e celebração representado simbolicamente pela água fornecida pela fonte. O futuro e a modernidade, conquista e glória jorrados metaforicamente pelo precioso líquido, de modo despreocupado, sobre uma cidade sedenta, como expressão das melhorias urbanas trazidas pelo desenvolvimento civilizador.

Fontes d'água representaram mundialmente símbolos de abundância, riqueza e poder, principalmente, em uma cidade carente como o Rio de Janeiro, que sofria,

frequentemente, com a falta deste estimado bem. Ali, no jardim não havia escassez experimentada por toda a cidade! E sua função útil e denotativa encontrava-se, em princípio, superfluamente distanciada até mesmo do seu uso pragmático, pois a água não servia apenas para beber, mas principalmente para criar movimento, barulho, exibição e celebração. No Passeio, a água exibia abundância, metaforicamente ligada à ideia de poder e privilégio desfrutados, em uma sociedade escravista, por uma pequena parcela da população e não por todos, ainda que num espaço dito como público. No “jardim Real” do Passeio, havia duas fontes: a dos jacarés, que ficava no nível de visão paralelo à perspectiva e seu rebatimento formada pela fonte do menino, no nível de visão mais elevado no terraço do jardim. Embora ambas tiveram função decorativa, a dos jacarés servia ao espetáculo festivo do movimento das águas que repousavam em uma bacia em cantaria em forma de meia lua. Enquanto a outra, do menino ou cupido, oferecia água para beber, gratuitamente, em um copinho de prata ao visitante que alcançava o nível mais alto do terraço, carregando ainda em uma faixa de bronze, a frase: sou útil inda brincando, sugerindo que ali era um lugar de descontração social! Quem atingisse o terraço teria alcançado, simbolicamente, o apogeu arquitetônico do jardim e como recompensa, além da vista, mereceria o prêmio da água fresca servido num copo do valioso metal, figurativamente, tão precioso quanto os visitantes que dele desfrutavam.

Mas o caminhar pela profunda perspectiva, ladeada simetricamente por um “bosque” com árvores altas e frondosas, provavelmente, proporcionava um efeito de sombra no formato de olmo (túnel de árvores) que servia para aprofundar ainda mais experiência espacial e temporal do observador. Ele direcionava a atenção para apenas dois pontos de claridade, que contrastavam com a experiência de escuridão provocada pela sombra das árvores: à frente, a fonte dos jacarés e atrás, pelo selo da rainha D. Maria I no portão, deixando bem marcado ao visitante a quem pertencia o espaço ordenado do qual ele desfrutava. Este jogo de luz e sombra, de claro e escuro próprios do paisagismo barroco foi, muito provavelmente, utilizado no jardim do Passeio como um excelente elemento manipulador de “jogos de visibilidade” (LUSSAULT, 2007, p. 217) ao privilegiar foco e luz a determinados elementos em detrimento de outros que permaneciam na escuridão. Como artifícios arquitetônicos/paisagísticos, criadores do efeito de volume e massa, os escuros bosques, são definidos pelo jogo de proporções que causam. Massas que “são rigorosamente estabelecidas de acordo com a relação das partes entre si e destas com o todo” (FOCILLON, [1943], 1983, p. 44). Criam um jogo relacional entre massa principais e secundárias ou internas e externas, definindo e

diferenciando espaços cheios dos vazios, separados por linhas abertas/aléias em uma trama complexa de proporções, mas que em si só não bastam para definir o efeito da massa. A massa é qualificada em sua definição, quando articulada a outros elementos de contraste, que corroboram para dotá-la de valor simbólico. Para o paisagismo e a arquitetura, a massa opera como um sólido maciço, uma forma por ela mesma. No jardim do Passeio, a massa do bosque, delineada pelos canteiros em linhas retas e eixos secundários, é uma forma geométrica sólida. Formava uma massa estável, larga e composta por canteiros geométricos e regulares, separados apenas pelas sombreadas aleias, definindo o espaço do jardim como um grande maciço que não sugere mobilidade. Um espaço metaforicamente escuro, sólido e opressor, onde pesavam sobre ele os valores aristocráticos, capazes de comunicarem a mensagem simbólica da não permissão do movimento fora da estrutura convencional. Apropriada para causar um efeito coercitivo de controle dos corpos e das mentes nos sujeitos, ao transmitir a mensagem já concretizada no espaço pelas massas, do peso e da força sobre os corpos da estrutura sólida e da sua rigidez frente à mudança. Deste modo, diante da paralisia do sugerida pelo bosque geométrico em formato de massa, a contundente imobilidade social já vivida pela sólida sociedade hierarquizada, encontrava sua representação e expressão concreta sobre o espaço, demonstrando, simbolicamente, sua aversão à diversidade e ao movimento/transição social.

O Jardim era um espaço repleto muito mais de cheios do que vazios. Os vazios eram oferecidos somente pelos poucos caminhos retos que o cortavam e conectavam, dos quais embora sugerisse uma certa mobilidade de corpos, não lhes permitiam os desvios, confirmando na esfera física os impedimentos que já se vivia numa excludente esfera social. Sua densidade e seu volume provocavam a penetração até da luz, que ao tocar a massa do bosque, provavelmente, tinha dificuldades de tocar o solo. Neste sentido, é possível que quando o sol despontava, a sua “luz a toma(va) de maneira uniforme e como que de um só golpe. Ao contrário, a multiplicidade dos focos de luminosidade a compromete e abala” (FOCILLON, [1943], 1983, p. 45).

A altura das árvores deste bosque, provavelmente, também contribuiu para cumprir a função e o efeito causados pelo labirinto utilizado nos jardins barrocos, que “são de grande altura, materializando a ideia de confusão e desnortamento” (TERRA, 2000. p. 19). Esta “majestade” vegetal, associada à profundidade do olhar é capaz de acentuar a força persuasiva da ordem geométrica, dificultar a penetração do olhar lateral, abafar os sons, ocultar o diálogo, ampliar a teatralidade do espaço, provocando o efeito de

regulação da experiência vivida pelo seu observador. Ao desorientá-lo, constrangia-o, provocava-lhe medo, deixando-o à mercê da orientação paisagística como única possibilidade de direção existente para se tráfegar dentro da estrutura convencional de seus espaços.

Árvores sentinelas, de troncos grossos, raízes profundas, de massa vegetal densa e imponente, por analogia à sociedade, concretizavam simbolicamente no espaço, o fortalecimento de valores aristocráticos vinculados à terra, ao tempo, ao passado, à antiguidade, à herança, a continuidade e, conseqüentemente, a estirpe familiar e sua identidade. Árvores serviam como representantes figurados de um valor moral humano sobre o mundo natural, pois “elas proporcionavam um vínculo com a perpetuidade” (THOMAS, 1988, p. 313), constituindo um importante símbolo de posição social baseado no peso que tem o valor da propriedade da terra e seus proprietários, principalmente num “país” de latifundiários. Afinal, árvores são “um anelo de continuidade, um convite a imortalidade familiar” (THOMAS, 1988, p. 317). Elas ainda serviam para suavizar o caminho do visitante com seu amplo dossel, proporcionando sombras amenas carregadas de valores da fidalguia àqueles poucos privilegiados. Debaixo de sua altiva proteção podiam experimentar do seu frescor e fugir do trabalho e do sol escaldante em uma cidade tropical como o Rio de Janeiro. Acolhimento e amparo que figuravam ao dossel das árvores, analogamente, a proteção oferecida pela realeza à sua corte, que vivia sob o abrigo dos privilégios outorgados pela soberana.

Seu portão ostentava, do lado interno, o medalhão com a face da soberana D. Maria I e Pedro III, declarando a propriedade do espaço ao Estado real e no externo as Armas Reais. Este selo simbólico, notadamente, exprimia o espelho do poder, que oferecia à sociedade um serviço coletivo, num espaço público, porém não comum, nem aberto a todos. A figura da rainha, o portão e o muro demarcavam juntos os limites entre dois mundos: o monarquicamente ordenado para dentro do jardim e, inversamente, o mundo de fora dele, onde a desordem ainda era presente, marcada por uma forte presença do mundo natural em grande parte da cidade. A passagem de um mundo ao outro ainda era vigilantemente cerrada e sua visitação guardada pelo corpo de polícia local como verificado em desenho de Thomas Ender do século XVIII sobre o jardim, como uma preciosidade real, uma joia da coroa em terras incultas a ser preservada dos olhares cobiçosos.

Em função disso, o jardim do Passeio operou como um mundo de projeção retórica da realeza, um modelo de mundo aristocrático, que encontrou sua analogia social

e cultural sob o formato da ordem espacial do barroco. Ao se espelhar sobre o espaço físico, transfigurava sua rigidez, através de um já ultrapassado estilo geométrico. Geometria manipuladora de um jogo geográfico de posições, capaz de gerar diversos efeitos, a depender da disposição dos raios de seus ângulos: ilusões de ótica, enganos espaciais e temporais, limitação da circulação de pessoas por seus espaços, determinação de pontos de vista, limitação de campo de visão. Ela é responsável por dirigir e guiar o movimento do olhar formando quadros imagéticos limitados a uma determinada cena e subjugados outras. Pontos de vista específicos que, regulados pela lógica da ordem espacial, condicionava o visitante/observador a um modo de olhar o mundo, condizente com os valores morais e sociais próprios da aristocracia dominante. Concretizados sob os rígidos ângulos, que emolduram a paisagem nestes caminhos, criavam limites imagético próprios, determinando os sistemas de movimentos e suas visibilidades, condicionando assim o modo de como e o quê um súdito da rainha deveria ver ou não.

Estes enquadramentos petrificados, serviram a função de legitimar e refletir sobre o espaço físico, a reprodução das inflexibilidades e imobilismos já vividos pelas relações da esfera social. Projetavam, simbolicamente, na fixidez de uma geometria sem escape, por similitude e extensão, a rígida posição social a qual a sociedade colonial se encontrava submetida. Pois, numa sociedade caracteristicamente hierarquizada, escravocrata e patrimonialista, como a brasileira do século XVIII, as possibilidades de mudança na condição social de um indivíduo eram restritas e definidas pelo seu nascimento, cuja hierarquia era subalterna à realeza, não cabendo ao longo da vida, portanto, sua alteração ou mudança, a depender exclusivamente da vontade real. A posição de classe e nascimento definia, portanto, a condição de vida do sujeito e, conseqüentemente, seu modo de ver o mundo, seus interesses, seu “ponto de vista”, que eram regulados pela falta de interesse por mudanças deste sistema sociopolítico, derivado da lógica monárquica.

O domínio do Estado sobre a posição social de indivíduos e seu modo de olhar o mundo encontrava, por analogia avessa à diversidade, expressões na rígida e homogênea geometria do jardim do Passeio, que através de seus caminhos, ângulos e perspectivas, conotava a legitimação desse poder e, por similitude, mantinha os modos de ver o mundo dos seus súditos sob controle. Esta lógica estigmatizava tudo o que é pequeno e frágil, o diferente e o não enquadrável, por meio do domínio da matéria e seus espaços, permitido pelo cálculo abstrato da geometria. O poder da retórica do Estado mostrava sua força também através da monumentalidade trazida pela forma ultrapassada do jardim barroco e

na conexão articulada entre seus elementos.

Tal concepção de poder era materialmente simbolizada pela presença figurada da face da soberana gravada no medalhão do portão. Rosto alinhado com a única perspectiva cônica em direção Leste. Ao nascer do sol na Baía de Guanabara, provavelmente, era iluminado por seus primeiros raios, encaminhados até ao medalhão do portão pelo eixo principal da profunda perspectiva. Este outro efeito dessa linha reta parece ser causado pela inclinação da planta do jardim à direção Leste, voltada para o emergir do sol, conforme pode-se observar no anexo E, já mostrado anteriormente. Muito possivelmente, o visitante dos primeiros tempos do jardim, pôde presenciar este fenômeno e ver o rosto da rainha iluminado concretamente pelos raios de sol, simbolicamente glorificado, quase que por unção divina, pelo astro rei.

O alinhamento da planta do jardim com o Leste geográfico entra em acordo com uma estratégia de persuasão já muito utilizada pelas igrejas católicas do período gótico e barroco, vindo de encontro mais uma vez com o misticismo maçom. No que tange ao uso da luz do sol nascente para destacar certas imagens ou do uso da perspectiva para aguçá-las. No Passeio, a perspectiva mais uma vez promovia a reverência à rainha e quando iluminada pela majestade do astro rei cria-se o efeito sacralizado, ao ser tocada por um poder sobrenatural, advindo de forças divinas, do toque celestial. Este efeito quase “divinal” era responsável pela transfiguração da imagem representada do rosto da rainha, fazendo-a transitar do mundo humano para o místico. Ao adquirir para si o prestígio próprio do sagrado, este servia como um dos dispositivos para legitimar seus dons reais especiais dotados, segundo a tradição convencionada, por direito divino. Por conseguinte, o efeito da mística gerada pela luz do sol se encarregava de persuadir os afetos dos sujeitos, manipulados pela experiência visualizada e polisensorial de tal fenômeno. A luz percorria todo o eixo, que na mitologia maçônica, criava uma linha de conexão entre o mundo da matéria e o espírito, proporcionando a transcendência do humano (rainha), através dos atributos divinos. A luz do sol trazia vida a ele, enquanto a massa de floresta permanecia escura, fria e sombria.

Pois ao penetrar pelo eixo de força, a luz não era despedaçada nem impedida, como ocorria com a escuridão encontrada nas fechadas massas vegetais. Ao contrário, ao encontrar a abertura do eixo era esculpida e modelada pela própria forma aprofundada do eixo, num contínuo, sem interrupção, tornando-se pela composição do espaço, ela mesma uma forma. Produzia assim uma verdadeira topografia da luz. A luz nascente cumpria assim um importante papel do jogo cênico da paisagem geográfica do barroco entre claro

e escuro, entre luz e sombra. Afinada e prolongada pelos efeitos manipulados da perspectiva, a luz do sol entrava no Passeio para tocar, deliberadamente, uma parte específica da sua estrutura, ou seja, o rosto da rainha. E assim conseguia realçá-lo ao resplandecê-lo pelo seu toque. O filósofo e historiador da arte Henri Focillon ([1943], 1983) destaca, no trecho abaixo, o significado simbólico das figuras “transpassadas pela luz” e diz:

A que reino, a que região do espaço pertencem estas figuras colocadas entre o céu e a terra e transpassadas pela luz? São como que símbolos daquela transfiguração eterna que se exerce continuamente sobre as formas de vida e que, continuamente, delas extrai formas diferentes para uma outra vida [...] (FOCILLON, [1943] 1983, p. 48).

A luz, assim, torna-se uma forma não inerte, mas um elemento de vida. Como apontado por Focillon ([1943] 1983, p. 48), é vida “susceptível de entrar no ciclo das metamorfoses e de para elas contribuir. A luz não só ilumina a massa escura interior, mas colabora com a arquitetura para lhe dar sua forma”. Articulados, esses elementos ganham valor, a massa nos informa acerca da possibilidade de encontro, os eixos da direção dos movimentos, a proporção da relação entre as paredes e o modelado sobre a topografia da luz. Conectados formam um todo dotado de qualidade e informam, sobre o estilo caracterizado pelo barroco, sua serventia para orientar uma estética e um retórica do poder, acentuando o signo da tradição, do passado, e transmitindo valores de um grupo como se fossem de todos.

Assim, pode-se afirmar que o paisagismo barroco modelou sobre o espaço do jardim a representação da esfera social, com a propagação física de um determinado movimento, retirando o excesso de saliência, oprimindo as ondulações e seus tumultos, agindo sobre o modelado e não rompendo com a continuidade dos planos. Ademais, não se furtou em ligar o percebido à sua representação e isto não pôde ser feito de forma desencarnada, pois somente com a materialidade concretizada sobre o espaço, tornou-se possível alcançar o efeito aprimorado na transmissão da mensagem desejada. Uma vez que o convencimento da mente humana por ideias abstratas perpassa pelas relações estabelecidas com as afecções corpóreas e, conseqüentemente, materiais. Seus efeitos persuasivos dependem da manipulação da ordem espacial materializada, que por meios dos afetos corporais alcançam a dimensão subjetiva da sensibilidade humana, condicionada cada vez mais por uma racionalidade adotada por convenção. Como nos apontou Spinoza ([1677] 2009, p. 56 e 62) “o objeto da ideia que constitui a mente

humana é o corpo [...] a mente está unida ao corpo e a mente humana percebe não apenas as afecções do corpo, mas também as ideias dessas afecções”. Isto significa afirmar que para a mente ser afetada ou perceber uma certa ideia, esta, primeiro, precisa alcançar o corpo, a matéria e sua materialidade, para assim poder, em um segundo momento, alcançar a mente no seu estágio mais sofisticado. Ao atingir seus estados cognitivos gera consciência, transmitindo a mensagem codificada materialmente na intrincada relação entre os corpos humanos e não humanos.

Sob esta perspectiva material, corporificar na paisagem uma perspectiva simbólica da hierarquia e da distinção social, para persuadir experiências e afetos, funciona como uma ferramenta mais útil e convincente do que as palavras proferidas num discurso retórico. Como um texto solidificado sobre o espaço, o jardim barroco do Passeio apresentou seus signos, transformando simbolicamente em concreto, valores puramente da dimensão abstrata. Valores que operam como mecanismos eficazes na naturalização da ordem social sobre o mundo natural. Domesticam percepções sensíveis para controlar ações subjetivas, imaginários sociais, que funcionam como um artefato eficiente na interiorização ideológica, para que regras sociais sejam mais bem aceitas e naturalizadas, como se pertencentes à própria natureza. Por este motivo, o estilo paisagismo apresentado, ainda que ultrapassado mesmo para a arte de jardim do final do século XVIII, foi estrategicamente utilizado pela lógica monárquica de estruturar o mundo. Por ser um representante expresso de ensinamentos hierárquicos rígidos, indicados pela única perspectiva possível: a da não igualdade social do mundo aristocrático.

Para concluir a metáfora da perspectiva, ao adentrar o jardim do Passeio e caminhar pelo seu eixo central, o visitante não andava apenas em um caminho fresco e sombreado, andava simbolicamente por um caminho determinado e mitificado pelo poder real. Caminho que era, emblematicamente, vigiado pelo “olhar” altivo da soberana no portão e, portanto, conduzia o visitante a um desfile real ao penetrar no mundo sob sua ordem. Semelhante a um verdadeiro cortejo, cujo clímax, além da fonte, alcançava seu apogeu no nível superior do terraço/*belvedere*. Lá a vista panorâmica se descortinava. Era o lugar para ver e ser visto. Lugar onde a “boa” sociedade se exibia, a vida social podia ser desfrutada e praticada em grande estilo e, principalmente, era onde a retórica e a estética de poder se consolidavam, através de práticas sociais exercitadas por determinados grupos.

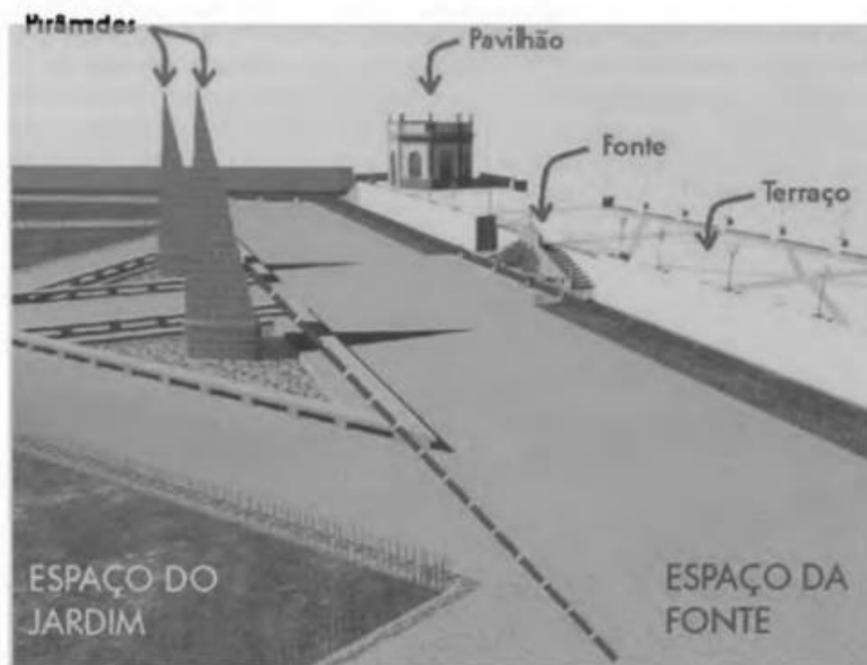
O Terraço era o lugar onde se exibia a dupla face do jardim barroco, onde se

realizava a exposição mais evidente dos contrários que o estruturam. Em oposição ao denso, fechado e limitado bosque havia o terraço/mirante, aberto, iluminado e ilimitado em possibilidades visuais. Pois, “quanto mais investido de valor for o mirante, maior a estrutura que hierarquiza o espaço, com escadas, planos secundários, vistas laterais etc. até chegar ao ponto mais cobiçado, de onde a vista é aquela indicada como a mais recomendada” (GOMES, 2015, p. 23).

Era acessado por quatro escadarias laterais que conduziam o visitante a uma experiência de ascensão corporal e social, a mudança para um grau mais elevado de observação. Mais uma vez, esse é mais um elemento que nos remete à Ordem maçônica, pois dentro do conjunto de seus símbolos a escada é um instrumento que permitia a passagem do humano para níveis superiores de elevação cósmica. Na maçonaria, a passagem de graus entre seus membros era representada pela imagem de uma escada. Composta pelo equilíbrio de dois vetores opostos, mais complementares: vetor horizontal/natureza feminina, que oferece apoio e consolidação do equilíbrio e vetor vertical/natureza masculina, que oferece expansão do movimento, elevação em direção ao aprimoramento espiritual e cósmico humanos. Posicionadas em sentido oposto ao respaldar da fonte, cuja bacia formava uma meia lua, formava um desenho triangular, bastante parecido com o triângulo maçônico que guarda o Grande Olho do Venerável, sugestivamente representado pela fonte em meia lua.

O terraço ainda guardava outro simbolismo, no paisagismo barroco representava o *grand finale* do cortejo, o ponto final de uma complexa gramática geográfica não-verbal, composta pelos jogos de posições e de visibilidades, sintetizados na ordem espacial do jardim. Formava um produto coeso e coerente com a articulação combinada e sucessiva entre: portão, eixo principal, fonte e pirâmides, conforme comunica a imagem n. 36, a seguir. Associados, esses elementos precediam o percurso linear para se alcançar o panorama, formando a expectativa necessária para o ponto alto do espetáculo, concluído na exposição cheia de luz do terraço. Considerado uma varanda sobre as ondas, o terraço do Passeio foi o lugar especial, pois lá a vida social pública foi definitivamente inaugurada. Local de onde também foi estabelecido o que se devia ver como panorama cênico da cidade. Um local tanto instituidor da vida pública carioca quanto fundador do que viria a ser o modelo de imagem de cidade, enquadrada por elementos da sua natureza. Elementos que serviriam na criação de fortes vínculos identitários para o fortalecimento da identidade nacional, a partir da representação da ideia de paisagem carioca.

Figura 36 - Representação gráfica digital da planta baixa do Passeio



Nota: representação baseada no traço geométrico de Mestre Valentim.
 Fonte: Villas Boas, 2000, p. 112.

Próximo ao terraço e a fonte com suas escadarias, estavam as pirâmides de granito polido colocadas no jardim somente em 1806, assim como obeliscos que determinavam o final de grandes avenidas, marcavam a finalização da longa perspectiva cônica. Serviam no estilo barroco para fechar o enquadramento ótico, concentrando na fonte o término do passear por esta rua principal como se fosse um “desfile real”. Elas criavam uma expectativa e preparavam o observador para a grande surpresa do jardim, ao emoldurarem a fonte dos jacarés iluminada pelo distanciamento opositivo com o volume da massa vegetal. Cada qual possui um dístico de mármore em formato ovalado com as respectivas gravações: à direita – À saudade do Rio; à esquerda – Ao amor do público. Intrigantemente, suas posições direita e esquerda tem por proximidade a fonte em meia lua ao centro. Interessante notar que a inscrição da direita sugere uma ideia saudosista, algo que nos remete ao passado, enquanto a da esquerda sugere uma ideia de desejo algo que nos remete ao futuro. Durante um longo período este enigma instigou essa pesquisa e encontrei, mais uma vez, analogia com a mitologia maçônica. Segundo a arqueóloga Tania A. Lima (2003, p. 34) que estudou extensivamente sobre o assunto em artigo sobre simbologia maçônica: “o Grande Olho está colocado entre o Sol e a Lua, que correspondem ao olho direito e esquerdo do ‘Homem Universal’, identificado ao

Macrocosmos. Não é nem o esquerdo nem o direito, mas um terceiro olho”. “A lua/olho esquerdo corresponde ao tempo passado, o Sol/ olho direito ao tempo futuro e o terceiro olho ao presente, isto é, ao instante indivisível que, entre o passado e o futuro, é como que um reflexo da eternidade no tempo” (GUÉNON, 1993, p. 385). Neste sentido, entendo que os dísticos das pirâmides, com sua forma ovala, seus dizeres e a posição esquerda e direita unidas em meio ao centro da fonte, suscitam dentro desse conjunto, respectivamente: o olho esquerdo – o tempo passado/a Lua, o olho direito – o tempo futuro/ o Sol, o olho do centro – o tempo presente/ o Grande Olho do Grande Arquiteto do Universo, da simbologia maçônica. Demonstrando que o paisagismo do jardim do Passeio em seu conjunto possa estar mais comprometido com a Ordem maçônica e seu espírito de geômetra do que se podia imaginar.

Além da conotação mística, as pirâmides também serviam como elementos importantes que aguçavam o anseio, do que viria a ser a passagem para um outro patamar mais elevado de observação, ou seja, o terraço do jardim, conforme imagem 37, a seguir. De modo que o terraço não era apenas uma plataforma para mirar, ele denotava o ponto mais alto de observação, era o apogeu arquitetônico do jardim, o lugar onde o espetáculo da paisagem poderia ser celebrado. Quem o alcançasse, teria conseguido o triunfo da percepção espacial desfrutada pelo corpo, teria o prazer de flunar, conversar, sentir o vento e posicionar-se no local mais alto do jardim, enaltecido pelo convívio social e cultural que o terraço oferecia, seria digno de merecer o prestígio simbólico de olhar a cidade e sua paisagem de um ponto de vista superior, como aquele próprio que seu estrato social lhe conferia.

Figura 37 - Representação gráfica digital da planta baixa do terraço do Passeio



Fonte: Villas Boas, 2000, p. 112.

O terraço era “pavimentado com mármore policromo - Lióz, preto e rosa” (MARIANO, 1943, p. 11), ladeado por bancos decorados com azulejos e luminárias para atender o público noturno. Havia nele ainda dois pavilhões quadrangulares, conforme imagem acima, decorados externamente em estilo neoclássico, com portas e janelas ogivais em madeira e vidro laminado, que operavam como museus e exibiam aos visitantes do jardim, na sua parte interior exposições permanentes de obras compostas somente por artistas brasileiros. Estas obras sintetizavam muito delicadamente arte com ciência, ao representarem a fauna e a flora do território brasileiro, através do minucioso trabalho desenvolvidos por Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros. Pode-se dizer que estes pavilhões foram os primeiros espaços públicos registrados de exposição de arte e ciência do Brasil. Um lugar privilegiado, onde se fruía verdadeiramente o êxtase da apreciação estética e o aguçamento da sensibilidade do olhar. Para completar a riqueza do material cultural e artístico ali apresentado, os pavilhões também abrigaram e expuseram as primeiras telas de paisagens cariocas, pintadas por um artista legitimamente brasileiro, apresentada anteriormente, na imagem 31. Nelas, o artista catarinense Leandro Joaquim representou imagens da paisagem da cidade do Rio de Janeiro, sua natureza, seu relevo e o mar, incluindo costumes, hábitos culturais e econômicos da população carioca. Imprimiu sobre elas um discurso poético, produtor de uma relação entre natureza e

peças, desencadeante de identificação própria, de identidades e do sentimento de pertencimento ao lugar, reproduzidos na pintura como expressão da realidade, capaz de promover assim uma síntese de sensibilidade identitária entre o povo e o seu lugar.

Neste contexto, a geógrafa Lenice Lira (2009) ao refletir sobre a importância e a função conotativa destas pinturas afirmou que:

O jardim do Passeio Público significou um dos primeiros marcos de apreciação estética da natureza na cidade do Rio de Janeiro, elaborado a partir de um olhar nativo. Assim, a percepção da natureza como imagem assinala a experiência estética da mesma, assim como a de seu entorno – a cidade, do ambiente que nos cerca e a vida que o anima – fazendo aparecer a natureza como paisagem, a cidade como jardim. E, por fim, a cidade-paisagem (LIRA, 2009, p. 79).

Inseridas dentro de um espaço público que funcionava denotativamente como um mirante a mostrar o panorama da cidade aos seus visitantes, entretanto, o potencial gerador de ideias destas telas como uma matriz de identidades e imaginários, permitiu que elas exercessem múltiplas funções para além daquela primeira. Ao mesmo tempo que realizavam o papel educacional de apresentar aos visitantes as imagens de paisagens da cidade do Rio de Janeiro, cumpriam também uma função conotativa de as representar. Ao promover a experiência estética, o terraço estimulava à observação, à educação do olhar e de outras sensibilidades necessárias para a própria construção da ideia de cenário paisagístico, a partir da natureza como característica particular da cidade. Era um lugar de apreciação em âmbito polisensorial, para se mirar o panorama, sentir o vento, o calor e a luz tropical, o cheiro da brisa marinha diante da imensidão do mar. Para promover a geografia, o relevo, a natureza urbanizada e a relação do sujeito com a natureza e com outros sujeitos. Um lugar para se criar e dar a ver a paisagem. Para se enquadrar cenas, elaborar pontos de vistas, desenvolver sensibilidades de dimensões multissensoriais e para se explorar experiências paisagísticas. O terraço implicava em um olhar, um ver a mais, um invocar a paisagem.

Dentro da sua função segunda ou simbólica, servia para fortalecer um estar no mundo como “um dos elementos constitutivos, inclusive fundantes da nossa identidade” (BESSE, 2010, p.4) de uma identidade que pudesse ser estendida a todos, ser nacional. Um lugar propício e criado para potencializar os afetos humanos, aprimorar percepções e, inclusive, dar a perceber a distância e o exterior, entre o aqui e o lá, entre o perto e o longe, marcado pela linha do horizonte avista no oceano. O terraço proporcionou ao observador a bela vista da paisagem, promovendo uma política cultural sobre a natureza e daquilo que se queria mostrar do Rio, incluindo para isso seus elementos paisagísticos

essenciais: espetáculo, distância, exterioridade e posicionamento significativo. Seguindo neste sentido, as imagens pictóricas da paisagem do Rio retratadas por Leandro Joaquim, possivelmente, alimentavam o imaginário social ao apresentar pontos de vista nativo sobre a cidade e seu povo, expressando a formação de identidades locais, daquilo que caracterizava os hábitos e costumes culturais próprios do carioca, servindo para fortalecer o vínculo de pertencimento entre paisagem e cultura popular. Potencializavam imaginações e afinidades, invocando um sentido de estar no mundo. Ao serem expostas publicamente, no espaço do terraço/mirante, exerciam mais do que uma metáfora da cidade, mas uma espécie de metonímia da própria paisagem da cidade, ao fazer menção ao próprio referente. Principalmente, quando representado e expresso no mesmo local, onde a paisagem carioca é descoberta e desvendada. Como apontado por Lira (2009):

Essas representações demarcaram a aparição, ou encenação da paisagem, da paisagem carioca na cena brasileira. A pintura seria a manifestação simbólica da natureza, a figuração e a transfiguração da natureza associada a um povo e um local – daí o surgimento de paisagens: a fusão entre lugar, povo, imagem, evocando a ideia de pertencimento (LIRA, 2009, p. 79).

O terraço/belvedere, como a palavra italiana sugere, era sobretudo um mirante de contemplação da paisagem marítima, uma varanda sobre o mar, conforme imagem litográfica de número 38, com homens e mulheres contemplando-a calmamente, sentados nos bancos ou observando-a na balaustrada. Mirante de onde se tinha visão plena da entrada da Baía de Guanabara: do mar, das montanhas do Pão-de-Açúcar e o Dedo de Deus, da Igreja da Glória no alto e das construções da praia de mesmo nome. Como num teatro, cujo véu se abre para enquadrar uma certa imagem, uma determinada cena e inaugurar publicamente a paisagem que devia ser admirada e posteriormente transformada em mercadoria.

Figura 38 - Litografia do Terraço/Mirante do Passeio Público, o panorama da Baía de Guanabara



Nota: pavilhão à direita e sua audiência em meados do século XIX. Gravura de Joseph Alfred Martinet

Fonte. Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Como mercadoria, a bela paisagem do Rio serviria como um excelente produto e um tipo de síntese urbana imagética poderosa, que cumpriria o propósito já pré-anunciado, simbolicamente, pelas estátuas dos deuses Apolo e Mercúrio/Hermes, encimadas no telhado dos pavilhões do terraço, evocando assim a tendência da cidade à beleza, ao comércio e à sabedoria.

Considerado um dos primeiros mirantes da cidade do Rio de Janeiro, o terraço do Passeio Público, à época de Valentim, operou como um instrumento instaurador de diversos aspectos da vida urbana e dentre os mais relevantes lhe foi conferido: a instituição da paisagem carioca e inauguração da vida urbana pública. Não por acaso foi situado estrategicamente em frente à abertura da Guanabara, de onde se podia ver o progresso e o triunfo adentrar o principal porto da América do Sul, com seus fluxos de viajantes e comércio. O terraço/mirante desse jardim estabeleceu sobre uma “varanda” acima das ondas do oceano, uma vista privilegiada e uma outra forma de ver a cenografia da cidade. Ao posicionar-se diante do mar, implementou ao povo da cidade a valorização, a descoberta e a celebração da sua própria paisagem marítima, conforme imagem n. 38. Paisagem que se instituiu ao que parece ali no Passeio, a partir do ato de olhar para aquilo que era apresentado ao observador, despertando com isso a sensibilidades do ver a imagem, que se tornará no futuro, o símbolo emblemático da cidade do Rio de Janeiro: a montanha, a floresta e o mar.

Interessante notar que a síntese do Morro do Pão de Açúcar e o mar formavam um legítimo representante daquilo que a primeira palavra chinesa que definiu “paisagem” no século IV a.C. quis indicar em “*Shanshui*”: um misto entre água e montanha. Aquilo que une, simultaneamente, os dois eixos: o vertical/montanha e o horizontal/mar. Um símbolo vertical, trazendo a ideia de permanência, estabilidade e personificação. E o horizontal, equilíbrio, impulso, vitalização, possivelmente, ajustado às propriedades geomânticas de cunho místico que orientaram a arquitetura do jardim. Responsáveis pela formação do cosmos e elevação do espírito e sensibilidades humanas em busca da sua evolução mental e mística. Eixos de percepção imagética capazes de indicar referências geográficas e posicionar pontos de vista, estrategicamente enquadrados para gerarem valores sobre pontos específicos da natureza e, através dela, criar elos afetivos entre as pessoas e seu ambiente físico. Vínculos de relação emocional entre o humano e a natureza que o circunda, qualificados o suficiente para despertarem afetos e afecções sobre o lugar, naquilo que Yi Fu Tuan (1980) chamou de “topofilia”. Sentimento afetivo humano com o lugar. Hábil e competente para exprimir afinidades importantes entre as partes, ao lhe imputarem ideias e emoções, engendrando assim identidades, ao transferir sobre o mundo da matéria características impregnadas de subjetividades.

Numa posição favorecida, o mirante teve a função de situar o olhar do observador, despertando interesse para um ponto de vista ainda pouco explorado até o momento. Embora a cenografia da Guanabara já tivesse sido registrada por diversos cronista literatos, na sua maioria, a vista desenhada era do mar para a cidade, como que observada dentro de um navio, a exemplo dos próprios quadros pintados por Leandro Joaquim, conforme imagem 31. No terraço, a posição do observador era inversa, ou seja, a vista era conduzida da terra para o mar, nesta época já com qualificações positivas.

À direita via-se o Outeiro da Glória e sua igreja, a montanha do Pão-de-Açúcar e a praia da Glória; à esquerda as montanhas do Dedo de Deus; de Niterói, suas praias e o nascer do sol. A cidade que antes virava as costas para o mar, tinha agora em um de seus melhores ângulo o horizonte marinho para admirar. Vista muito apreciada e comentada por diversos visitantes que passaram pelo Rio de Janeiro e que não deixaram de visitar o jardim do Passeio, declarando sua admiração sobre o belo panorama que se descortinava do terraço. O viajante suíço-alemão Carl F. Seidler em 1835, por exemplo, deixou o registro do seu deslumbramento sobre a vista deste precioso mirante:

Do lado do mar o jardim é protegido por parapeito de alvenaria contra a invasão das ondas, que neste lugar, ao menor vento, vêm quebra-se com estrondo contra este muro e os matacões que o precipitam. A vista de cima deste parapeito é indescritivelmente bela; bem em frente fica a barra, onde projetada nas nuvens azuis brilham as velas brancas, como asas de cisnes, de navios que incansavelmente entram e saem [...] (Carl F. Seidler, 1835 apud MARIANO, 1943, p.20).

O jornalista e político francês Charles de Ribeyrolles, exilado no Brasil por Napoleão III, também registrou suas observações sobre a vista e o terraço do Passeio em seu livro *Brésil pittoresque* de 1858, ao afirmar que:

O terraço do Passeio Público, em noites de verão, quando o céu se recama de estrelas, é superior aos balcões de Veneza, a todos os jardins de Granada, sem excluir os dos reis mouros (Charles de Ribeyrolles, [1858], 1980, p. 180).

O mar, antes tido como assustador, destruidor de navios, rota de piratas e saqueadores, passou a ser percebido sob seus valores positivos. O mirante do Passeio congregou, deliberadamente, na constituição de seu espaço, elementos geográficos importantes para se construir uma mudança de percepção de cena, estimulou o observador para olhar o mar e contemplar a vista do que era antes considerada sublime. Ao articular diversos elementos simultâneos, como: altura, localização, posicionamento, amplitude e o grau de exposição sobre a cena contemplada, o mirante procurou despertar no visitante/observador uma outra maneira de ver o mar. O descortino daquela vista, certamente, inspirou a transformar seu modo de ver, rompendo com o entendimento do mar como o cenário do excelso ou sublime, para instaurar em contrapartida um panorama calcado no valor do belo e da celebração da paisagem marinha.

Estes elementos unidos de modo associativo tinham a capacidade de orientar o olhar do observador para colocar e atrair a atenção para apresentar determinados pontos do panorama. Despertavam a partir da localização de onde o sujeito observava, uma cena singular da cidade do Rio de Janeiro, construída por jogos de volume, profundidade, distância etc. entre os objetos que a compõe, como constituintes de uma legítima gramática geográfica. O processo ocorre porque eles elementos geográficos já faziam parte, como nos apontou Humberto Eco ([1968], 2013, p. 135-6) “da convencionalização gráfica [social] que influenciam os nossos sistemas de expectativas a ponto de fazer com que o código icônico também passasse a código perceptivo [...]”, constituindo assim a “revelação” da imagem. Imagem influenciada não apenas pela incitação do olhar, ou seja, daquilo que se dá a ver, mas também pelos afetos/afecções do corpo em determinada

posição estratégica, capaz de gerar na mente uma determinada experiência, uma consciência e uma certa ideia de paisagem. Isto significa dizer que a ideia que promove a imagem é gestada porque há nela uma experiência corporal, sem a qual a ideia por si só não se fixaria. Sendo o corpo o objeto da ideia que constitui a mente, esta existe em ato, por um modo definido de extensão deste corpo. Como nos apontou o filósofo Baruch Spinoza ([1675], 2008, p. 56) “se, com efeito, o corpo não fosse objeto da mente humana, as ideias das afecções do corpo não existiriam [...] em nossas mentes”. Pois mentes e corpos são intrinsecamente unidos e articulados, de forma que a mente percebe não apenas as afecções do corpo, mas as ideias dessas afecções. Portanto, interligada às afecções do corpo, a mente favorece a percepção de uma gramática, capaz de articular elementos imagéticos em uma espécie de sintaxe própria. Elementos que, quando conjugados podem favorecer uma pedagogia do olhar, promovendo o que o geógrafo David Matless (1996) chamou de “educação visual”. Segundo o autor:

Essa questão girava sobre um conjunto mútuo de estética e social, e a relação do olho e do corpo, o objetivo de estender o prazer visual para as pessoas é temperado, mas deseja controlar efeitos corporais potencialmente perturbadores. Se o olho deve ser educado, o corpo deve ser autocontrolado (MATLESS, 1996, p.425).

Por isto, para perceber esta gramática geográfica estimulada pelo olhar é preciso que o sujeito que observa experimente, não apenas pelos olhos, mas também através dos afetos de seu corpo as relações dos jogos de volume, profundidade, distância etc., entre o seu corpo com os outros corpos que compõem a cena. Pois, a mente humana, como sublinhado por Spinoza ([1675], 2009, p. 63) “não percebe nenhum corpo exterior como existente em ato senão por meio das ideias das afecções de seu próprio corpo”. Não por acaso, esta estética do olhar criou cenários, planos de visão, imagens situadas e estabilizadas a partir da visão oferecida pelo terraço do Passeio Público. Deste modo concorrendo, simultaneamente, tanto para promoção da autoimagem da elite colonial que progressivamente se instituía quanto para o processo de formação da ideia da própria paisagem carioca, como um constructo de identidade nacional. Neste sentido, a educação do olhar, baseada em uma identidade geográfica gerou, em acordo com Matless (1996):

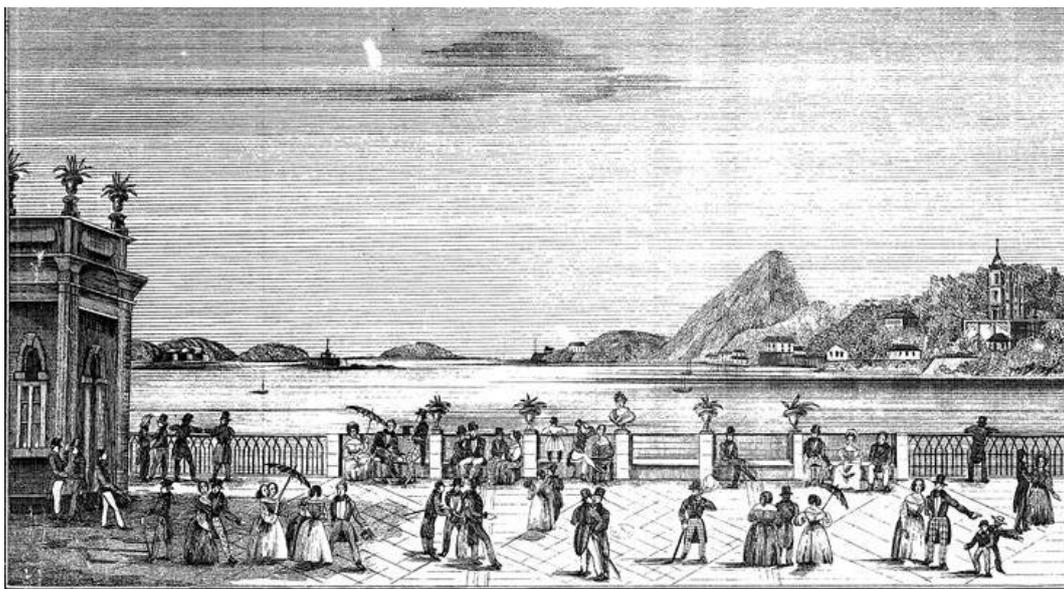
Uma geografia popular que alcança o cidadão e também inclui a promoção da paisagem como espaço cultural público, através de regras de conduta que excluem certos membros do público. A geografia moral colocou a questão: que tipo de espaço público para que tipo de público? (MATLESS, 1996, p.428).

O *belvedere* do Passeio, com a sua fixação e localização debruçada sobre o mar,

abriu um novo panorama para os apreciadores de paisagens marítimas, concorrendo assim para construir a própria imagem da cidade do Rio. “Essas imagens foram desde então veiculadas como sua fisionomia, a expressão física de uma identidade” (GOMES, 2015, p. 10). Os elementos que a compõem, associados ao jogo de posições e proporções que a sustentam imprimiram o que Augustin Berque (1999) chamou de uma “marca”, uma cena característica que a distingue de tudo ao redor e a singulariza como um núcleo de uma narrativa que valorizou a cidade. “A imagem física passou a ser o elemento chave de um imaginário que imprime identidade e notoriedade a um espaço urbano” (GOMES, Id., p. 10). O cenário inaugurado no Passeio constituiu parte de uma declaração política calcada na imagem da natureza do Rio, alicerçada num discurso iconográfico capaz de gerar uma marca fisionômica da cidade. Promoveu um símbolo geográfico referencial, para assim construir e instituir uma paisagem legitimamente carioca.

Sua posição e fixação estabilizou a imagem do Rio de Janeiro e revelou cenas múltiplas, exercendo um jogo de visibilidades que, consubstanciada pela própria situação do mirante, fundou e materializou em um jogo cênico, como apontado pela geógrafa Lenice Lira (2009, p. 76) a figuração da natureza como a própria marca da paisagem carioca. Construiu sensibilidades calcadas na materialidade do olhar, sob uma nova “lente”, um enquadramento específico. Abriu uma janela ao/de mundo, onde junto dela se desenvolveu, competentemente, o sentido de pertencimento e identidade. Ao evocar este vínculo entre o indivíduo e a natureza, o senso geográfico foi acionado e associado à ideia de paisagem, estimulando com ele o sentimento de nação. “Nação que emerge com a evolução do olhar, com a invenção da natureza e da cidade” (LIRA, 2009, p. 75). Nesta perspectiva, a natureza, a paisagem e a geografia participaram na materialização do pertencimento e identidade a este conjunto de valores, onde o “sentido de cidadania geográfica desempenhou um papel fundamental na articulação da paisagem com a nação” (MATLESS, 1996, p. 425).

Figura 39 - Litografia da vista panorâmica tomada do terraço/belvedere no Passeio Público (1845)



Nota: Retirada de 'O Ostensor brasileiro (1845-46), p. 163.
 Fonte: Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Deste modo, uma das funções afetivas e, portanto, conotativas praticadas pelo mirante do Passeio Público ao observador era criar imaginários geográficos, responsáveis por identificar e diferenciar a paisagem da cidade do Rio de outras cidades. Ao caracterizá-la sob suas especificidades, gerava referências através de um **jogo de visibilidades**, numa legítima **economia do olhar**, evocada por diversos atributos posicionais e sua dúplici opoção. Pois o terraço do jardim instituiu novos hábitos estéticos e sociais, que não haviam sido antes desenvolvidos por aqueles indivíduos em outro lugar da cidade, mas que eram reconhecidos por meio da ordem estabelecida pelo seu código paisagístico, o léxico do qual se referiam, decodificando assim a mensagem retórica e ideológica que queriam transmitir. Nesse sentido, o terraço mirante é um lugar onde através de estratégia persuasiva, informou e transmitiu mensagens simbólicas à sociedade, pois utilizou-se da paisagem como uma estratégia de retórica consolatória, de acordo com Eco (2013):

[...] como depósito de coisas já conhecidas e adquiridas, e finge informar, inovar, para atizar as expectativas dos destinatários, mas na verdade reconfirma os seus sistemas de expectativas, convencendo-os a concordar com aquilo que já estavam conscientes ou inconscientemente de acordo (ECO, [1968], 2013, p. 78).

A paisagem vista pelo enquadramento oferecido pelo terraço do Passeio, a partir de então, passou a sistematizar um léxico conotativo, essencial para constituir o sistema

de posições, tornando-se símbolo e referência para a cidade ao instaurara um modo de ver o mundo. Observada e animada, conforme expressa a imagem 39, por um número expressivo de indivíduos e por uma intensa vida social. O terraço foi um lugar de encontros, conversas, trocas e observação; um lugar para ver e ser visto!

Por intermédio do mirante do Passeio Público, a paisagem marítima adquiriu atributos, que antes eram depreciados. O mar deixou assim de configurar os fundos do jardim e da cidade para se reverter a sua frente, exibindo seu o ponto mais célebre e se tornando o seu cartão de visitas. Como sublinhado por Segawa (1996):

O observador teria uma grande surpresa ao contornar e subir as escadas rumo ao terraço, com a deslumbrante vista, posto que, até então, este panorama estava escamoteado pelo desnível entre a cota interna do Passeio (plano dos jardins) à do mirante, plataforma três metros mais alta (SEGAWA, 1996, p. 90).

Todavia, o jardim do Passeio Público só conseguiria legitimar uma marca e uma identidade particular para a paisagem urbana do Rio de Janeiro se instaurasse conjuntamente a ela o vínculo emocional da sociabilidade provinda de uma audiência que a recepcionasse. Para tal empresa e fazendo jus ao nome que carregava, o Passeio Público instaurou na cidade do Rio um ambiente de convivência social desenvolvida no espaço do seu terraço, necessário para gestação e inauguração da vida pública carioca.

O terraço do Passeio apresentou as pessoas, principalmente as que compunham a elite da sociedade no fim do setecentos, à convivência social em um espaço público, a sofisticação do gosto estético e o exercício de ver e ser visto. Era um mirante repleto de pessoas de idades distintas: adultos, jovens, crianças, senhoras e cavaleiros, vestidos a rigor, com direito a fraque, cartola e sombrinha. Sociedade elegante que se utilizava do mirante para exercitar diferentes práticas sociais. Alguns a passear, conversar, acompanhar, a flertar, a oferecer a corte/namorar, a apreciar o panorama, a flunar, a cismar sozinho, enfim, a observar pessoas e paisagens e ser, simultaneamente, objeto de observação. Como usufruto da sociedade, o jardim do Passeio cumpriu sua mais importante função de promover a reunião social entre as pessoas dentro de um espaço público, engendrando o encontro coletivo e instaurando, efetivamente, a vida pública na sociedade carioca. Vida pública estabelecida e definida pelos limites do jardim, que possibilitava o convite, o encontro, a reunião, o murmúrio, uma maior aproximação social e física em um lugar fora dos domínios domésticos, alhures do controle patriarcal, ainda que regulado pela vigilância moral compatível à sua época. O conjunto de imagens n. 40,

a seguir, destacam em detalhe ampliado da imagem n. 39, na página anterior, alguns dos usos e práticas sociais consumadas e vividas no interior do jardim.

Figura 40 - Detalhe ampliando da litografia da vista panorâmica tomada do terraço/belvedere no Passeio Público (1845)



Nota: vista panorâmica tomada do terraço/belvedere no Passeio Público (1845) com a frequência da “boa” sociedade.

Fonte: Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Nessas imagens, podemos observar sobre o terraço/mirante um lugar de intensa visibilidade social e de alto grau de exposição pública, no transcorrer da vida com seus múltiplos usos e facetas. Há donzelas sendo observadas, cavaleiros que se põem a dialogar, informações que transitam, outros a cismarem sozinhos e a observarem sentados nos bancos próximos do gradil, há ainda quem pareça fazer a corte, há famílias com crianças e solteiros a vaguear. Todos a transitarem de um lado a outro sobre o espaço do belvedere, onde podiam no fim da tarde se dirigirem para o jardim para tomar a fresca, aguardando a brisa nordeste do vento de viração, soprando para amenizar o forte calor tropical. Experiência agradável, vivenciada e relatada em 1817 por ninguém menos do que Carl Friedrich P. Von Martius, famoso naturalista, botânico e antropólogo do séc. XIX. Quando em visita ao Rio de Janeiro, Martius não deixou de entrar, visitar o jardim e deixar suas impressões pessoais, ao dizer que o Passeio:

É um jardim pequeno, cercado de muros e um cais de cantaria a prumo sobre o mar. As suas alamedas umbrosas de mangueiras, jaqueiras, árvore-do-pão, itu e jambo rosa [...] são sem dúvida muito convidativas à tarde; quando sopra a brisa do mar suavizando o calor [...] (Carl Friedrich P. von Martius, 1817).

Brisa muito apreciada por diversos visitantes, comerciantes, artistas, naturalistas, príncipes e poetas, que deixaram anotações sobre suas visitas a cidade do Rio de Janeiro e ao jardim do Passeio. Ernst Ebel, comerciante russo que viveu uma temporada na cidade do Rio, também registrou em 1824 esta agradável sensação de frescor, que motivava a reunião pública sobre o terraço deste prazeroso jardim, dizendo: “[...] tendo ao fundo um terraço murado de pedra onde as ondas vêm bater e de onde se goza a brisa do mar e de

uma vista encantadora sobre a Baía” (Ernst Ebel, 1824).

Dentro do jardim, a sociedade exercia o direito público de atualizar os assuntos transcorrido no dia, remeter e receber informações sobre o que se passava na corte, renovar seus costumes, pôr em prática os modos fidalgos, exhibir polimento social, aprendidos na esfera doméstica etc. Desenvolver comportamento e atitudes, demonstrar civilidade pública, além de aguçar sensibilidades visuais, espaciais, paisagísticas e sociais ao perceber o mundo que se transformava em volta, a cada passo, a cada nova posição, a cada novo olhar. Charles de Ribeyrolle, o poeta e político francês, deixou o registro de seu importante e lírico comentário sobre o que era experimentar a vida no mirante do Passeio, em 1858, afirmando:

Quantas vezes, debruçado no peitoril de granito, passei as primeiras horas vespertinas, seguindo na vaga os reflexos do céu, as sombras no horizonte, os sonhos e as recordações na fimbria longínqua da Baía [...] Estranho e admirável poder o do espírito humano. Seu raio interior aclara mais que o sol. Não há para ele nem noite nem dia. E quando se recolhe a si mesmo em sua óptica misteriosa, brotam dele os panoramas, os mundos e as ideias. Sobre o terraço do Passeio podia eu cismar tranquilo e entregar-me completamente as queridas imagens perdidas. Não escutava mais que o canto das cigarras, atrás de mim, nos ramos do arvoredado e a onda que marulhava na praia (Charles de Ribeyrolle, [1858] 1980, p.181).

Com este espírito prazenteiro, o jardim do Passeio Público, com seu bosque, suas fontes e seu terraço panorâmico estabeleceu e despertou a sociedade carioca do setecentos para uma outra função ou papel: o ócio, a recreação e o prazer do “lazer” comunitário. A ideia e o termo “lazer” nascem como referência ao modo de uso do tempo vago dos trabalhadores das fábricas inglesas da primeira revolução industrial. Contudo, a partir de meados do século XVIII, esta preocupação com o uso do tempo livre dos operários ingleses pós horário de trabalho tornou-se objeto de controle social por parte do poder público, criando espaços recreativos para esta nova classe. Espaços onde seu tempo livre e sua mente pudessem se entreter com distrações cotidianas e, assim, arrefecer os conflitos causados por desigualdade de classes amplificadas pela industrialização. Embora o Brasil do fim do séc. XVIII, não possuísse classe burguesa nem operária motivadas pelas reivindicações dos ingleses, o poder público brasileiro soube se utilizar de estratégia semelhante ao entretenimento burguês. Pois jardins também são construídos sob o subterfúgio da alienação social e o Passeio Público do Rio de Janeiro não fugia à regra.

Em vista disto, o jardim cortesão do Passeio tornou-se o primeiro lugar de recreio público da cidade do Rio. Inaugurou o ócio e o divertimento carioca do

setecentos, possibilitando a saída à rua de diversos estratos sociais, antes limitados a reclusão do lar. Foi também o lugar onde, principalmente, mulheres e crianças, ao menos por alguns momentos, podiam libertar-se do vigilante olhar patriarcal e do confinamento ao qual eram subjugadas no interior de suas casas. O jardim era um dos poucos lugares externos, cuja frequência era permitida a estes atores sociais, longe do incisivo controle doméstico. Um lugar de prazer social e convívio ao ar livre, para além de igrejas, procissões, quermesses, casamentos e enterros, eventos dos quais lhes era permitido participar. As imagens 41 e 42 a seguir, nos informam que, ainda que sob o acompanhamento de escravos domésticos, o jardim foi um lugar que possibilitou a brincadeira e o divertimento de crianças para além dos muros de seus quintais. Inclusive à noite, alterando o horário oportuno para o lazer, possibilitado pelos inúmeros postes luminosos que circundavam o terraço e todo jardim. Viabilizou a experiência da socialização destes reprimidos estratos sociais promovendo o convívio com seus outros pares, em um outro lugar onde pudessem desfrutar de algum sopro de liberdade!

Como um lugar de passeio, de trânsito e circulação de pessoas, o jardim envolveu múltiplas atividades: a contemplação, o deleite, a reflexão, o despertar das sensibilidades estéticas, a apreciação, a convivência, o encontro, a exibição, o ver e ser visto! Um lugar onde as ambiguidades existentes no corpo social se fazem presentes e se exercitavam, pois ao mesmo tempo que era o local onde as práticas da etiqueta e das convenções sociais eram aplicadas e experimentadas. A depender do horário e da frequência do dia, também era o local onde algumas dessas práticas eram “desautorizadas” pelo encontro, pelo namoro as escondidas e por certas liberdades oferecidas aos escravos, principalmente as crianças que eram muitas e as mulheres de classes hierárquicas diferentes, conforme imagem n. 41.

Figura 41 - Litogravura do Terraço/Mirante do Passeio Público, seu panorama, iluminação, pavilhão e sua audiência em 1854



Nota: Autoria de Louis-Julien Jacottet. Retirada da obra Panorama da cidade do Rio de Janeiro, 1854.
Fonte: Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Figura 42 - Detalhe ampliado da litogravura do Terraço/Mirante do Passeio Público, evidenciando audiência, em 1854.



Fonte: Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

O Passeio possibilitou a reunião pública e a conversa, com um pouco mais de autonomia para as damas da corte, ao permitir o encontro com seus pares. Para as

crianças que, em grande número brincavam com outras crianças brancas e negras, e para as escravas domésticas, que na condição de mulher e escrava, também tinham suas vidas cerceadas, embora pouco mais “livres” do que suas senhoras, pelo enclausuramento familiar.

Ali, podiam todos estes estratos sociais que frequentavam o jardim desfrutar de um pequeno “sopro de liberdade”, da vista e da brisa do mar em um lugar tranquilo e seguro. Um lugar onde as mulheres e crianças ganharam “espaço” e onde puderam se expressar, mesmo que timidamente, num ambiente fora de seus domicílios, cuja presença masculina como acompanhante podia ser, até certo modo, dispensada, conforme imagem n.41, na página anterior. Talvez, devido a proteção e segurança prometida pelo lugar, como se o jardim operasse como um “pequeno claustro” resguardado. Deste modo, o jardim também serviu para os estratos sociais “desfavorecidos” como escravos, mulheres e crianças experimentarem a conversa, o convívio e o início de uma vida pública para além do espaço sagrados das igrejas, procissões e quermesses, dos quais estavam habituados a frequentar. Na imagem n. 43, nos anuncia que este era um lugar de comunicação, onde a conversa estabelecida e a convívio praticado entre as escravas, as damas e crianças de classe diferente era permitida e proporcionada pela ambiência de alegria e ludicidade, aludindo metaforicamente a um quase “paraíso” terreno.

Figura 43 - Litografia do Terraço/Mirante do Passeio Público, seu panorama, seus bancos e sua audiência em 1854

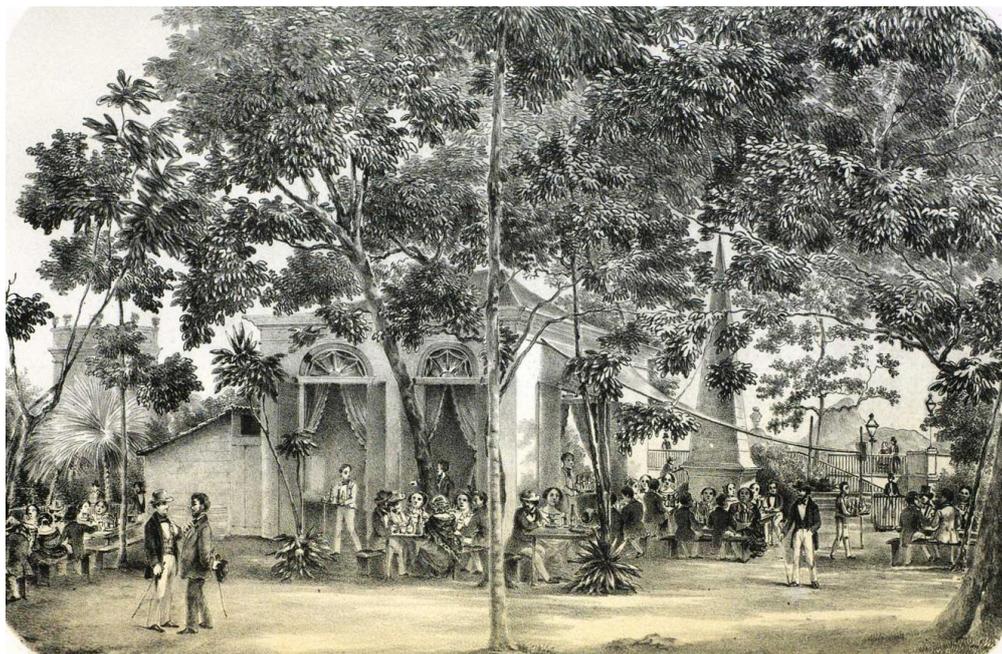


Fonte: Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Neste jardim, a “boa” sociedade carioca aproveitou a expressão de uma vida pública intensa e divertida. Havia quiosques, tipo “botequins” onde eram oferecidas bebidas servidas por garçons, homens bem-vestidos de cartola e bengala conversavam livremente e senhoras elegantes desfrutavam desse convívio sentadas junto as mesas do “bar”, em meio às belas árvores do jardim, conforme imagem n. 44. Estas formas de divertimentos ou estes usos, que a sociedade realizou neste sítio foram alvo de comentário de Sir Leonard Staunton, secretário da embaixada da Inglaterra quando aportou em 1792 na cidade do Rio, apontando que:

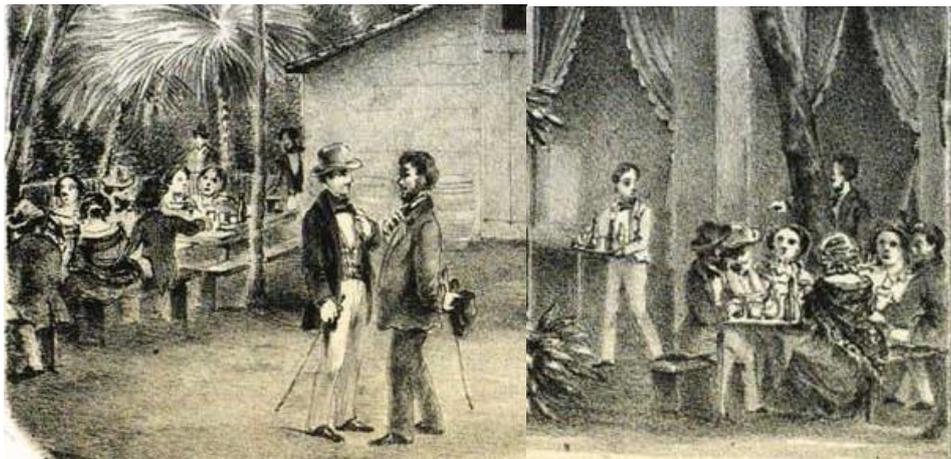
A boa sociedade frequentemente se reúne num jardim público, situado à beira-mar, em uma das extremidades da cidade [...] durante a bela estação, as pessoas que gostam de se divertir podem passear por este jardim e, às vezes, apreciar aí algum concerto. Nesta ocasião, são organizadas excelentes ceias, acompanhada e música e fogos de artifício, que se alongam pela noite adentro (Sir Leonard Staunton, 1792, In: FRANÇA).

Figura 44 - Gravura do Quiosque no interior do Passeio Público (1854)



Fonte: Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

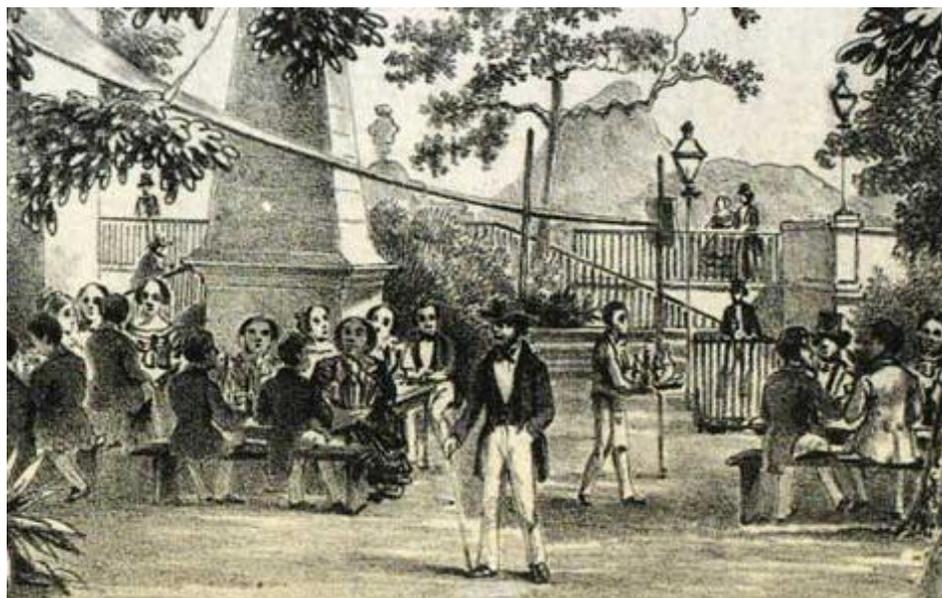
Figura 45 - Detalhe da gravura do Quiosque no interior do Passeio Público (1854)



Fonte: Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Sem dúvida, o jardim do Passeio era um lugar intensamente aproveitado pelo corpo social, frequentado tanto de dia quanto de noite. Quando iluminado por lâmpadas, era um muito lugar aprazível para senhoras e cavalheiros de diferentes estratos e idades, crianças e damas de companhia. Ali, havia quiosques onde se podiam desfrutar de bebidas, café, cervejas, lanches e outros petiscos. Havia a prática social de oferecer jantares, ceias e também muita diversão e cultura, em formato de música, recital, poesia e, até em certas ocasiões especiais, espetáculos com fogos de artifício, como aquele já sublinhado acima pelo embaixador inglês Sir Leonard Staunton.

Figura 46 - Detalhe ampliado da gravura do Quiosque no interior do Passeio Público, 1854



Fonte: Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Uma destas ocasiões foi realizada em 1785 pelos festejos do casamento do então príncipe D. João VI com a princesa Carlota Joaquina, em Portugal. Este consórcio real também encontrou eco nas homenagens brasileiras. A mando do vice-rei Dom Luis de Vasconcelos e Sousa o casamento real foi comemorado em uma destas festas com banquetes e apresentação de fogos de artifícios, no interior do jardim do Passeio. Lembrando que os fogos chineses eram considerados um luxo de ostentação caríssimo, mesmo para um chefe de Estado. Luxo este, muito provavelmente, visto pela população da cidade pela primeira vez, com o espetáculo realizado no interior do Passeio. Para ampliar a comemoração, o vice-rei encomendou ainda a um cenógrafo a construção de seis carros alegóricos, descritos conforme o anexo G (p. 351). Referem-se aos primeiros carros alegóricos (carnavalescos) de que se tem registro no Brasil, onde antes de entrarem no jardim, passaram em um longo desfile real por certas ruas da cidade. Não por acaso, o desfile real foi finalizado na grande “avenida” perspectivada da rua das Belas Noites, onde o cortejo entrou no jardim, sendo aplaudido e admirado, à luz dos preciosos lampiões, no terraço do Passeio. José Marianno (1943) descreve-nos um deste momento festivo:

Recordava-se ainda os habitantes da cidade, das suntuosas festas realizadas em 1786 para comemorar o casamento do João com a desmiolada Carlota Joaquina, filha dos reis de Espanha. Para festejar tão conspícuo acontecimento,

o cenógrafo Antônio Francisco Soares compusera uma série de espalhafatosos carros alegóricos, dedicados a Baco e Vulcano, a seguir vinha o carro dos Mouros, acompanhados de outros de aspecto carnavalesco, para divertir o povo (MARIANNO, 1946, p. 33).

Outra cena literária que ilustra bem estes dias de festas, nos é oferecida pelo romancista Joaquim Manoel de Macedo, que viveu a época do jardim oitocentista e que enriquece a imaginação de como teria sido a vida no interior do jardim, acompanhada do comportamento social ritualizados e seus respectivos códigos de conduta. Sobre o evento do casamento real ele afirmou que:

O povo tomou amor ao seu belo jardim desde o primeiro dia. Ainda há velhos a quem lembram as festas brilhantes que ali se fizeram em 1786, em aplauso ao casamento do príncipe que 22 anos depois veio assentar trono da monarquia portuguesa na cidade do Rio de Janeiro. Iluminações, músicas e danças aparatosas foram então executadas, durante algumas noites, no Passeio Público, e não faltaram poetas que nessa ocasião se fizessem ouvir inspirados no meio de enchentes de flores... flores vegetais e humanas (MACEDO, [1862], 1968, p. 113).

As atividades festivas no Passeio não se limitaram apenas às núpcias reais, o “povo” o utilizava para inúmeros outros eventos, motivados pelas reuniões e encontros sociais. O poeta Joaquim Manoel de Macedo ([1862], 1968) instiga nossa imaginação não apenas com cenas de festas, de uma “vida artificial”, mas nos brinda com um relato cênico do que seria a “vida normal” neste jardim. Neste sentido, o poeta expressou o cotidiano, alguns usos sociais e modos de vida da sociedade em suas práticas recreativas. Convoca-nos a imaginar a cena, através do relato, nos transporta à paisagem e a ambiência vivida no jardim e nos conduz a um tipo de *écfrase*⁷³ literária, ao nos contar que:

Além destas, algumas outras festas públicas tiveram lugar no Passeio, do ano de 1786 em diante, e a prova ficou no grande número de lampiões que para aquele fim se guardavam nas duas casas que se levantaram dentro do jardim, como já ficou dito. Mas estas noites oficiais, embora deslumbrassem a população e lhe dessem fervorosa alegria, eram naturalmente de curta duração, davam ao Passeio Público apenas uma vida artificial [...]. Quereis, pois, fazer ideia do que era para o povo do Rio de Janeiro o Passeio Público naquela época, e ainda em outras posteriores, a despeito do desmazelo dos governos? [...] Nas noites de brilhante luar dirigiam-se alegremente para o Passeio numerosas famílias, galantes ranchos de moças, e por consequência, cobiçosos ranchos de mancebos; e todos, depois de passearem pelas frescas ruas e pelo ameno e elegante terraço, iam, divididos em círculos de amigos, sentar-se às

⁷³ *Écfrase* é um termo literário usado para descrição. Por definição lata, trata-se da descrição literária ou pictórica de um objecto real ou imaginário. De uma forma extremamente simplista poder-se-á ainda definir o termo como a relação entre palavra-imagem. Uma definição mais ampla entenderia *ekphrasis* como uma descrição virtuosa da realidade física (objectos, sentidos, pessoas) com o intuito de evocar uma imagem mental tão intensa como se o objecto real descrito estivesse perante os olhos do leitor.

mesas de pedra, e debaixo dos tetos de jasmims odoríferos ouviam modinhas apaixonadas, e lundus travessos, cantados ao som da viola e da guitarra, rematando sempre estes divertimentos com excelentes ceias dadas ali mesmo (MACEDO, [1862], 1968, p. 114).

A relevância social do mais ilustre jardim da cidade encontrava-se, principalmente, na sua capacidade de reunião e convívio fora dos salões e casa particulares, ou seja, nos usos e práticas realizadas pela sociedade que lhe conferiam sentido e significado cultural, pois o ato de passear envolve muitas ações. Além disto, ele inaugurou a vida pública na cidade e um modo de vida civilizado, operando com um papel também didático, o jardim concorreu para educar o público, modelando seus códigos de conduta e comportamentos. Para além de um mero instrumento disciplinador ou de controle social, o jardim do Passeio também lhes trouxe liberdade e oportunidade de convívio, jamais antes experimentada, para diversos estratos da sociedade como: mulheres, moças, rapazes, escravizados e crianças. Liberdade que lhes permitiu saírem de seus lares de dia e até nas noites de luar para confraternizarem com amigos, familiares e até com desconhecidos, em plena segurança no interior do jardim. Comportamentos que antes do Passeio eram impensáveis para estes grupos, pela simples falta de espaços públicos recreativos na cidade. A respeito destas divertidas práticas sociais, Macedo descreveu uma outra paisagem literária, caracterizada e repleta por outros exemplos de comportamentos socioculturais exercidos no jardim:

E, notai bem, quinze dias, ou quinze noites pelo menos em cada mês, havia no Passeio festa do povo, alegria do povo, reunião de famílias, cantigas de moças e de mancebos, conversações animadas de velhos e velhas, versos lidos ou improvisados por poetas ou simples cultivadores do Parnaso, amores puros nascidos ao som de suaves cantos, confiança e contentamento de todos, ruído, aplausos, risadas, movimento e nunca uma desordem, e jamais um desaguisado, e ainda menos um arrependimento e remorsos. O véu da noite ali não favorecia o vício, somente facilitava os santos gozos da virtude (MACEDO, [1862], 1968, p. 115).

A importância do jardim estendeu-se ainda a outras esferas sociais, cumprindo outras funções. Já no período imperial, ainda como legítimo símbolo aristocrático, o nome do Passeio foi emprestado ao título de Barão, como uma espécie de galardão social. Horaria concedida por D. Pedro I ao “Visconde José de Oliveira Barbosa, Comendador da Imperial Ordem de São Bento de Aviz, que se tornou após o novo título, Barão do Passeio Público em 18 de outubro de 1823” (FAZENDA, 1921, p.126) um ano após a proclamação da Independência.

Entre os muitos usos sociais e culturais praticados no interior do Passeio, não se

pode minimizar a importância deste para o crescimento do conhecimento científico e de botânica, através de experimentos proporcionados pela diversidade de plantas nacionais e exóticas cultivadas em seus canteiros, conforme listadas nas páginas anteriores desta pesquisa. O repertório florístico elencado e plantado por Mestre Valentim foi objeto de atração e interesse para o “Frei carmelita Leandro do Sacramento ministrar aulas práticas” (MARIANO, 1946, p. 34), tendo o jardim como uma espécie de “laboratório” ao ar livre, onde podia exercer com seus alunos um curso vivo e empírico de botânica. Utilizando-se como exemplares a vegetação total do Passeio, mas também de espécimes experimentadas e estudadas em canteiros específicos dentro do jardim, como foi demonstrado no conjunto de plantas baixas de J. A. Andrade, (1850) e Elias Wenceslão Cabral de Mello, (1850), conforme anexo E.

Frei Leandro não era o único interessado na capacidade científica do Passeio, diversos outros cientistas, botânico e naturalistas mundialmente renomados compreendiam sua importância como um celeiro de espécimes nativas e exóticas, tendo seus estudos e análises oportunizadas no interior deste jardim. Dentre o período de sua inauguração (1783) até a implantação do próprio Jardim Botânico do Rio de Janeiro (1808), ou seja, durante vinte e cinco anos o jardim do Passeio foi o único horto⁷⁴ público da cidade, era o lugar onde a arte e a ciência eram situadas, cultivadas, desenvolvidas e expostas.

Continuando nessa perspectiva de cunho também científico, o Passeio Público constituía-se um lugar de passagem obrigatória a quem visitasse a cidade do Rio de Janeiro, principalmente a elite intelectual e científica da época, pois o jardim [horto] era uma local de experiência científica botânica e zoológica. Um sítio aprazível para todos os sentidos humanos, uma verdadeira experiência estética, capaz de reunir em seu interior uma síntese tanto artística quanto científica e sensorial. Agradável em múltiplos aspectos: pelo seu panorama marinho, pela brisa fresca do mar, pelos encontros que proporcionava, pela água que oferecia, pelos sons que despertava e pela estimulante vegetação variada, umbrosa e odorífera. Fauna e flora que seduziram e atraíram a atenção de importantes naturalistas como Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philippe von Martius, que em seu livro *Voyage pour le Brésil 1817-1820*, notaram no Passeio Público a riqueza encontrada na flora *brasiliensis* e estrangeira:

⁷⁴ No período entre 1771 a 1779, ainda no vice-reinado do Marques de Lavradio, houve um horto botânico no Morro do Castelo criado pela primeira Academia Científica da cidade, que assim como o horto teve uma breve duração.

É um jardim pequeno, cercado de muros e um cais de cantaria a prumo dobre o mar. As suas alamedas umbrosas de mangueiras, jaqueiras, árvore-do-pão, itu e jambo-rosa [...] são sem dúvida muito convidativas à tarde; quando sopra a brisa do mar suavizando o calor [...] (Carl Friedrich P. von Martius, [1817], 1996).

Outro a notar seu aspecto florístico foi viajante inglês John Barrow, que numa visita ao Rio de Janeiro em 1792, foi quem o narrou pela primeira vez a riqueza botânica do jardim e se impressionou com seu repertório de plantas. Depois dele, muitos outros o descreveram e produziram em suas obras científicas, espécimes de plantas que conheceram a principiar pela experiência vivida dentro deste jardim, visto que o Passeio Público era ponto referencial para o “turismo” científico na cidade. Dentre eles, para citar alguns:

- a) Carl F Phil von Martius e J. B. von Spix (naturalistas, desenhistas e botânicos) e 1817;
- b) John Luccock (naturalista) em 1820;
- c) Padre Luis Gonçalves dos Santos (historiador e teólogo) em 1825;
- d) Robert Buford (naturalista e desenhista) em 1828;
- e) Carl Seidler (naturalista, desenhista, cronista) em 1835;
- f) Charles Ribeyrolles (naturalista) em 1850;
- g) Louis Agassiz (naturalista, geólogo e geógrafo) em 1865, entre muitos outros.
- h) Ludwig Riedel⁷⁵ (naturalista e botânico alemão). Pesquisador permanente do Museu Nacional e diretor do Passeio Público entre 1839-1858.
- i) Peter Lund⁷⁶ (naturalista e arqueólogo), pioneiro de pesquisas e escavações arqueológicas no Brasil.

Nove anos depois do Passeio Público ser inaugurado, conforme afirmou o inglês Sir Leonard Stauton em 1792:

Esse jardim apresenta espécies variadas de plantas e é bastante bem conservado. Aí podemos encontrar gramíneas diversas, canteiros, arbustos,

⁷⁵ Para mais informações ver: AUGEL, Moema P. Ludwig Riedel - um viajante alemão no Brasil. Fundação cultural do Estado da Bahia, Salvador, 1979.

⁷⁶ Arqueólogo dinamarquês, "precursor" da arqueologia brasileira e provável visitante do jardim, devido à regulares visitas ao Rio de Janeiro e estreita amizade com Ludwig Riedel, com quem compartilhava interesses científicos.

belas árvores e caramanchões de madeira – estes últimos pintados de verde e decorados com jasmims, madressilvas e outras plantas odoríferas (Sir Leonard Staunton, 1792, In: FRANÇA, 2000, p. 202).

A despeito das funções científica e educacional, dentre outras já citadas, que o espaço do Passeio permitia exercitar, havia aquela que o jardim sustinha em seu próprio nome: sua função pública. O jardim era entendido como público porque aberto à sociedade. Era uma área particular do Estado monárquico que se prestava a um serviço popular. Mas o que caracterizava a coisa pública para uma sociedade excludente como a sociedade escravagista brasileira daquele século?

O jardim do Passeio era um espaço público porque cumpria sobretudo uma função política, mas isto não o configurava como uma área urbana aberta a todos. Ao contrário do que possa parecer ao senso cotidiano, um espaço público não é um espaço comum e franqueado a qualquer grupo social. É um espaço característico da esfera burguesa, construído pós-revolução do século XVIII para atender ao direito burguês, que clamava por um espaço político. Em concordância com o geógrafo Paulo da C. Gomes (2018, p. 115) é “[...] um ‘espaço’ social situado entre a sociedade civil e o Estado moderno, onde cidadãos podem dialogar e discutir questões de interesse comum. Por isto, esse ‘espaço’ cumpre uma função política”.

Na filosofia política, pensadores como J. Habermas e H. Arendt já se debruçaram sobre o tema, nos anos 1960, trazendo contribuições inestimáveis, entretanto o espaço público físico, no sentido de geográfico, não constitui o objetivo de maior interesse da filosofia, ao contrário da geografia. E quando se trata de espaços públicos pretéritos como o caso do jardim do Passeio, cujas transformações físico-espaciais não estão claramente evidenciadas na atualidade, convoca-se para pauta de discussão outra ciência: a arqueologia, subentendendo-se que o acesso às informações desejadas possa se dar também nas camadas estratigráficas do solo.

Espaços públicos, comumente são associados à esfera pública e são representados por determinadas formas espaciais urbanas. O que os define é o modo como são concebidos, usados e vividos, pois não possuem sentido próprio *per se*. Estes espaços são caracterizados pelos princípios que estruturam as relações entre as pessoas que os frequentam e o regime de suas presenças. Não é um mero agrupamento de indivíduos que os estabelece, mas sim o direito de expressar e exercitar na vida social sua opinião política em um espaço que seja comum a todos. Por isto, nem todo espaço comum é necessariamente um espaço público.

Pode haver espaços de alta frequência ou trânsito, como ruas e praças, onde esta prática política não é garantida e o direito de expressar ideias, valores e agir com independência de julgamento não se realiza. Ao revés, num espaço que seja de fato público, a simples presença física do indivíduo já é por si só uma manifestação do corpo político, usufruindo de um direito. Neste sentido, o espaço público é um canal de comunicação de massas por excelência, que opera simultaneamente, como um produto de relações sociais, mas também como um vetor das mesmas, pois tem a capacidade de transmitir mensagens verbais e não verbais, através tanto da vida social quanto do modo como se ordena e dispõe o próprio espaço e corpos físicos sobre ele. Como sublinhado por Gomes (2018, p. 117) “[...] são canais de comunicação e de visibilidade de posições”. O poder comunicacional destes espaços articula um repertório infinito de oralidade, gestos, atitudes, comportamentos, vestimentas e toda sorte de apresentação cultural que tem a capacidade de produzir significado social. Dominar estes códigos comportamentais significa ter condições de interação social e chancela o indivíduo ser incluído como membro de um grupo específico, onde o espaço de convívio é compartilhado pela relação de pessoas que não são, necessariamente, familiares. Por isto, como apontado pelo geógrafo Paulo Cesar da C. Gomes:

Dinâmicas que, cotidianamente, se apresentam nestes espaços continuam a constituir desafios para a interpretação geográfica [...] porque essa análise deve estar comprometida com o campo de investigação que coloca no centro as questões relativas ao jogo de posições, à trama espacial das dinâmicas sociais. Assim, uma análise geográfica dos espaços públicos tem necessidade de compreender as ações e comportamentos aí presentes como associados à morfologia, à forma concreta de organização espacial (GOMES, 2018, p. 118).

Esta abordagem pode ainda ser ampliada, quando a análise sobre os espaços públicos conecta a organização espacial geográfica com a materialidade da análise arqueológica, amplificando-se de modo completar as interpretações trazidas por cada disciplina em busca de seus significados. Seguindo no mesmo sentido, os espaços públicos, como repositórios de significados simbólicos e, portanto, abertos, como exemplo praças e jardins, podem expressar para além de um mero discurso fixo um tipo de enunciado que encaminhe para além do discurso político e alcance o enunciado declaratório. Não como um enunciado dado, mas como algo em constante construção.

Visto que esses espaços são constituídos não apenas por pessoas, palavras ou falas, mas por um conjunto indissociável e solidário também de objetos, espaços e ações. A interação entre estes elementos abstratos e concretos permite que sua expressão não

seja simplesmente discursiva, mas declaratória, ou seja, uma constante interpretação sobre a dinâmica e a possibilidade de mudança sobre seus significados, que emerge da própria forma material que os constitui e, portanto, da sua materialidade. Afinal de contas, o resgate do discurso declaratório pelo arqueólogo britânico Martin Hall (1992, p. 377) a respeito do conceito já definido por Michel Foucault (1972, p. 118-19) nos anuncia que ela incide em “ao invés de ser algo dito de uma vez por todas [...] a declaração, emerge em sua materialidade, aparece com o status, entre várias redes e vários campos de uso é subjetivada para transferência e modificações, integrada às operações e estratégias nas quais sua identidade é mantida ou apagada”. Neste ponto, Hall (1992, p.377-78) enfatiza a conexão que a declaração estabelece com o mundo material dos artefatos, ou seja, “a declaração é uma relação com um domínio dos objetos, ainda que esses objetos sejam palavras faladas, texto escrito ou artefatos materiais”. Indica neste sentido que entender os espaços públicos como espaços políticos e, simultaneamente, declaratório, significa considerar que dentro de sua composição existe uma vida social dos artefatos materiais, promovida e dinamizada pelas relações destes com o espaço e as ações humanas. Explorar esta abordagem, consiste em afirmar que eles atuam sobre o espaço público, possuem um poder político ativo, mas também declaratório, movimentado pelas espacialidades e materialidades que neles há. A partir desta conexão com a espacialidade e a materialidade é que podemos produzir interpretações tanto geográficas quanto arqueológicas sobre seus possíveis significados. A busca por compreender a dinâmica de operação do espaço público é arguir sobre estes processos e como se desenrolam em seus exemplares, como praças e jardins. O arqueólogo Hall (1992, p. 377-78) ainda sugere que “concebemos os jardins como lugares de objetos centrados no discurso e então atendamos a suas comparações observando a maneira como cada um faz uma declaração”, servindo cada um deles como legítimos representantes de uma metáfora de poder velada ou explícita.

Dentre muitas perspectivas as quais podemos interpretar a importância do papel de jardins na construção de processos socioculturais, sua agência política deve ser considerada como parte fundamente deste movimento. Para tanto, entender a análise do jardim do Passeio Público do Rio de Janeiro como um espaço político e declaratório parece compatível com este modo de ler a paisagem de jardim. O Passeio era uma propriedade privada, que operava como um espaço público colonial, não como um espaço livre e franqueado a todos os indivíduos por direto, mas apenas àqueles a quem o poder e a sociedade aristocrática elencavam como parte compositória da “boa” sociedade e como

pares reconhecíveis da mesma categoria social.

A hierarquia da excludente sociedade de classes do Brasil-colônia, do fim do século XVIII e XIX, exibia no jardim do Passeio Público a contradição que o espaço público exercia dentro de uma sociedade patrimonialista, onde a falta de distinção entre as noções da esfera pública e a privada se evidenciava na fusão das forças políticas, econômicas e territoriais, centradas na figura de poder do monarca. O espaço público do Passeio não se caracterizava por uma área urbana aberta a todos, nem por um espaço comunitário comum, regulados pela noção da *res pública*. Sua entrada, neste período, era restrita ao estrato social considerado “o público” por direito civil colonial, ou seja, a camada privilegiada do corpo social, incluindo: senhores e senhoras de engenho ou mineração e suas famílias, militares, funcionários do governo, etc., toda sorte de gente de categoria economicamente abastada da sociedade. “Resta que, no processo de organização jurídica e política nacional, a vida privada escravista desdobra-se numa ordem privada prenhe de contradições com a ordem pública” (ALENCASTRO, 1997, p. 16), refletindo o direito à propriedade na segregação das classes subalternas. Como lembrou o historiador Gilberto Freyre (1981) as diferenças de classes eram ressaltadas na permissão de entrada a estes espaços públicos. Como modo de seleção do corpo social, a admissão a estes espaços de alto grau de visibilidade social era conferida a poucos:

Porque os jardins, os passeios chamados públicos, as praças sombreadas de gameleiras e, por muito tempo, cercadas de grades de ferro semelhantes às que foram substituindo os muros em redor das casas mais elegantes, se limitam ao uso e gozo de gente de botina, de cartola, de gravata, de chapéu-de-sol – insígnias de classe e ao mesmo tempo de raça, mas principalmente de classe, no Brasil do século XIX e até dos princípios do século atual (séc. XX) [...] não só aos negros de pé no chão [...] como aos próprios caixeiros de chinelo de tapete e cabelo cortado à escovinha e até os portugueses gordos de tamanco e cara raspada estavam fechados àqueles jardins chamados públicos (FREYRE, 1981, p. XLII).

Posto que, a categoria de desfavorecidos era medida mais pelo potencial econômicos do que social, configurando os miseráveis, os necessitados e empobrecidos, aqueles todos cujo acesso era completamente vedado. Curiosamente, ainda sob a égide de uma sociedade escravagista, a seleção social que regulava o trânsito ao Passeio parecia incidir muito mais sob um critério de ordem socioeconômico do que propriamente de uma condição étnica do indivíduo. Afinal de contas, os escravos bem-vestidos e acompanhados de seus donos tinham entrada franqueada no jardim, conforme já mostrado em imagens anteriores. Ademais, para estes e outros, assim como para Mestre

Valentim, o talentoso arquiteto mulato que o elaborou, o acesso não era impedido. De modo diferente ocorria a passagem dos trabalhadores brancos e pobres. E até dos escravizados, “os vadios”, aqueles que empreenderam com seu trabalho forçado a edificação do jardim. Decerto a todos estes a entrada ao jardim era vedada, caracterizando, conseqüentemente, o Passeio Público por um espaço público de acesso restrito e de uso e de privilégio privados.

Enfim, como representante do poder simbólico do Estado sobre o espaço público do Brasil colônia, o Passeio foi alvo, por esta impregnação metafórica, de diversos momentos temporais que flutuaram entre sua célebre popularidade e seu completo abandono pela sociedade e pelo próprio Estado. Sua decadência iniciou-se com a destruição por completo dos dois pavilhões quadrangulares planejados por Mestre Valentim, onde foram expostas as obras de arte dos três renomados artistas brasileiros. Destruição causada pela força natural das ondas do mar em uma intensa ressaca, a qual o jardim testemunhou com lamento nos idos de 1817.

Autêntico símbolo do poder, o jardim também presidiu à perda do dourado medalhão real do seu portão. Logo após o retorno de D. Pedro I para Portugal em 1831, sob forte pressão social e política, nos tumultuados e opressores tempos do governo regencial (1831-1840), o povo tomado por verdadeira fúria jacobina e insatisfeitos com a decisão do príncipe D. Pedro I em retornar à Portugal, voltou sua indignação para atacar o jardim do Passeio. Sua estrutura e ordem espacial não foi atingida pela impetuosidade popular, mas como representante simbólico do poder monárquico, o povo arrancou o medalhão real com a efígie, que representava a face da rainha D. Maria I e Pedro III e as armas reais do nobre portão. Junto com ele levaram também a escultura que representava o escudo de armas de vice-rei Luis de Vasconcelos, a decorar o espaldar da fonte dos jacarés. Este acontecimento foi registrado pelo desenho aquarelado de Wilhelm Karl Thering, conforme já demonstrado anteriormente na imagem n. 14 na página 130, onde o portão apresenta-se sem o medalhão da rainha.

O abandono com os cuidados necessários a preservação do jardim, nestes tempos, era tão evidente, que a entrada já não era mais controlada como antes. O desleixo provocou a sanção da seguinte postura ao administrador do jardim, em 20 de setembro de 1831, pela Câmara municipal do Rio de Janeiro:

O Sr. Administrador e demais funcionários do Passeio Público desta cidade embargarão a entrada de bois, porcos, carneiro, cabras e cabritos. Caso, porém,

consigam entrar, serão apreendidos e mesmo mortos, se não se conseguirem apreendê-los sem estragos no jardim (SARTHOU, 1965, p. 21).

Desamparo este registrado por diversos cronistas da época, inclusive em 1835 por Carl Seidler, sobre o estado decadente em que se encontrava o jardim, dizendo:

As fontes secaram e os obeliscos tremem de medo de sua derrocada iminente [...] Este jardim público, que deveria ser o orgulho dos cidadãos do Rio, nos últimos anos tem sido negligenciado de maneira imperdoável [...] Assim é tudo no Brasil! Luxo e pompa só se apresentam no mais próximo presente; são borboletas que nascem e morrem no mesmo dia. Atendendo a um capricho do momento, desperdiçam-se as maiores somas e o que hoje se constrói, amanhã se deixa arruinar. [...] Aliás este jardim público (Passeio Público), que deveria ser o orgulho dos cidadãos do Rio, nos últimos anos tem sido negligenciado de maneira imperdoável. O povo brasileiro ainda não tem compreensão para nada que é público ou de gozo coletivo [...] Durante o reinado do Imperador era bem diferente, tudo era conservado em ordem; nos canteiros recortados com graça ostentavam-se as mais lindas e raras flores e a mais breve brisa que deslizesse por baixo da alta cobertura de folhas comunicava as ondas marinhas o seu mais inebriante perfume. Agora não se encontra em todo o jardim outra flor que não desabrochada das ervas que brotam espontaneamente (SEIDLER, 1835, apud MARIANNO, 1943, p. 20-21).

Neste mesmo ano, de modo misterioso, em 1835 desapareceu o cupido de mármore que fornecia água de beber aos visitantes e seu muro de alvenaria fora substituído pela transparência do gradil, que diminuiu o distanciamento entre a quase sagrada clausura do jardim com o mundo mundano da rua. E passou o jardim durante todo o período regencial por completo esquecimento pelo poder público. Logo após a retomada do poder pela maioria do príncipe D. Pedro II, o jardim é novamente objeto de preocupação diante do descaso de seus antecessores e o imperador ordena que seja feita uma restauração para reabilitar o Passeio Público a condição de ser, novamente, o lugar que recreio carioca.

Em 1841, D. Pedro II encarrega o Intendente Geral das Obras Públicas, o Coronel Antônio João Rangel de Vasconcelos de coordenar tal empreitada. A reforma foi modesta, e não mudou a estrutura espacial proposta inicialmente, mas incluiu a reposição de dois dos pavilhões octogonais para ocuparem o lugar dos antigos prédios quadrangulares elaborados por Mestre Valentim e perdidos pela seca marinha. Entretanto, a nobre função de exposição artística como um pequeno “museu” idealizado pelo Mestre não foi mais empregada. Ao invés de destinarem uma função didática, os novos pavilhões foram usados como botequins para movimentar socialmente o espaço do terraço/mirante. O Intendente também fez voltar o escudo das armas do vice-rei Luis e, principalmente, o medalhão com a face da rainha. As estátuas em mármore de Mercúrio e

Apolo também retornaram ao interior do jardim, mas o cupido do Mestre, que brincando matava a sede do visitante não voltou mais como antes. Sua posição só foi ocupada em 1845, com uma réplica de um outro boneco imitando um menino, só que desta vez não produzido pelo prestigiado mármore, mas pela simplicidade do jumbo, material cuja qualidade é considerada de menor grandeza e segundo Marianno (1943, p. 36), “avilta a composição original de Valentim”.

Contudo, depois de fôlego rejuvenescedor de 1841, não tardou a ser novamente negligenciado, tanto que em 1860, o escritor Joaquim Manoel de Macedo, em passagem pelo local na companhia de um amigo, sublinhou:

Passeávamos juntos, eu e meu amigo, naquele jardim público, alguns dias depois de sua chegada ao Rio de Janeiro.
 - Que me dizes do nosso Passeio? Perguntei-lhe.
 O meu amigo sorriu e respondeu-me:
 - Na véspera da minha viagem para a Europa vim aqui e vi à entrada do Passeio um gato morto.
 - Estive no velho mundo oito anos, voltei e hoje encontrei o mesmo gato morto no portão do Passeio (Manoel de Macedo, 1860, p. 68).

Neste momento o antigo jardim apresentava um aspecto não mais convidativo, nem fazia mais parte das preferências cortesãs da alta sociedade, que elegiam outros espaços públicos como os teatros e cafés em moda para exercitar sua distinção social. Como nos aponta José Marianno (1943), o tipo de público que frequentava o Passeio neste período passou a ser outro, pois:

Só aos domingos, vindos dos subúrbios distantes, apareciam grupos alegres de romeiros, que invadiam ruidosamente a área do parque e estacionavam no *belvedere*, onde se descortinava o esplêndido panorama da Baía. Durante a semana, eram mal vistas as pessoas que penetravam no sombrio jardim, onde perambulavam mulatos suspeitos, de gestos dengosos, a tresandar banha de cheiro (MARIANNO, 1943, p. 39).

Descaso registrado pelo célebre romancista Machado de Assis, na obra *Dom Casmurro* (1899), onde o personagem burguês Bentinho, sofrendo por um amor não correspondido, adentra o jardim do Passeio na companhia de um amigo para ali pensar ou cismar sobre seus problemas, fazendo observações sobre o estado deplorável que se encontrava o lugar e a audiência que o frequentava. Então Bentinho relata:

Entramos no Passeio Público.
 Algumas caras velhas, outras doentes ou só vadias espalhavam-se melancolicamente no caminho que vai da porta ao terraço.
 Ao portão do Passeio, um mendigo me estendeu a mão. José Dias passou adiante, mas eu pensei em Capitu e no seminário, tirei dois vinténs do bolso e

dei-os ao mendigo. Este beijou a moeda; eu pedi-lhe que rogasse a Deus por mim, a fim de que eu pudesse satisfazer todos os meus desejos (Assis, Machado de. Dom Casmurro, 1899, [1979], p. 44-47).

Estes relatos de mal usos do jardim pela sociedade da época fazem parte de inúmeras imagens iconográficas e literárias encontradas sob diferentes suportes. Elas se dispuseram a narrar a paisagem do Passeio Público como um sistema de enredo, integrando uma estrutura mais ampla que comporta o sistema de personagens, o sistema de artifícios estilísticos, o sistema de ideias, hegemonias culturais etc., como partes constituintes do contexto cultural que se deseja “resgatar”.

Estas fontes históricas documentais, assim como os dados arqueológicos mais a frente estudados, são entendidas nessa pesquisa como elementos de evidência da dimensão material da cultura, ou seja, são vetores materiais que operam como suporte de uma comunicação imaterial ou simbólica no que tange a estruturação do contexto cultural, constituindo uma função narrativa, que embora codificada, em muito colaborou para alimentar os usos e práticas socioculturais desenvolvidas no interior desse jardim, além do imaginário dessa pesquisa. Isso significa dizer que o contexto cultural é composto tanto por documentos históricos, geográficos, etnográficos etc., assim como por cultura material/artefatos arqueológicos e/ou históricos, que participam ativamente criando e recriando afirmações de discursos. Pois, é sabido que a vida em sociedade comporta e se estrutura por meio das relações entre pessoas e objetos/artefatos sobre espaço/tempo.

O uso de documentos históricos em um trabalho arqueológico como este, visa romper com a abordagem partitiva entre documento histórico e arqueológico e os encarar ambos como condutores da dimensão material da cultura, constituindo desse modo elementos fundamentais para a elaboração de um mesmo contexto cultural. São vetores ativos que não servem apenas para ilustrar o texto narrado, mas sobretudo para contar e comunicar relações espaciais, sociais, culturais, históricas, políticas, econômicas, religiosas etc. Estas fontes são vetores materiais que longe de possuírem apenas um papel passivo na construção dos contextos, expressam cultura e, por isso, comunicam sob forma de declaração seus discursos impregnados de hegemonias.

Essas fontes quando lidas e interpretadas formam imagens textuais, escritas ou não, mas que pelo seu potencial comunicador concorrem para criarem uma legítima arqueologia e geografia do lugar, capazes de desenvolver e demonstrar práticas “socioespaciais [com hífen], numa relação direta às relações sociais que animam o

espaço” (SOUZA, 2018, p. 291) e não apenas o qualificam. Importante guardar atenção para que essa espacialidade não se reduza a noção de materialidade, pois o espaço social comporta a imaterialidade que lhe dá vida, entretanto a vida cultural humana se caracteriza por se desenrolar num espaço repleto de artefatos materiais. Dito de outro modo, tanto a espacialidade quanto a materialidade sugerida nas imagens do jardim do Passeio informam sobre repertórios e enredos, cujas narrativas espaciais, materiais e sociais são expressões de geografias imaginativas. Imaginário com alto poder suasório, que se potencializa quando materializado sobre o espaço, ao dar forma a uma determinada ordenação, como no caso da arquitetura paisagística do jardim. Impreso no espaço sua capacidade se tonifica, orientando não apenas passos ou corpos, mas condicionando suas percepções e modulando comportamentos sociais convencionados. Influência e domínio que continuarão a ser interpretados no contexto imagético do próximo capítulo, quando ocorre uma significativa e profunda mudança na organização espacial e no paisagismo do jardim do Passeio Público.

4 A LIBERDADE DA MÉTRICA

Neste contexto de negligência ao jardim, decorria a consolidação e estabilização política e econômica do Segundo Reinado no Brasil. O governo de D. Pedro II, imbuído dos princípios do romantismo europeu e cômico da necessidade de fortalecer os vínculos do povo com sua nacionalidade, tinha como um dos seus propósitos políticos a refundação da ideia de nação brasileira e, para tal empresa, precisava pensar num projeto que construísse uma identidade com características “autenticamente” conterrâneas e com afinidades maternas à população. Logo, o projeto de Estado-nação partia mais uma vez do mito civilizatório. Dava-se forma a uma outra realidade imaginada, porém, desta vez, comandada por um imperador nascido em solo brasileiro. Imaginação legitimada por um modo de agir, de viver, por uma determinada tradição, símbolos, e língua de uma sociedade brasileira. Quanto mais o imaginário do mito civilizatório elaborava a mitificação romântica de um passado pátrio forjado na alegoria indígena, contraditoriamente, menos a burguesia se identificava, espelhando-se na ascendência europeia e se orgulhando mais dela. O esforço do Romantismo brasileiro deu-se no sentido da construção de uma identidade e da formação de um imaginário nacional calcado no discurso do “bom selvagem”. Por sua vez, a ideia de uma civilização incorrupta, pura e mais feliz fez gestar o mito original do paraíso adâmico centrado na figura do índio idealizado, habitante de uma selva quase imaculada, semelhante a um intocado jardim bíblico. Afinal de contas, o homem bíblico nasceu num jardim, numa relação fantasmática de mitificação do passado e do resgate da relação nostálgica do homem com a natureza. Por isso, não por acaso, dentre os muitos elementos que estruturaram a refundação da identidade nacional brasileira neste momento, volta-se ao jardim como uma forma de referência identitária. Apesar de toda contradição que operava na sociedade brasileira da época, no que tange sua formação e deformação, considerou-se mais uma vez a partir da realidade imaginada sobre a relação do homem com a natureza perdida, o mito original, conformado e representado no espaço físico pela figura do jardim, como parte integrante da política cultural do império na construção de identidade nacional.

O projeto-nação de Pedro II reclamava por alimentar a formação do imaginário nacional com elementos e traços civilizatórios que pudessem concorrer para o processo

de formação de uma autoimagem genuinamente brasileira. Nesse sentido, a reconstrução de certas paisagens urbanas de natureza romantizada, como por exemplo o jardim do Passeio Público, constituíam-se fortes elementos de comunicação persuasiva para participarem dos interesses do Estado nesse movimento cultural formativo e deformativo, na tentativa de reconstituição nacional. Essa estratégia de poder foi apontada pelo geógrafo David Metless (1996) de modo semelhante ao ocorrido nas paisagens inglesas, ainda que em períodos históricos distintos, onde “sua reconstrução operou como um plano aliado à arquitetura e a serviço do Estado, em promover uma política cultural sobre a natureza e sobre o modo de como percebê-la” (METLESS, 1996, p. 424). Nessa perspectiva, atribui-se mais uma vez o papel civilizatório do jardim, no exercício participativo da formação do processo social e da “sua importância como elemento transformador dos hábitos da população da cidade e da satisfação de seus anseios” (TERRA, 2013, p. 32). Para tanto, também por estes motivos, mais uma vez, valia a pena investir na renovação do jardim urbano do Passeio.

Em 1860, D. Pedro II resolveu incumbir o tabelião Francisco José Fialho, “homem sabidamente de bom gosto e amigo da cidade, o encargo de remodelar o desmantelado parque” (MARIANNO, 1943, p. 39). Fialho que era apenas um intermediário, contratou diretamente de Paris, berço dos ditames da moda europeia de paisagismo à época, o arquiteto e paisagista bretão Auguste François Marie Glaziou⁷⁷ (1833-1906) para reconfigurar a composição do Passeio Público carioca. Em meados do século XIX, a estética paisagista ainda dominante e admirada pela elite era o que ficou conhecido como jardim romântico ou pitoresco.

Em vigor na Inglaterra, já em meados do século XVIII, esse estilo aplicado aos antigos campos de caça ingleses, não obstante distante dos centros urbanos, logo espalhou-se por toda Europa, encantando o refinado gosto decorativo de nobres e da emergente burguesia industrial. O estilo romântico de se construir jardins não tardou em migrar do campo para a cidade e de configurar os espaços abertos, em princípio, à frente das luxuosas residências da fidalguia. Essa transferência espacial trouxe ao estilo inglês de paisagem adaptações que os franceses ao se afeiçoarem, logo trataram de adequar. Tal modelo foi trazido para França, em primeira mão pela rainha Maria Antonieta em viagem à Inglaterra. O jardim romântico inglês, a partir do seu esboço no *Petit Trianon*, em

⁷⁷ Sobre a vida e obra de Auguste François Marie Glaziou consultar o trabalho realizado pelo historiador da arte Carlos Gonçalves Terra (2000, 2013) onde se encontra uma extensa e profunda pesquisa sobre o paisagista e suas realizações no Brasil.

Versailles, assumiu características francesas, espalhou-se pelo mundo e chegou ao Brasil conduzido pelas mãos de Auguste F. M. Glaziou. O Passeio é o primeiro jardim onde este estilo paisagista é implantado e, a partir dele, passou a ser não só conhecido por todo o Brasil, mas a servir de modelo referencial para diversos outros espaços ajardinados.

4.1 Das funções primeiras ou iconográficas

O modelo de paisagismo do “jardim inglês ou romântico” ocidental foi copiado e adaptado do modelo de jardim oriental encontrado na China, produzido “no reinado de Long-Teching, transportado para a Europa pelos ingleses e considerado por muitos como jardim inglês. Foi o artista Kent⁷⁸ quem estabeleceu o primeiro jardim paisagista em Stowe” (AZEVEDO, [1862] 1968, p.556) próximo a Londres em 1755. Entretanto, o espírito oriental que abrigava o jardim paisagista chinês não é o mesmo espírito adotado pelo ocidente. Enquanto o oriente buscou no jardim um prazer espiritual, religioso, místico e psíquico, o ocidente ao transpor uma cópia adaptada buscou um prazer estético, físico e sensorial.

Deste modo, diversos elementos e características do jardim chinês ao serem transportados para o ocidente são apenas copiados em sua forma física, sem com isto transpor seu sentido simbólico atribuído pela cultura chinesa a seus jardins. O jardim inglês não carrega em seu bojo a acepção oriental, apenas tenta imitar a sua conformação fisionômica. Entretanto, profana seu sentido, posto que é apartado de seu significado espiritual, transformando uma paisagem de meditação e contemplação em uma paisagem de circulação atribuída a outros significados.

Agregado ao novo modelo de paisagismo encontravam-se os novos materiais advindos da próspera revolução industrial, associados às novas tecnologias construtivas que eles oportunizavam. O processo industrial em larga escala, principalmente na

⁷⁸ Na segunda metade do século 18, o escritor britânico Horace Walpole (1717-1797) atribui ao pintor, arquiteto, poeta e paisagista inglês William Kent (1685-1748) o papel de “pai do jardim moderno”. Kent foi responsável por uma remodelação de Stowe, desenho original de Charles Bridgeman (1644-1721). Todavia, não se pode atribuir apenas a Kent em sua intervenção no jardim de Stowe a primazia da criação do “jardim paisagista”, neologismo forjado por Humphrey Repton (1725-1818) para designar o jardim inglês (VERCELLONI, 1991, p. 124, apud SEGAWA, 1996, p. 106).

Inglaterra, despejou sobre o comércio internacional uma infinidade de produtos com valores mais acessíveis de engenharia civil como: tijolos, ferro fundido, vidros laminados, fertilizantes e o cimento industrializado, a grande novidade inglesa. Tecnologia de ponta como o cimento Portland elaborado pelo inglês Joseph Aspdin desde 1824, apresentava uma dureza acima das demais argamassas conhecidas e sua utilidade aplicava-se até a produção de ornamentos para construção, afetando diretamente a decoração para jardins. Outra tecnologia muito empregada nesses espaços ajardinados foi a fotografia, contribuindo para eternizar suas imagens sob o aporte do papel. O Passeio Público do Rio de Janeiro foi um dos primeiros espaços públicos a ser registrado por esta técnica moderna.

No Brasil, após a abertura dos portos às nações amigas em 1810, a profusão dos produtos ingleses encontrou um grande mercado consumidor na sociedade, principalmente, a carioca. A multiplicação de fábricas com produtos de ornamentos de jardim e paisagismo crescia cada vez mais na Europa, à medida que aumentava a demanda, principalmente pela classe burguesa, pelo consumo de objetos, peças e artigos ligados ao cultivo de plantas e jardins, hábito imitado da aristocracia. E, no Brasil, embora em menor escala, não era diferente. O cronista da metade do século XIX, Delso Renault (1860) ratifica este modo de viver:

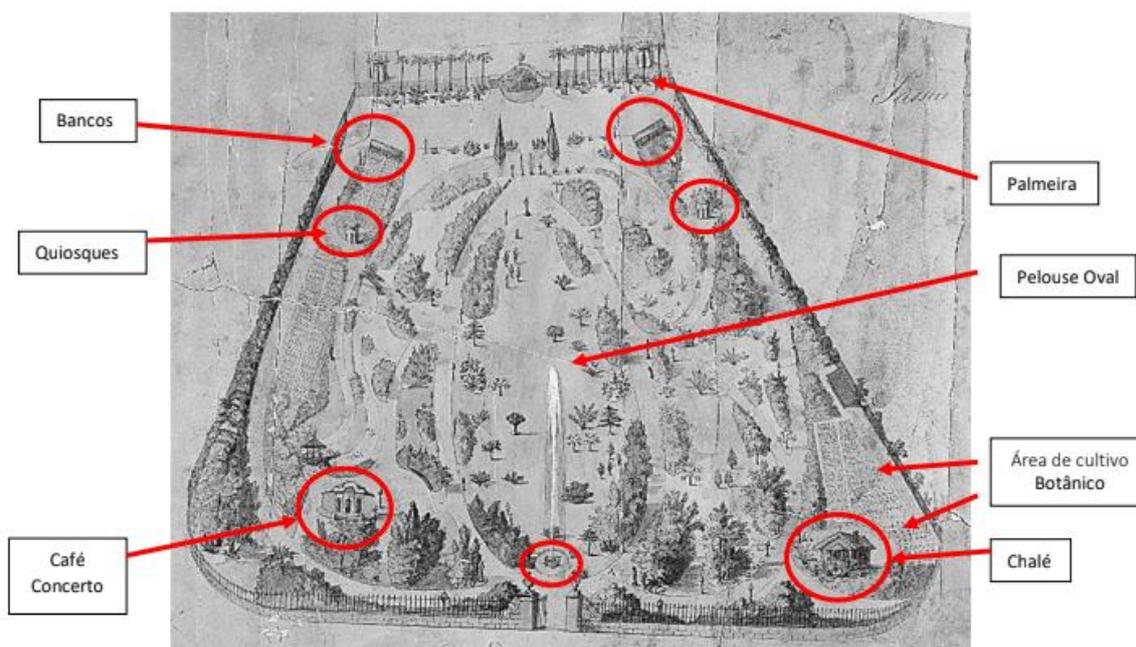
[...] Está encerrada a influência do estilo português. Na Corte e na capital da província subsiste o requinte da forma, copiada do modelo europeu. Às vezes, exagerado, esse requinte é notado desde o portão, no jardim e no mármore que o ornamenta. Estão em moda os azulejos, ladrilhos de mármore e ornatos de louças para jardins, platibandas e portões (RENAULT, [1860], 1978, P. 183).

Após uma grande reforma interna, em 1862, o jardim dos trópicos mais famoso do Brasil, o Passeio Público, absorveu ainda que tardiamente esse novo estilo importado não da Inglaterra, que o originou, mas da sua adaptação francesa. Através de Glaziou teve todo o seu espaço interno remodelado sob os moldes do jardim romântico francês, também conhecido como jardim paisagista.

A ordem espacial geométrica, marcada pelo compasso do arquiteto Valentim, foi quase completamente apagada. Entretanto, Glaziou manteve, da antiga configuração do Mestre, uma articulação interessante entre os elementos compositivos: o portão com seu respectivo medalhão, as pirâmides de granito, a fonte dos jacarés/amores, a fonte do menino, o terraço e os dois novos pavilhões octogonais introduzidos em 1841 pelo Intendente João Rangel. De forma que esta conexão que caracterizava o antigo jardim

não foi perdida, embora tenha ganho outros sentidos quando articulada a outros elementos da nova paisagem. Nesta época, o mar ainda batia na muralha do terraço e o Passeio Público ainda se caracterizava por um jardim/mirante. Todas as outras particularidades que referenciaram o jardim de Valentim foram abolidas. A começar pelo muro dianteiro de alvenaria que foi substituído por gradis de ferro fundido, apoiado sobre um curto embasamento de cantaria lavrada, conforme pode-se notar na planta baixa desenhada por Auguste F. M. Glaziou, como na imagem n.47 a seguir. Nela, pode-se ver os principais elementos do jardim como: o muro substituído por gradil, renque de palmeiras imperiais plantadas junto do terraço, a fonte dos jacarés, as pirâmides, a substituição da ordem simétrica pela assimétrica, a grande *pelouse* oval no centro, as mesas para refeições, os Quiosques, o edifício do Café-Concerto, o Chalé de Glaziou e o repuxo d'água na frente do portão. Este desenho minucioso e repleto de detalhes bem elaborados é uma rica fonte de pesquisa de inúmeros elementos denotativos desta nova ordem espacial e, por este motivo, será diversa vezes referendado neste texto.

Figura 47- Planta baixa do Passeio Público atribuída a Auguste François M. Glaziou 1862



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

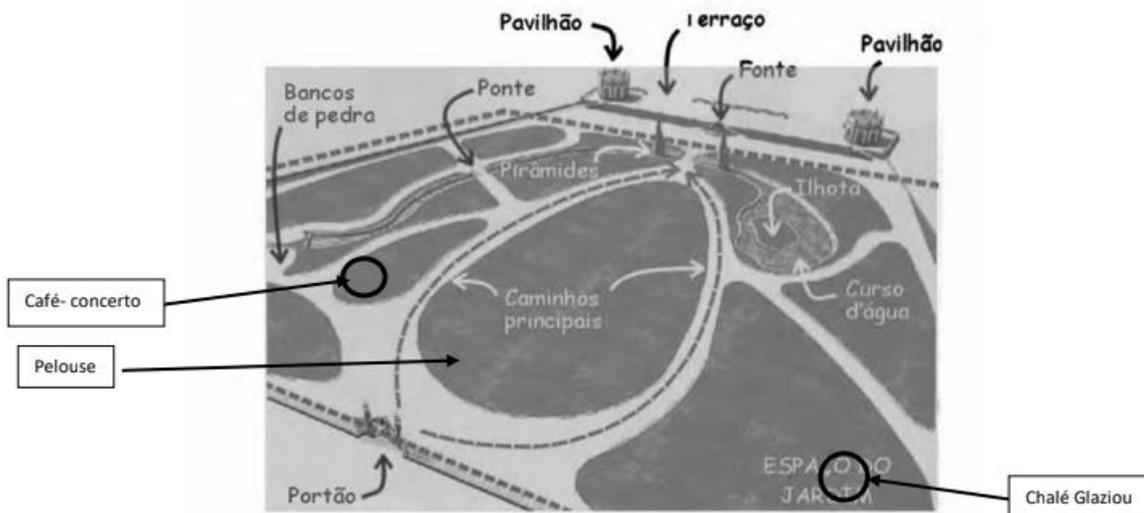
O momento de obras do jardim foi conveniente para o alargamento da rua do Passeio, posicionada à frente do seu portão. Segundo Marianno (1943), a rua foi:

Acordelada, inicialmente, pelo vice-rei D. Luis, possuía até 1860 apenas nove metros e noventa centímetro (45 palmos ou 9,90 m). Alargada para 72 palmos, ficou a rua a partir de 1862 com quinze metros e oitenta e quatro centímetros de largura (15,84 m). Houve, portanto, um aumento de cinco metro e noventa e quatro centímetros na largura da rua (MARIANNO, 1943, p. 40-1).

Para tal amplificação, o espaço interno foi levemente reduzido em sua frente, ganhando um contorno arredondado nos chanfros laterais que configuravam sua forma trapezoidal. Foram derrubadas dezenas de árvores frondosas, bem fixadas e quase centenárias (1783-1862) tanto para o alargamento da rua do Passeio quanto para a implantação da nova configuração do jardim. Onde antes imperava o reino das sombras das árvores, agora vigorava o aumento da luminosidade do sol. Em contraste com a antiga ordem espacial retilínea e fechada, amplos espaços foram abertos, com o sacrifício algumas das tradicionais árvores. Essa nova ordem, conforme imagem n. 48, propunha ao invés dos antigos caminhos retos, curvas e contracurvas. A sinuosidade imperava sobre o espaço. Em oposição ao espaço planejado do barroco, criou-se terrenos acidentados, repletos de elevações e declives. Onde “desapareceu o eixo longitudinal de simetria e a perspectiva fica decomposta em diversos planos, o que leva a sua substituição por

caminhos sinuosos que apresentam um novo ponto de vista a cada curva” (TERRA, 2013, p. 58).

Figura 48 - Representação gráfica digital em 3D da planta baixa do Passeio Público



Nota: baseada no traço geométrico de Mestre Valentim.

Fonte: Villas Boas (2000, p. 113).

Todo o aspecto geométrico e racional dos canteiros e de suas grandes massas vegetais desapareceram, dando lugar a uma organização de aparência mais natural do conjunto. No lugar da grande reta perspectivada criou-se uma *pelouse* oval, conforme imagem de n. 48, formando um grande gramado plano. Essa outra geometria não estava mais de acordo com a rigidez do esquadro do arquiteto. E a conquista desses espaços abertos, destinado às *pelouses* e aos caminhos sinuosos, foi feita pela aniquilação do feitiço *sous bois* (sobre às árvores) característico do jardim em bosque. Em substituição, criaram-se gramados, regatos e moitas de arbustos. Cursos de água artificiais, um lago com uma ilha, rochas e cascatas artificiais construídas por cimento e um repuxo d'água ou pequeno tanque, logo à entrada do portão. Os lagos eram “povoados por cisnes, irerês e marrequinhas. Dois peixes-boi [...] aguçavam a curiosidade ingênua das crianças” (MARIANNO, 1943, p. 41). Duas pontes também foram colocadas sobre os lagos, cujo guarda corpo, feito com a nova tecnologia em argamassa de cimento, imitavam troncos naturais de bambu, trabalhados pela arte dos “fingidores”.

Outra novidade tecnológica, trazida de Paris, foram as quatro estátuas da famosa fundição francesa *Val D'Osne*, todas em ferro fundido e não mais em ferro forjado, representando as quatro estações do ano. Posicionadas em quatro cantos cardiais,

próximas a entrada do jardim. Havia mobiliário de bancos de cimento imitando pedras. E de ferro imitando galhos de árvores com assentos em madeira. Além de postes em ferro fundido com luminárias de vidro. No lado esquerdo, a entrada do jardim, o arquiteto Glaziou colocou para o divertimento do povo, um pavilhão de estrutura metálica de ferro e vidro conhecido como Café-concerto.

O Café-concerto, conforme imagem n. 49, era todo elaborado em estilo neoclássico, com marquise em ferro e vidro e funcionava como um verdadeiro *buffet* – botequim. Estrutura bastante representativa das novas técnicas que acompanhavam os tempos modernos. Oferecia ao público uma certa variedade de bebidas e aperitivos, servidos diretamente às mesas, colocadas sobre ambos os lados no gramado do jardim. Público que desfrutava de seus préstimos alegados, eventualmente, por bandas ou apresentações musicais. Animação descrita pelo escritor carioca Escragnolle Dória (1869-1948), que testemunhou a vivacidade do Passeio e do Café neste período, dizendo que:

Ali a gente modesta podia recrear-se em tempos cuja felicidade pública consistia em pensar confiante no futuro.

No Passeio do segundo reinado havia à noite um atrativo, o botequim. Procuraram orná-lo com um peristilo formado por colunas coríntias, dando entrada para uma sala, [...] pelos espelhos, pelas armações, pelas estátuas, pelo balcão branco corrido a frisos dourados. Defronte, dispuseram-se uma pracinha cheia de mesas e cadeiras de ferro. Ao lado, levantaram um correto, ao qual sobretudo aos domingos, subia a banda alemã [...] Anos e anos o botequim do Passeio, mormente no Império, foi sobremaneira apreciado pela massa popular. Ali, encontrava o refresco módico, a cerveja barata, grátis a música, da valsa lenta ao tango requebrado. Certo arrendatário do botequim visou um palco e nele começaram a cantar ou esgoelar-se cantores de ambos os sexos, a aparecer concertistas, violeiros e serenateiros, para maior descanso da banda alemã e alegria do auditório popular. Alguns cantores do Passeio acabaram, dizem, em cenas líricas ou de revista

(Escragnolle Dória, 5/2/1927, In: Revista da Semana, XXVIII, n. 7).

Figura 49 - Fotografia do Café-concerto o jardim do Passeio Público, em 1862



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Ao lado direito do portão, Glaziou construiu um pequeno Chalé, em formato suíço, para usá-lo como moradia, durante seus anos de administrador do jardim, conforme a imagem n. 47, na página 214. Aliás, o mundo de novidades, tanto em termos de estilo quanto de modernidades materiais e tecnológicas, aumentava a medida que a percepção do jardim se afinava com os ideais burgueses. Haja vista que, o Passeio é um dos primeiros lugares da cidade do Rio de Janeiro a ser prestigiosamente fotografado. A fotografia, tecnologia recente no início do século XIX, ao chegar no Brasil em meados do século, sob o olhar de estrangeiros, apesar de onerosa não se furtou em registrar um dos jardins mais importante da sua época. As imagens do inglês Rever Henrique Klumb em 1862, logo após a reforma de Glaziou configuram-se os primeiros registros fotográficos do Passeio Público, como se pode notar entre outras imagens que aparecerão ao longo deste texto. A do Café-Concerto configura uma delas, como se pode observar na imagem n.49, registrando diversos elementos, como a materialidade da arquitetura como artefato, o espaço do jardim, o comportamento social e sua ambiência.

Já o antigo pavilhão científico do Frei Leandro do Sacramento, onde professou suas aulas de botânica, foi transformado à moda francesa em *cabinet d'aisance* (banheiros), onde não lhe faltaram cliente. Glaziou arejou o jardim, abrindo muitos espaços, pondo fim à ordem tradicional e dando lugar às largas ondulações e diversidades

na paisagem ao “ajuste da futilidade das gerações modernas” (MARIANNO, 1943, p. 43). Os maciços de vegetação alta contrastavam e conviviam, ainda que de modo diverso, com as *pelouses* e os gramados de vegetação rasteira. A antiga perspectiva, com ponto de fuga em linha reta, deu lugar a perspectivas múltiplas, não mais linear, cobiçando panoramas distantes. A monótona simetria, deu lugar a diversos encantos da natureza e à ondulação impressa no terreno do jardim. Como apontou Joaquim de Macedo ([1862], 1968):

O antigo sistema de alamedas sem linha reta e maciços regulares e uniformes é completamente abandonado. O cordel e o compasso não são mais consultados. O olhar do artista e a ciência da botânica são os grandes instrumentos deste trabalho. Esse olhar que nivela o terreno, cria nele claros-escuros, divaga muitas vezes por muito longe dos limites fixados ao lugar da sua obra; anda procurando perspectivas louças e encantadoras; cobiça os panoramas longínquos, apodera-se deles, liga-os pela arte ao jardim que deste modo parece muito maior, ilimitado mesmo (MACEDO, [1862], 1968, p. 128).

Deste modo, a tradição da paisagem aristocrática foi quase completamente substituída pela modernidade do jardim paisagista burguês, esforçando-se em distanciar o homem da ordem artificiosa da geometria barroca e aproximá-lo, do mundo da natureza, através da imitação de uma ordem natural sobre o espaço artificializado. Mimese de uma ordem espacial, que se propunha oposta a anterior, por assemelhar-se ao mundo natural e não impor a razão humana à natureza. Entretanto, embora travestido de formas espontâneas e naturais, o estilo de jardim romântico, pela sua própria estruturação era tão artificial e antinatural quanto àquele do qual pretendia se diferenciar. Sua configuração era impregnada de significação simbólica. Comprometida em promover uma política cultural sobre a natureza e sobre a paisagem de jardim tão violenta quanto sua rival anterior. Mas agora mascarada pelo duplo artifício da naturalização, pois além de usar da natureza queria se assemelhar aparentemente a ela, amplificando o modo de percebê-la e o seu poder de persuasão.

4.2 Das funções segundas: iconológicas, conotativas e/ou simbólicas

As sociedades organizam seus ambientes em função da percepção que fazem dele e, reciprocamente, o percebem em função da organização que deles fizeram (BERQUE, 1999, apud CLAVAL, 2012, P. 50).

Não por acaso, o governo de D. Pedro II, imbuído da necessidade de refundar a ideia de nação brasileira, através de projetos que construíssem uma identidade civilizatória aos moldes da Europa, escolheu como já tinha feito seus antecessores, mais uma vez, o jardim do Passeio como um dos seus instrumentos políticos de aperfeiçoamento social. O jardim é um lugar de memória, de cultura, de tradição, de ação sobre o mundo, análogo ao sonho que se metamorfoseia em paisagem. Um projeto em construção, um lugar de transformação tanto da natureza e do habitar humano quanto da própria sociedade.

Nesse sentido, importa observar o apelo simbólico da data escolhida, pelo imperador D. Pedro II, para inauguração do Passeio Público reformado. Soube aproveitar a situação para homenagear um momento cívico de profundo significado histórico para a nação brasileira. Estabeleceu-se que a estreia do “novo jardim” deveria ser no dia 7 de setembro de 1862. Tamanho era o desejo do imperador que fez a data forçosa acelerar a obra e anteceder o acabamento final do parque. Pois, naquele momento, o gradil de ferro que o circundaria ainda não tinha sido totalmente fundido, obrigando o arquiteto Glaziou a cobrir o restante do Passeio “com tapumes provisórios de madeira para que não se adiasse a inauguração prometida ao imperador” (MARIANNO, 1943, p. 40). Segundo o historiador Moreira de Azevedo ([1877], 1969) nem o mau tempo, impediria o D. Pedro II de cumprir tal tarefa tão significativa para a nação brasileira em processo de construção de seus mitos e imaginários históricos, pois:

[...] mesmo debaixo de um temporal o imperador abriu as portas do Passeio Público às 16:00 horas, que apesar de não ter sido presenciado por muitos, teve o requinte de ser inaugurado com o direito de uma banda de música, que tocou mesmo sob chuva (AZEVEDO, [1877], 1969, p. 555).

Entretanto, a reforma não trouxe apenas benefícios ao jardim. Como parte fundamental de um projeto urbanístico e viário, o jardim do Passeio Público, durante a transformação proferida por Auguste Glaziou teve parte de sua área interna perdida em prol do alargamento da rua do Passeio. O objetivo primeiro era tornar a rua capaz de receber o aumento do tráfego de carruagens, cavalos, tálburis, etc., cujo fluxo em direção à zona sul da cidade foi ampliado, devido ao crescimento demográfico urbano incrementado pela emergência da classe burguesa. A face da rua do Passeio oposta ao jardim, logo após sua construção tornou-se endereço da classe abastada, de nobres e

fidalgos que disputavam residência próximo ao revalorizado quarteirão.

Após a chegada da família real portuguesa em 1808, a quadra vizinha ao jardim ficou ainda mais valorizada, pois caracterizava-se por ser um local ordenado, limpo e aprazível, digno para a moradia da aristocracia. Foi o endereço de nomes ilustres como Antônio de Araújo de Azevedo, mentor dentre outras iniciativas importantes, da vinda da Missão francesa ao Brasil. O alcunhado Conde da Barca, morava a rua do Passeio 48, em um belo solar em estilo neoclássico. Endereço sofisticado, também abrigou diversos personagens da mais alta nobreza, como o Marquês de Valada, o Barão de Mesquita, o Barão de Barbacena e o Visconde do Rio Comprido. A rua das Belas Noites, fronteira ao Passeio, foi também local da residência de D. Fernando José de Portugal e Castro, ministro e secretário do Estado de D. João VI.

A rua do Passeio durante muito tempo foi endereço nobre da sociedade carioca e abrigou além de residências ilustres, inúmeros prédios públicos como a sede antiga da Biblioteca Nacional, o Cassino Fluminense (atual Automóvel Clube do Brasil), a Secretaria de Justiça e até a Imprensa Régia, que funcionou na antiga casa do Conde da Barca, no pavimento térreo. A Imprensa Régia foi fundada em 13 de maio de 1808, dia do aniversário do príncipe regente D. João VI. Ali foi editado o primeiro periódico rodado e feito no Brasil, a “Gazeta do Rio de Janeiro”, dirigido pelo Frei Tibúrcio da Rocha. Depois que a imprensa tomou outro endereço, naquela casa, também funcionaram a Secretaria do Império, a Academia Nacional de Medicina; em uma das salas, funcionava o *Pedagogium*, onde se ministrava um curso suplementar para professores. A pertinência da rua do Passeio, que acolheu a época a principal via de fluxo em direção à zona sul da cidade, impôs-se por comportar tantos outros espaços privados e públicos de alto valor e prestígio sociopolítico.

Devendo a isso, o preponderante papel arquitetônico exercido pelo jardim do Passeio Público como definidor e qualificador de todo esse quarteirão, parte relevante da urbanização da cidade. Progresso fundamentado em um projeto civilizatório e viário mais amplo, que conferiu ao jardim um poder centralizador importante, mobilizador de fixos e fluxos para a dinâmica do Rio de Janeiro de sua época. Essa centralidade, concretizada e exercida a partir do jardim, tinha na rua do Passeio um eixo principal e facilitador de movimento, atuando na circulação de pessoas e mercadorias, articuladas por este novo caminho aberto de acesso ao litoral sul. Passagem obrigatória a quem se dirigia a esta direção da cidade e pela qual viam transitar modernidades técnicas como os primeiros ônibus puxados a burro, ainda no século XIX. Centralidade que adentrou o século

seguinte, quando em 1908 os primeiros ônibus a motor da cidade fizeram ponto de embarque na rua do Passeio em frente ao jardim.

Após a reforma de 1862, a ordem espacial do Passeio Público ficou completamente distinta da antiga ordem com traçado regular do século anterior. Pelas mãos de Glaziou, o caráter geométrico da régua desapareceu “dando lugar a uma organização mais “natural” do conjunto” (TERRA, 2013, p. 58). Organização espacial que extinguiu completamente a perspectiva reta como “o ponto de vista único e ideal e o jardim passou a ser observado de diversos pontos de vista, cada um satisfazendo a um plano diferente, que corresponde a cada quadro” (TERRA, 2013, p. 58) registrado pelo olhar, como mostra imagem de n.50. Diferentes quadros a “apresentar um novo ponto de visão a cada curva” (TERRA, 2013, p. 58), a quebrar a monotonia da cena, através de seus caminhos sinuosos. Meandros e ondulações responsáveis por decompor a perspectiva em diversos planos, acentuados ainda pelo aclave ou declive do terreno.

Elementos estratégicos da arte do jardim romântico, que quando associados permitem uma sucessão denotativa de diferentes planos, multiplicando os esquemas visuais individuais e, conotativamente, os jogos de visibilidade entre sujeitos e paisagens. O paisagismo romântico promovia em sua espacialidade, por metáfora, a estética burguesa do culto à liberdade. Em razão disto, o campo de visão também é ampliado pela descaracterização das massas homogêneas de vegetação em favor de espaços mais livre e abertos. “O efeito era uma paisagem que crescera por acidente, na qual templos e lagos haviam sido disseminados pelo acaso e pela história” (JONES, 1982, p.60).

Figura 50 - Representação gráfica digital em 3D da planta baixa do Passeio Público após reforma por Auguste François M. Glaziou, 1862



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Como apontou Carlos Terra (2013, p. 58) na composição denotativa do paisagismo romântico “substitui-se a leitura total do jardim por uma leitura gradual, conseguida pela sucessão de planos. A criação de recantos pitorescos –*pintorescos*– que se constituem em quadros isolados e que podem ser apreciados isoladamente”, favoreceram os dispositivos visuais da individualidade, pois permitiram a contingência dos olhares, que mudam a cada passo dado pelo observador, instigando o sentimento pelo cenário, não do majestoso, mas do detalhe, do recanto simples e do gosto pelo diferente e pela diferença. A curva permitiu, em sua função primeira, a mobilidade do corpo e do olhar, colaborando para mudança do quadro e da percepção individual da cena. Ela participou, no exercício da sua função segunda, da complexa trama da visibilidade burguesa, da multiplicação da experiência paisagística do indivíduo, conferindo a ela, através da impermanência e da mutabilidade, um envolvimento mais dinâmico entre os jogos de visibilidade. De acordo com o historiador Moreira de Azevedo, após a reforma de Glaziou:

O Passeio foi transformado em um jardim pitoresco. Outrora apresentava irregularidades nas ruas, no plantio das árvores, uma disposição geométrica,

uma simetria monótona, que se estava em todos os nossos jardins. Hoje está no gosto inteiramente diverso. Ruas inteiramente curvas reunindo-se umas às outras e formando lindas perspectivas, tabuleiros de grama de diversa extensão e feitiço com maciços cobertos de arbustos ou de flores e deixando ver de espaço em espaço, um lindo arbusto, uma árvore gigantesca, estátuas, repuxos, cascatas, eis o que se nota hoje no Passeio (AZEVEDO, [1877], 1968, p.556).

Neste “novo” Passeio, a monotonia e a estagnação geométrica focada em uma única cena outrora reinante foram substituídas pela multiplicação de paisagens promovidas por movimentos circulatorios deambulantes. Os antigos níveis hierárquicos bem-marcados, no barroco, foram substituídos por gradientes mutáveis, níveis sem marcas visíveis, dando a impressão conexa a seus valores simbólicos de que a transposição de um nível a outro era contínua, frívola e natural e não mais hierarquizada como antes. A planificação do espaço foi trocada pelo terreno acidentado com diversidade de alturas de topografia particular. A sinuosidade obrigou a descoberta, no que se refere a sua função primeira, de diferentes quadros pelo observador, a olhar a diversidade de cena abertas na mudança de angulação oferecida pela ondulação do caminho. Deste modo, impediu a visão realçada à distância e, ao invés disto, gerou a conquista do olhar múltiplo, capaz de gerar sempre outra paisagem, a cada novo momento e a cada nova experiência topográfica do ver. Estimulou a exploração do belo. Do belo e não mais o sublime - o espantoso, causador de medo barroco- pois nesta nova configuração, o sujeito não observava mais a paisagem de longe, não precisava mais se distanciar tanto dela para vê-la. Ao contrário, fazia parte dela pela sua aproximação à natureza, nela estava inserido, como parte e partícipe da própria paisagem e vice-versa.

Esta configuração mais naturalizada implantada no jardim do Passeio, contrariou os princípios racionalista, outrora vigentes, de afastamento do homem da ordem do natural e o aproximou do seu mundo. Em busca de uma ordem espacial que não fosse corrompida pelo excesso de controle da geometria humana, recorreu às curvas, a geometria da natureza como contraponto ao regulamento que antes vigia, conforme imagem 50, na página 232. Essa lógica estética, deflagrada pela ascensão da classe burguesa e de seus novos valores morais, baseou-se em uma concepção de ideias calcadas nos princípios humanistas e românticos, tributários do iluminismo. Desejosos por valores morais como o culto à liberdade e o culto à individualidade Contrários à distinção social propagada pela aristocracia, recorreram à ordem espacial da natureza como antítese simbólica à rigidez representante do antigo regime. A busca pela natureza do “espírito humano” desenvolvida pelo romantismo, suscitou um “retorno imaginário” do homem ao

ambiente bucólico, como um tipo de resgate metafórico da “pureza” moral “perdida” em uma sociedade corrompida, motivando-o à idealização da natureza em uma ilusão mitificada da candura original.

A queda das monarquias absolutistas e, conseqüentemente, dos valores morais e simbólicos que as representavam, geraram na classe burguesa uma profunda desconfiança e recusa sobre os excessos cometidos pelo pensamento racional e pragmático, característicos da antiga ordem. Racionalismo que se encontrava não apenas no campo das ideias, mas impresso sobre o espaço, sob os moldes simbólicos do paisagismo barroco, identificados como originários de um mundo aristocrático fracassado. A recusa da emergente burguesia, em princípio, aos antigos valores aristocráticos e aos símbolos que os representavam, implicou a rejeição burguesa do mundo tal qual ele estava anteriormente ordenado. Conseqüentemente, o estilo que representava o barroco foi completamente refutado por espelhar metaforicamente a insígnia da tradição legada pela classista nobreza. Em seu lugar, a nova classe, influenciada pela nostalgia romântica fundada no idealismo da Arcádia grega busca pela purificação e reestruturação do espírito humano. Faz o homem retornar à natureza perdida e o recoloca num mundo estruturado sob uma ordem mais próxima do seu natural. A nostalgia bucólica, impulsionada pela degradação do ambiente das cidades, corroborou para o desejo burguês de valorização figurada do mundo natural. E encontrou eco de sua ação na vinculação a um modo de vida virtuoso, prazeroso, higiênico e popular, ou seja, mais próximo da essência simples e comum, com a qual a classe burguesa, inicialmente, queria se caracterizar. Este momento de passagem entre uma ordem paisagística para outra encontra-se diretamente vinculada com uma virada na concepção humana sobre as cidades no século XVIII e XIX. Na mudança da sua visão sobre a natureza e na sua relação com uma nova ordem sobre o mundo, acompanhada pela emergência política e econômica dessa outra classe social.

Neste sentido, como toda nova classe, a burguesia precisou da materialização de uma ordem espacial que a representasse e a satisfizesse como símbolo. Imbuídos pelo culto à liberdade, o culto à individualidade, à fraternidade e à igualdade, a classe burguesa preteriu a opressão corporal promovida pela rígida ordem barroca em favor da liberdade corporal promovida pelo paisagismo da ordem romântica. Não por acaso, o jardim paisagista com sua ordenação mais natural do conjunto, suscitando figurativamente a liberdade de movimento dos corpos, caiu no gosto da ascendente burguesia, pois, “era necessária para dar sentido e definição à empresa humana, a preocupação com a liberdade dos espaços abertos, como símbolo de liberdade humana”

(THOMAS, [1983], 2010, p. 378). A lógica do liberalismo econômico e político que a constituiu caracterizou-se na materialização da sua hegemonia cultural sobre o espaço, reagindo veementemente contra a uniformidade, tanto na organização das classes sociais como dos espaços por elas organizados. Ordem forjada na lógica da independência financeira do sujeito e na conquista das suas liberdades individuais, preconizadas respectivamente por países como Inglaterra e França que promoveram a difusão do culto humanista ao indivíduo pelo mundo e imprimiram um outro modelo civilizatório de vivê-lo e senti-lo. Nações que, através de seu comércio de mercadorias e cultura, influenciaram o gosto estético de outras sociedades. A transmissão do “gosto educado”, o decorativo e o paisagístico pitoresco foi rapidamente absorvido pela emergente burguesia brasileira, ansiosa por domínio e por espaço, no sentido literal e figurado, ainda que por simples imitação do estilo de vida europeu. No bojo deste contexto, segundo o historiador Gilberto Freyre (1936), o gosto foi despertado pelo:

Contato com as modas inglesas, que se acentuou depois da chegada de D. João VI, influiria consideravelmente sobre os estilos de vida e até de arquitetura doméstica do Brasil, contribuindo para o gosto pelas chácaras cercadas de árvores, para o chá servido pela dona da casa, para a moda da cerveja e do pão, para a maior limpeza da rua e o melhor saneamento da casa (FREYRE, 1936, p. 21).

Modo de vida que se espalhou, principalmente, a partir de meados do século XIX, com o crescimento da cidade do Rio de Janeiro e de sua riqueza, que circulava entre burgueses e negociantes bem-sucedidos. Homens ricos e proprietários de terra apoiados por um imperador aburguesado, encontravam-se ávidos pela ascensão pública de seu poder. As mudanças sociais, políticas e econômicas, que suscitaram novos significados simbólicos, emergiam junto a nova classe que, paulatinamente se fortalecia, mesmo sob o domínio de um império escravista. “No processo de tornar-se uma cidade que era agora sede da corte moderna, os significados simbólicos tanto do mundo aristocrático quanto do capitalista tiveram que ser ordenados materialmente, através da paisagem da cidade” (ABREU, 2014, p. 382), expressando-se, entre outras formas, também na transformação espacial requerida por D. Pedro II a Glaziou, no jardim do Passeio Público.

A contestação da antiga ordem espacial configurou-se pelo desprezo à tradição, caracterizada por valores antiquados e não representativos daqueles novos que ascendiam. Neste contexto de aburguesamento da paisagem, o espesso muro que separava o antigo jardim do restante da cidade, como se fosse um recinto privilegiado e oculto aos olhares mundanos foi, definitivamente, demolido. Em seu lugar colocou-se uma mureta

baixa de granito cercada por grades de ferro fundido como pode ser observada na fotografia de Klumb⁷⁹ (1862), conforme imagem 51. Informa-nos também sobre a insígnia do Império, artefato, sob forma de brasão aplicado na face externa do portão, com suas portas amplamente abertas, com homens a conversar na entrada, ladeada por modernos postes de iluminação.

Figura 51 - Fotografia da entrada e a cerca de gradil do jardim do Passeio Público, em 1862



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A nova tecnologia do ferro e vidro, que abundavam em meados do XIX, permitiu que a cerca do Passeio ganhasse transparência e o limite entre o espaço do “parque” e a cidade não fosse mais tão rigidamente demarcado como antes. Novo limite, cujo significado simbólico poderia ser comparado ao desejo ético burguês por transparência e por romper no espaço físico barreiras que já se encontravam em processo de superação na esfera social. Não concebendo em um espaço público que o representasse – “uma vitrine” - a manutenção de obstáculos, que de certo modo, pudessem ocultar a visualidade da sua pretensa clareza moral. Ações virtuosas, desejosas

⁷⁹ Para mais informações, consultar: KLUMB, Rever Henrique Klumb. Aspectos do jardim do Passeio Público, 1862. In: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: BNRJ, 1862.

por serem exibidas na esfera pública, representantes de relações sociais burguesas que se pensavam íntegras e transparentes serviam como contraponto à obscuridade dos favoritismos aristocráticos.

No remodelado jardim de Glaziou, não apenas os elementos arquitetônicos sofreram mudanças, mas também as árvores frondosas, de troncos largos representantes simbólicos do conservadorismo de outrora foram quase todas aniquiladas e, em seu lugar, foi plantado um extenso gramado verde. Apenas algumas árvores e arbustos permaneceram. Só que agora não mais apertadas em formato denotativo de bosque, segundo as novas regras do jardim *paisagère* elas cresciam livres, com espaço e independência, conforme a imagem de n. 52, na página seguinte.

Esta analogia entre homens e seres, como lembrado por Keith Thomas ([1983], 2010, p. 315), fez com que “o livre crescimento de árvores simbolizasse ‘num mundo aburguesado’ [grifo nosso] a liberdade do homem inglês em geral”, como se o homem e o mundo natural “habitassem o mesmo universo moral e termos de louvor ou reprovação pudessem ser aplicados a qualquer um deles” (THOMAS, [1983], 2010, p. 139). Árvores livres e de tamanhos diferentes, que gozavam no jardim de uma vida individualizada, semelhante àquela vivida no mundo dos homens. No Passeio Público, a partir de 1862, as árvores aristocratas e todo o vínculo com o passado que elas representavam não dominavam mais solenemente a paisagem. As que sobreviveram tiveram que dividir seu antigo espaço com o amplo gramado, baixo e sem estirpe, comparado simbolicamente às classes não aristocráticas, como uma “plebeia vegetação rasteira” (THOMAS, [1983], 2010, p. 313).

O gramado de raízes curtas e ordinárias que denotava, anteriormente, erva daninha ou relva vulgar, metaforicamente era considerado não civilizado e comparado com a maior parte da população comum, a baixa burguesia, que assim como a gramínea, além de não possuir raízes aristocráticas com a terra/vínculos, era ordinária e simples, só progredindo com a vida crescente sob o sol. A analogia com “essa hierarquia das plantas acompanhava de perto a da sociedade humana” (THOMAS, [1983], 2010, p. 381). Gramado, cuja vida assemelhava-se por identificação simbólica à grande parte da plebeia burguesia, que havia conquistado sua recente independência com o orgulho de uma ética calcada no trabalho com suor do rosto, contrapondo-se a fidalguia que se orgulhava do seu ócio privilegiado, herdado à sombra das protetoras árvores patricias.

Figura 52 - Fotografia da ponte, gramado e composição florística do Passeio Público, em 1862



Nota: Augusto Stahl, 1862.
Fonte: Acervo do Instituto Moreira Sales.

Contraditoriamente, apesar de Glaziou ter privilegiado a amplitude do gramado, posto que simbolicamente representava a maioria da população simples que ganhava ascensão, não se furtou também em manter um renque majestoso de palmeiras imperiais - árvores símbolo da alta aristocracia - em posição linear junto ao terraço do Passeio. Portadoras de significativo valor simbólico de fidalguia, suas sementes não podiam sequer serem comercializadas em tempos imperiais. Quando figuravam majestosas à frente de casas aristocráticas, significavam a insígnia de fidalguia da família e exibiam publicamente que a mesma havia sido agraciada com um presente doado pelo soberano, demonstrando visualmente sobre o espaço sua influência social e status que desfrutava dentro da corte. Como já apontado por Thomas ([1983], 2010) a hierarquia do mundo natural acompanhava de perto e refletia-se na sociedade humana.

Ainda que o Passeio Público reformado representasse metaforicamente a projeção de um gosto burguês na ordenação do espaço, o jardim era um produto construído pelo poder imperial e símbolos do antigo regime monárquico, como as

palmeiras imperiais, não tinham perdido ainda seu completo significado nesta sociedade de regime calcado na hierarquia social. Assim como era permitido, no espaço urbano carioca, em meados do século XIX, que a emergente burguesia convivesse lado a lado, ainda que não como iguais, com a fidalguia imperial, as palmeiras puderam permanecer convivendo ao lado de outros símbolos burgueses. O gramado e inúmeras outras espécies vegetais, tal como o gigante Baobá, um dos símbolos do movimento de resistência africana e negra sobre o espaço da cidade figurou, cada um no seu espaço junto às palmeiras, na paisagem aburguesada do Passeio Público.

Haja vista que, o contexto social de meados do século XIX, contemplava dentro de uma ordem imperial, aristocrática e sectária, o embrião de uma ordem de capitalismo mercantil, permitindo a mescla, na esfera social, do convívio simultâneo entre fidalgos e burgueses. Operaram, figurativamente, como sentinelas altivas da superioridade moral do soberano, tanto as palmeiras como as pirâmides, o terraço, a fonte e os pavilhões. Permaneceram no interior do jardim, como heranças de uma tradição aristocrática que já não reinava plenamente sozinha, mas que permitia, ao sabor dos novos tempos, compartilhar seu espaço com uma outra lógica paisagística mais libertária. Por esta motivação, coexistiram dentro do jardim, pós-reforma de Glaziou, elementos destas duas lógicas estéticas, elementos do conjunto barroco com os novos elementos do jardim pitoresco, ainda que o paisagismo romântico, como representante da legitimação da ordem espacial burguesa, prevalecesse sobre o recinto.

A configuração romântica permitia que a luz natural ao penetrar o jardim tocasse seu solo, se refratasse de modo a fortalecer o crescimento do gramado plebeu e não mais fosse delineada por uma geometria, que a moldava sob uma forma bem definida e rígida. Ao contrário, o espaçamento da vegetação proporcionou a difusão da luz em diversas outras modulações, criando um ambiente com jogo visual de luz e sombra simultâneos, gerador de uma ampla gama de pluralidade de focos de luminosidade sobre o jardim. Iluminação que proporcionou uma multiplicidade de cenas, colaborando, de certo modo, para o enquadramento daquilo que é pitoresco, construindo um tipo de rapsódia visual. Este jardim de paisagismo pictórico não teve mais apenas o terraço do Passeio como sua única possibilidade de descortinamento cênico, mas desta vez, todo o jardim tinha a potencialidade de conduzir o observador, a cada passo, a descobrir a caleidoscópica paisagem, a cada percurso côncavo ou convexo realizado pelos seus sinuosos caminhos.

O afrancesado Passeio, repleto de recantos pitorescos, rompeu com o “espaço-limite” do barroco, proporcionando uma experiência paisagística abundante sobre um

“espaço-meio ambiente, que estava livremente aberto a expansão dos volumes [...] favorece a dispersão dos volumes, o jogo do vazio, as rupturas bruscas, acolhe, no próprio modelado, planos múltiplos, contraditórios, que quebram a luz” (FOCILLON, [1943], 1983, p.520). Sob a imitação de uma ordenação da natureza sobre o mundo humano, o jardim romântico criou o que Henri Focillon (1943) chamou de um “espaço-meio ambiente”, pois nele o humano não está apartado da natureza, mas a percebe como algo agradável e parte da sua morada onde ele está inserido.

Este estreitamento na aproximação humana com o mundo natural, embora tão artificial quanto o barroco, foi travestido de um modelo mais espontâneo de natureza que pôde servir, tanto quanto o anterior, como um instrumento ideológico eficiente de naturalização de processos pelo qual a vida social é convertida em realidade natural. Realidade construída sob a materialização de uma ordem espacial, tão artificial e artificiosa quanto a que a precedeu, a dissimular seus imperativos de domínio social na dispersão do espaço. Ordem espacial que permitia que se multiplicassem os planos visuais, multiplicando-se com eles a trama de posições e os seus jogos de visibilidade, representantes simbólicos de uma sociedade em processo de mudança, onde a emergência da mobilidade de classe já vivida na esfera social se fazia expressar nas modulações dos caminhos e variações de planos concretizados na ordenação de seu espaço.

O terraço continuou, como antes, cumprindo suas funções primeira e segunda de mirante marinho e descortinador de paisagem, conforme as imagens n. 53 e 54 na página seguinte, ladeado por bancos e luminárias a lhe permitirem a fruição noturna. Mas, os pavilhões que outrora já funcionaram como um museu a expor uma das primeiras coleções de arte e ciência, operavam agora como botequins, a servirem bebidas e música, ou seja, com atividades menos culturais ou científicas e mais de cunho recreativo, bem ao gosto das frivolidades da ascendente burguesia. Contudo, o terraço não deixou de receber elogios de viajantes e cronistas, que continuavam a divulgar o prazer contemplativo oferecido pelo descortinamento da bela paisagem carioca e do frescor da sua inesquecível brisa vespertina. Assim, Joaquim de Macedo (1862) nos convida a emergir na atmosfera do jardim:

Fazei de conta que vos achai agora comigo no aprazível terraço do Passeio Público do Rio de Janeiro.
O dia foi calmoso. Em compensação, porém, a tarde é bela e fresca. O sol derrama sobre a terra seus últimos raios. Anuncia-se a hora do crepúsculo. A viração festeja docemente as verdes folhas das árvores que sussurram com um leve ruído.

Imaginaí tudo isso. Embalar-vos-eis com uma ficção que já tem sido e será mil vezes uma verdade.

Sentemo-nos nestes bancos de mármore e azulejos. Voltemos as costas para o mar. O espetáculo desta natureza opulenta, grandiosa, sublime, absorver-nos-ia em uma contemplação insaciável. Cerremos por algum tempo os olhos à majestade das obras de Deus. A hora do crepúsculo é suave, melancólica e propícia aos sonhos do futuro e às recordações do passado (MACEDO, [1862], 1968, p. 81).

Figura 53 - Representação gráfica digital da planta baixa do Passeio Público



Fonte: Villas Boas (2000, p. 113).

Figura 54 - Fotografia do terraço do Passeio Público, em 1862



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

O naturalista e geólogo suíço Luiz Agassiz, em passagem pela cidade em 1865 fez sua visita, praticamente obrigatória, ao jardim do Passeio já remodelado, não deixando de notar o bom gosto do jardim e do terraço, dizendo:

É um jardim lindíssimo voltado para a baía. Não é grande, mas está traçado com muito gosto. Nada mais admirável que o amplo terraço que se ergue ao fundo e contra o qual se veem quebrar as vagas (ondas), trazendo com elas um frescor benfazejo (AGASSIZ, 1865, apud MARIANNO, 1943, p. 25-6).

Enquanto o terraço continuou a operar como um mirante a oferecer contemplação da paisagem carioca, o serviço de bar, exercido pelos seus botequins, dividiu seu público com uma outra espécie de atração, conhecida e já descrita como Café-concerto, logo ao lado esquerdo da entrada do jardim. Juntos esses bares animavam o público com concertos de música coadunados ao conforto do serviço oferecido de *buffet* e cozinha. Ali, podiam desfrutar de um bem-viver decorrente de uma vida pública aos moldes de vida aburguesada. O ambiente do jardim e a ambiência do Café permitiram a introdução e a difusão de novos hábitos sociais e do lazer familiar bem-comportado. Cafés, confeitarias e restaurantes atraíram, nesta época, as “famílias que antes só se expunham ao olhar público nas missas dominicais e, às vezes, nos teatros” (ALENCASTRO, 1997, p.85). Ambiente aproveitado inclusive à noite, sob a luz dos modernos postes com iluminação a gás espalhados pelo interior do jardim; luxo somente apreciado em lugares públicos de grande prestígio ou nas casas mais ricas da cidade, a partir de 1860. Nestes ambientes iluminados, como apontado por Alencastro (1997):

Das casas, dos salões e dos cafés, a aparência individual devia revestir-se de novos atributos estéticos. Chapéus, luvas e vestidos, muitas vezes provenientes de estoques que as crises econômicas ou as viradas da moda haviam tornado invendáveis na Europa e Estados Unidos, são importados no Rio de Janeiro. Alguns destes adereços deixam entrever os hábitos e as expectativas íntimas das camadas ascendentes da sociedade imperial (ALENCASTRO, 1997, p.85).

A exemplo do Café-concerto, a classe que se pretendia emergente podia usufruir do prazer do convívio público e da valorização das atividades ao ar livre, qualificadas pelo modo de vida burguês e utilizadas pelo mesmo como um eficiente mecanismo civilizatório, tanto de controle social como de educação estética. Lá, a burguesia aproveitava suas horas de lazer e não do ócio, através das atividades oferecidas, no interior deste aprazível jardim, que colaboraram para modelar os novos costumes cariocas, mimetizados à moda europeia. Neste sentido, o jardim do Passeio, ainda que articulando novos significados, mais uma vez, concorreu para uma formação civilizatória da sociedade, naquilo que o geógrafo David Matless (1996, p. 425) chamou de “senso de cidadania geográfica”.

Para tal, o espaço geográfico e o ambiente ao redor cooperam como um papel chave para a educação do olhar, da estética, dos modos de vida, dos hábitos, comportamentos etc., promovidos por uma política cultural sobre a natureza. Dessa

política emergiram valores, ao mesmo tempo, como um direito e uma responsabilidade burguesa construtora de cidadania, onde valores da esfera moral humana são transferidos simbolicamente para aspectos geográficos, numa articulação dinâmica entre paisagem e nação. Camadas da esfera social atravessadas por imaginários, que se concretizam na paisagem, através de mensagens simbólicas não verbais encarnadas na geografia do lugar e capazes de legitimar vínculos afetivos materializados sobre a ordem geográfica do seu espaço. O desenvolvimento de sensibilidade paisagística por meio do valor ao pitoresco, ao detalhe, ao belo, trazidos pela ascensão burguesa, reintegrou o humano ao mundo natural como um direito. Uma prática geográfica elaborada numa política cultural sobre os modos de perceber a natureza. Uma astúcia voltada para a educação do olhar, baseada nos jogos de proporções, volumes, luminosidade, visibilidades etc., geradores do princípio da responsabilidade ambiental, como uma atitude de consciência distintiva, condição necessária para forjar o senso de cidadania. Atitudes sociais receptivas com relação ao respeito à natureza, tornaram-se insígnia de cultura, de comportamento civilizado, diferenciando o gosto e o olhar educado em relação ao mal-educado, ao insensível, àquele indivíduo que não se transformou pela educação formal e por atitudes responsáveis em um cidadão de fato e direito. Seguindo esta abordagem, David Matless (1996) sublinhou que neste contexto:

A cidadania é definida em relação ao não cidadão, representados por estes membros do público, em particular elementos vulgares da classe trabalhadora, cujos comportamentos não viveram de acordo com os padrões ambientais. Enquanto o acesso à paisagem devia de ser promovida como um direito, a cidadania ambiental emergiu como uma condição para a qual o indivíduo devia aspirar através da conduta responsável (METLESS, 1996, p. 425).

Sob esta perspectiva, a cultura visual apreendida através da ordenação espacial oferecida pelo Passeio Público operou, de certo modo, como um quesito civilizatório fundamental para o aperfeiçoamento educacional da própria sociedade em relação à natureza. Como um exemplar do mundo natural, cultural e científico, o jardim participou como um dos elementos formativos da concepção da identidade nacional brasileira. Forjada, em parte, por meio da paisagem geográfica da cidade do Rio de Janeiro, vista a partir do seu mirante. E, em parte, pela própria configuração do jardim como modelo urbano de instrução, progresso e civilidade. Assim, pode-se considerar que o jardim colaborou dinamicamente com as políticas culturais de formação de valores, ideias e vínculos identitários, importantíssimos para formação de atitudes e condutas responsáveis

na sociedade. E exerceu um papel definidor de civilidades e cidadania, num processo ativo de produção de signos, significados e valores morais sobre a vida social carioca à época.

Embora empenhado no esforço em desenvolver a educação cidadã, a cultura e a ciência, o jardim do Passeio apesar de público, continuava restringindo sua entrada a certos estratos sociais. Àqueles, cuja insígnia cultural, marcados principalmente pela dimensão material do vestuário, como artefato cultural, denunciando sua condição social, por meio do vestido clássico, do véu, da cartola, do guarda-chuva, da sobrecasaca etc., os distinguiu dos membros restantes da sociedade, conforme imagem n. 55, na página seguinte. Como lembrou Moreira de Azevedo (1877), neste jardim:

Era vedada a entrada do Passeio a animais daninhos de qualquer natureza, às pessoas ébrias, loucas, descalçadas, vestidas indecentemente e armadas, escravos, ainda que decentemente vestidos, quando não acompanharem crianças que sejam aias ou amas; as crianças aparentemente menores de dez anos, se não forem acompanhadas de quem as impeça de praticar malefícios ou de irem a lugares perigosos; quanto ao público deve-se abster-se de tudo que possa danificar as plantas e ornatos do jardim (AZEVEDO, 1877, p. 559).

Figura 55 - Fotografia do público frequentador do jardim do Passeio, em 1862



Nota: *La Avenue Principale*, de autoria de Rever Henrique Klumb, 1862.
Fonte: Acervo: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Era também proibida a entrada dos desvalidos, dos desajustados, dos escravos, dos pobres, dos desordeiros e todos aqueles que não se alinhavam à ordem estabelecida socialmente e concretizada pela paisagem do Passeio. Contudo, nesta desigual sociedade repleta de ambiguidades de todo tipo, vale lembrar que a contraditória sociedade não proibida a frequência de qualquer pessoa negra no interior do jardim. Era vedada somente a de escravizados desacompanhado de seus amos, ainda que bem-vestido.

Todavia, não era impedida a entrada de pessoas negras que estivessem calçadas, pois pés cobertos por sapatos eram símbolo da sua condição social como indivíduo livre, ou seja, o emblema da escravidão estava, também, no não direito de usar sapatos e não somente na cor da pele dos sujeitos. Uma condição de distinção social que perpassava também pelo código materializado no vestuário e pela possibilidade econômica de obtê-lo. Insígnias sociais materializadas sob a forma de vestimenta, transmissoras de intensa mensagem simbólica em relação a um determinado estrato social o qual ela representava e pelo qual são identificados seus pares.

Figura 56 - Fotografia do menino negro a passear no Passeio Público, em 1862



Nota: *La Terrasse du Jardin Public*, de autoria de Rever Henrique Klumb, 1862.

Fonte: Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Código partícipe de constituição social, pôde ser testemunhado no interior do jardim, em diversos momentos, como um dos pretendentes à formação do senso de

cidadania. A bela fotografia de Rever Henrique Klumb, conforme imagem n. 56, flagrou em 1862, logo após a nova reforma de Glaziou, um exemplo da atuação deste código: um pequeno menino negro a andar sozinho, livremente, e usando sapatos como artefato distintivo, em pleno terraço mirante do Passeio Público, considerado um dos lugares de recreio mais elegantes de sua época. Completamente dono de si mesmo, vestido dignamente, ele caminha, sem ser companhia de ninguém, nem sendo acompanhado. Pelo simples ato de caminhar só, ele comunica se autoexpressando e se autodefinindo como um indivíduo livre, capaz de escrever seu próprio discurso, mesmo dentro da uma contraditória hegemonia cultural. Imagem impensável em momentos outrora vividos pelo Passeio em tempos exclusivamente monarquista. O menino negro caminhante, configura-se como um importante símbolo da emergência de uma outra ordem social, metáfora tanto de liberdade quanto da crescente ambiguidade deformadora da sociedade no Brasil, que se pretendia aburguesar. Uma espécie de prenúncio do que estava por vir no aceno de novos tempos.

Na parte interna do jardim, ao longo de todo o século XIX, o Café-concerto continuou a animar a população. Lugar onde se podia desfrutar de música acompanhada de bebidas como “cerveja Petrópolis, cálices de vinho do Porto e até *champagne* francês, vendido a oito mil réis, tudo amenizado pelas valsas da banda alemã, que depois passava o pires entre os seus ouvintes” (BRASIL, 2000, p. 232). Animação que adentrou o século XX, neste lugar aprazível de diversão popular, muito antes das praias se tornarem o grande atrativo das cidades, era o jardim que cumpria o papel de entretenimento público, como escapadas para o mundo civilizado!

Como um artefato cultural, o jardim cumpriu esta função intermediária entre a natureza e a cultura, como um espaço de refúgio, seguro e deleitoso onde o mundo urbano e civilizado podia aproximar-se no mundo natural e, assim, desfrutar de uma natureza controlada, racionalizada e comedida. Uma natureza transformada em paisagem e como tal não oferecia qualquer ameaça a existência humana, pelo contrário parecia colaborar para manter o imaginário civilizado em busca do paraíso perdido, um lugar capaz de dar visibilidade a paisagens e religar o homem com suas origens, permitindo-o habitar em segurança. Além de gerar imaginários geográficos, o jardim também foi escolhido como um dos lugares prediletos para distração dos novos estratos sociais, que emergiam com a nova ordem sociopolítica. O Passeio, após a República, passou a fazer parte da política de parques públicos, caracterizando-se como um dos lugares onde o ócio e a recreação aristocrática foram transformados em direito ao lazer público aburguesado,

abrigando distintos membros sociais, que antes estavam à margem da diversão comunitária cotidiana.

O jardim serviu para o lazer das massas, sendo útil a outro modo de controle e dispersão de tensões sociais, modificando-se novamente seus usos para atender as novas demandas sociais. Mas sobretudo, operando na função de atividades de lazer, o jardim atuou como um importante espaço de autoexpressão e autodefinição inegáveis do discurso de estratos sociais subalternizados, configurando-se como um excelente lugar para expressão de múltiplos discursos e identidades. Pois, existe um suporte conceitual espesso para alegação de que o espaço social encontrado na função das atividades do não trabalho ou de lazer é um meio fundamental para “que parte dos processos de autodefinição e autoexpressão acontecem” (PIEPER, 1952; HUIZINGA, 1970 apud BEAUDRY; COOK; MROZOWSKI, 2007, p.79). Manifestações evidenciadas por vetores materiais históricos e arqueológicos, que declaram não a presença de uma ideologia dominante, mas de outras “ideologias” e hegemonias, permitindo, tolerando ou negociando a existência de discursos de diferentes camadas sociais na estruturação da arena cultural. Assunto que será estabelecido e desenvolvido no capítulo seguinte. Diante disso, sigo para a parte final dessa pesquisa.

5 DO SELETO PÚBLICO AO PÚBLICO COMUM

O capítulo anterior mostrou que apesar da paulatina abertura de seus portões para entrada de outros estratos da sociedade imperial, o Passeio Público ainda se mantinha frequentado por um público restrito àquelas categorias sociais que eram consideradas reconhecidamente dignas de adentrarem os portões do jardim. Os anos que se seguiram, desde sua reforma de 1862, apesar de seu espaço social apresentar uma maior tolerância com a mescla de frequentadores de origens variadas, a permissão para entrada da população comum ainda não era admitida. Seus portões somente viram o “povo” os adentrar após o advento da República. A partir deste momento, ainda que repleta de ambiguidades a concepção da coisa pública se instala em contraste com a coisa privada, o privilégio e a separação do seletos. O jardim amplia sua recepção ao comum, ao coletivo e ao popular tornando-se um jardim público de fato e por direito. A burguesia apropria-se deste importante símbolo civilizatório urbano e o incorpora, utilizando-se de inúmeros novos equipamentos e/ou instalações materiais como parte da composição paisagística deste novo período. Entretanto sua forma em geral não sofreu grandes alterações, com exceção do terraço, que continuou a viver e ser alvo de transformações contínuas. Assim, a vida deste monumento vivo – o Passeio - seguiu atravessando períodos intermitentes de cuidado e abandono pelas autoridades até ser submetido a uma grande restauração em 2004, onde contou com equipe interdisciplinar para realizar o projeto, incluindo neste cuidadoso planejamento, o trabalho de pesquisa arqueológica. O trabalho de escavação, no qual tive a oportunidade de participar de modo voluntário, conferiu ao jardim e aos demais pesquisadores a possibilidade de aproximação com uma outra fonte de dados primários e de informação. Ou seja, os vestígios arqueológicos como mais um registro documental para corroborar na construção do contexto cultural do Passeio. Mais do que abrir uma “capsula do tempo” a indexação dos artefatos arqueológicos a outros registros históricos possibilitou a abertura de uma “janela êmica” (BEAUDRY; COOK; MROZOWSKI, 2007, p. 85) responsável por decodificar conexões pactuadas entre pessoas e artefatos, como um elemento vital para se construir o contexto histórico e restabelecer as relações sociais existente entre sujeitos e seus objetos. Haja vista que estes últimos são considerados parte da dimensão concreta dessas relações e como tal estão impregnados tanto de práticas sociais quanto de significados simbólicos.

5.1. O Passeio nos tempos da República

Os jardins para as grandes cidades são como escapadas da civilização. [...] Foi bem num jardim que se deu a Revelação – porque até hoje a mulher de todas as classes e o homem de classes variadas procuram inconscientemente, o jardim para a entrevista.

Entretanto, não há quem não tenha trocado palavras como estas, na vida:

- Amanha?

- Onde?

- No Passeio, às 2.

No Passeio, no Parque da Aclamação, no Jardim Botânico. Não importa o nome. O lugar é sempre um jardim (RIO, J., 1908, 325-333).

As transformações políticas que converteram o Estado imperial em república (1889), em princípio, não afetaram a organização espacial do Passeio Público. Diferente de alguns outros símbolos monárquicos que foram destruídos pós movimento republicano, esse jardim foi totalmente absorvido pelo novo poder vigente. Haja vista que, sua configuração espacial desde 1862, não era mais símbolo absoluto da monarquia e já se encontrava sob os moldes do embelezamento urbano burguês. Como uma expressão antecipada da ordem espacial burguesa, a paisagem romântica do jardim do Passeio não precisou ser alterada, mantendo sua configuração, praticamente a mesma, de 1862 até os dias de hoje. Desse modo, o jardim não apenas foi poupado de destruição, como foi apropriado pelo direito republicano, que mesmo ainda excludente a muitos setores sociais, abriu os portões do Passeio Público a todos os cidadãos que o quisessem frequentar. Este é o momento em que o sentido público do jardim do Passeio torna-se realmente comum e franqueado a todos, sem restrição social ou econômica. A República ressignificou a palavra “público”, dando a ela um significado universal nunca visto antes no Brasil. Diversas imagens fotográficas em jornais e revistas, vetores materiais de uma comunicação imaterial, evidenciaram a liberdade vivida pela burguesia e outras camadas sociais ao frequentar o jardim. O Passeio havia caído no gosto popular! Inclusive pela sua localização, como parte de um projeto urbano e viário amplo, conforme imagem n. 57 a seguir, congregou todo um fluxo de indivíduos para o seu redor em busca de entretenimento, facilitado principalmente pelo fácil acesso às linhas de bondes, movidos à

energia elétrica, que faziam o transporte popular.

Figura 57 - Fotografia da rua do Passeio a frente com passagem dos bondes, 1906



Nota: Rua do Passeio à frente com passagem dos bondes da Cia. Jardim Botânico. Fotografia de Augusto Malta, 1906.
Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles.

Modernidade tecnológica que escolheu a frente do jardim, na própria rua do Passeio, como símbolo de centralidade para inaugurar, em 1910, o empreendimento da companhia Ferro-Carril Jardim Botânico, devidamente registrado pela revista popular chamada Fon-Fon. O proeminente evento contou inclusive com a presença ilustre do antigo Presidente da República Marechal Floriano Peixoto e o atual Nilo Peçanha, entre outras autoridades políticas da época, em comemoração à nova rota viária que ligaria o centro do Rio ao bairro do jardim Botânico. Mais uma vez o jardim do Passeio marcava seu espaço e localização como um lugar de alta significação sociocultural, a servir como definidor de referência urbana para expansão à outras localidades da cidade.

Ao longo deste novo período republicano, a cidade do Rio de Janeiro passou por muitas modificações urbanas para se transformar em uma metrópole burguesa e a paisagem do jardim adaptou-se aos novos tempos. Devido a configuração espacial se manter quase inalterada durante todo o século XX e apenas agregada a alguns equipamentos intermitentes, a análise das funções primeiras do jardim não é extensa e por isto foi desenvolvida junto as suas funções segundas com intuito de melhor compreensão do leitor dos significados espaciais exercidos por estes elementos.

5.2. Das funções primeiras e das funções segundas

Por isso quem entra nos jardins por estes meses de primavera mádida volta ao paraíso primitivo, por isso, os jardins encravados nas cidades são como as escapadas da natureza, as peias da civilização.

Eu vou aos jardins públicos. Tu também vais. É provável, porém, que nunca tivesse reparado nas pessoas que vão aos jardins. Eu vou e reparo (RIO, J.,1908, p. 325-333).

Para ser efetivamente apropriado e ressignificado como um símbolo legitimamente burguês, uma vez que sua configuração geral pós-reforma de Glaziou não foi praticamente alterada, precisava-se incluir no jardim do Passeio elementos que representassem, claramente, a classe social em ascensão e marcassem visivelmente e materialmente a posse do seu espaço interno. Em acordo com esta perspectiva, a burguesia republicana elencou seus homens e mulheres de valor e construiu, ela própria seu repertório ideológico de “heróis e heroínas” para inspirar as futuras gerações e assegurar culturalmente sua permanência. Logo, a partir de 1913, ilustres nomes da cultura brasileira tiveram seus rostos personificados em bustos em bronze e sua contribuição para o país imortalizada, sob a dimensão material em forma de herma (busto sobre pilar) dentro deste virtuoso jardim. Os agraciados com estes artefatos foram: poetas, músicos, jornalistas, poetisas, maestros, artistas, pintores, arquitetos etc., pessoas de destaque nacional, não por acaso todas relacionadas as representações das artes e da cultura do país. O primeiro busto a se materializar foi em homenagem ao arquiteto brasileiro Mestre Valentim da Fonseca e Silva, em 1913 (consultar anexo H, p. 354). Sua inauguração contou com celebrações decorada e o discurso acalorado do poeta Goulart de Andrade, conforme imagem n. 58 na página seguinte, a exaltar o valor e a colaboração deste glorioso artista brasileiro. Acompanhado de uma plateia distinta, a contar pela dimensão material de sua clássica vestimenta e acessórios, interessada em consagrar naquele espaço o personagem que elaborou esse belo legado cultural. Curiosamente, o operoso vice-rei português que o encomendou não teve seu rosto representado.

Figura 58 - Fotografia da inauguração da Herma de Mestre Valentim, em 1913



Nota: ocorrido no interior do Passeio, com o discurso do poeta Goulart de Andrade e circulada no jornal O Malho, edição 0547.

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Neste dia, o Passeio foi todo enfeitado com bandeiras e galhardetes. O discurso inaugural foi sobre um púlpito improvisado e contou com a presença e personagens ilustres da nossa cultura como o pintor Eliseu Visconti e o escultor Rodolfo Bernardeli, entre outras autoridades artísticas e políticas. Segundo Leonardo Ladeira (2019):

A banda do Corpo de Bombeiros executou a protofonia de O Guarani, de Carlos Gomes, enquanto senhoras atiravam pétalas de rosas no monumento. Em seu discurso, Goulart de Andrade salientou que Valentim foi um consciente fator de emancipação política de seu país, porque trouxe para a vida, congênita no sangue, a surda revolta dos subjugados. Segundo o Jornal do Comércio, um homem negro tomou a palavra e agradeceu às autoridades presentes pela iniciativa de homenagear Mestre Valentim (LADEIRA, 2019, n. p.).

Ao todo, ao longo do século XX, foram instaladas no jardim vinte hermas premiando os feitos daqueles espíritos revolucionários que colaboraram para construir, cada qual a seu modo, parte da história do jovem país. Munida de seus próprios símbolos, a burguesia buscou o que a caracterizava individualmente e se esforçou por refundar a identidade nacional, desta vez, apoiada sobre seus significativos marcos materiais, como apontado pelo geógrafo Roberto L. Corrêa (2016) legítimas “formas simbólicas espaciais”. Deste modo, foram “cultivados” em diversos pontos neste jardim, ao invés de flores: bustos; formas simbólicas de personagens eleitos por um certo grupo social, como solenes representantes e guardiões de toda a memória nacional. Neste sentido, no início do período republicano, o jardim do Passeio Público serviu como um espaço para a

burguesia construir ideologicamente seu próprio passado, criando um lugar de memória e transmitindo, através de seus símbolos, seus valores particulares como se fossem universais.

Em seu entorno, na rua do Passeio e suas adjacências, os símbolos burgueses insistiram em orbitar. Reuniu-se, ao redor do jardim do Passeio Público, simultaneamente, a centralidade de toda a vida cultural da cidade e da vida política da capital do país. Ao lado direito do jardim, na direção Norte havia o palácio Monroe, abrigando o novo Congresso e depois o Senado republicano. Próximo a ele, a afrancesada Avenida Central aberta em 7 de setembro de 1904, agregando o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional (que se mudara da rua do Passeio para a nova avenida), Escola de Belas Artes, posteriormente, a Câmara dos Vereadores e a praça Marechal Floriano Peixoto, conhecida a partir dos anos de 1928 como Cinelândia. Do lado esquerdo, na direção Leste, a Lapa com a sua boemia, bares e os restaurantes. À sua frente e formando um complexo cultural ficavam cassinos, clubes, teatros, cabarés, dancings e cine-teatros. Toda a vida noturna efervescente da cidade no início do século XX borbulhava em volta do jardim do Passeio. De dia, a vida política e suas discussões sobre governança e à noite o círculo boêmio de relações sociais orbitavam em torno deste jardim. Pode-se dizer que havia tanto de dia como à noite um “cosmopolitismo intenso” (SANTUCCI, 2005) ao redor do parque, que se refletia nas usanças que a população fazia dele, pois ainda que mudassem as aparências, permaneciam sobre ele as práticas de antigos hábitos. Como sublinhado por Santucci (2005):

Devido à sua localização central e à brisa marinha que favorecia sua ambiência, o Passeio Público continuou sendo um dos parques mais frequentados da cidade nas primeiras décadas do novo século (XX). O calor intenso levava um grande número de pessoas a desfilar em suas alamedas, para se refrescar, distrair, se exhibir, namorar ou simplesmente deixar o tempo passar (SANTUCCI, 2005, p. 23).

Este recinto de intensa frequência configurava-se como um espaço ideal para a experimentação de muitas novidades do mundo moderno, que se apresentavam à população usando o espaço interno do jardim, já famoso por oferecer, principalmente após meados do século XIX, diversão de música e espetáculos leves conjugados com serviços de bar e café. Em 1900, imbuído deste espírito de variedades e fomentado pelas companhias cervejeiras que se implantaram na cidade, no fim do século, interessadas em ampliar o público, instalou-se próximo ao local do antigo Café-concerto, outro tipo de café, chamado de Chopp-Berrante. Ali, como comunica imagem n. 59 na página a seguir,

havia um pequeno palco para apresentação, todo ornado com platibanda em ferro, onde além de um piano-bar para entretenimento da sua clientela, inicialmente, exibia-se um teatrinho francês de *Guignol*, com manuseio de marionetes. À frente havia mesas e cadeiras formando uma “pequena praça” para conforto e apreciação da clientela que ali vinha buscar divertimento barato. Posteriormente, com apresentações de cançonetistas e comédias populares, “tornando-se rapidamente uma das principais cervejarias da cidade” (SANTUCCI, 2005, p. 24). Assim era renovando, mais uma vez, os usos e significados sociais de um mesmo espaço em direção a um novo lugar, onde o Passeio Público continuava a participar ativamente das intervenções e invenções do moderno mundo do início do século XX.

Figura 59 - Fotografia do Chopp Berrante do Passeio Público, 1900



Nota: autoria de Augusto Malta.

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles.

As novidades não pararam por aí. Em 1904, junto da reforma urbana do prefeito Pereira Passos, o Passeio foi novamente lembrado para abrigar outro exemplo de novidade tecnológica contemporânea, tratou-se de um aquário marinho, o primeiro da América Latina. Em estilo oriental, conforme imagem 60, na página seguinte, apresentava uma arquitetura considerada à época *avant garde*, reconhecida como parte do estilo *Neo* que vigorava no início daquele século. O aquário possuía vinte tanques oceânicos, abrigando 35 espécies entre peixes, crustáceos, quelônios e moluscos, para a

apreciação do público e o ensino ilustrado de ciência para toda a sociedade. Visitado, principalmente, nos primeiros meses por um enorme número de espectadores, o aquário tornou-se uma das atrações mais interessantes da cidade, digna da atenção de uma ampla audiência. Inclusive de alunos de escolas públicas, cumprindo assim a função de um instrumento de ensino e difusão científica, em prol do desenvolvimento na “formação cultural do cidadão” (MATLESS, 1996). Seu funcionamento perdurou até 1938, mesma data do tombamento do jardim pelo SPHAN (Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e de uma reforma nos moldes do tipo “conservação⁸⁰” do seu interior já desgastado pelo tempo. Dada a importância do aquário para a cidade do Rio como entretenimento científico, sua inauguração foi prestigiada por ninguém menos do que o então Presidente da República Sr. Rodrigues Alves (1902-1906) e o prefeito Pereira Passos. Recebidos com a execução do Hino Nacional, vieram homenagear, com suas presenças e discursos, laços históricos de descoberta e conquista atados entre a política desenvolvimentista e feitos de alta tecnologia aliado à ciência, dando por aberta à visitação pública do aquário. Terminada a visita, o presidente e sua comitiva, conforme imagem n.61, elegantemente vestidos com suas cartolas, casacas, bengalas e seus bigodes, dirigiram-se ao terraço do Passeio Público, lugar simbólico de ascensão e alta visibilidade social, a exibirem suas insígnias; artefatos reconhecidos como de elevada distinção social pelas classes elitizadas, “onde lhes foi servido um profuso coquetel em comemoração ao evento” (DUNLOP, 1960, p. 11).

⁸⁰ Embora o senso comum confunda os termos manutenção, **conservação**, **restauro** e **reforma**, arquiteturalmente, há diferenças conceituais entre eles. Para além das orientações teóricas que podem nortear os termos, o **restauro** tem o compromisso com o respeito e a originalidade da obra de arte que quer restaurar, de modo a consertar ou reparar apenas aquilo que se desgastou com o tempo, mantendo a reversibilidade de materiais e intervindo o mínimo possível no objeto para que não interfira na sua “autenticidade” (RUSKIN, 1819-1900) ou na sua “unidade potencial” (BRANDI, 1906-1988), ou seja, aquilo que o caracteriza como uma obra de arte e seu valor artístico. A **reforma** é uma mudança que não precisa ter este tipo de compromisso com o objeto, podendo-se alterar o estilo ou utilizar novas técnicas para preservação ou alteração do mesmo. A **conservação** é a reparação ou atuação preventiva para preservar a integridade física do objeto, valor artístico, uma intervenção de baixo impacto respeitando o máximo da sua essência original.

Figura 60 - Fotografia do Aquário marinho do Passeio Público, 1904



Nota: A autoria de Augusto Malta (1904).

Fonte: Acervo do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Figura 61 - Fotografia da inauguração do Aquário marinho, com a presença do Presidente da República, o Governador do Estado e o Prefeito da cidade do Rio de Janeiro, em 1904



Nota: circulado no Jornal O Malho (1904), edição 107.

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Lugar onde muitas inovações do conhecimento eram aplicadas e experimentadas em primeira mão, em 1905, o jardim do Passeio e seu público viram surgir um outro equipamento dos tempos modernos chamado “cinematógrafo”⁸¹. Trazido pelo italiano Victor di Mayo, as exibições improvisadas da nova técnica eram projetadas sobre um tecido estendido e amarrado de um lado a outro das árvores, que ao sabor do deambular dos ventos não só produziam o tremor das imagens, mas uma tela para a “primeira projeção de cinema ao ar livre da cidade” (DUNLOP, 1960, p. 12). As exibições do

⁸¹ A primeira sala de projeção de cinema surgiu no Rio de Janeiro em 1896, em local improvisado na rua do Ouvidor. Os cinemas projetados só foram instalados a partir de 1907. O Passeio Público reclama para si, o reconhecimento como a primeira sala de projeção de cinema ao ar livre (GONZAGA, 1996, apud SANTUCCI, 2005, p. 162).

“treme-treme” como ficou conhecido pela população “fizeram tanto sucesso que em pouco tempo o Passeio Público tornou-se um ponto de encontro obrigatório para os interessados na nova arte” (SANTUCCI, 2005, P. 24).

Era um gosto ver-se então aquela apinhada ao derredor das pequenas mesas, onde o contínuo dos garçons vinha depor garrafas, acompanhar interessada as cenas que na tela suspensa ao fundo do terraço, céleres passavam [...]. O treme-treme era então a querida diversão carioca, que lá estava sempre a postos, cerveja à frente, a ver as novidades do Arnaldo [...]. Tudo isso atraía, encantava nosso povo, que teve por largo tempo, no modesto treme-treme do Passeio, seu único cinema [...] (GONZAGA, 1998, apud SANTUCCI, 2005, p. 24).

Esta pequena joia cinematográfica funcionou até 1907, mas sua breve vida de apenas dois anos serviu para conferir, mais uma vez, ao jardim do Passeio, o título de um lugar com forte apelo de inovação cultural e tecnológica, capaz de acolher atualidades e reinventar o uso do seu espaço e suas significações sociais. Neste período, da *belle époque* tropical, que viveu a cidade do Rio de Janeiro com a reforma Passos (1902-1906), as áreas ajardinadas e os jardins já existentes, como o Passeio, ganharam muito prestígio pela sua aparência já aburguesada e afrancesada trazidas pela ordem espacial configurada através do estilo romântico. Com a reforma urbanística, além do aquário já citado, o jardim ganhou um novo mobiliário, de bancos e postes, onde a tecnologia do gás foi substituída pela da eletricidade, que iluminava inteiramente o jardim, muito antes desta inovação ser generalizada para todo o resto da cidade.

Ao seu redor, a cidade sofreu muitas transformações paisagísticas, com a destruição de parte da antiga cidade, representante simbólico do antigo regime, deu-se lugar à longa avenida Central, cujo fim localizava-se no palácio Monroe (1906-1974), ao lado do jardim do Passeio. A partir deste ponto, elaborou-se um amplo aterro marinho da Baía de Guanabara, em 1904, dando começo a uma outra longa avenida chamada de Beira-Mar. O início desta avenida, logo diante ao terraço do Passeio, tirou definitivamente o mar da frente do jardim, além de tomar parte da área do antigo *belvedere* do mesmo. Desconectou para sempre a paisagem marítima do mirante da paisagem ajardinada, conforme pode-se observar na imagem n. 62 a seguir. O mar agora era contemplado à distância por uma balaustrada diante de um longo “passeio”, em formato de calçada decorada para o lazer do novo cidadão e aplauso público das novas vedetes tecnológicas dos tempos modernos, que ali ganhavam espaço de circulação e pediam passagem: o automóvel e o asfalto.

Figura 62- Fotografia da Avenida Beira-Mar na altura do terraço do Passeio Público com seus pavilhões, 1904



Nota: A autoria de Augusto Malta.
Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles.

Na sequência, com a construção da avenida, o mirante do Passeio deixou de ser completamente um miradouro marinho e passou a ser um mirante viário, ou seja, um lugar de apreciação pública do desfile de mais uma maravilha urbana construída pelo conhecimento humano. Assim, o terraço, antes fechado em direção ao mar com uma grossa muralha, abriu-se em escadarias para a vista e admiração da avenida asfaltada e a todas as modernidades que ela trazia. Tanto em nível de novas tecnologia como novos comportamentos e usos sociais, diante da nova ordenação urbanística do seu espaço, conforme imagens 63 e 64, na página seguinte.

Figura 63 - Fotografia das escadas de acesso ao terraço do Passeio Público pela avenida Beira-Mar, em 1910



Nota: Autor anônimo.

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Neste período, os pavilhões do jardim continuaram a operar, denotativamente, como “botequins”, com garçons servindo bebidas, *buffet* e outras distrações leves, conforme imagem n. 64, na página seguinte. Favorecendo à população interessada em ver e ser vista, em exercer, conotativamente, seus “jogos de visibilidades” burgueses, ao mesmo tempo que se conectavam e se atualizavam com as novidades de seu tempo. À vista disto, a sociedade burguesa revalorizou o antigo espaço do terraço, utilizando-o sob diferentes perspectivas e o dotando de novas camadas simbólicas de significação popular. Suas roupas, chapéus, sapatos, cadeiras, entre outros artefatos materiais, informam que o público que o frequentava era composto também por gente comum, de estratos medianos do corpo social, porém vestidos dignamente conforme comporta a ocasião e o lugar. Pois a prática de passear e se exibir no terraço ainda era mantida pela sociedade e se encontrava completamente conectada a paisagem geográfica da cidade. Pois aqueles que passeavam em frente à Baía, agora passeiam também em frente à avenida Beira-Mar.

Figura 64 - Fotografia do Terraço do Passeio Público, em 1900



Nota: Autor anônimo.]

Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Diante do assenhoramento pós-republicano, ainda que sob a premissa do sanitarismo e do controle social, os espaços ajardinados como o Passeio, foram dispostos e utilizados pelo poder público como exímios instrumentos tanto de educação cidadã quanto de dissuasão de tensões sociais das massas urbanas. Deste modo, jardins foram muito aproveitados como exemplares de vida saudável e de escape da opressão sentida pelo apinhamento urbano. Pois, os espaços ao ar livre próximos à natureza passaram a serem considerados, de acordo com as novas propostas urbanistas difundidas no fim do oitocentos, capitaneada por Ebenézer Haward, espaços ideais para prática de diversas atividades físicas, estimulando jovens e crianças ao convívio social docilizado e ao lazer público. Neste sentido, não por acaso, no início do século XX, as imagens fotográficas que se tem do Passeio Público, recolhidas dos principais jornais e revistas de maior circulação popular na cidade do Rio de Janeiro em sua época, mostram o jardim sendo usado de diferentes modos, estimulados pelos benefícios oriundos da lógica do lazer ao ar livre.

No jardim, concentrava-se a distração e o entretenimento popular das massas, sendo um dos lugares prediletos da sociedade para o convívio descontraído. Frequentado por um público popular bastante heterogêneo, decorrente de camadas sociais, idades e gênero tão variados quanto as atividades que realizavam no jardim. Intensamente

fotografados, atraindo o interesse de jornalistas pela sua efervescência sociocultural, como mostram as imagens seguintes. Dentre elas podemos ver festas da primavera, como a de 1913, com disputadas corridas de bicicleta para moças, conforme imagem n. 65 na página a seguir, cuja largada utilizava o antigo marco da fonte dos jacarés. Imagem marcante por preanunciar a vinda de tempos emancipatórios para as mulheres, onde em certa medida, exibiam publicamente o potencial feminino fora da esfera doméstica, neste outro arranjo social que estava a se construir.

Figura 65 - Fotografia da Corrida de bicicleta no interior do Passeio Público, em 1913



Nota: O evento contou com a presença do Prefeito do Distrito Federal.. Fotografia circulada pelo jornal O malho, 1913, edição 0577.

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Nota-se o grande número de crianças e jovens que participam com bastante vigor destas festas no jardim, compartilhada também por senhores e senhoras elegantemente vestidos, alguns ainda sob o antigo código de vestuário do século anterior. Além de competições de bicicleta pelas suas aleias, foram realizados passeios de gôndolas nas águas do sinuoso riacho artificial que atravessava o parque, conforme imagem n. 66 na página a seguir. Com direito a remadores e a batalha de flores, que deveriam contribuir para perfumar ainda mais a atmosfera do jardim, “em uma época em que a praia ainda não era a principal fonte de lazer da cidade” (SANTUCCI, op. cit., p. 23).

Figura 66 - Fotografia da Festa da Batalha das flores no lago do Passeio Público, em 1913



Nota: fotografia veiculado pelo Jornal O Malho 1913, edição 0578.
 Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

O cronista carioca João do Rio, exímio relator do modo de vida cotidiano da cidade do Rio de Janeiro pós república, em 1908 narrou literariamente uma cena que em muito colabora para se compreender a ambiência nesse jardim, assim como o tipo de público e o código de conduta social exercido esses espaços. Sugerindo que o comportamento das pessoas, dentro dos jardins, era distinto daqueles praticados em outros espaços, disse ele então:

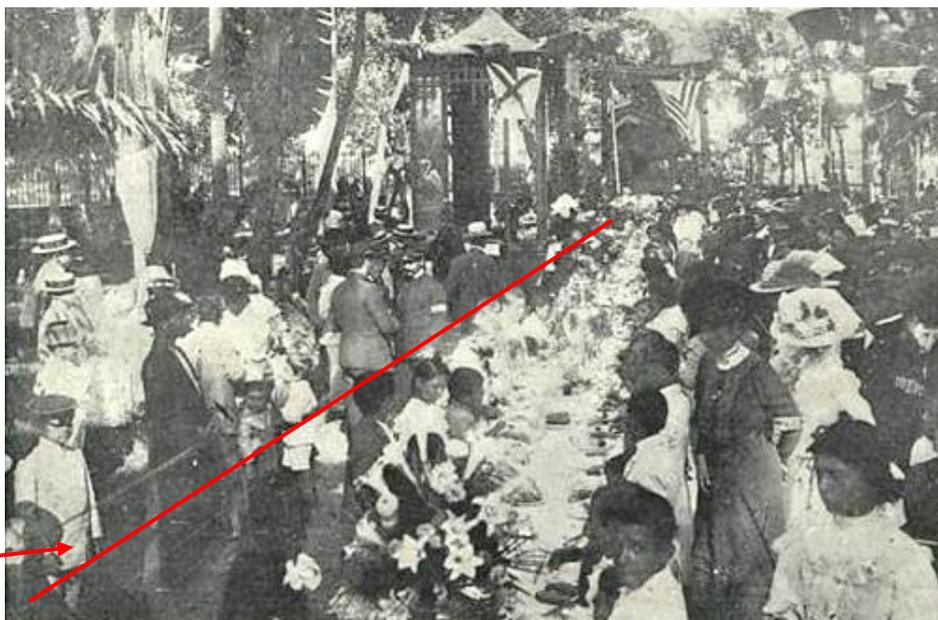
Oh! As pessoas que entram no jardim! Nunca se entra nestes sítios como nos teatros, como em qualquer rua, como por uma porta qualquer. Os que transpõem os grandes portões de ferro aproximam-se, sentem a necessidade, ou são forçados a aproximarem-se da natureza. Vede as crianças. Na rua, em casa elas estão de outro modo. Logo que chegam a estes lugares, perdem o respeito como se retomassem o sentimento da liberdade primitiva. É rara a criança da cidade que, vendo uma aleia sombreada de árvores, não sinta a necessidade, a obrigação de se expandir em gestos, de se penetrar naquele verde, daquela atmosfera de quieta e morna e doce sensualidade, e não deite logo a correr. [...] E, pela manhã, é curioso vê-las soltas, brincando com as amas, gesticulando, gritando, rindo, para à saída retomarem o passo medido da calçada e do seu grau social. Apenas uma grade separava-as da rua ativa – e era um mundo... (RIO, 1908, p. 325-333).

E não faltavam motivos para reuniões públicas e festas dentro deste prestigiado jardim pitoresco. Além dessas havia diversas outras atividades praticadas ao ar livre pela sociedade burguesa, contemplando tanto as classes mais populares quanto as mais

abastadas. Entretanto, os usos sociais praticados por cada uma delas implicavam interesses diversos. Enquanto as classes populares interessavam-se, em grande parte, por atividades lúdicas e exercícios ao ar livre, as classes abonadas interessavam-se por exibir sua opulência publicamente, através de promoção da sua própria generosidade. Certos indivíduos dessas classes costumavam usar o espaço público do jardim para suas festas beneficentes “geralmente organizadas por entidades de caridade conhecidas como *garden party*, que aconteciam por volta do meio-dia com um sarau à noite” (SANTUCCI, op. cit., p. 23). As damas da alta burguesia também encontraram ali um lugar público para darem visibilidade a sua benevolência para com os menos favorecidos.

Como um espaço de alto potencial de posicionamento visual e social, o Passeio era muito requisitado para abrigar este tipo de caridade exibida. Diversas festas dedicadas às crianças carentes, órfãos e outras camadas desfavorecidas da sociedade foram realizadas no interior do jardim, com o subsídio caridoso daquelas distintas damas da assistência à infância. Como por exemplo, a festa de ano novo oferecida às crianças, de acordo com imagem n. 67 a seguir. Onde crianças estão sentadas em uma longa mesa bem-posta a aproveitar o banquete, servido pelas damas ao redor e assistidas de perto, por uma razoável audiência. Interessante observar o uso do espaço público por esta camada social elitizada, como se fosse privado, ao separá-lo, ainda que momentaneamente, por uma espécie de corda a impedir a participação de todos os frequentadores do jardim à referida festa.

Figura 67 - Fotografia da Festa beneficente das Damas de Assistência à infância, em 1911

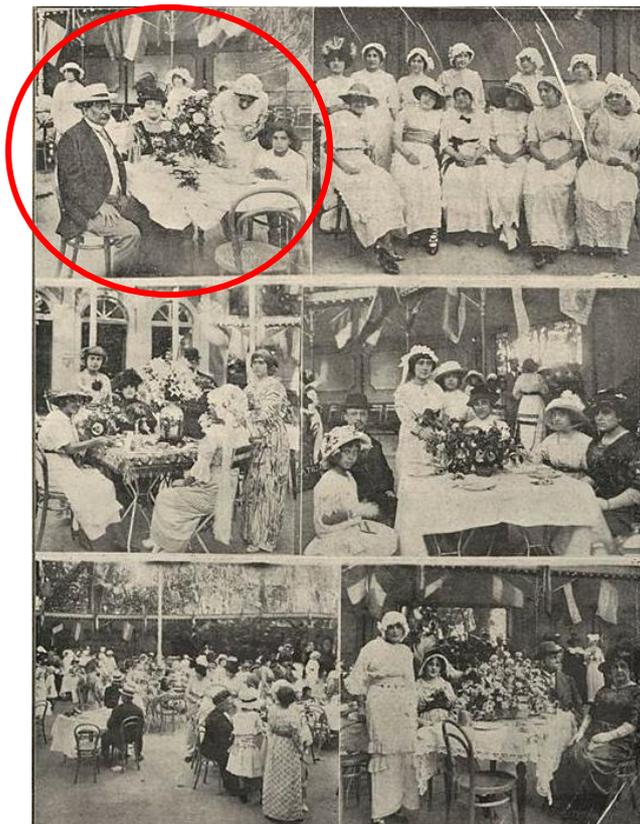


Corda

Nota: veiculada pelo: Jornal O Malho, 1911, edição 434.
 Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Outras festas eram realizadas ainda sob os moldes do chá da tarde inglês, hábito adquirido no século XIX, do famoso *five o'clock tea party*, adentrando o XX, como um eficiente mecanismo de emancipação do comportamento feminino, conforme imagem n. 68 a seguir. Conduta que saiu da esfera privada do lar para se exercitar na esfera pública, caracterizando-se por ser mais uma conquista simbólica das mulheres burguesas, neste longo processo de autonomia e reconhecimento social. Nelas, a “boa sociedade” se reunia em prol da caridade popular, arrecadando fundos para famílias necessitadas daqueles que perderam a vida servindo a jovem pátria, como no naufrágio do rebocador Guarany no litoral de São Paulo. Diferente das atividades populares, as festas da alta classe, tinham seu espaço reservado para convidados reconhecidamente distintos pelos seus trajes entre outros artefatos que portavam. Ainda assim reservavam um espaço privado dentro de um espaço público, enfeitando-o com mesas e cadeiras ricamente paramentadas, com toalhas e conjuntos de café e jantar em louça fina. Estas festas ao ar livre contavam com a presença e discurso retórico inclusive de autoridades políticas, representantes do governo e outros personagens célebres, onde figurou inclusive Bento Ribeiro, o prefeito da cidade do Rio de Janeiro (1910-1914), acompanhado de sua ilustre família.

Figura 68 - Fotografia da Festa da filantropia, o “*Five O’Clock Tea*”, em 1913



Nota: Festa da Filantropia em benefício as vítimas do naufrágio do Guarany - “*O Five O’Clock Tea*” veiculado por ‘O Malho’, em 1913, edição 0584.

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

O uso do jardim para o lazer burguês foi figurado inúmeras vezes por diversas festas celebradas dentro do Passeio, onde pela manhã, grupos enormes de família animados pelas crianças participavam intensamente delas, como se pode observar na imagem n. 69. Nela, um grupo de alunos da escola pública Deodoro, localizada ainda nas proximidades da praia da Glória, festejavam em 1913 com roupas semelhantes a camponeses e camponesas de Portugal, a “chegada da primavera para todos” e não deixaram de posar com sua simplicidade juvenil para a foto no simbólico gramado do jardim.

Figura 69 - Fotografia da Festa da Primavera, em 1913



Nota: Grupo alunos da Escola Deodoro fantasiados de camponeses e camponesas na Festa da Primavera no interior do Passeio. Imagem veiculada pelo Jornal O Malho, 1913, edição 0577.

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Festas que não eram apenas infantis e dedicadas ao povo carioca, mas contavam, algumas vezes, com a presença de personalidades ilustríssimas, representantes do poder político do Estado, que faziam questão de figurar nas comemorações no interior do jardim do Passeio. Como comunica a imagem n. 70 na página a seguir, uma simples celebração como o dia da criança, festejado em 12 de outubro de 1918, contou mais uma vez com a presença do Excelentíssimo Sr. Afonso A. M. Penna, o Presidente da República (1918-1922), do Ministro da Guerra, do Prefeito da cidade e outras autoridades do período, acompanhados da segurança de um pequeno corpo militar. Lá proferiram-se discursos, construíram-se narrativas, legitimaram o poder e a hegemonia do Estado, contribuindo para refundar mais uma vez, de certa medida, os princípios formativos e deformativos que sustentavam a jovem nação. Tudo isso assistido por uma multidão de carentes, que entravam livremente no Passeio Público para participar, ainda que de modo figurativo, da célebre comemoração. Na qual se distribuía presentes como prática de assistencialismo à população carente, que se multiplicava à medida que era subjugada pela conservadora elite.

Figura 70 - Fotografia Festa da Criança, em 1918



Nota: Imagem veiculada pelo Jornal O Malho, 1918, edição 839.
Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Inúmeras outras imagens, em jornais e revistas mostram outros momentos como estes, de explícita construção de narrativas e retórica de redundância, vividos no interior do jardim. Lugar escolhido devido a sua importância cultural e centralidade geográfica na cidade, servia de local predileto para reunião de confraternizações políticas entre governadores e prefeitos, incluindo o chefe máximo do Estado, o próprio presidente da república. Diversas outras comemorações cívicas, impregnadas de discurso ideológico e datas simbólicas foram realizadas no interior do Passeio Público. Imagens históricas significativas e capazes de legitimar este espaço como um lugar usado para a confirmação da retórica política dominante, ativada por atores representantes do poder do Estado em

vigor.

Entretanto, a multiplicidade de ações trazidas pela diversidade social num espaço público burguês comum a todos, também proporcionou a manifestação não apenas do discurso retórico ideológico, mas das narrativas populares, capazes de dar voz a protestos do povo e de expressar opinião sob diferentes pontos de vista. Ao ser escolhido para abrigar estes protestos, a paisagem do jardim não serviu apenas como receptáculo de ações sociais, mas sobretudo como testemunho e integrante destes discursos vernaculares. Ao ser partícipe de outras retóricas, o jardim operou como um meio e uma condição para que tal movimento vernacular ocorresse, como nos conta a imagem n. 71 a seguir, quando da manifestação estudantil de 1908. Universitários “homens” munidos de ideias, rebeldia, com seus livros, canetas e réguas como artefatos estudantis, ocuparam altivamente o terraço do Passeio, para ganharem a visibilidade pretendida em defesa da cultura nacional e em repúdio à reprodução de costumes europeizados reforçados pelo evento da Exposição Internacional, que a cidade do Rio de Janeiro abrigou naquele ano. Outros protestos populares, ao longo de século XX, exibidos em inúmeras imagens deram-se tanto dentro do espaço do jardim como em seu entorno, na área da Cinelândia. O local, junto ao jardim, figurava a reunião de boa parte da vida política nacional e seus respectivos agentes.

Figura 71- Fotografia da Manifestação estudantil no terraço do Passeio Público, 1908



Nota: Fotografia veiculada pelo Jornal O malho, 1908, edição 316.
Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Ali reuniu-se também o povo, o comum, o ordinário escolhendo-o como local simbólico para exercerem seus protestos sociais. Nesse contexto de multiplicidade, o jardim configura-se um espaço de diferentes declarações políticas, tanto retórica quanto vernacular, justificando assim interpretá-lo como uma paisagem e um lugar de expressão político-ideológica, para muito além do mero embelezamento ou sanitarismo urbano.

No início do século XX, o cosmopolitismo cultural da capital do país, uma cidade moderna pujante, orbitava em volta deste jardim. Enquanto de dia, o entorno do Passeio Público reunia a vida política pública e suas distintas manifestações, a partir do crepúsculo, reunia a vida noturna e cultural. Seu espaço interno e entorno da Lapa faziam sucesso nas noites de badalação carioca, com seus cafés, piano-bar, teatro, cinema, música, exposições, casinos, dancings etc. A vocação cultural do Passeio era bastante viva e presente para a sociedade da época.

O valor simbólico e cultural que o jardim do Passeio carregava era tão significativo que ele não foi esquecido em 1922, época da grande exposição do centenário da independência do Brasil na cidade do Rio de Janeiro. Em comemoração a esta data cívica e altamente simbólica para a República, em 1920, durante a administração do prefeito Carlos Sampaio (1920-1922) o Passeio sofreu um grande golpe e perdeu seu elegante terraço e seus belos pavilhões, sendo todo o *belvedere* demolido. Em seu lugar foi construído um elegante conjunto arquitetônico chamado de Theatro Casino e Casino Beira-Mar, formado por dois prédios interligados por um tipo de pérgula que permita a circulação de passantes de um lado a outro, conforme imagem n. 72 a seguir.

Sua frente, acessada por escadarias, posicionava-se diante da avenida Beira-Mar, que em 1922, com intuito de ampliar sua pista automotiva, aterrou pela segunda vez a orla de parte da Baía de Guanabara, contribuindo para afastar ainda mais o jardim da sua antiga paisagem marítima. Planejado por Heitor de Mello para funcionar inicialmente como um tipo de restaurante, o projeto adquiriu outras funções após o falecimento do arquiteto. A responsabilidade de sua obra foi transferida para seus auxiliares, os arquitetos Archimedes memória e Francisco Couchet que concluíram o empreendimento, assumindo funções ligadas as artes, a cultura e entretenimento leve.

Ambos os pavilhões em estilo eclético se assemelhavam arquiteturalmente tanto na parte externa quanto interna. Onde funcionavam um como casas de espetáculo e outro como teatro de comédia e de revista, encenando tanto peças com luxuosa produção como

apresentações de danças, balés e música de toda sorte. Embora um deles carregasse o nome de cassino, nunca atuou com este propósito.

Figura 72 - Fotografia do Casino Beira-Mar e Theatro-Casino, em 1929



Fonte: Acervo do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Estudados em profundidade na obra elaborada pela arquiteta Jane Santucci em 2005, os prédios do Theatro-Casino e Casino Beira-Mar mudaram não apenas a paisagem do antigo jardim, mas atribuíram a ele novos usos sociais e culturais, assim como um outro tipo de público interessado em prazeres noturnos de um mundo de alto luxo, que os prédios conectados ao jardim podiam oferecer. Theatro e salas de espetáculos ricamente decorados, aos moldes franceses ainda em voga, apresentavam artistas internacionalmente afamados e outros nacionais de semelhante valor.

Palco que abrigou Procópio Ferreira e viu cantar, em uma de suas primeiras apresentações, sua filha Bibi Ferreira. Onde apresentou-se a dançarina norte-americana Josephine Baker, entre inúmeros outros artistas de igual importância para toda a cultura nacional. Teatro que também cumpriu uma função educativa, operando como teatro-escola para artista e o público em geral interessado na arte de representar. Diferente do público das classes proletárias, que normalmente frequentava o jardim de dia, o da noite era atraído pela boemia cultural, pelo luxo e requinte dos espetáculos, desfrutado novamente não por todos, mas por uma pequena parcela da sociedade. Detentores do distintivo poder econômico, requisito primordial para se fazer uso deles.

O elegante edifício manteve seus pavilhões ativos de 1926 até 1935. Quando em 1937, ano da sua completa demolição pela administração do então prefeito Henrique Dodsworth (1937-1945), o jardim sofreu outra intervenção. O aquário, que já estava há muito tempo abandonado a própria sorte, também foi demolido e uma parte do terraço,

em frente à av. Beira-Mar, deu lugar a uma rua chamada de Mestre Valentim. Entretanto, apesar do jardim ter sofrido um grande impacto com a desfiguração do antigo terraço e, conseqüentemente, perdeu seu sentido simbólico para a sociedade como um mirante de paisagens e pessoas, o restante da forma jardim do Passeio não foi alterada, ainda que tenha interferido profundamente na sua configuração como unidade potencial. Em seu lugar construiu-se uma plataforma parca e singela, completamente desconectada do tradicional significado do antigo terraço. A demolição do terraço desarticulou o espaço total do jardim que havia sido elaborado por Mestre Valentim e mantido por Glaziou, ao apagar parte do conjunto conectivo entre o “portão, o jardim, a fonte, o terraço e o mar” (VILLAS BOAS, 2000, p. 113). Afastando-o paulatinamente da paisagem marinha, pelos sucessivos aterros de 1904, 1922 e 1950, alterou-se irreversivelmente a organização espacial do mesmo e com ela o seu significado intrínseco. Assim, sem o terraço o jardim perdeu seu *belvedere*, sua bela vista como tradução livre da palavra, e com isto seu público cativo, desfazendo-se por completo seu sentido original e uso social.

Com a reforma do prefeito Dodsworth, no total, o jardim foi privado de 360 m² da sua área interna, em favor do descongestionamento das linhas de bonde que transitavam ao seu redor. A demolição dos belíssimos edifícios elaborados pelo arquiteto Arquimedes Memória, tinha sido justificada à época pelo mau estado de conservação do prédio e pela fragilidade de sua estrutura arquitetônica. Após excluída a possibilidade dos edifícios, tanto do Theatro-Cassino como do Cassino Beira-Mar, estarem em más condições de uso, outras proposituras foram elencadas e orbitaram entre duas justificativas que poderiam explicar tal procedimento: “a censura política na produção teatral e a reputação do Theatro-Cassino diante das questões moralistas predominantes na época” (SANTUCCI, 2005, p. 133), ambas deflagradas pela mentalidade retrógrada vivida nos anos 1930. Após esta demolição, a área referente ao terraço além de reduzida e sem tratamento estético, ganhou um gradil, semelhante ao que circundava o jardim, isolando-se por completo até mesmo da avenida Beira-Mar. A entrada para o parque, só podia ser acessada pelo portão principal e seus outros dois laterais: um em direção à Lapa e outro à rua Senador Dantas.

Após 1937, com terraço completamente descaracterizado, o jardim perdendo parte de seu espaço inclusive para passagem de uma via urbana, recebendo trilhos para bonde para comportar o aumento do fluxo em direção à zona sul. A rua Mestre Valentim, nome dado a via que apartou parte do terraço do jardim, colaborou para reforçar esta separação, mais uma vez, a área verde do jardim perdeu espaço para a malha urbana da

cidade e foi cercado com novo gradil, responsável por retomar sua ambientação como recinto fechado.

5.3 Do tombamento do jardim à pesquisa arqueológica

Nesta parte final da pesquisa, em acordo com a sequência de exposição do trabalho, inicia-se a comparação entre a obra de reforma do jardim do Passeio Público em 1968 indo até a obra da sua restauração, iniciada em 2001 e terminada em 2004. Esta última, contou com apoio de pesquisas arqueológicas como parte integrante do trabalho interdisciplinar de restauro do jardim. Por conta da intervenção de escavações arqueológica, encontrou-se diversos vestígios de estruturas arquitetônicas e inúmeros fragmentos de artefatos de diferentes períodos históricos, dispersos em camadas soterradas por toda a área do Passeio Público.

Como expressão concreta de práticas sociais de uma determinada época, os artefatos arqueológicos são meios/pontífices do passado que sobreviveram até o tempo presente. Seus estudos nos permitem aceder a comportamentos a eles vinculados, através de suas funções diretas/primeiras, assim como inferências sobre seus possíveis significados simbólicos. Sua significância, para a Arqueologia Histórica vai muito além de confirmar funções e significados já descritos em documentos escritos, mas sobretudo seu principal objetivo consiste em tentar aceder as múltiplas vozes das relações sociais que apenas o estudo de fontes textuais pode não necessariamente contemplar.

Para a Arqueologia os artefatos são seus objetos de estudo e sua importância consiste no seu enorme potencial de significação contextual para produzir dados e com eles um novo conhecimento. Seu estudo proporciona a possibilidade de confirmar, questionar ou até mesmo refutar documentos textuais e imagéticos, contudo nunca isoladamente, mas sempre dialogando com fontes variadas, com intuito de se aproximar da complexidade contextual do objeto estudado.

Nas atividades de prospecção e escavações realizadas no Passeio Público, a equipe de arqueologia teve a oportunidade ímpar de acessar o subsolo do jardim e lá encontrar inúmeros artefatos de diferentes tamanhos, formas, propriedades e funções distintas. São correspondentes diretos de grupos sociais e períodos distintos da vida

passada no interior do jardim e possuidores de uma capacidade singular de exprimirem processos sociais diversos, tais como: hábitos de consumo, poder aquisitivo de classes, redes de transporte e comércio, aspectos socioeconômicos e demográficos, durabilidade, popularidade de certos objetos/artefatos etc., que podem servir para inferir sobre relações sociais, práticas culturais e comportamento de época. Principalmente se forem artefatos espúrios ou aparentemente deslocados do contexto social do período estudado. Neste sentido, os artefatos são muito mais do que meros objetos produzidos por humanos, mas ascendem a categoria de legítimos registros materiais de relações sociais, ou seja, documentos que testemunham a dimensão concreta da cultura. Por esse motivo, no que tange a potencialidade da dimensão material oferecida pelos trabalhos arqueológicos, concentrei o esforço dessa fase final da dissertação sob a materialidade e a espacialidade exercidas por estes artefatos arqueológicos como expressão, meio e condição pelo qual o contexto histórico deste sítio foi construído. Diante desse esclarecimento, continua-se o desenvolvimento dessa investigação.

Em 1938, o Passeio Público foi tombado pelo então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional⁸². A sucessão de períodos de abandono em contraposição aos cuidados acompanhou toda a trajetória deste importante jardim, desde sua fundação até os dias atuais. De modo que sua história nunca foi seguida por uma proteção contínua deste tradicional monumento paisagístico urbano. Os aterros marinhos subsequentes, provenientes do arrasamento do Morro de Santo Antônio, para construção de vias expressas e do “parque do Flamengo” em 1965, serviram para alijar ainda mais o Passeio Público tanto de sua antiga paisagem marinha, quanto isolá-lo do restante da malha urbana, conduzindo-o à uma certa obscuridade. “Em 1968, foram colocados gradis apenas no jardim, deixando o terraço (modificado em 1937) sem fechamento” (NAJJAR, 2007, p. 462). Entretanto, apesar de longos períodos de abandono, pode-se dizer que ele se manteve altivo, resistindo às agruras sociais e sobrevivendo ao tempo.

Em 1987, o Departamento Geral de Parques e Jardins, da Secretaria Municipal de Obras e Serviços Público do Rio de Janeiro empreendeu uma nova “reforma”, aos moldes de conservação⁸³, recuperando ao todo mil metros do parque, anteriormente perdidos para o fluxo viário que transitava ao seu redor. Neste período “a via aberta para

⁸² O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional ou SPHAN foi a primeira denominação do órgão federal de proteção ao patrimônio cultural brasileiro, transformado em 1946 em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O SPHAN começou a funcionar em 1936, a partir de determinação presidencial dirigida ao ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, e foi elaborado e coordenado inicialmente por Rodrigo Melo Franco de Andrade.

⁸³ Para o termo **Conservação**, ver nota de rodapé na página 243.

o trânsito de bondes é incorporada ao jardim, bem como todo o terraço recebeu fechamento por gradis” (NAJJAR, 2007, p. 462).

Em 1998, onze anos depois, a mesma secretaria realizou uma grande limpeza, retirando árvores ameaçadas de tombamento pelo alto grau de decomposição e toda espécie de erva daninha, que também comprometia a apreciação da beleza cênica do antigo jardim. Neste momento, seus gradis foram restaurados⁸⁴, ou seja, respeitando-se a unidade artística que lhe confere sentido e reparando apenas o que o tempo desgastou. Em virtude da necessidade de conservação, que o jardim continuou a demonstrar, a mesma Fundação Parques e Jardins (FPJ), responsável por intervenções neste tipo de sítio, contratou em 2001, a empresa Ópera Prima Arquitetura e Restauo Ltda para realizar, desta vez, uma restauração total no mais antigo parque público da cidade do Rio de Janeiro.

Sob os moldes das Cartas patrimoniais de Veneza (1964)⁸⁵, que guiam intervenções sobre bens tombados e de Florença (1981)⁸⁶, onde se encontram recomendações sobre restauração de jardins históricos, a empresa desenvolveu em 2001 junto a Fundação Parques e Jardins/RJ e a 6ª Superintendência Regional/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, um projeto de restauro. Este precisou contemplar a interdisciplinaridade necessária às obras de interferências desta natureza sobre monumentos históricos, como no caso do jardim do Passeio Público.

Neste ponto, vale ressaltar que um projeto de restauro não tem exatamente os mesmos objetivos que um projeto de arquitetura ou paisagismo. Como já sublinhado pelo arquiteto e historiador responsável pela obra de restauro Nelson P. Ribeiro (2006, p. 92) “enquanto estes últimos são projetos de um objeto a ser construído, o projeto de restauro é projeto de um objeto já existente [...], que com estatutos ontológicos completamente distintos, a abordagem tem que ser distinta também”. Entretanto, apesar desde o início, o projeto de restauração corresponder às recomendações das cartas patrimoniais e envolver a participação ativa de profissionais de diversas áreas do conhecimento como técnicos, engenharia, arquitetura, história e paisagismo, sob a supervisão do IPHAN/RJ e do FPJ/RJ, até o fim do ano de 2003, não contava com a participação de arqueólogos no seu corpo de pesquisa interdisciplinar.

⁸⁴ Sobre a ideia que envolve o termo **Restauração**, consultar nota de rodapé da página 243.

⁸⁵ A Carta de Veneza trata-se do documento final do II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos em Monumentos Históricos ocorrido no mês de maio de 1964, em Veneza, Itália.

⁸⁶ A Carta de Florença é o documento final elaborado pelo Comitê Internacional de Jardins Históricos do ICOMO/IFLA, realizado em Florença no ano de 1981, tratando das recomendações específicas sobre preservação e interferências em jardins históricos.

O convite recebido da Fundação Parques e Jardins/Divisão de Monumentos e Chafarizes da Prefeitura do Rio de Janeiro à Assessoria de Arqueologia da 6ª SR/IPHAN decorreu do cumprimento de uma obrigatoriedade legal referente ao Decreto Lei 22.872/2003⁸⁷ municipal, numa iniciativa pioneira, onde a Prefeitura do Rio de Janeiro criou uma legislação específica, obrigando a realização de pesquisas arqueológica em todas as obras de intervenção urbana, que perturbassem o solo e/ou subsolo da cidade. A partir desta determinação, a arqueologia passou a fazer parte do quadro interdisciplinar do projeto de restauração do jardim e a Assessoria de Arqueologia da 6ª SR/IPHAN ficou responsável tanto pelo projeto de pesquisa arqueológica, como pela sua execução no sítio histórico do Passeio Público/RJ. Considerado e confirmado o que já se suspeitava em trabalhos acadêmicos, ou seja, um sítio histórico com alto potencial arqueológico.

Esclareço que, nesta dissertação de mestrado, o propósito não é enfatizar a pesquisa de restauro realizada no jardim, mas sim a pesquisa arqueológica que foi inserida no projeto de restauração. Haja vista que o presente trabalho não se pretende aprofundar nas técnicas e teorias de restauro, mas nas intervenções arqueológicas e suas “descobertas” que visam dar voz a artefatos e atores sociais, muitas vezes esquecidos pela história oficial ou que sofreram perdas mnemônicas com políticas de apagamento sociocultural. Em vista disto, de acordo com a arqueóloga Rosana Najjar, coordenadora responsável pelo projeto de arqueologia do Passeio à época, “um projeto de restauração de um bem cultural deve ter como objetivo, a recuperação e a socialização da história deste bem” (NAJJAR, 2002, p. 11). Por este motivo, um projeto de restauração sobre um patrimônio tombado de grande valor cultural, como o jardim do Passeio Público, deve guardar todas as recomendações legais que guiam e orientam a utilização de uma metodologia de trabalho segura e corretamente justificada.

Fundamentados pela Carta de Veneza no que tange seu artigo 2º, onde recomenda-se, em projetos de intervenção sobre monumentos históricos, a composição de equipes interdisciplinares para atingir maior acuro na recuperação do bem patrimonial, a presença da equipe arqueológica caracterizou-se como mais um instrumento a ser utilizado na reconstrução de uma narrativa histórica do jardim e da sociedade que o constituiu. Um dos objetivos do projeto de arqueologia, por se tratar de um bem tombado e de um sítio de alto grau de complexidade, segundo Najjar (2007) “foi o de seguir as

⁸⁷ Trata-se do Decreto Municipal do Rio de Janeiro de nº 22.872, de 07 de maio de 2003, que no seu artigo 1º dá a saber: “Todas as obras que envolvam intervenções urbanísticas e/ou topográficas realizadas pelo poder Público Municipal – direta ou indiretamente, em áreas que sugiram interesse histórico – deverão prever estudos e acompanhamentos com vistas à pesquisa arqueológica”.

recomendações das cartas patrimoniais e da teoria de restauro”. A justificativa da pesquisa arqueológica partiu então da premissa de que o sítio do jardim se enquadrava na noção de monumento histórico ou patrimônio histórico, de acordo com as cartas patrimoniais, compreendendo tanto “a criação arquitetônica isolada, como o ambiente urbano ou paisagístico que constitui o testemunho de uma civilização, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico” (Carta de Veneza, apud CURY, 2000, p. 92).

Por se tratar de um jardim revestido de significativo valor cultural, a Carta de Florença (1981), como um complemento da de Veneza, no seu artigo 6º, ao tratar das recomendações de salvaguarda dos jardins de interesse histórico, por considerá-los como monumentos vivos, também foi utilizada como um dos princípios que orientaram as intervenções de restauro e de arqueologia sobre o sítio do Passeio. Segundo este documento, onde as normas e padrões são estabelecidos e servem como guia utilizável nestas intervenções, diz o artigo 15 da Carta:

Qualquer restauração e, com mais forte razão, qualquer reconstituição de um jardim histórico só deve ser empreendida, que vá desde as escavações até a coleta de todos após um estudo aprofundado, que contemple desde as escavações até a coleta de todos os documentos referentes ao respectivo jardim e aos jardins análogos, suscetível de assegurar o caráter científico da intervenção (Carta de Florença, art. 15, 1981, apud CURY, 2000).

Estabelecendo ainda que a reconstituição deve respeitar a “autenticidade” do jardim, no que tange tanto ao seu desenho e elementos artísticos, como ao volume, às massas, à flora e aos minerais, que o constituem como sua configuração total.

Assim, “com base nessas recomendações internacionais, o projeto de arqueologia para o jardim do Passeio Público (grifo nosso) foi concebido com ênfase à compreensão de dois dos seus inúmeros momentos históricos: a sua criação em 1783 e a sua reforma em 1862” (NAJJAR et al, 2007, p. 458). Por se tratar dos dois maiores momentos de amplitude e transformações ocorridas no jardim, foram considerados tanto pelo projeto de restauro quanto pelo de arqueologia, como sendo as fases mais significativas vividas pelo Passeio. Entretanto, a descaracterização material quase que total da primeira fase do jardim (1783) sobre o predomínio quase absoluto da segunda, inclinou o projeto de intervenção a privilegiar a forma paisagística prevalecente (1862) como o objeto a ser restaurado. Haja vista que, a incógnita de como avaliar uma forma prístina, cuja configuração espacial não está atualizada sobre o local pode-se inclinar a

restauração a incorrer na produção de um “falso histórico”⁸⁸. Por este motivo, a orientação geral tanto para o projeto de restauro como para o de arqueologia foi o de preferir como referência o projeto paisagístico de Auguste F. M. Glazou (1862) com intuito de resguardar a “autenticidade” do jardim.

O projeto de arqueologia, iniciado em janeiro de 2004 e executado no mês seguinte, objetivou “desvelar as lacunas deixadas pelo levantamento histórico, auxiliando na realização da restauração do jardim e na recuperação do bem tombado” (MACEDO, 2006, p. 104). A execução do projeto de arqueologia era conduzida com a expectativa de que as informações arqueológicas pudessem fornecer dados e estes, quando analisados, produzissem um outro conhecimento sobre o objeto pesquisado. Conhecimento novo, que pudesse tanto vir a corroborar quanto refutar aqueles já oferecidos pelos documentos históricos e iconográficos sobre o bem estudado, comportando deste modo, parte da pertinência das pesquisas arqueológicas sobre bens culturais. Neste sentido, a participação da arqueologia em obras de restauro “se mostra muito eficaz no trabalho da recuperação histórica, não só para suprir a ausência de dados bibliográficos, mas também para dialogar com os poucos documentos existentes” (NAJJAR, 2002, p. 8-9).

Devido ao Passeio Público ser um sítio de grande dimensão espacial e de significativa complexidade cultural, foi possível à pesquisa arqueológica qualificá-lo na categoria de um “Superartefato”⁸⁹, por ser um artefato que além de conter dentro de si outros (no caso, vestígios de estruturas arquitetônicas) de menor porte possui, em conjunto, um alto grau de interconexão entre seus elementos constitutivos, formando juntos um sentido de unidade cultural. Elevá-lo à categoria de Superartefato conferiu ao sítio um potencial de significado arqueológico vigoroso e permitiu analisá-lo em um nível de escala que lhe desse a extensão de seu valor fenomênico, possibilitando sua melhor visibilidade cultural e pertinência social.

A coleta prévia de dados realizada pelo levantamento históricos, arquitetônicos e iconográficos do sítio permitiram que as áreas consideradas de alto potencial arqueológico pudessem ser demarcadas. Para tal, partiu-se da premissa de que o contexto histórico e arqueológico do Passeio era o de sobreposição de dois grandes projetos paisagísticos: o projeto de Glazou (1862) sobre o de Valentim (1783), havendo, entretanto, outras três intervenções históricas de impacto restrito sobre determinadas

⁸⁸ Falso histórico ou falso artístico é um termo cunhado pelo teórico da restauração Césare Brandi (1906-1988) para se referir a intervenções de restauro que não respeitam a unidade em potencial da obra de arte, modificando sua estética, suas marcas do passado e, conseqüentemente, seu valor histórico e artístico.

⁸⁹ Superartefato é um termo arqueológico já descrito no rodapé da página 27, localizado na introdução dessa pesquisa.

áreas do jardim. Entretanto como estas interferências mais pontuais, além de não estarem mais atualizadas sobre o espaço, não foram responsáveis por uma mudança completa no paisagismo já implementado, logo, apesar de pesquisadas suas formas, elas não foram recriadas, para não ferir o princípio de autenticidade, nem incorrer num falso histórico. Deste modo, visando pontuar as intervenções arquitetônicas e paisagísticas sofridas pelo Passeio Público, foram destacados cinco momentos importantes na existência do jardim, em que elementos arquitetônicos fizeram parte, em algum momento, de sua história.

O primeiro momento, data da sua fundação em 1783 até sua grande reforma em 1862.

O segundo, parte da reforma de 1862 até à instalação do aquário público em 1904.

O terceiro, de 1904 até à destruição do aquário e do terraço para construção, em 1921/22, do prédio que comportou o Casino Beira-Mar e o Teatro-Casino.

O quarto momento, iniciou-se com a existência e funcionamento do referido prédio, com duração entre 1921 até 1937, data da sua completa demolição.

O quinto e último momento principia com a demolição do Casino em 1937, que culminou com a integração da área do terraço à malha urbana da cidade até à data da restauração em 2001, assumindo a configuração atual do jardim.

A pesquisa arqueológica foi realizada durante o período de seis meses e pretendeu, segundo Najjar (2007, p. 463), “recuperar a história do bem e produzir conhecimento que visasse auxiliar na restauração do jardim e na sua devolução à sociedade”. Assim, baseado nos resultados dos levantamentos histórico, iconográfico e arquitetônico, aliados ao resultado das prospecções arqueológicas preliminares, foram avaliados a integralidade dos vestígios remanescentes da sobreposição dos dois grandes projetos paisagísticos. Ainda de acordo a pesquisadora acima citada:

A escolha dos vestígios a serem estudados seguiu dois parâmetros: os que apresentavam potencial para responderem as questões propostas pelas pesquisas e os que melhor representassem, ao olhar dos futuros usuários do jardim (tanto leigos como os pesquisadores), a história que a restauração queria contar para a população carioca. A ideia inicial era a de deixar expostos os vestígios revelados pelas pesquisas (NAJJAR, 2007, p. 458).

O projeto fundamentou-se nas recomendações do Manual de Arqueologia Histórica do IPHAN, conduzindo a pesquisa arqueológica a respeitar a sequência da investigação em três etapas:

- a) avaliação do potencial arqueológico;

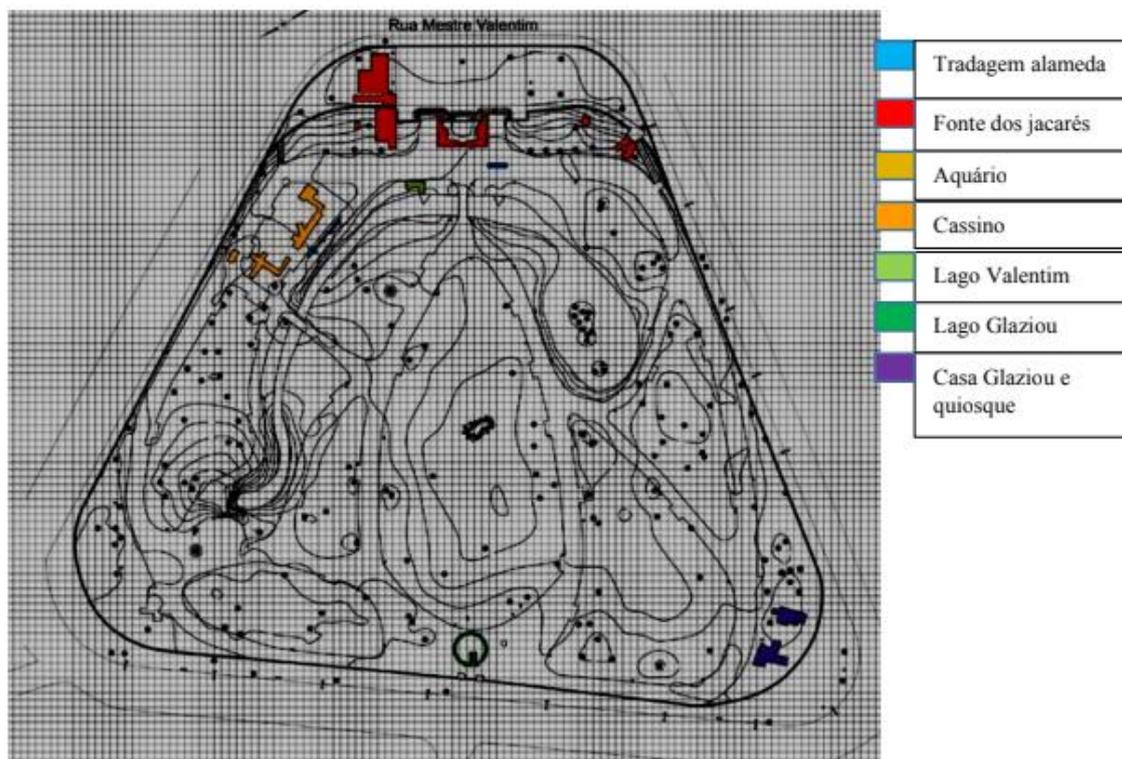
- b) pesquisa arqueológica e
- c) utilização dos vestígios.

Com o auxílio também de fontes iconográfica como plantas cadastrais de projetos arquitetônicos realizados na cidade do Rio de Janeiro pôde-se definir as áreas de potencial arqueológico com vestígios de estruturas de arquitetura e, assim, foram determinados os locais de escavação. Inicialmente, a área do terraço foi detectada como significativamente interessante, devido às inúmeras intervenções que o transformaram, tanto com obras como com diversos aterros ao longo dos séculos. Utilizando-se das técnicas de escavação com trincheiras e poços testes, foi possível perceber a amplitude do terreno a ser pesquisado, proporcionando uma profusa visibilidade arqueológica do sítio. Como nos apontou Macedo (2006):

Os métodos e as técnicas de escavação devem necessariamente atender as necessidades da pesquisa em concordância com o suporte teórico adotado. No caso do Passeio Público foi adotado o quadriculamento de 2 x 2 m (aplicando uma malha quadriculada em toda a superfície do jardim), com escavações em níveis artificiais, abertura de poços-testes, trincheiras e sondagens com trado (MACEDO, 2006, p. 113).

Ao fazer uso deste método e desta técnica, toda a área do jardim foi quadriculada para que as áreas a sofrerem intervenções arqueológicas pudessem ser precisamente assinaladas, conforme imagem de n. 73, na página seguinte. A técnica de quadriculamento privilegia a cronologia do sítio ao invés de sua espacialidade. Comumente é utilizada e justificada quando há curto período de tempo destinado a escavação, indisponibilizando a abertura e movimento de grandes massas de solo ou pela perturbabilidade das deposições arqueológicas no solo, presumindo-se que o sítio não é uma estrutura espacial intacta no tempo. Nessa imagem pode-se posicionar, por meio de coordenadas geográficas, os locais de sondagem com trado realizados pela equipe de restauro e acompanhado por arqueólogos, ilustrados pelos pontos negros plotados no croqui. Assim como os locais coloridos que ilustram os outros locais que foram impactados por escavações arqueológicas, referenciados pela legenda ao lado da imagem.

Figura 73 - Planta da locação das áreas arqueológicas escavadas, em 2006



Nota: vê-se a aplicação da malha de quadriculamento na área do jardim. Desenho feito por Thalita Fonseca.

Fonte: MACEDO, 2006, p. 109.

Uma vez aplicadas estas técnicas de escavações no terraço, foram encontrados os limites e os vestígios das robustas fundações do edifício do Theatro Cassino, bem como o piso de uma antiga cozinha subterrânea pertencente ao teatro. A aplicação da técnica de sondagem com trado em pontos distintos do jardim, conforme informa os pequenos círculos negros na imagem n. 73, assim como as áreas escavadas pela arqueologia permitiram o encontro de uma grande variedade de material arqueológico, entre eles: fragmentos de louças doméstica, vidros, garrafas, copos, xícaras, pratos de porcelana, faiança e garrafas em grés, ossos de animais e humanos, dentes, metais, moedas, restos de material de obra e demolição (tecnogênicos).

A abertura de trincheiras, poços-testes, bem como o acompanhamento de todo e qualquer movimento de terra necessário para as obras de restauração foram realizados pela equipe de arqueólogos, visando assim à recuperação de todos os vestígios possíveis para remontar a história do Passeio Público (NAJJAR et al., 2007, p. 471).

As imagens 74, 75 e 76 declaram a materialidade de alguns deste muito fragmentos arqueológicos encontrados nessa escavação. Nelas podem-se ver: o cabo de

uma bengala esculpida em marfim representando uma cabeça de cavalo e alguns fragmentos de faiança decorada [louças], que servem como exemplos dos tipos de materiais arqueológicos de menor dimensão, encontrados neste tipo de sítio, como vestígios de um lugar onde houve uma intensa atividade social relacionada, inclusive, à alimentação.

Figura 74 - Fotografia do Cabo de bengala em formato de cavalo, em 2005



Fonte: NAJJAR et al., 2005

Figura 75 - Fotografia da Borda de prato com padrão da série *Blue Bell Border*, em 2005



Nota: Borda e base de prato de cerâmica fina decorada no padrão *Willow*.
Fonte: NAJJAR et al., 2005, p. 19.

Figura 76 - Fotografia de Borda e base de prato de cerâmica fina decorada no padrão *Willow*, em 2005



Nota: Vestígios de pintura dourada sobre o esmalte.
Fonte: NAJJAR et al., 2005, p. 18.

Os fragmentos de cerâmica referem-se a bordas e bases de fundo de prato raso pertencente a aparelhos de jantar, em faiança fina, ambas com utilização de técnica decorativa semelhantes, conhecida como *transferprinted*. Técnica de decalque ou transferência de um padrão decorativo onde o desenho desejado é copiado com uso de um papel fino ou tecido sobre placa gravada em cobre e recoberta de tinta. Uma vez absorvida a tinta o desenho é transferido sobre cerâmica branca, muito utilizada por fábricas ceramistas inglesas ao longo do século XIX. Embora esta técnica ceramista tenha se iniciado em meados do XVIII na Inglaterra, somente se popularizou em grande escala

mundial (1860-1885) quando o desenho *transferprinted* se aperfeiçoou e ganhou desenhos com contornos bem definidos, sem sombreamento e com profundidade. Conquanto, apesar dos fragmentos precisarem ainda de análises arqueológicas mais aprofundadas, grosso modo, por meio de observação geral da amostra, grande parte do material cerâmico parece atender aos requisitos descritos acima, indicando-os a pertencerem em maioria ao século XIX. A amostra de n. 75 serve como um bom exemplar do tipo de material cerâmico do século XIX encontrado no Passeio. Trata-se de uma louça inglesa em padrão oriental conhecido como *Willow*⁹⁰, apresentando uma cena clássica de paisagem chinesa que se popularizou ao longo do XIX. Lembro ao leitor que a mudança no processo de produção dessa técnica para os padrões orientais *Willow*, cenas de paisagens e cenas históricas ocorreram e predominaram entre os anos de 1815-1830, com larga produção europeia e distribuição para o mercado consumidor interno e internacional. Após 1830 houve a primazia de desenhos com panoramas românticos. Pode-se ainda inferir a respeito dessa técnica que a cor azul, empregada nos desenhos, foi mais utilizada entre 1784-1840, sendo a cor azul marinho dominante entre 1818-1830. As outras cores como rosa, vermelho, verde etc, foram introduzidas entre 1809-1829 em louças como malgas, xícaras, pires, pratos, bules etc. Estas informações quando associadas a recepção de quantidade significativa de produtos, sobretudo ingleses, no Brasil após a abertura dos portos às nações amigas (1808) podem nos indicar que esses exemplares de cerâmica *transferprinted* são sugestivos a pertencerem às práticas sociais de convivalidade com uso de alguns elementos sofisticados de aparelho de jantar ocorrido no Passeio Público, provavelmente, no início do século XIX.

Dentre os elementos cerâmico que podem nos indicar informações relevantes sobre origem e produção dos artefatos, inclusive temporais, é a pasta, ou seja, os componentes materiais que juntos formam a massa com textura própria que depois de moldada, produzirá a cerâmica após a queima. Contudo, muitos dados ainda precisam ser produzidos sobre o material arqueológico encontrado no jardim do Passeio Público e a arqueologia dispõe de um potencial enorme para análise, produção de informações e

⁹⁰ Bordas de pratos decoradas com a técnica da impressão por transferência com o padrão “**Willow**”. O desenho em sua totalidade é derivado de uma combinação de motivos e composições que ornamentavam as porcelanas chinesas. Inicialmente, as reproduções nas faianças finas inglesas utilizando a técnica da transferência apresentavam variações na concepção e poucos exemplares traziam marca de fabricação. Somente na primeira década do século XIX, emergiu um padrão modelo e o qual foi amplamente copiado pelas fábricas inglesas e, também, de outras nacionalidades. Durante a Era Vitoriana (1837-1901) atingiu grande popularidade e continuou a ser reproduzido ao longo do século XX (COYSH, HENRYWOOD, 1984). No Brasil, a fábrica **Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo** (São Caetano/SP) produziu louças com esse padrão, durante o século XX (1935 a 1985). Disponível em: <www.revistas.usp.br/revmaesupl/article/viewFile/113577/11153> Acesso em: 10 de abril de 2021.

conhecimento sobre este notável patrimônio da cidade do Rio de Janeiro.

Outra amostra encontrada no jardim com a técnica *transferprinted* refere-se ao fragmento de louça em faiança fina no padrão inglês conhecido pela série *Blue Bell Border*, com decoração floral em esmalte azul escuro em fundo branco, apresentando vestígios de pintura dourada sobre o esmalte. Estes tipos de cerâmica e sua decoração inglesa foi extensamente utilizada a partir de meados do século XVIII e durante todo o XIX, sendo posteriormente copiada por diversos fabricantes de louça de nacionalidades diferentes.

No âmbito brasileiro, ao analisar artefatos semelhante em coleções de escavações arqueológicas, a arqueóloga Tania A. Lima (1995) considerando também a iconografia, manuais de comportamento e cronistas da época, entre outras fontes, observou que houve emulação e imitação de hábitos europeizados vinculados aos hábitos alimentares. Lima reparou que a técnica do *transferprinted* era preferencialmente usada para os serviços de jantar, principalmente na primeira metade do século XIX, como forma de exibição e status de classes abastadas. Nesse momento, as louças totalmente brancas não faziam parte dos serviços de mesa, pois eram consideradas inferiores e de custo mais acessível aos populares. Por esse motivo eram destinadas ao uso comum de áreas particulares da casa, como cozinhas e áreas de serviço gerais. Entretanto, por volta de 1850 há uma inversão destes valores atribuídos as louças decalcadas pelo *transferprinted* e o valor estético e econômico antes exibido por ela passa a ser delegado a louça branca, estilo *ironstone*, enquanto as decalcadas foram paulatinamente sendo desprezadas pelas classes abastadas e absorvidas pelas subalternas (LIMA, 1995).

Desse modo, os vestígios de pratos, xícaras, copos, taças, ossos, metais, couro etc, encontrados em escavações operaram na análise arqueológica como potenciais indicadores de práticas e comportamentos sociocultural específicos. Eles possuem o potencial para expressar hábito de consumo, de circulação e de recepção de objetos por determinados estratos sociais em determinado tempo e lugar. Atitudes, muitas vezes, subjetivas que simbolizam status, classe social, hábitos reproduzidos ou ostentação que se concretizam na materialidade exercida na relação social entre indivíduos com objetos materiais do contexto do qual são partícipes. Estes artefatos são vigorosos marcadores sociais de diversos aspectos da vida econômica e cultural de uma determinada sociedade, como por exemplo o cabo de bengala em marfim com formato de cabeça de cavalo da página 267, e servem para expressar o modo como determinados grupos sociais se comportam dentro dela. Podem indicar ainda padrões de uso e práticas sociais múltiplas a

depende, entre outros critérios, do volume destes materiais encontrados no sítio, da sua distribuição espacial e temporal, da sua frequência no registro arqueológico e do valor social atribuído ao seu respectivo significado social.

A existência destes vestígios em sítios históricos, como no jardim do Passeio, opera na análise arqueológica como mediador de diversas dimensões da vida humana, entre elas: a social, cultural, a material, econômica, política etc. Posto que a técnica empiriza o tempo, esses vestígios oferecem uma “janela êmica” para o passado, expressando inclusive conexões simbólicas codificadas entre pessoas e objetos. Não expressam apenas ligações objetivas, mas conectam por meio delas subjetividades, ou seja, são a própria “dimensão concreta das relações sociais” (LIMA, 2011). São evidências materiais de condutas humanas sobre o mundo. E sua materialidade conduzem arqueólogos a inferirem sobre redes de transporte e comércio locais e internacionais, hábitos de consumo, poder aquisitivo, aspectos socioeconômicos e demográficos, popularidade, hierarquias, resistências etc., inclusive sobre relações sociais e práticas comportamentais. O enorme potencial oferecido pela cultura material arqueológica, no que tange a sua materialidade, sua espacialidade e sua distribuição posicional sobre o espaço e o tempo permite que a leitura interpretativa sobre seus possíveis significados não seja, pela própria emergência da materialidade, fechada em si mesma. Permite também que o material e sua espacialidade sejam lidos e relidos diversas vezes, pois suscitam o enunciado, ao invés do discurso fechado, autorizando, deste modo a possibilidade de sua interpretação e reinterpretação baseada no contexto.

Entretanto, vale lembrar que, até onde as fontes históricas informam, o solo que compôs a estratigrafia pedológica do jardim foi oriundo do desmonte do Morro das Mangueiras para aterramento de uma lagoa. Assim, o sedimento que compõe o Passeio não é autóctone, original do local, mas transportado de um local a outro, trazendo com ele todos os vestígios materiais provenientes de grupos sociais que habitavam este outro lugar. Isto quer dizer que não é seguro afirmar que os materiais de menor dimensão encontrados no Passeio sejam todos próprios do jardim, ou seja, produzidos naquele único espaço. Muito provavelmente pode haver artefatos pertencentes aos moradores do Morro das Mangueira. Uma vez analisados eles podem trazer informações relevantes sobre a vida das pessoas que moravam ali, a contar a história silenciada sobre estes tipos de ocupação do espaço urbano, no fim do século XVIII. Entretanto, sabe-se apenas, até então pelas fontes oficiais, de uma comunidade pobre sem referências históricas que habitava seu sopé, cujo apagamento social foi o resultado de uma política de coerção do

Estado com o fim de produção de solo para o aterro da referida lagoa.

Apesar disso, as transformações paisagísticas que este jardim sofreu, dentro de um longo período temporal, sobretudo os diversos usos e as atividades sociais realizadas em seu interior, como: saraus, banquetes, festas, ceias, piqueniques etc., suscitam que pode haver descarte de material cultural *in situ* originário destas práticas também. Por este motivo, ainda em acordo com a pesquisa arqueológica de salvaguarda realizada no Passeio, que considera grande parte do material cultural oriundo de contexto externo ao jardim; sugiro nesta dissertação levantar a possibilidade de que possa haver também material cultural arqueológico produzido, no sentido de descarte, de práticas sociais ocorridas no interior do próprio jardim. Cultura material que pode ser, provavelmente também, oriunda tanto das atividades acima mencionadas, como proveniente dos usos de convivência social dos Quiosques, do Café-concerto e do Chopp-Berrante, do Terraço e outros, locais que tiveram atividades de atendimento à clientela, principalmente, com serviço de bar. O que inclusive explicaria, parcialmente, o volume acentuado de fragmentos de objetos referentes ao consumo de alimentos e bebidas, como pratos, xícaras, garrafas, copos, vidros etc. Haja vista, que o jardim abrigou diversos usos sociais ao longo dos seus mais de duzentos anos de existência e, cada um deles provavelmente, pode ter produzido seus próprios materiais, como o exemplo do cabo de bengala encontrado no jardim e verificado em imagens iconográficas em mãos de elegantes cavalheiros que costumavam frequentar o Passeio.

Questionamento distinto é feito quanto se trata de vestígio arqueológico fixo, como a estrutura do edifício construído em 1922, conforme a imagem n. 77 a seguir, pois tratando-se de estrutura imóvel oferece mais segurança sobre sua legitimidade, não cabendo dúvida quanto sua autenticidade como elemento do jardim. Neste sentido, as fundações do Theatro Cassino foram encontradas no local suposto pelo levantamento bibliográfico. Entretanto, seus vestígios constavam-se em ótimo estado de solidez. Fato este verificado pela pesquisa arqueológica com grande surpresa, pois contrariou veementemente as motivações políticas e os documentos históricos que justificaram à época a necessidade da sua iminente destruição.

Figura 77 - Fotografia dos Vestígios das fundações do Theatro Casino, em 2005



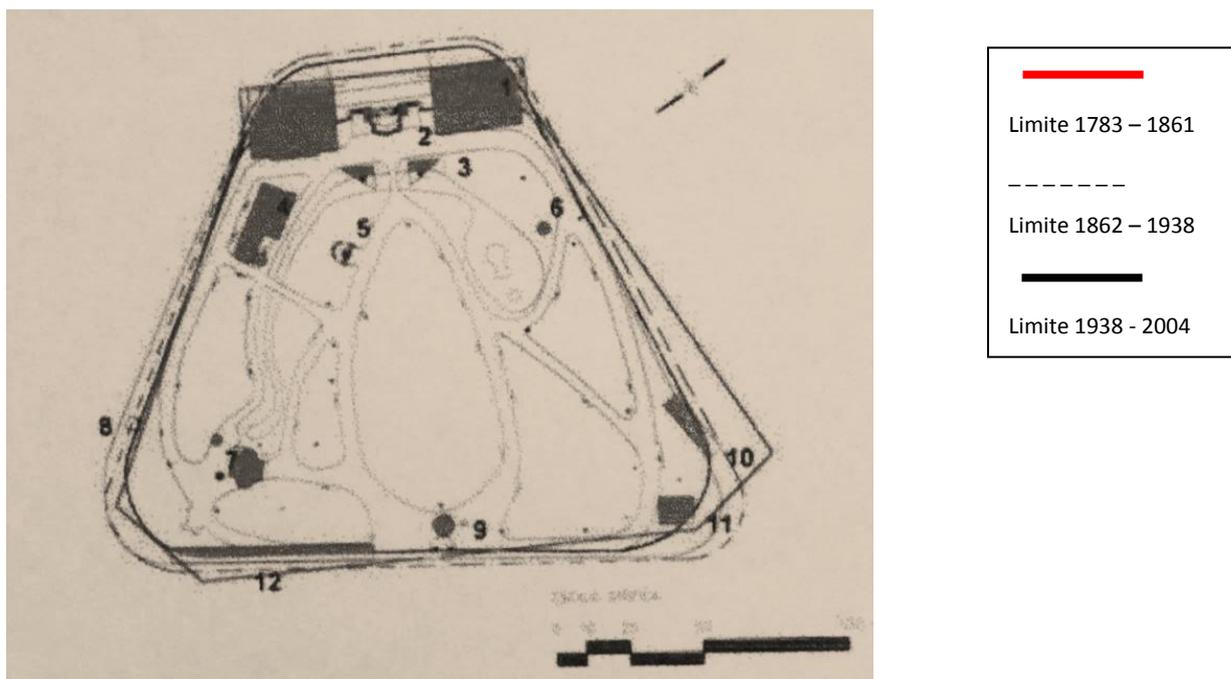
Fonte: NAJJAR et al., 2005, p. 23.

Uma antiga calçada decorada com mosaicos em pedra portuguesa também foi encontrada próximo ao local, referente ao calçamento do *promenade des anglais* implementado na abertura da Av. Beira-Mar durante a reforma Pereira Passos. Assim como parte dos trilhos de bondes e um piso asfáltico, que no período de 1937 a 1968 cortaram um pedaço do jardim para servir de desafogo viário ao tráfego do centro à zona sul da cidade. A partir destas evidências foi possível abrir uma página esquecida da história e rever as transformações ocorridas, não apenas no espaço do jardim, mas na própria cidade do Rio de Janeiro, onde o Passeio Público, como parte intrínseca desta urbanidade, por vezes, foi alvo destas mudanças, ora perdendo e ora retomando parte da área que compôs seu sítio.

A imagem 78 a seguir, de efeito também didático, informa sobre os três limites territoriais, pelos quais o jardim perdeu e ganhou espaço para as transformações urbanas ocorridas na cidade do Rio ao longo de quase dois séculos e meio. O contorno mais amplo representou a dimensão de área do jardim na sua origem, no período de Mestre Valentim (1783-1862) com cantos chanfrados na forma trapezoidal. Já o contorno com cantos arredondados representou o limite entre 1862 a 1938, data da reforma de Glaziou até a época da demolição do terraço. E o contorno mais estreito representou o limite contemporâneo desde 1938 até os dias atuais. Este desenho também exibiu o potencial

arqueológico do sítio do Passeio Público, ou seja, os locais onde de acordo com as pesquisas preliminares foram detectados pontos potenciais da existência de estruturas arqueológicas. Contudo, nem todas as estruturas arquitetônicas encontradas nas prospecções foram escavadas, mas suas localizações foram precisamente plotadas conforme coordenadas geográficas em relação aos demais elementos dentro da configuração do jardim.

Figura 78 - Desenho dos limites de área em três momentos distintos e de locais potenciais de escavação, em 2007

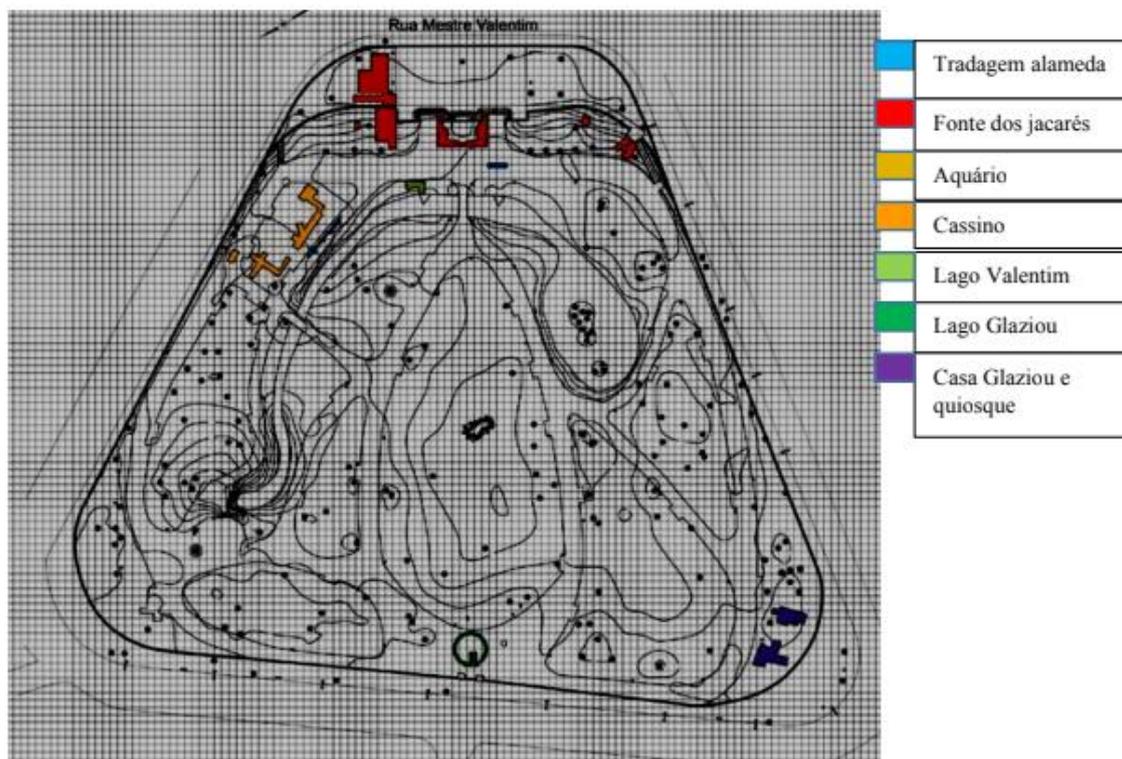


Fonte: NAJJAR et al., 2007, p. 472.

A legenda da imagem com estas estruturas corresponde: 1. Theatro Casino – parcialmente escavado/vestígios registrados e encobertos; 2. Conjunto da Fonte dos Amores – escavado/vestígio em exposição; 3. Lago das Pirâmides - parcialmente escavado/vestígios registrados e encobertos; 4. Aquário e Quiosque (data 1854) - escavado/vestígios registrados e encobertos; 5. Quiosque (data 1929) – não escavado; 6. Quiosque (data 1854) – não foi escavado; 7. Café-Concerto e Mirante rústico – não foram escavados; 8. Quiosque (data 1929) – não escavado; 9. Lago frontal - escavado/vestígios registrados e encobertos; 10. Viveiro de Frei Leandro do Sacramento (data 1821) – não escavado; 11. Casa de Glaziou - parcialmente escavado/vestígios registrados e encobertos; 12. Chopp Berrante – não escavado.

Quanto ao terraço, apesar de ter sido a primeira estrutura a ser investigada, as prospecções arqueológicas associadas as outras fontes de pesquisa interdisciplinar conduziram a novas áreas de potencial arqueológico, contudo como já dito, nem todas foram escavadas. A área total do jardim foi avaliada e, dentre os achados nas escavações, foram detectados dois níveis de degraus aterrados junto à escada da fonte dos jacarés. Estes degraus rebaixados revelaram um desnível com o restante do jardim expondo um piso de granito original rodeando toda a fonte. Esta evidência indicou que a própria fonte teve todo o contorno de sua base aterrado, como mostra a imagem de n.79, a seguir, ao exhibir os degraus encontrados tanto da fonte quanto da escada que conduziam ao terraço. Deste modo, fica evidente que o nível original do solo do jardim no período da configuração de Valentim era, sem dúvida, bem mais baixo do que o nível atual, permitindo assim uma drenagem das águas pluviais com mais eficiência do que a contemporânea.

Figura 79 - Fotografia da escavação ao redor da Fonte dos Jacarés, em 2005



Fonte: NAJJAR et al., 2005, p. 32.

A correlação entre os níveis de solo de tal “descoberta” exibiu que a reforma implementada por Glaziou (1862) elevou o nível do solo do jardim em 0,75 cm, aterrando os degraus iniciais das escadarias do terraço, assim como a base da bacia da fonte dos jacarés. As escavações que adentraram na área sobre o terraço mostraram um fato interessante: a posição que o mesmo ocupa atualmente não é a mesma de outrora, pois foi rebaixada em cerca de 80 cm. Estas evidências associadas indicam que o nível original do terraço, nos tempos de Valentim, tinha aproximadamente 1 metro e meio acima do nível do jardim atual. Desse modo, o desnivelamento do jardim da época de Glaziou em relação ao terraço tornou a experiência espacial vivenciada no jardim completamente outra, se comparada àquela relatada no período áureo de sua existência. Ademais, sem a elevação diferencial do terraço em relação ao solo, o jardim perdeu seu elemento principal de grandiosa surpresa e com ele o clímax causado pela experiência de ascensão espacial.

Outra estrutura encontrada, conforme imagem n. 80, foi a casa que o paisagista Auguste François Marie Glaziou usou como residência no período onde ficou responsável pela manutenção do jardim. A partir da análise dos limites desta casa pôde-se também

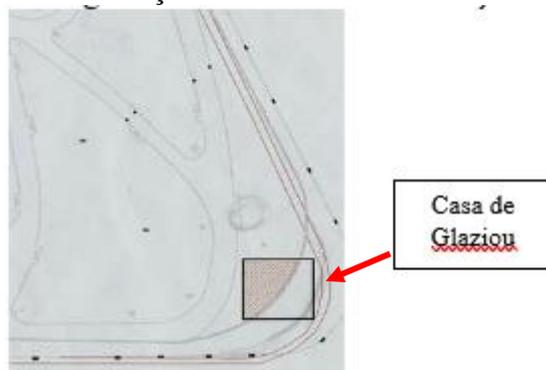
comprovar que parte dela encontrava-se fora do muro atual circundante ao jardim, como demonstra a foto de n. 80 em comparação com croqui de n.81. O fato de parte da casa posicionar-se além muro indicou que houve uma brusca redução da área do parque, depois da reforma de 1862, para alargamento das vias e passagem do fluxo urbano. Também foram evidenciados vestígios da estrutura de um quiosque octogonal que serviu ou como guarda objetos ou como antiga *cabinet d'ansaine* (banheiro).

Figura 80 - Fotografia da escavação da Casa/Chalé de Glaziou, em 2005



Fonte: NAJJAR et al., p. 25, 2005.

Figura 81 - Desenho da marcação da área da Casa de Glaziou, em 2005



Fonte: NAJJAR et al., p.26, 2005.

Prospecções em frente ao portão principal, de acordo com a imagem n. 82, confirmaram a existência da estrutura de um pequeno lago circular de 1 metro e meio de diâmetro, conhecido como repuxo e idealizado por Glaziou, como parte do ornamento do jardim. A imagem n. 83 que mostra esse vestígio foi totalmente recuperado e sua borda de cimento e tijolos exposta. A escavação indicou que apesar de uma dimensão reduzida era um lago circular de 1,40 m de profundidade, provavelmente, para comportar o efeito desejado pelo paisagista de jorrar água para o alto, como um pequeno chafariz ornamental localizado a frente do portão do jardim. Contudo, devido as reformas sucessivas, atualmente, o repuxo encontra-se desalinhado e mais próximo do portão

principal do que exhibe a iconografia à época de Glaziou, demonstrando que houve um deslocamento da posição do portão e um recuo da linha de frete do jardim na última reforma de 1968, causado pelo alargamento da rua do Passeio para passagem de fluxo viário.

Figura 82 - Fotografia da escavação do Lago frontal do jardim, em 2005



Fonte: NAJJAR et al., 2005, p. 39.

Figura 83 - Fotografia Exposição da borda do Lago/repuxo, em 2005



Fonte: NAJJAR et al., 2005, p. 39.

Outra área escavada foi o entorno das duas pirâmides de granito, onde atualmente existe um gramado bordeando o comprido lago curvilíneo produzido por Glaziou. O objetivo era verificar se, de acordo com as indicações iconográficas, havia ao redor delas um pequeno lago triangular do período de Valentim. De fato, o vestígio de um lago foi encontrado, demonstrado pela mudança estratigráfica para um nível de solo bastante argiloso, úmido e de granulometria bem mais fina, contrastando, comparativamente, com as camadas superiores de solo arenoso, indicando assim a presença de um corpo hídrico pretérito no local.

Figura 84 - Detalhe de parte da estrutura de fundação do Aquário, em 2005



Fonte: NAJJAR et al., 2005, p. 41.

Figura 85 - Fotografia de parte da estrutura da fundação do Aquário, em 2005



Fonte: NAJJAR et al., 2005, p. 41.

O uso de fontes históricas distintas como a comparação da iconografia com plantas cadastrais auxiliou muito a pesquisa arqueológica, na busca pelo indício do primeiro aquário de água salgada das Américas. Embasados por uma “planta cadastral de 1929, que determinava a área ocupada pelo mesmo [...], foi possível a recuperação do primeiro vértice da estrutura” (MACEDO, 2006, p. 118-9) servindo de orientação para o encontro dos demais, conforme declaram as imagens de n. 84 e 85 e a materialidade expressa pelos vestígios arqueológicos. A comparação entre a planta cadastral e a área total escavada do antigo aquário mostrou um aspecto muito interessante sobre a confrontação entre vestígios arqueológicos com fontes documentais. Resultou na percepção que as dimensões registradas na planta arquitetônica cadastral, encontrada no trabalho de campo realizado pela equipe no Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, não correspondiam à realidade da construção encontrada pelas pesquisas arqueológicas. As

escavações exibiram um edifício com dimensões e proporções arquiteturais menores do que aquelas inicialmente oferecidas pelo registro documental arquitetônico. Esta evidência expressa uma controvérsia notável entre o documento histórico escrito e o documento arqueológico materializado pela estrutura arquitetônica. Contradição verificada na incompatibilidade entre as diferentes fontes históricas, anunciando assim a relevância da fonte arqueológica, mas do que um documento discursivo, como um documento declaratório, pois é capaz de anunciar informações novas e significativas para a construção do contexto histórico e geográfico do patrimônio estudado. Dados e informações recuperadas somente pelos métodos de escavação propostos pela Arqueologia. Isso nos mostra que fontes documentais, como vestígios históricos são discursivos e não são neutros. Foram produzidos por motivações e objetivos que precisam, assim como os arqueológicos, serem investigados. Como mostrado, confirmase, mediante divergência encontrada entre documentos históricos e arqueológicos, a relevância do papel contextual dos vestígios resgatados pela Arqueologia, na construção de conteúdo com atitude cética em relação as grandes narrativas, onde nenhuma outra fonte seria qualificada para desenvolver. Nesse sentido, o conhecimento produzido pela Arqueologia atravessa o âmbito disciplinar da História e da Geografia histórica, concorrendo em paralelo para confirmar, refutar ou alterar o complexo processo de formação social.

A partir da premissa da sobreposição do projeto paisagístico de Glaziou sobre o de Valentim, a pesquisa arqueológica, baseada em investigações comparativas entre diferentes fontes históricas com as novas informações analisadas, concluiu que apesar da profunda transformação de 1862, Glaziou respeitou parte do “projeto de Valentim, pois os principais elementos concebidos no projeto original foram mantidos: a fonte dos amores, o terraço e as pirâmides” (MACEDO, 2006, p. 119). Contudo, embora alguns aspectos originais tenham permanecido, o projeto de Glaziou lhe imprimiu grandes modificações paisagísticas, transformando tanto a percepção quanto a experiência espacial vivida no interior do jardim, ao qualificá-los com os princípios do romantismo pitoresco. Responsáveis, sobretudo, pela alteração de práticas e comportamentos sociais estimulados pela mudança na organização espacial e pelo posicionamento de certas instalações no seu interior. A amostra do que está sendo referido encontraram-se ao longo dessa dissertação inúmeros relatos de viajantes, romancistas, poetas, naturalistas entre outros, que descreveram os hábitos e condutas praticados por diferentes grupos sociais no jardim. Muitos deles a anunciar uma vida pública deflagrada por uma paulatina absorção

de um modo de vida aburguesado pela sociedade carioca, através da “introdução de usos e costumes com a construção do Café Concerto” (MACEDO, 2006, p. 119) por exemplo e de outros equipamentos utilizados pela sociedade no Passeio.

Outro objetivo da pesquisa, mais uma vez fundamentado pelas recomendações regidas nas cartas patrimoniais que guiam as intervenções em sítios históricos e, principalmente nos jardins, foi agregar, ou melhor, “recuperar” a função educativa que o Passeio Público demonstrava já nos tempos de Frei Leandro do Sacramento (1821). Para tal, o projeto de arqueologia, em observância às orientações do projeto norteador de restauro, não deixou nenhuma estrutura arqueológica exposta em formato de ruína. Todas foram encobertas com uma manta plástica para sinalizar o nível do avanço das escavações para futuras pesquisas no local e recobertas com o próprio solo do jardim. Deixou-se apenas desenhado no chão a área das estruturas contornadas por paralelepípedos, com função de evidenciar o local exato dos objetos escavados. Ainda almejando fins didáticos à população visitante do século XXI, ao lado de cada estrutura foi colocado material de sinalização correspondente. Trata-se de totens explicativos sobre a estrutura arqueológica encontrada e contextualizada à história do jardim, fazendo uso de textos escritos associados a imagens ilustrativas de cada remanescente arquitetônico escavado.

Com o uso destas atribuições, a partir do projeto de arqueologia de 2004 associado ao projeto de restauro incorporou no jardim do Passeio Público não somente um valor cultural ou estético, mas sobretudo um valor arqueológico e didático. Com o apoio da arqueologia consubstanciou-se uma materialidade espacializada sobre o jardim, conferindo-lhe uma concretude que outrora era abstrata e apenas mencionada, através de documentos escritos. Desse modo, arqueologia ressignificou a perspectiva histórica do jardim, trazendo a ele informações diretas de fontes primárias e dados, que lhe serviram, às vezes, para retificar ou para ratificar informações de fontes secundárias já existentes. Com a presença de dados primários, a pesquisa arqueológica expôs no jardim alguns de seus principais signos e permitiu tornar público aquilo que era antes encoberto por camadas de solo e de história. Relacionados ao modo como são ordenados e coordenados na paisagem do jardim, estes signos, no exercício de suas materialidades, ofereceram um sistema de comunicação que tem o potencial para agir como um texto não escrito, não verbal, mas com alto potencial de transmitir suas mensagens simbólicas, através daquilo que representa para o sistema social que lhe fornece sentido. Sob esta perspectiva de significação social, a arqueóloga Jackeline de Macedo (2006) sublinhou que o projeto

arqueológico:

Respeitando as características fundamentais que o levaram a ser reconhecido como bem cultural e monumento histórico, o valor histórico foi agregado ao Passeio Público do século XXI, que deixa de ser um jardim apenas contemplativo e passa a expor aos seus visitantes alguns dos remanescentes arquitetônicos de suas outras épocas, quase como se fosse um museu-sítio arqueológico, que mostra não só a história do jardim mais suas relações com a cidade do Rio de Janeiro e seus habitantes, através dos séculos da sua existência (MACEDO, 2006, p. 120).

Enfim, entendo nesta dissertação a relevância interdisciplinar que um projeto de arqueologia tem como partícipe fundamental em um projeto de restauração, particularmente no que tange aos jardins históricos, a exemplo do Passeio Público, por se tratarem de monumentos vivos. Eles são diferentes dos outros monumentos, pelo seu aspecto *suis generis*, ou seja, por serem compostos por elementos naturais animados pela existência de material orgânico como minerais, vegetais e animais. Assim, tornam-se monumentos únicos, pelos seus constituintes etéreos e possuidores de uma aura própria e vivente. Neste sentido, o trabalho arqueológico, concorreu ativamente para devolver a sociedade e a cidade do Rio de Janeiro não apenas o resgate de sua história e memória, mas também uma certa “aura” composta pelo conjunto de seus antigos signos recuperados e concretizados, sob as estruturas arquitetônicas materializadas, no seu espaço interno. Portanto, entendo que a arqueologia cumpriu aqui o seu dever acadêmico e social, um papel que não é neutro e não se isenta de uma conduta também política. Contudo, vale ressaltar que o resultado final da configuração atual assumida pelo jardim do Passeio Público é o reflexo da confluência dos interesses de órgãos de fomento do poder público. Dito de outro modo, o produto final da forma jardim do Passeio não foi definido pelos pesquisadores que desenvolveram o projeto de restauro, nem de conservação e nem de arqueologia. Logicamente, o resultado derradeiro da pesquisa no jardim expressa uma interpretação dos dados, ali produzidos por esta miríade científica que atuou em ambos os projetos. Mas importa lembrar que não lhes coube o poder decisório sobre a narrativa transmitida à sociedade a respeito da história que foi construída sobre bem. Muito embora os conhecimentos científicos sejam consultados para guiarem os trabalhos de intervenção no restauro de monumentos, muitas vezes, suas conclusões não refletem, obrigatoriamente, os interesses científicos do projeto de restauro ou de arqueologia.

Decerto, qualquer que seja a narrativa subjacente, a exposição destes signos

materializados, outrora ocultos por camadas de solo e de memória, agora têm sua iconografia visível aos olhares dos visitantes numa composição iconológica e, conseqüentemente, simbólica, de parte do imaginário construído a respeito da identidade histórica do nosso país. Mais que um discurso escrito ou falado, o jardim tem a habilidade de evocar, por meio da sua dimensão material e da relação estabelecida com sua materialidade, um enunciado aberto e constituído não por uma única voz, mas por múltiplos olhares e vozes do passado. A recuperação de um jardim histórico envolve considerar que ele é composto por discursos de ordem sanitária, estética, artística, paisagística, urbanística, econômica, histórica, sociológica, geográfica, política, ideológica, entre outros. Diferentes discursos que fazem do jardim do Passeio Público mais do que um discurso em aberto, mas uma legítima declaração política, onde essas vozes ganham manifestação, através da interpretação da cultura material pelo pesquisador. É uma paisagem composta por um sistema de signos ordenados em um paisagismo particular que expressam mormente ideologias, servindo a funções e interesses múltiplos e não apenas estéticos, mas sobretudo, cumprindo o importante papel de uma efetiva metáfora do poder!

Em vista desta capacidade metafórica que um jardim como o Passeio Público suscita pode-se afirmar que ele é um excelente instrumento articulador entre sociedade, espaço e matéria ou entre processo e forma, com habilidade e competência para estruturar e gerar ordem sobre o mundo. Ao mediar a presença humana dentro de uma paisagem, o jardim envolve uma das dimensões do ser, da existência, envolvendo o estarmos na paisagem, um tipo de submersão, o que equivaleria o nosso estar no mundo. Nos posiciona, nos informa direção a seguir, nos orienta através de sua organização espacial e de sua espacialidade e nos transmite mensagens simbólicas, com as quais a sociedade decodifica seus signos, por meio da sua materialidade. Por estes motivos um jardim tem o poder de persuadir sensações e percepções e com isto produzir efeito no mundo e sobre o mundo. Nesse sentido, longe de ser uma forma passiva ou um simples reflexo da esfera sociocultural, o jardim do Passeio, neste estudo de caso, não deve ser considerado apenas uma mera representação de poder, mas uma expressão ativa dele, que uma vez tornado concreto é capaz de gerar ou alterar outros processos sociais. No que tange sua capacidade transformadora de processos, reitero que o jardim do Passeio Público como metáfora de poder não apenas espelhou mundo, mas produziu e modelou mundos. Ele fez mundo!

Entretanto, remontando a experiência de campo de observação *in loco*, do atual

Passeio Público, quase quinze anos depois da última restauração, percebi que o jardim vive mais um dos seus períodos de abandono pelo poder público. Apesar de manter um serviço de limpeza pública municipal recorrente dentro do parque, suas dimensões e diversidades mostram que são insuficientes para manter o jardim esteticamente conservado. Isso sem ressaltar a necessidade de visíveis reparos e conservação do qual necessitam muitos artefatos localizados no seu interior, além de enorme depreciação dos totens informativos sobre a história e a arqueologia do jardim. Todavia, foi observado também que o Passeio não perdeu sua graça para a sociedade carioca. Embora tenha mudado o público que outrora o visitava, existe uma constância na sua visita por uma camada específica da sociedade, composta em maioria por homens solitários, alguns moradores de rua ou pequenos grupos estudantis diversos a buscar um pouco da história do jardim ou da cidade. Hoje, os tempos são outros, o jardim se transformou e, conseqüentemente, seus usos sociais também mudaram. Alguns frequentadores, diariamente, aguardam a abertura de seus portões, pontualmente, às 9:00 horas para entrar e ali observar a natureza, andar, passear, sentar-se em um dos seus bancos e pensar ou quem saber apenas deixar a mente vagar, em um lugar de refúgio e escape do tumultuado centro urbano do Rio. É interessante observar que seus frequentadores, principalmente os mais humildes, parecem não buscar a visibilidade social que outrora tanto atraiu os visitantes deste jardim no passado, pois evitam o contato visual com outras pessoas. É comum desviarem o olhar para o chão quando se percebem notados e procurarem permanecer só durante toda a sua jornada. Supostamente, ao que parece desejam o inverso da sociedade antiga, ou seja, a invisibilidade. Contudo esta é apenas uma impressão pessoal de quem observou o jardim e seus frequentadores no hodierno, cabendo sempre uma outra interpretação sobre o fenômeno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção do jardim do Passeio Público não foi apenas um projeto arquitetônico de embelezamento e progresso para a cidade carioca. Ele foi bem mais que isso. O jardim do Passeio foi um projeto arquitetônico e paisagístico engajado com a dimensão subjetiva de poder, onde incluiu as esferas da política, da ciência, das artes e da cultura em um conluio orquestrado para se tornar um *locus* particular. Um lugar onde a experiência de aproximação e observação do mundo natural pudesse fruir, aguçar e condicionar sensibilidades, comportamentos sociais e certos regimes de percepção ou visibilidades. Um lugar promotor de práticas sociais específicas, que viabilizaram a produção de imagens e imaginários, subordinados a percepção humana sobre a ordem do mundo.

Entre suas múltiplas funções sociais, o Passeio foi uma proposta, sobretudo, de consórcio político e científico. Onde as ideias e valores de um sistema político imperialista, apoiado pelos avanços alcançados pelo conhecimento da ciência da época foi aplicado sobre uma forma espacial de jardim. Tratou-se de um projeto arquitetônico que foi capaz de reunir e empregar em um só espaço elementos de diversas disciplinas científicas, como: a botânica, a zoologia, a taxonomia, a matemática, a geometria, a ótica, entre outras. Numa espécie de “síntese espacial”, vinculou a ciência com as artes e a natureza, incluindo no seu espaço arquitetural: a pintura, a escultura, a música e o paisagismo envoltos em uma mística jardinesca particular, que lhe conferiu uma gramática própria. Estabeleceu uma geometria quase “sagrada”, conectada por um intrincado jogo de visibilidades entre o observador e a posição assumida pelos objetos observados no seu espaço. A definir tanto o que se tem a ver, como o que se há para ver, configurando desse modo a conformação, a distribuição e a ordenação do lugar do olhar.

Como uma expressão materializada do poder científico, o Passeio participava tacitamente de uma íntima colaboração com os processos de expansão e legitimação do poder monárquico/imperialista sobre suas colônias, ao aclimatar espécimes estrangeiras em seus viveiros. A consubstanciar a subordinação de certos interesses científicos aos da monarquia. Regime que lhe proveu subsídios e financiamento para pesquisas, enquanto a ciência lhe fornecia o conhecimento indispensáveis sobre o lugar, a cultura e o povo a ser dominado. A proporcionar as justificativas ideológicas necessárias que validavam a

superioridade civilizacional dos colonizadores para conquista e domínio dos colonizados. Desse modo, ciência, monarquia e império coadunavam-se num intrincado compartilhamento de conhecimento e ratificação mútua de autoridade.

Desse modo, o Passeio Público serviu também como projeto científico e, como tal, uma vitrine do poder inscrita sobre o espaço da cidade. Essa abordagem implica em considerar jardins públicos mais do que um mero instrumento de embelezamento urbano. Acarreta afirmar que eles oferecem mais do que apenas um ambiente refrescante para as cidades ou para distrair os indivíduos das tensões que lhes são causadas. Jardins são centros de conhecimento, de diferenciação espacial, de sofisticação cultural e social. E por isso servem como um poderoso mecanismo para expressar o poder de seus proprietários. Seguindo esta perspectiva, entendo nessa pesquisa que o jardim do Passeio, arbitrado pela vontade de quem o mandou construir, foi uma marca de civilidade, atuando como um eficiente dispositivo de propaganda política do Estado português sobre o território colonizado do Brasil.

Travestidos de beleza cênica e ciência aparentemente desinteressada, o Passeio colaborou para o sucesso deste propósito. Ao participar no domínio, manutenção e legitimação do poder monárquico português exibiu em sua ordem espacial, com inspiração barroca, o conhecimento acumulado da ciência moderna associada ao luxo, a arte e a tecnologia, como forma exemplar de progresso civilizatório europeu a ser replicado. Modelo legitimado com características próprias de uma genuína marca e uma matriz espacial (BERQUE, 1999).

Implementado sobre nada menos do que sobre a cidade capital da colônia, num período de intensa agitação política e social, o jardim do Passeio (1779-1783) foi uma obra arquitetônica, que representava as escolhas arbitradas pela vontade de seu proprietário, a coroa portuguesa. E como tal, servia como instrumento de propaganda sobre o espaço urbano de suas intenções, a refletir o espírito do poder monárquico. O contexto de revoltas e guerras civis internas que se deflagraram em diversas províncias brasileiras, como o caso emblemático da Inconfidência mineira (1779), tinham como causa insatisfações múltiplas do julgo pelo governo português e o desejo por liberdade de independência do povo brasileiro. Em vista dessa real e forte ameaça, a coroa pela intermediação do vice-rei Dom Luis de Vasconcelos e Sousa não se eximiu em usar sua mão-de-ferro para sufocar os revoltosos. Como consequência, a intensa ação repressiva que recaiu sobre os movimentos sociais subversivos, também se fez sentir de modo semelhante na produção do espaço urbano. Imbuído inclusive por essa motivação

repressora, o vice-rei D. Luis declinou da liberdade espacial sugerida pelo estilo do emergente paisagismo romântico (aproximadamente 1745 – 1830) para a configuração do Passeio, em favor do conservadorismo que a influência do paisagismo barroco representava (aproximadamente 1614-1740).

Era um momento delicado, onde ideias insurgentes pairavam no ar e, nesse sentido, fazia-se necessário criar apagamentos dos princípios de independência e buscar por características nacionais desvinculadas dos valores subversivos. Era preciso não apenas eliminar os heróis dos revoltosos, mas reforçar a identidade portuguesa sobre o espaço. Um dos mecanismos sociais utilizados para este fim foi a substituição dos valores éticos inflamados pelos rebeldes, por valores estéticos desengajados com o contexto social, no entanto, relacionados com o enraizamento do lugar. A estratégia utilizada foi desconectar a sociedade de suas subjetividades morais, como honradez, integridade e coragem, por exemplo, para conectar a ideia de identidade brasileira à elementos concretos da natureza e da paisagem local. Desse modo, desvinculou-se a sociedade colonizada de seus valores morais pulsantes para se vincular a características estéticas, permitindo assim a possibilidade dela se pensar de modo diferente, do que apenas reduzida ao pertencimento subalterno. Esse é um dos princípios do processo de formação social de identidades, que para emergir e se consolidar precisa lidar com nossas experiências sobre como percebemos o mundo e os objetos do mundo que nos cerca, constituindo um processo de categorização sobre o modo como o mundo nos afeta. Esse processo, como todo processo que implica a vida subjetiva, origina-se na relação do sujeito com o seu entorno e com os outros. Passa necessariamente por localizar pontos fixos de observação cultural sobre o mundo, estabilizando visões específicas, onde ao afirmar aquilo que se é, pressupõe, obrigatoriamente, em se negar o que não se é, pois, cada identidade implica na afirmação do seu negativo.

Sobre este ponto, a hibridação entre cultura e a natureza, trazida pela experiência vivida no jardim do Passeio, favoreceu a naturalização de percepções específicas sobre a ordem do mundo, persuadidas pelas práticas sociais estimuladas pelo espaço ajardinado. Práticas que se constituíram dentro do jardim e não fora dele. A partir dele criou-se imaginários, estabilizou-se certas imagens sobre o modo como ver a cidade, que associados ao sentimento de comunidade causados pela experiência coletiva partilhada, gerou vínculos identitários de pertencimento ao lugar. A vista disso, ao oferecer um sentido de orgulho aos indivíduos, transcendente ao aspecto religioso, através de certas imagens da natureza associada à cultura, geradas pelos usos sociais realizados em seu

espaço interno, o jardim do Passeio serviu ao objetivo de conduzi-los a uma unidade social. Isso ocorre porque colocou os indivíduos dentro de um contexto social e imagético, do qual antes não faziam parte, elevando-os a categoria de sujeitos. O uso desse expediente tornou o jardim um eficiente instrumento de ideologia do poder, movido pela estética persuasiva do lugar.

Deste modo, para representar e expressar o poder real português sobre a mais importante cidade da colônia, o Passeio Público não poderia ter outro paisagismo senão o de influência barroca, aquele concebido sob a rígida forma do jardim geométrico, ou seja, o que melhor refletia a autoridade monárquica. Para o governo português era necessário que o braço do poder se estendesse e, para isso, era preciso não apenas exercer o domínio sob as esferas políticas e econômicas, mas também era preciso reforçar o seu alcance nas esferas culturais e simbólicas, para atingir então o seu avanço e melhoramento. O convencimento da supremacia da realeza e, portanto, o seu direito ao controle não podia vir apenas pela coerção física aos indivíduos, para ser eficiente precisaria ir mais profundo e aceder as esferas subjetivas da cultura, fixando o sentido de superioridade ao seu signo correspondente. Era necessário acessar seus significados simbólicos para minar a resistência do colonizado. Internalizar a norma, a opressão e os valores autoritários sobre os sujeitos. E uma das melhores maneiras de se realizar esse objetivo é persuadir a experiência de vida do sujeito social, (re) ordenando o espaço geográfico da cidade onde ele vive, por meio da arquitetura paisagística, de onde ele obtém seu entendimento sobre a ordem do mundo. Com efeito, se a arquitetura tem a capacidade de persuadir experiências e operar sobre os aspectos cognitivos da cultura, então, para se aperfeiçoar o corpo político é necessário se modelar o espaço e alterar assim o modo de percebê-lo.

E um dos melhores exemplares arquitetônicos de persuasão de experiências vividas é aquele que mescla a intencionalidade do peso da pedra com o aparente desinteresse espontâneo da natureza, ou seja, um jardim. Por sua habilidade híbrida entre natureza e cultura, com alto potencial para naturalizar a cultura e culturalizar a natureza, acredito que essa foi a maior motivação para a forma jardim ter sido escolhida sobre tantas outras possíveis. Com objetivo de conectar ou reconectar humanos com a natureza que os cerca, o potencial de afetação do jardim do Passeio tornava-se mais poderoso em persuadir sujeitos. Torna-se capaz de despertar sensibilidades, aguçar os sentidos e manipular a experiência humana sobre o espaço, melhor do que qualquer outra forma de arquitetura. Em razão dessa afetação, os sujeitos que passam a ter seus corpos orientados e educados pela ordem espacial e práticas sociais assumidas pelo jardim, passam a ter

também seus comportamentos e imaginários condicionados por ele.

Entender a ordem da forma jardim com capacidade de interferir no comportamento social de um povo, significa assumir que o jardim do Passeio não foi apenas um reflexo ou uma representação do poder real sobre o espaço da colônia. Significa afirmar que o Passeio foi mais que isso! Como parte da cultura material de uma sociedade, ele operou como uma expressão do poder monárquico sobre o espaço da colônia, com objetivo também de atuar sobre os comportamentos e práticas sociais dos subalternos. Esse entendimento sugere um deslocamento do papel de passividade da cultura material para uma função de atividade, ao entender que o artefato, assim como é o jardim do Passeio, não representa apenas um reflexo da cultura como seu produto final, mas tem uma capacidade comunicativa com ela. Essa capacidade lhe confere uma habilidade em transmitir mensagens simbólicas decodificadas pelos sujeitos conhecedores dos seus significados. Logo, o jardim ultrapassa a dimensão de ser compreendido como apenas uma mera representação para ter uma agência sobre o corpo social e assim exercer um movimento intercausal entre forma e processo. Onde processo, ou seja, o sistema de ações pode gerar forma, entretanto, uma vez inscrita materialmente sobre o espaço, a forma numa via de mão dupla, também é capaz de gerar processo. Interação mútua entre sistema de ações e sistema de objetos, cuja comunicação ativa é animada pela vida sociocultural e seus sistemas de significados.

O modo de organizar o jardim do Passeio sob um paisagismo barroco, assim como os objetos e disposição deles neste espaço participaram de um intrincado jogo comunicacional com os sujeitos, que dele fizeram uso. Isso ocorre porque os objetos e sua organização espacial não são apenas artefatos colocado no espaço, mas sobretudo ideias que estão impregnadas por um determinado sistema de valores sociais. Significa dizer que a ordem barroca do jardim não operou somente com sua funcionalidade direta de embelezamento e recreação para a cidade, mas também com uma funcionalidade indireta, ao transmitir aos sujeitos mensagens simbólicas de grandeza, soberania, hierarquia histórica, civilidade, tradição, superioridade, força, autoridade e repressão, todos encarnados em sua forma e espaço. Essa ordem espacial, arbitrada pela autoridade monárquica ao jardim, teve como objetivo comunicar, manter e legitimar aos súditos os valores e normas de constituição de mundo sob os moldes aristocráticos. O domínio coercitivo que guardava uma íntima colaboração do conservadorismo e mística da ordem maçônica, principalmente com relação ao traçado de ruas e a posição de certos elementos inscritos no jardim formava uma geometria “sagrada”, que só estaria a mostra para os

iniciados em seus discretos códigos secretos. Mística que imprimiu uma grande forma simbólica espacial maçônica sobre o espaço do Rio de Janeiro colonial.

O opressivo paisagismo barroco do Passeio servia então a múltiplas funções. Ao mesmo tempo que era um jardim para contemplação passiva, era, simultaneamente, um lugar ativo onde a vida social pública foi inaugurada. Onde a educação de sensibilidades paisagísticas e novos comportamentos sociais alcançaram seu apogeu, através do investimento de valor sobre a utilização ordenada do terraço do jardim. Um mirante sofisticado com um local para exposições museológicas de ciência e arte, que debruçado sobre as ondas do mar, situou e posicionou os sujeitos dentro de um enquadramento específico da paisagem da cidade. As práticas sociais ali ocorridas estabeleceram pontos fixos, ideais de observação e percepção do morro do Pão de Açúcar com o mar e da entrada da Baía e suas embarcações, criando cenário e imagens que passaram a ser cobiçadas pelo olhar. Ao conectar visualmente o nível horizontal do mar com a verticalidade da montanha, o mirante, no que tange a sua localização, posicionou sujeitos sobre uma certa imagem da cidade. As condições de visibilidade oferecidas pelo mirante trouxeram coordenadas visuais essenciais para orientar os sujeitos a observar o entorno. Possibilitando-os a organizar os elementos geográficos de modo relacional em uma unidade significativa, uma síntese visual chamada de imagem de paisagem. Essa síntese, ou seja, “a materialização das imagens é obtida por meio das condições de visibilidades dadas por essa posição” (GOMES, 2015, p.10). Muito antes de ser um dado da natureza é uma construção arbitrária e social que operou dentro de um sistema de visibilidades e escolhas produzidos por seu posicionamento estratégico diante da entrada da cidade por via do mar.

Esse plano de visão permitiu que os visitantes pudessem observar a cena como alguém que estivesse de fora, um olhar quase estrangeiro e aprendessem ver àquilo do qual já tinham visto antes, mas não o tinham percebido como tal. Importa lembrar que no processo de criação de novas imagens é fundamental que o observador seja guiado por imagens referentes. São cenas que já foram vistas antes pelo observador, ainda que de modo simulado sob a forma de um desenho ou uma pintura. Elas servem para reforçar a imagem a ser vista e orientar o plano de visão a ser observado.

Seguindo esta premissa a “nova” imagem da paisagem carioca não era apenas descortinada pelo livre arbítrio ou volição do observador sobre o mirante do jardim, mas tinha sua imagem cênica reforçada por meio das telas pictográficas exibidas nos seus pavilhões, de diversas imagens de paisagens da cidade e sua natureza. Os quadros

pintados por Leandro Joaquim cumpriam um papel fundamental de precedente, pois materializavam a imagem da paisagem carioca como se fosse uma representação do real. Ao concretizar a paisagem, os quadros anteciparam a visualização de uma realidade espacial específica, servindo de modelo para o que devia ser visto.

As telas de Leandro Joaquim criavam assim o precedente visual necessário para se observar o conjunto cênico entre a montanha e o mar. Promoveram, através delas, a indispensável educação do olhar para preparar o olhar e então poder se descortinar o que se deveria ver. Importa ressaltar o quanto essa imagem de paisagem carioca se tornou emblemática para a cidade e que, provavelmente, nasceu a partir dessas ações realizadas no terraço do jardim do Passeio Público. Um lugar que serviu de apresentação da imagem da cidade tanto para os estrangeiros como para seus próprios habitantes. Um legítimo cartão de visitas imagético foi ali inaugurado, identificando e diferenciando o Rio de Janeiro de qualquer outra cidade. Um olhar tributário do mirante do Passeio, que se por um lado inaugurou a “cena”, por outro lado a cristalizou numa espécie de tirania da imagem. Ou seja, elementos de composição de um discurso sobre a cidade, calcado sobre a construção de imagens geográficas, isto é, um discurso iconográfico.

O espaço do mirante instalou sobremaneira um olhar para a paisagem, porque desenvolveu sensibilidades e afetos causados pela experiência do lugar e no lugar. Esse circuito de afetos que tinha o mirante como seu ponto mais alto, ponto focal, era precedido pelo percurso cênico, desfilando na perspectiva única, geradora e preparadora de todo sistema de expectativas, para o observador ser conduzido ao clímax no espaço do terraço. Numa sujeição estética agenciada pela ordem espacial do jardim para gerar uma conexão subjetiva com os sujeitos, portanto imaginária entre a comunidade social que observava e certos elementos da geografia da cidade. Com o propósito de criar um sentido de identificação com a paisagem, engendrado pelas ideias de sentimento e orgulho nacionais, valores equalizados por marcadores muito mais geográficos e estéticos do que culturais e morais. Relação de pertencimento que foi arquitetada e proporcionada pela experiência do lugar, obtida a partir das convivalidades e práticas sociais realizadas naquele terraço-mirante.

Nesse sentido, ressalto que o jardim, junto com seu mirante, foi local estratégico para moldar e condicionar certos comportamentos sociais dos súditos esperado pelo poder soberano. Isso porque foi capaz de vincular o sentido de identidade brasileira, da pretensa comunidade imaginada, haja vista que a imagem projetada pela capital representaria a “nação” como um todo, não a valores morais ou éticos, como desejavam os subversivos

da sociedade da época, mas a valores estéticos e esvaziados de crítica social, contudo intrinsecamente dependentes de elementos geográficos da cidade. Elementos que conotavam na fixidez da paisagem da montanha características psíquicas compartilhada pelo poder do soberano como força, segurança, permanência, eternidade, estabilidade, capacidade de atravessar o tempo e buscavam afinidade e empatia com a sociedade que supunham representar. Enquanto a água do mar, que com ela se encontrava, os valores simbólicos a ele associados suscitavam estabilidade, serenidade, equilíbrio. Expressava uma paisagem que ligava a ordem espacial entre dois mundos: o mundo material representado pela sua horizontalidade do mar ao espiritual alcançado pela verticalidade da montanha, em um encontro harmonioso e sem conflito mesmo entre opostos. Valores ligados à estética e a justa medida como equilíbrio, simetria e proporção estavam projetados sobre as medidas normativas dadas pelo soberano de como deveria se comportar a sociedade. Numa alusão hierárquica de sujeição, imobilidade social e soberania construída sobre uma analogia entre natureza e cultura.

Todavia, tudo num jardim suscita imagens, imaginário e imaginação, em razão de sua capacidade espacial de gerar afetos e afecções humanas. Tudo nele é criado para gerar imagens, sendo um lugar favorável para o desenvolvimento embrionário de exploração de sentidos, sentimentos, identificações e imaginários comunitários. É um dos lugares ideais para a ordem estabelecida sobre espaço, imiscuída de natureza espontânea, persuadir os sujeitos, influenciando assim o modo como observam o mundo. O Jardim é então um lugar excelente para se criar raízes sociais com o local. É onde o mundo se apresentar a eles, gerando filiação a características particulares, da qual chamamos de identidades e onde se defini culturalmente quem se é, num modo implícito de autossujeitização de sujeitos.

Posicionado astuciosamente a beira-mar, o mirante do Passeio aproximou as pessoas dessa natureza paisagística, cumprindo a função de ampliar a sensação de se estar mais perto daquilo que se observava, pois quanto mais próximo, maior seria a sensação de fazer parte daquilo, ou seja, do contexto imaginário que se criava. Neste sentido, o Passeio Público ofereceu aos cariocas e aos brasileiros algo que lhes era próprio da sua terra para se orgulhar. E para tal, usou tanto sua ordem espacial como o seu mirante para promover uma política cultural sobre a natureza, ao construir uma paisagem carioca para a cidade do Rio de Janeiro, associada a um sentimento de identificação com seu povo, imbricado numa projeção de elaboração nacional.

Ainda operando como um tipo de propaganda política, a reforma de 1862

executada por Glaziou, mais uma vez imprimiu sob o espaço da capital do império um estilo paisagístico *démodé*. Enquanto o estilo eclético (1840-1920) espalhava-se por centros da Europa, servindo de referência na arte de se construir jardins, D. Pedro II escolheu o estilo romântico francês, de influência inglesa para compor o reordenamento do “novo” parque urbano. O paisagismo romântico era um estilo em consonância com os ideais iluministas e liberais, cuja organização espacial avessa a geometria espacial, opunha-se a ordem que antes vigorava. Suas formas fluidas e curvas, embora tão arbitrárias quanto a anterior, sugeriam a espontaneidade do mundo natural e a possibilidade de mobilidade, criavam analogia com a ordem social à época em processo de transição. Estratégia de naturalização da cultura e culturalização da natureza usada, mais uma vez sobre o espaço, mas agora aplicada no formato do jardim romântico.

No que tange o contexto sociocultural e político de meados do século XIX, vale sublinhar que o império brasileiro abrigava a convivência ambígua entre duas ordens: escravocrata e capitalista. Essa tensão social que existia entre os dois sistemas a forma encontrava representação na paisagística do jardim romântico do Passeio. O desejo cada vez mais emergente por liberdade social e de mercado ficava expressa nas formas livres e no movimento espacial que o estilo romântico sugeria. Ele permitia realizar na esfera espacial a mobilidade desejada pela esfera social. Mas no jardim carioca, a ordem espacial romântica teve que se adaptar para atender a expressão das contradições vividas pela sociedade da época, pois não demonstrou exatamente sua representação mais íntegra do estilo.

O Passeio Público romântico, ao contrário do barroco, era um jardim para os caminhantes, um convite ao movimento, a mudança de perspectiva a cada passo dado, a cada curva e a cada quadro paisagístico que o visitante podia apreciar, proporcionado pelas curvas e contracurvas do jardim. Entretanto, no jardim carioca, sua nova ordem espacial não modificou determinados elementos chave da antiga composição barroca de Mestre Valentim. Pelo contrário, os manteve. Desse modo, a perspectiva cônica alterou-se para curvilínea, mas o portão rococó de Valentim, a fonte dos jacarés e o terraço não se alteraram. Continuaram a serem os mesmos, no mesmo lugar que antes ocupavam.

Entretanto a contradição já vivida na ordem social estava posta, encontrando sua representação na ordem espacial também. As ideias que estruturavam a lógica do paisagismo romântico alinhavam-se par e passo com as mesmas ideias que formam a ordem liberal capitalista. E correlação semelhante ocorria com as ideias que estruturavam a lógica do paisagismo barroco em relação a ordem escravocrata. Assim, como sugerimos

a analogia da emergência da ordem capitalista com o estilo romântico de cunho liberal; também a fazemos para o estilo barroco em relação a conservadora ordem escravocrata, no intuito de inferir sobre a relação de representatividade da ordem social sobre a organização do espaço público e todo o conjunto de materialidade que dele converge.

Dando prosseguimento nessa perspectiva de análise, ao tornar-se um jardim sob o domínio do Estado republicano (1889), o Passeio Público não teve e nem precisou ter sua ordem espacial alterada para um estilo eclético, como representação material da multiplicidade social encontrada no novo regime. Apenas alguns elementos materiais, símbolos da cultura e dos novos valores burgueses foram adicionados dentro do seu espaço, embora sem prejuízo para seu estilo como um todo. Presumo que isso ocorreu porque a ordem espacial romântica mesclada a elementos do barroco encontrava-se condizente com a “dupla moral” ou a “dupla ética” que ainda vigorava sobre a recente sociedade republicana brasileira. As diferenças e hierarquias sociais oriundas do antigo regime não se dissolveram imediatamente e as contradições do legado de uma estrutura social excludente marcaram o início da primeira república. Movendo, com efeito a cidade sob duas lógicas morais distintas (escravagista e capitalista) ainda que sob um novo regime republicano.

Conquanto, embora a república brasileira tenha se dobrado a força do capital, conservou no seu corpo social um legado hierárquico paradoxal da antiga ordem, a excluir grande parte da população na conquista plena da cidadania. Entretanto, caracterizando parte desta contradição, o período republicano é também o momento em que o jardim do Passeio Público deixa de ter um acesso restrito de visitação para se tornar um jardim, literalmente, franqueado a todos. Ressignificando assim, o novo sentido que a palavra “público” recebeu a partir do novo regime, tornando-se então um jardim para o povo.

Esta pesquisa entende que os códigos simbólicos produzidos pela sociedade não estão apenas no seu corpo social, mas estão presentes em sua cultura material, que agenciam práticas, formas de comportamento e de vida. Neste sentido, tanto os artefatos quanto a ordem espacial que eles assumem, quando atualizados, não apenas servem para refletir os valores culturais que ordenam uma determinada sociedade, como servem para comunicar mensagens simbólicas à mesma, encarnadas em suas formas materiais. Ao participar da relação com a sociedade, os artefatos e ordem espacial do jardim atuaram como poderosos meios de comunicação comunitária, cumprindo a função de transmitirem normas e regras, orientando os comportamentos sociais esperados pelos indivíduos que a

compõem. Com efeito, ao terem a capacidade de delinear práticas sociais, tanto os artefatos quando a ordem espacial onde estão inseridos participaram como condicionantes comportamentais, muitas vezes, determinando e modelando o modo como percebemos o mundo.

Essa experiência estética que os artefatos e a ordem espacial nos oferecem, como um modo de conhecer o mundo e de ampliar a consciência sociocultural que temos dele, está intimamente relacionada com as transformações paisagísticas ocorridas no interior do jardim do Passeio Público do Rio de Janeiro. A estética proporcionada por meio da interação entre artefatos (entre eles a arquitetura) e a ordem espacial do Passeio e seus possíveis condicionamentos sociais, nos indicam que quando as coisas são materializadas sobre o espaço, elas têm poder! Um poder simbólico impregnado de significados culturais e concretizados sobre suas formas. O poder lhes é conferido pela faculdade de comunicação simbólica atribuída pelos sujeitos as coisas que os cercam. Elas emitem mensagens culturais, que quando decodificadas socialmente têm a capacidade de posicionar, reposicionar, situar, diferenciar e significar determinados comportamentos individuais dentro de uma sociedade, dentro de um determinado espaço, como foi no jardim do Passeio.

A mudança de comportamento social pôde ser também verificada a partir da análise da cultura material arqueológica deixada sob o solo do Passeio, pelos grupos sociais que fizeram uso dele. Esses artefatos caracterizam-se por vestígios materiais de práticas sociais determinadas, que conotam valores simbólicos específicos de uma época, caracterizando comportamentos e atitudes de indivíduos ou grupos dentro do espaço do jardim. Muitas vezes, comportamentos peculiares a determinados espaços e não a outros, materializados em forma de fragmentos arqueológicos de pratos, xícaras, copos, garrafas, ossos, moedas, entre outros, podendo exprimir, a depender de certas variáveis, alteração de conduta social através do tempo. Todavia, a mudança de usos social que determinados grupos fizeram do jardim estão solidificadas na variedade e qualidade do material arqueológico soterrado. Quando analisado e interpretado pela (o) arqueóloga (o), a frequência, a variedade, a quantidade, a qualidade e a diferença cronológica dos artefatos usados por determinada sociedade transformam-se em poderosos indicadores de conduta social. No início de 2004, no bojo de um projeto de restauração, muitos desses artefatos foram encontrados pela pesquisa arqueológica (2004) realizada no referido jardim, onde incluiu as atividades de prospecção, escavação e triagem do material advindo desse sítio.

Uma vez recuperados e analisados pela Arqueologia, estes artefatos, que nos

remetem a épocas distintas e práticas de socialização diversas, ganham a importância de documentos e com isso a possibilidade de serem interpretados dentro de seu contexto histórico e geográfico. Desse modo, os artefatos recuperados pela pesquisa arqueológica no jardim do Passeio Público puderam, através da voz que lhes foi conferida pelos pesquisadores, comunicar a sociedade do presente comportamentos de grupos sociais que, muitas vezes, não tiveram suas histórias e vozes registradas pelos documentos oficiais. Os artefatos arqueológicos guardam em si, ou seja, dentro da sua materialidade, relevantes informações, que remetem os arqueólogos aos meios e modos de sua produção, do uso e da circulação destes objetos dentro da sociedade e, por conseguinte, às práticas que os envolviam e seus possíveis significados. Por isso, tanto a Geografia quanto a Arqueologia afirmam que a técnica neles empregada tem a capacidade de empirizar o tempo, pois solidificam uma preferência por determinada matéria-prima, um modo de produção específico, aliado a decoração particular e seu uso social. Uma vez que eles têm a possibilidade de nos contar sobre estas práticas, possibilitando-nos a inferir sobre condutas e significados sociais que se encontram concretizados em forma de objetos materiais. A Arqueologia não entende os artefatos apenas como representações cronológicas do passado. No que tange sua infinita potencialidade, artefatos são “dimensões concretas de relações sociais” (LIMA, 2011), em razão de que quando contextualizados, expressam as ideias e os significados simbólicos de sua participação ativa dentro de determinada sociedade, num determinado período de tempo.

Ao atribuir participação ativa dos artefatos na esfera social, esta pesquisa em acordo com parte do espólio arqueológico escavado e analisado no jardim, tentou desmistificar a função meramente de embelezamento, que por longo período acadêmico foi delegada ao Passeio Público dentro do espaço urbano carioca. Colocou o jardim num papel de protagonismo e coparticipante da propaganda política engendrada pelos governos que se sucederam, como um instrumento político e científico usado na naturalização de valores sociais encarnados na sua ordem espacial, com objetivo de persuasão e educação estética da sociedade. Nessa abordagem, a metáfora de poder se justifica para o entendimento desse jardim, ultrapassando assim o sentido de um mero “paraíso” terreno.

Além disso, por meio de uma gestão do patrimônio arqueológico, das estruturas arquitetônicas e dos artefatos encontrados no trabalho de escavação, a pesquisa arqueológica produziu novos dados sobre o objeto estudado e um conhecimento atualizado foi lançado sobre o jardim. Conhecimento oriundo da análise dos artefatos e

que ofertou ao jardim um tipo de historicidade diferente, ou seja, um passado arqueológico, que embora até então estivesse “encoberto” pelo solo, foi reconhecido e “descoberto” pelo trabalho realizado pela arqueologia. A salvaguarda desses artefatos serviu para, além de evidenciar cronologicamente o registro material das mudanças de condutas sociais desenvolvidas no jardim, dotá-lo de um valor cultural novo e diferenciado: o valor arqueológico.

O agenciamento deste “novo” e antigo patrimônio no interior do próprio jardim, melhor dizendo, o modo de exposição e explicação no local a respeito do material arqueológico encontrado, permitiu que os novos visitantes acessem a informações sobre o jardim que jamais haviam tido contato. Através de totens explicativos com uso de texto e imagens, o agenciamento arqueológico do jardim aproximou o visitante da história pregressa do Passeio, reconectando-o com o seu passado histórico. As estruturas arquitetônicas exumadas foram (re) aterradas ou recobertas, mas os perímetros das estruturas foram marcados no solo com a colocação de paralelos de granito sobre estas áreas. Com objetivo de demonstrar o tamanho real das estruturas, assim como os locais da escavação para o visitante. Ao lado de cada uma está seu totem correspondente.

Com uma perspectiva mais ampliada de longa duração, a pesquisa arqueologia não mostrou apenas a expressão material da ordem espacial do jardim atual, mas de diversas outras camadas de tempos. Como resultado encontrou vestígios de remanescentes arquitetônicos. Refutou informações registradas em cartas cadastrais históricas. Contrapôs alegações políticas registradas em documentos oficiais, a partir dos achados arqueológicos. Evidenciou a intensidade e diversidade de atividades sociais, em diferentes tempos históricos, praticadas dentro do Passeio. Informações e conhecimentos produzidos pela arqueologia e que serviram para acentuar a memória que se tem do jardim. Consequentemente, o material arqueológico transformou-se em um relevante documento concreto da cultura e da história desse importante sítio, contribuindo para evidenciar a ainda mais a memória da cidade.

Abriu-se a partir de então, uma nova página da história, com inferências no contexto de novos dados e reflexões a respeito da biografia do jardim, interagindo sobre a própria formação urbanística da cidade do Rio de Janeiro. Afinal de contas, tanto a espacialidade quanto a materialidade nela contida, expressadas pelos artefatos arqueológicos permitem uma constante construção discursiva sobre o jardim do Passeio Público, tornando-o um objeto portador não meramente de um discurso político, sanitário ou estético, mas eminentemente portador de uma legítima declaração política, no sentido

mais amplo do termo. Por isto, tentar oferecer outras interpretações sobre essa expressão espacial e material da cultura chamada de jardim é fornecer novas chaves para desautorizar o discurso, algumas vezes, autoritário e coercitivo sobre o objeto. Entendê-lo não apenas como uma representação, mas como portador de dimensões espacial, material e simbólica significa não o engessar como reprodução de um determinado discurso, mas como um signo aberto em constante formação narrativa e, por conseguinte, declaratório.

Esta potencialidade anunciatória reside, justamente, na capacidade dinâmica que envolve a materialidade, ou seja, na relação cultural que grupos humanos estabelecem com a dimensão material por meio de um conjunto de práticas ou condutas sociais. Por isso, no que tange a sua materialidade arqueológica, o jardim do Passeio Público é um signo aberto na formação de novos significados, definidor de experiências e estruturador de mundos. À vista disso, considero que o jardim estudado nesta pesquisa fez mundo, pois através da sua ordenação espacial e de tudo que a ela compete foi capaz de, através da sua dimensão espacial e material, gerar significados simbólicos sobre a cultura e a natureza, ao persuadir experiências humanas. Delineou regimes de percepção e visibilidade, capazes de condicionar e modelar relações e comportamentos sociais. Além disso, foi capaz de romper e subverter com o estatuto analítico de causa e efeito, mostrando que as relações entre forma material e processo social não são monodirecionais, mas ao contrário, são intercausais. De modo que, não apenas processos geram forma, mas forma espacializada pode gerar a produção de novos processos (CORRÊA, 2017). Por esse motivo, afirmo que o jardim do Passeio construiu mundos e, como tal, definiu significados simbólicos sobre ele.

O entendimento da capacidade que a forma tem em gerar processos amplifica o potencial oferecido pelos estudos da cultura material. Nesse caso, faz-se mister a aplicação de estudos de caráter interdisciplinar, onde a conexão entre estudos de artefatos/documentos, advindos de arquivos históricos ou escavações arqueológicas, quando aliado aos estudos geográficos, enriquecem a compreensão do contexto cultural do sítio estudado em nível de complexidade oferecida. Os dados obtidos em arquivos e aqueles oriundos de pesquisas arqueológicas, como no caso do jardim do Passeio Público, em muito tem a colaborar e amplificar a potência interpretativa das pesquisas realizadas, principalmente, no campo da geografia histórica. Mostram que o diálogo proposto entre as disciplinas, no início desta pesquisa, expressa uma postura benéfica em prol da construção de um certo grau de amadurecimento para a consolidação entre ambas no estudo de sítios históricos. O diálogo epistemológico teve o objetivo de corroborar na

afirmação do quanto a Arqueologia e a Geografia encontram-se interconectadas. E o quanto ainda se faz necessário o interesse em transpor fronteiras acadêmicas, em favor da interdisciplinariedade sobre o estudo da cultura material ou de certos fenômenos.

Nessa pesquisa, procurei considerar que a paisagem jardim do Passeio Público do Rio de Janeiro exerceu uma importante função política como produto material da cultura e, como tal, um artefato ativo e dinâmico, com habilidades ímpares, cuja ordem espacial participou na modelagem de relações sociais, identidades paisagísticas e na criação de mundos. O Passeio, sob o signo do jardim, atuou como uma legítima “máquina pública” de subjetivação de sujeitos, em razão de que participou da construção de esquemas de percepção visual próprios sobre como a cultura percebe a natureza, influenciando a realidade percebida. Concorreu para a formação social de identidades nacionais e de imaginários geográficos sobre a cidade do Rio de Janeiro, ao incluir os sujeitos dentro de um processo de construção de imaginário específico, para que pudessem exercer identificação com a paisagem do entorno e, assim, acederem a um lugar social.

Entretanto, outras possibilidades de estudo sobre o Passeio Público podem e devem ser exploradas, como por exemplo, buscar a compreensão das diferentes comunicações impressas no jardim, através do uso da fotografia como técnica para registro de discursos sociais. É possível abordar a organização do jardim não apenas como paisagem, mas também como lugar, desenvolvendo uma perspectiva epistemológica puramente humanista e/ou fenomenológica. Ainda é possível fazer uma análise comparativa desse jardim com outros jardins públicos do século XIX e início do XX, para tentar verificar não só o grau de influência do Passeio sobre os demais, mas o quanto os outros também concorreram para a formação social de identidades nacionais e de imaginários geográficos sobre a cidade do Rio de Janeiro. E para finalizar é preciso lembrar que jardins são, muitas vezes, locais de apagamentos sociais e que podem ser analisados pelos processos sociais que o antecederam, de destruição e silenciamento causados pela tensa disputa social sobre a conquista do espaço urbano.

Espero que essa pesquisa possa ter contribuído com mais uma interpretação sobre esse relevante e emblemático jardim histórico que é o Passeio Público do Rio Janeiro, ofertando uma compreensão compartilhada entre a arqueologia da paisagem e a geografia cultural. Longe de uma conclusão definitiva, acredito ter apresentado o Passeio sob o signo do jardim, como um artefato simbólico, simultaneamente, arqueológico e geográfico, mas sobretudo como um fato de comunicação competente o suficiente para

delinear relações sociais, imaginários e modos de vida.

REFERÊNCIAS

ABREU, M. de A. **Escritos sobre espaço e história**. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

_____. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1998.

ADAMS, W. Y. **Archaeological typology and practical reality: a dialectical approach to artifact classification and sorting**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

AGNEW, J.; DUNCAN, J. **The power of place**. Winchester, Massachusetts: Unwin Hyman, 1989.

ALENCASTRO, L. F.. Vida privada e ordem no império, In: **História da vida privada no Brasil**, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ALVARENGA, M. I. da S.. **Obras poéticas: Introdução, organização e fixação de texto de Fernando Morato**. São Paulo: Martins Fontes, [1775], 2005.

ALVES, T.. Paisagem - em busca do lugar perdido, In: **Revista Finisterra**. Porto: Scripta Nova, v. XXXVI, n. 72 2001. pp. 67-74

AMARAL, I. Acerca de “paisagem”, In: **Revista Finisterra**. Porto: Scripta Nova, v. XXXVI, n. 72, 2001. pp. 75-81

ANDERSON, B. **L’imaginaire nacional. Reflexions sur l’origine et l’essor du nacionalisme**, Paris: La Découverte, [1983], 2002.

ANSCUETZ, K. F., WILSHUSEN, R.H., SCHEICK, CH. L. An archaeology of landscape: perspectives and directions. In: **Journal of Archaeological Research**, v. 9, n. 2, p. 157-211, 2001.

ASHMORE, W., BLACKMORE, C. **Landscape Archaeology**. California: Ed. Elsevier, University of California, p. 1569-1578, 2008.

ASSIS, M. de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ed. Ática, [1899], 1979.

ASTON, M.; TREVOR, R. **Landscape Archaeology: An Introduction to Fieldwork Techniques in Post-Roman Landscapes**. London and Vancouver: David and Charles, Newton Abbot, 1974.

AULETE, C. **Minidicionário contemporâneo de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2ª Ed., 2009.

AZEVEDO, F. A cultura brasileira. In: **Revista Ciência Hoje**. São Paulo: Melhoramentos, v. 14, n. 83, p. 41, ago., 1992.

AZEVEDO, M. D. M. de. **O Rio de Janeiro, sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidade**. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliiana, [1877], 1969.

BARLÉU, G. **História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil**. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1974.

BARROS, S. A. L. Os jardins de Friburgo em Recife/PE, Brasil, seu traçado e significado: as experimentações de uma corte europeia nos trópicos no século XVII, In: **Revista de Urbanismo**, v. 12, n. 23, p. 29-94, ago-dez, 2010. Disponível em: <<http://revistaurbanismo.uchel.cl>>. Acesso em: 5 dez. 2019.

BARREIRO, Eduardo Canabrava. Atlas da evolução urbana da cidade do Rio de Janeiro (1565 a 1965). In: **Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro: IHGB, 1965.

BARTHES, Roland. **Elementi di semiologia:[linguistica e scienza delle significazioni]**. Einaudi, 1966.

BEAUDRY, M C. Why gardens? In: **Landscape Archeology**. Knoxville: The University of Tennessee Press, p. 3-5, 1996.

_____. The archaeology of historical land use in Massachusetts. In: **Historical Archaeology**, v. 20, n. 2, p. 38-46, 1986.

BEAUDRY, M.C.; COOK, J. L.; MROZOWSKI, S.A. Artefatos e vozes ativas: cultura material como discurso social, In: **Vestígios – Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica, Belo Horizonte**, UFMG, v. 1, n. 2, p. 73-113, jul./dez, 2007.

BENDER, B. **Landscape: politics and perspective**. Providence, Rhode Island: Berg Publishers, 1993.

BERQUE, A. et al. **Mouvance. Cinquante mots pour le paysage**. Paris: Éditions de la Villete, 1999.

_____. **Les raison du paysage: de la Chine antique aux environnements de synthèse**. Paris: Ed. Hazan, 1995.

BERTRAND, G.; TRICART, J. Paysage et géographie physique globale. Esquisse méthodologique. **Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest**, v. 39, n. 3, p. 249-272, 1968.

BERTRAND, Georges. La «science du paysage», une «science diagonale». **Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest**, v. 43, n. 2, p. 127-134, 1972.

BESSE, J. M. **O gosto do mundo: exercícios de paisagem**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014a.

_____. **Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. São Paulo: Ed Perspectiva, 2014b.

_____. O espaço da paisagem (online). In: **III Jornadas del Doctorado em Geografia**. La Plata: Bibhuma, 2010. Disponível em: < http://www.mwmoria.fahce.unip.ar/trab_eventos/ev.1488/ev.1488> Acesso em: 10 set. 2019.

BINFORD, L. Archaeology as antropology, In: **American Antiquity**. California: Lynn H. Gamble University of California, Santa Barbara, USA, n. 28, p. 217-225, 1962.

BLÄTTERMANN, M, FRECHEN, M., GASS, A., HOELZMANN, P., PARZINGER, H., SCHÜTT, B. Late Holocene landscape reconstruction in the land of seven rivers Kazakhstan, In: **Quaternary International**. Oxford: Elsevier, 251, p. 42-51, 2012.

BORNAL, W. **Sítio histórico São Francisco: um estudo de Arqueologia Histórica**. Dissertação. (Mestrado em Arqueologia), USP, São Paulo, 1996

_____. **Sítio histórico São Francisco: um estudo de Arqueologia da Paisagem**. Tese (Doutorado em Arqueologia), USP, São Paulo, 2008.

BRASIL, G. **História das ruas do Rio: e da sua liderança na história política do Brasil**. Rio de Janeiro; Ed. Lacerda, 5ª ed., 2000.

BROWN, B. **A sense of things: The object matter of American Literature**. Chicago and London: University of Chicago Press, 2003

BUTTNER, A. Values in geography. **Commission on College Geography Resource Paper 24**. Washington, DC: Association of American Geographers, 1974. Disponível em < <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/030913259602000405>> Acesso em janeiro de 2020.

CALMON, P. **História do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1959.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CAPEL, H. **Filosofia e ciência na geografia contemporânea**. Barcelona: Barcanova, 1981.

CARVALHO, A. M. M. de. A arte de Mestre Valentim: um programa de sombra e água fresca. 1988. 225 f. **Dissertação (Mestrado em Belas Artes)** - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988.

CASCUDO, C. **Lendas brasileiras**. São Paulo: Cattleya Alba, Confraria dos Bibliófilos Brasileiros, 1945.

CASTRO, Adler Homero Fonseca de. O Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro. **BRASIL. Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro**, v. 28, 1996.

CASTRO, I. E. de. Escala e pesquisa na geografia: problema ou solução, In: **Revista Espaço Aberto**, Rio de Janeiro: PPGG-UFRJ, v.4, n.1, p. 87-100, 2014.

CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CHILDE, G. **The dawn of European civilization**. London: Kegan Paul, 1925.

CHRISTALLER, W. **Central Places of Southern Germany**. New Jersey: Prentice Hall, [1933], 1966.

CHORLEY, R. J.; HAGGETT, P. **Models in geography**. London: Methew, 1967.

CLARK, D. L. **Spatial archaeology**. London: Academic Press, 1977.

_____. **Models in Archeology**. London: Methuen, 1972.

_____. **Analytical Archeology**. London: Methuen, 1968.

CLAVAL, P. A paisagem dos geógrafos, In: CORRÊA, R. L.; ROSENDHAL, Z. (Org.). **Geografia cultural: uma antologia**, Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

COARACY, V. **Memórias da cidade do Rio de Janeiro**. São Paulo: EdUSP, 1988.

COOKE, K. L.; RENFREW, C. An experiment on the simulation of culture changes. In: **Transformations**. Academic Press, p. 327-348, 1979.

COPÉ, S. M. Narrativas espaciais das ações humanas: História e aplicação da arqueologia espacial como teoria de médio alcance: o caso das estruturas semi-subterrâneas do planalto Sul-brasileiro, In: **Revista de Arqueologia**. Belém, PA. v. 19, p. 111-123, 2006.

CORBIN, A. **L'homme dans le paysage**. Paris: Ed. Textuel, [1988] 2001.

CORDEIRO, J. A. O Passeio Público, In: **O Ostensor brasileiro** (1845/1846): jornal literário e pictorial, Ed. Fac-similar. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

CORRÊA, R. L. Processos, formas e interações espaciais. In: **Revista Brasileira de Geografia**. Rio de Janeiro: IBGE, v. 61, n.1, p.131-138, jan./jun., 2016.

_____. Formas simbólicas e espaço: algumas considerações. **GEOgraphia**, v. 9, n. 17, 2007.

_____. Espaço um conceito-chave na Geografia. In: CASTRO, I. E.; GOMES, P. C. C., CORRÊA, R. L. (Org.) **Geografia: conceitos e temas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2ª edição, [1995], 2000.

COSGROVE, D.; DANIELS, S. **The Iconography of Landscape: Essays on the symbolic representation, design and use of past environments**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

COSGROVE, D. Prospect, perspective and the evolution of the landscape idea, In: **Transactions of the Institute of British Geographers**. London: Blackwell Publishing, n.10, p.45-62, 1985.

_____. **Social formation and symbolic landscape**. New Jersey: Barnes & Noble Books, 1984.

_____. John Ruskin and the geographical imagination. In: **The Geographical Review**, 69, v. 1, p. 43-62, 1979.

CRAWFORD, O. G. S. **Archaeology in the field**, 1953.

_____. **Man and his past**. London; Oxford Press, 1921.

CRIADO BOADO, F. Límites y posibilidades de la arqueología del paisaje. **Spal - Revista de Prehistoria y Arqueología**, v. 2, p. 9-55, 1993.

_____. Hacia un modelo integrado de gestión e investigación del patrimonio histórico: la cadena interpretativa como propuesta. In: **Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico**, n. 16, p. 73-78, 1996.

_____. **Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje**. Universidad de Santiago de Compostela, 1999.

CROUCH, D. Gardens and gardening. In: **International Encyclopedia of Human Geography**. Oxford: Elsevier, p. 289-293, 2009.

CURY, I. (Org.). **Cartas patrimoniais**. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

CZAJKOWSKI, J. **Do cosmógrafo ao satélite: mapas da cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 2000.

DANIELS, S.; COSCROVE, D. Spectacle and text: landscape metaphor in cultural geographie. In: DUNCAN, J.; LEY, D. (Eds.) **Place/culture/representation**. London: Routledge, 1994.

DANT, T. **Material culture in the social World: values, activities, lifestyles**. Open University Press, Buckingham, Philadelphia, 1999.

DARK, K.R. **Theoretical archaeology**. New York; Cornell University Press, 1995.

DEERTZ, J. **In small things forgotten: the archaeology of early American life**, Doubleday, Garden City. New York: Anchor Press, 1977.

DEL CASSINO JR., V.; HANNA, S. Beyond the 'binaries': A methodological intervention for interrogating maps as representational practices, In: **International E-Journal for Critical Geographies**, v. 4, n. 1, p. 34-56, 2006.

DERESE, C., VANDENBERGHE, D., VAN GILS, M., MEES, F., PAULISSEN, E., VAN DEN HAUTE, P. Final Paleolithic settlements of the Campine region (NE Belgium) in environmental context: optical age constraints, In: **Quaternary International**. Oxford: Elsevier, 251, p. 7-21, 2012.

DOMINGUES, A. A paisagem revisitada. In: **Revista Finisterra**. Porto: Scripta Nova, XXXVI, n. 72 p. 55-66, 2001.

DUNCAN, J. A Paisagem como Sistema de Criação de Signos. In: CORRÊA, R. L., ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Paisagens, Textos e Identidade**. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

_____. Representing power: the politics and poetics of urban form in the Kandy Kingdom. In: DUNCAN, J. and LEY, D. (Eds.) **Place/culture/representation**. London: Routledge, 1994.

_____. Re-presentation landscape: problems of reading intertextual. In: MONDANA, L. et al. (Orgs.) **Paysage et crise de la visibilité**. Laussane: Institute de Géographie, 1992.

_____. **The city as a text: the politics of landscape interpretation in Kandy Kingdom**. Cambridge: University Press, 1990.

_____. The house as symbol of social structure. In: ALTMAN, I.; WENER, C. M. (Eds.) **Home environments: human behavior and environment – advances in theory and research**. London: Plenum Press, 1985.

_____. **Social formation and symbolic landscape**. Wisconsin: Wisconsin Press, 1984.

DUNLOP, C. J. Chopp-Berrante no bar ao ar livre, In: **O Rio antigo, Rio de Janeiro, Rio antigo**. Rio de Janeiro: BNRJ, 1960.

ECO, H. **Estrutura ausente**: introdução à pesquisa semiológica. São Paulo: Perspectiva, [1968], 2013.

ERNSTEIN, J. H. **Eliciting cultural diversity from eighteenth-century painted landscapes of Tidewater Maryland**. Paper presented at the annual meeting of the Eastern States Archaeological Federation. Connecticut: East Windsor, 1989.

FAGUNDES, M. Estudo teórico sobre o uso conceito de paisagem em pesquisas arqueológicas. In: **Revista Latino-Americana de Ciência Sociais**. São Paulo, v.8, n.1, p. 205-220, jun., 2010. Disponível em:

< <http://www.umanizales.edu.co/revistacinde/index.html> >. Acesso em: 10 ago. 2019.

_____. O conceito de paisagem em arqueologia, In: **HOLOS Environnement**. Oxford: Archaeopress, v. 9, n. 2, p. 301-315, 2009.

_____. Uma análise da paisagem em arqueologia: os lugares persistentes. In: **Canindé (MAX/UFS)**, v. 1, p. 01-11, 2008. Disponível em: < www.cea-unesp.org.br/holos/article/download >. Acesso em: 14 jan. 2019.

FERREIRA, C. C.; SIMÕES, N. N. **A Evolução do Pensamento Geográfico**. São Paulo: Gradiva, abril de 1994.

FERREZ, Gilberto. **Iconografia do Rio de Janeiro, catálogo analítico 1530-1890**. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, vol. I e II, 2000.

FLEMING, A. Post-processual landscape archaeology: a critique. In: **Cambridge Archaeological Journal**, v. 16, n. 3, p. 267-80, 2006.

_____. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo: USP/MAE, v. 9, 1999.

FOCILLON, Henri. **Vida das formas**. Rio de Janeiro: Zahar, [1943] 1983.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 7ª ed., [1972], 2008.

_____. **Les mots e les choses**. Paris: Gallimard, 1994.

FRANÇA, J. M. C. **Outras visões do Rio de Janeiro colonial: Antologias de textos de 1531-1800**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999a.

_____. **Visões do Rio de Janeiro colonial – Antologias de textos de 1531-1800**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999b.

FREYRE, G. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981.

GANDY, M. Paisagem, estéticas e ideologia. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.), **Paisagens, textos e identidades**. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

GLASSIE, H. H. **Folk housing in middle Virginia: a structural analysis of historic artifacts**. Knoxville: University of Tennessee Press, 1975.

GODOY, P.R.T., (Org.). **História do pensamento geográfico e epistemologia em Geografia**. São Paulo: Editora UNESP, Cultura Acadêmica, 2010.

GOMES, P. C. da C. Espaço público, espaços privados, In: **Revista GEOgrafia**. Niterói: UFF, v.20, n.44, p. 115-119, set./dez., 2018.

_____. Rio de Janeiro a cidade dos múltiplos mirantes. In: **Revista Espaço Aberto**. Rio de Janeiro: PPGG/UFRJ, v.5, n.2, p.9-15, 2015.

_____. **O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

_____. O conceito de região e sua discussão. In: CASTRO, I. E.; GOMES, P. C. C., CORRÊA, R. L. (Orgs.) **Geografia: conceitos e temas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2ª edição, [1995], 2000.

GONZAGA, A. **Palácios e poeiras, 100 anos de cinema**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

GONZÁLEZ, A. U. La Arqueología del Paisaje en España: caso abierto. **Arqueoweb: Revista sobre Arqueología en Internet**, p. 4, 1998.

GOULART, F. **Corpo a corpo com a linguagem**, 1999. Disponível em: <
http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/corpo_a_corpo_com_a_linguagem.shtml? >. Acesso em: 09 jan. 2020.

GUÉNON, R. **Os símbolos da ciência sagrada**. São Paulo: Pensamento, 9ª ed. 1993.

HAESBAERT, R. Identidades territoriais. In: ROSENDHAL, Z. CORRÊA, R. (Orgs.). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, pp. 169- 190

HALL, M. Small things and the mobile, conflitual fusion of power, fear and desire. In: Yentsch, A. E.; Beaudry, M. C. (Orgs.). **The art of mystery of historical archaeology: essays in honor of James Deetz**. Boca Raton – Florida: CRC Press, 1992.

HARVEY, D. **Consciousness and the urban experience**. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1985.

_____. **Social justice and city**. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1973.

_____. **Teorías, leyes y modelos en Geografía**. Madri: Alianza Universidad Textos, 1969.

HEINSFELD, A. **História do pensamento geográfico ocidental**. Passo Fundo: PPGH/UPF, 2012.

HOBBSAWM, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1984.

HODDER, I. Interpretative archaeology and its role, In: **American antiquity**. Cambridge: Cambridge Press, 56, v.1, p. 7-18, 1991.

_____. Converging Traditions: The search of symbolic meanings in Archaeology in Geography. In: WAGSTAFF, J. M. (Org.) **Landscape and culture: Geographical and Archaeological perspective**. New York: Basil-Blackwell, 1987.

_____. **Reading the past: current approaches to interpretation in archaeology**. Cambridge University Press, 1986.

HODDER, I. (ed.). **Simulation studies in archaeology**. Cambridge: University Press, 1978.

HODDER, I., ORTON, C. **Análisis espacial en Arqueología**. Barcelona: Crítica, 1976.

HOEFLER, S. W. Epistemologia e teoria cultural. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDHAL, Z., **Geografia cultural: uma antologia**. Volume I. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

HONORATO, L. da C.; FACCIIO, N. B. **Arqueologia da Paisagem: o conhecimento das áreas de ocupação dos índios pré-coloniais no Paranapanema paulista**. São Paulo: UNESP, 2009.

HOSKINS, W. G. **The making of the English landscape**. London, 1955.

INSTITUTO HISTÓRICO GEOGRÁFICO BRASILEIRO. Relatório do Vice-rei do Estado do Brasil Luis de Vasconcellos e Sousa ao entregar o seu governo ao seu sucessor o Conde de Rezende. **Revista do IHGB**, Tomo 51, parte segunda, p. 183-208, 1888.

_____. Relatório do Luiz de Vasconcellos. **Revista do IHGB**, p. 182-183, 1860.

_____. Relatório do Vice-rei do Estado do Brasil Luis de Vasconcellos e Sousa. In: **Revista do IHGB**, Tomo 4, p. 409-486, 1842.

JACKSON, J. B. Rematerializing Social and Cultural Geography, In: **Social and Cultural Geography**, v. 1, n. 1, p. 9-14, 2000

_____. **Discovering the vernacular landscape**. New Haven: Yale University press, 1984.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1969.

JONES, S. A arte do século XVIII, In: **História da arte da Universidade de Cambridge**. São Paulo: Ed. Círculo do Livro, 1982.

JORDAN, T. G. **Texas graveyards: a culture legacy**. Austin: University of Texas Press, 1982.

JORGE, S. O. **Povoados da Pré-História recente da região de Chaves-Vila Pouca de Aguiar (Trás-os-Montes Ocidental): bases para o conhecimento IIIº e princípios do IIº milénios aC no Norte de Portugal**, 1986. Disponível em: < <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/10842/2/N452TD01PSUSANAJORGE000068885.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2019.

JUNG C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. São Paulo: Vozes, 2011

_____. **Phénomènes occultes**. Paris: Montaigne, 1939.

- KELSO, W. M. Landscape archaeology: a key to Virginia's cultivated past. In: MACCUBBIN, R. P.; MARTIN, P. (Org.). **British and American gardens in the Eighteenth century, Williamsburg**. Virginia: The Colonial Williamsburg Foundation, 1984.
- KLUIVING, S. J. et al. Landscape archaeology at the LAC 2010 conference. In: **Quaternary International**. Oxford: Elsevier Journal, Amsterdam University Press, n. 251, p. 1-6, 2012.
- KORMIKIARI, M. C. N. **Arqueologia da Paisagem**. São Paulo: LABECA-MAE/USP, 2000.
- KRYDER-REID, E.; RUGGLES. Site and sight in the garden. In: **The Journal of garden history**. Indianapolis: Indiana University Press, v.14, 1994.
- LA BLACHE, P. V. de. **Principes de géographie humaine**. Paris: Librairie Armand Colin, 1922.
- LADEIRA, Leonardo. Busto do Mestre Valentim. **Site do Passeio Público, 2020**. Disponível em: <[www. http://www.passeiopublico.com/](http://www.passeiopublico.com/)>. Acesso em: 10 de janeiro de 2020.
- LAGO, P. C. do. **Brasilianas IHGB**. Rio de Janeiro: IHGB, p. 63-67, 2014.
- LAVRADIO, Luiz de Almeida Portugal. Cartas do Rio de Janeiro 1769-1776. In: **Arquivo Nacional, Publicações Históricas**. Rio de Janeiro: RIHGB, Tomo IV, v.1, p.409-486, [1842], 1975.
- LEE, L. Rematerializing Geography: the 'new' urban Geography, In: **Progress in Human Geography**, v. 26, n. 1, p. 101-112, 2002.
- LEFEBVRE, H. **Espacio y política**. Barcelona: Ed. Peninsula, 1973.
- _____. **La terra et l'évolution humaine: introduction géographique à la histoire, Paris, La renaissance du livre**, [1922], 1976.
- LEONE, M. P.; et al. Power Garden of Annapolis, In: **Archaeology**. Annapolis: AA, v. 42, n. 2, p. 74-75, 1989.
- LEONE, M. P.; POTTER Jr., P. B. **The recovery of meaning: historical archaeology in eastern United States**. Washington D.C.: Smithsonian Institute Press, 1988.
- LEONE, M. P. Interpreting Ideology in Historical Archaeology: Using the Rules of Perspective in the William Paca Garden in Annapolis. In: D. Miller, C. Tilley (Orgs.). **Ideology, Power and Prehistory**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

LEONE, M. P.; HARMON, J. M.; NEUWIRTH, J. L. Perspective and surveillance in 18th century Maryland gardens, including William Paca's garden on Wye Island. In: **Historical Archaeology**, v. 4, n. 39, p. 138-158, 2005.

LEWIS, P. E. New Axioms for Reading the Landscape: Paying Attention to Political Economy and Social Justice. In: WESCOAT JR., James L.; JOHNSTON, Douglas M. (Orgs.). **Political Economies of Landscape Change: Places of Integrative Power**. The GeoJournal Library. Netherland: Springer, v. 89, 1979.

LEY, D. Social Geography, and the taken-for-granted world. In: **Transactions of the Institute of British Geographers**. London: IBG, v.4, n.2, p.498-512, 1977.

LIMA, T. A. Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais. In: **Bol. Mus. Pará**. Emílio Goeldi Ciências Humanas, Belém, v. 6, n. 1, p. 11-23, jan./abr., 2011.

_____. Alquimia, Ocultismo, Maçonaria: o ouro e o simbolismo hermético dos cadinhos (séculos XVIII e XIX). In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 9-54, 2001.

_____. Chá e simpatia: uma estratégia de gênero no Rio de Janeiro oitocentista. In: **Anais do Museu Paulista, história e cultura material** (nova série), São Paulo, v.5, p. 93-129, 1997.

_____. De morcegos e caveiras a cruces e livros: a representação da morte nos cemitérios cariocas do séc. XIX (estudo de identidade e mobilidade sociais). In: **Anais do Museu Paulista - nova série: História e Cultura Material**, v. 2, n. 1, p. 87-150, 1994.

LINO, J. T. A Arqueologia da Paisagem como enfoque teórico para o estudo arqueológico da guerra do contestado. **Revista Tempos Acadêmicos- dossiê Arqueologia Histórica**. Santa Catarina, n. 10, 2013.

LINO, J. T.; SILVA, E. R. Paisagem aliada, paisagem inimiga: arqueologia, história e natureza na guerra do contestado. In: **Revista Tempos Históricos**. Santa Catarina, v. 15, n. 2, p. 179-204, 2011.

LIRA, L. da S. **A paisagem da cidade do Rio de Janeiro no século XVIII: a invenção da marca-matriz carioca**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGEU/UERJ, 2009.

LÖFGREN, O. Scenes from a troubles marriage: swedish ethnology and material culture studies. In: **Journal of material culture**, v. 2, n. 1, p. 95-113, 1997.

LOWENTHAL, D. Environmental perception: preserving the past. In: **Progress in Geography**. Southwestern Lore: SAGE Publications, v.3, n.4, 549-559, 1979.

_____. **The past is a foreign**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

LUMBRERAS, J.G. **A Arqueologia como ciência social**. Lima: Ed. Histar, 1974.

LUSSAULT, M. **L'homme spatial**. Paris: Ed. Du Seuil, 2007.

MACEDO, J. de. Conceitos e práticas nas pesquisas arqueológicas do Passeio Público. In: TERRA, C. G.; TRINDADE, J.; ANDRADE, R. (Orgs.). **Leituras paisagísticas: teoria e práxis 1 – (Re) construindo a paisagem do Passeio Público – historiografia e práticas projetuais**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2006.

MACEDO, J. M. de. **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Garnier, [1862], 1991.

McGUIRE, R.; PAYNTER, R. **The Archaeology of inequality**. Oxford, Cambridge Massachusetts: Basil Blackwell, 1991.

MACNULTY, W. K. **Maçonaria, mitos, deuses, mistérios: viagem através do ritual dos símbolos**. Madri: Ed. Del Prado, 1996.

MAGISTER. **Manual do aprendiz. Estudo interpretativo sobre el valor iniciático de los símbolos y alegorias del primer grado masónico y la mística doctrina que en ellos se encierra**. Barcelona, Maynadé, Biblioteca Filo. Masónica, 1934.

MAKOWIECKY, S. Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros: Passeio Público do Rio de Janeiro e os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil. In: **Anais do XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte Novos Mundos: fronteiras, inclusão, utopias**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, p. 129-144, 2015.

MARIANO FILHO, J. **O Passeio Público do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mendes Junior, 1943.

MARTINS, C. C. Jardins como artefatos: o Passeio Público do Rio de Janeiro no século XIX. 1997. 87 f. **Monografia de graduação (curso de arqueologia)**. Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 1997.

MARTIUS, C. F. P. Von. **A viagem de von Martius**. Rio de Janeiro: Index, 1996.

MARTIUS, C. F. P. Von; SPIX, J. B. von. **Viagem pelo Brasil**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

MATTOS, I. R. de. **O tempo saquarema: A formação do estado imperial**. São Paulo: Editora Hucitec, 5ª ed., 2004.

MAYHEW, R. J. Materialist hermeneutics, textuality and history of geography: pint spaces in British geography, c. 1500-1900, In: **Journal of Historical Geography**, v. 33, n. 3, p. 466-488, 2007.

MEIER, T. Landscape, environment and a vision of interdisciplinarity. In: KLUIVING, S. J. and GUTTMANN-BOND, E. B. (Eds.). **LAC 2010: First International Landscape Archaeology Conference, LHS Series**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

MEINING, D. W. O olho que observa: dez versões da mesma cena. In: **Revista Espaço e Cultura**. Rio de Janeiro: EDUERJ, n.13, p. 35-46, jul./dez., [1976], 2003.

MEINING, D. W. (ed.) **The interpretation of ordinary landscape: geographical essays**. Oxford: Oxford University Press, 1979.

MENEZES, U. B. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. In: **I fórum Nacional do Patrimônio Cultural – Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégia e experiências para uma nova gestão**, Ouro Preto, p. 25-39, 2009.

MATHEWSON, K.; SEEMANN, J. A geografia histórico-cultural da Escola de Berkeley – um precursor ao surgimento da História Ambiental, In: **Varia História**, Belo Horizonte, v. 24, n. 39, p. 71-85, jan/jun, 2008.

MERLEAU-PONTY, M. **Phenomenology of perception**. London and New York: Routledge, [1962], 2005

METLESS, D. Visual culture and geographical citizenship: England in the 1940s. In: **Journal of Historical Geography**, v. 22, n. 4, p. 424-439, 1996.

MIGLIACCIO, L. Perspectivas no estudo da cultura visual brasileira do século XIX. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (org.). **Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República**. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ, Tomo 2, 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a27.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2019.

MILLER, D. **Material Culture and Mas Consumption**. Blackwell: Oxford, 1987.

_____. Why some things matter. In: MILLER, D. (ed.). **Material Cultures. Why some things matter**. University College London Press, London, 1998a.

_____. A theory of shopping. Polity, Cambridge, 1998b.

_____. Consumption. In: BUCHLI, V. (ed.). **The material culture reader**. Berg, Oxford/ New York, 2002.

MILLER, N. F.; GLEASSON, K. L. **The archaeology of garden and field**. Philadelphia: University of Philadelphia, 1994.

MITCHELL, D. New axiome for Reading the landscape: paying attention to policial economy and social justice. In: Wescoat JL, Johnston DM (eds.) **Political Economies of Landscape Change**. The GeoJournal Library, vol 89. Springer, Dordrecht, 2008.

MICHELL, W.J.T. **Picture Theory**. University of Chicago Press, 1994

MORAIS, J. L. Arqueologia da paisagem como instrumento de gestão no licenciamento ambiental de atividades portuárias. In: **Revista eGesta**. São Paulo, v. 3, n. 4, p. 97-115, out./dez., 2007.

_____. Tópicos de arqueologia da paisagem. In: **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo, v. 10, p. 3-30, 2000.

MORAIS, J. L.; MORAIS, D. Arqueologia da paisagem urbana: a cidade na perspectiva patrimonial. In: **Revista de Arqueologia Americana**. São Paulo, p. 81-110, 2001.

MROZOWSKI, S. A. Landscape inequality. In: McGUIRE, R. H.; PAYNTER, R. **The archaeology of inequality**. Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell, 1991.

NAJJAR, R. et al. A arqueologia de um jardim: pesquisa arqueológica do Passeio Público do Rio de Janeiro/RJ. In: **Revista Habitus**. Goiânia, v. 5, n. 2, p. 455-479, jul./dez., 2007.

NAJJAR, R. **Projeto de Pesquisa arqueológica do Passeio Público do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

_____. **Manual de Arqueologia Histórica em projetos de restauração**. Brasília: IPHAN, 2002.

NAME, L. O conceito de paisagem na geografia e sua relação como o conceito de cultura. In: **GeoTextos**. Salvador: UFBA, vol. 6, n. 2, p. 163-186, dez., 2010.

NOGUÉ, J.; VICENTE, J. Landscape and national identity in Catalonia. In: **Political Geography**, Girona, Elsevier, v. 23, n. 2, p. 113- 132, 2004.

NORTON, W. Explorations in the understanding of landscape: a cultural geography. In: **Contributions in sociology**. Westport, Connecticut: Greenwood Press, n. 77, 1989.

NOVAES, A. R. Geografia e História da Arte: apontamentos para uma crítica à iconologia, In: **Espaço e Cultura**. Rio de Janeiro: EDUERJ, n. 33, p. 43-64, jan./jun., 2013.

ODUM, E. P. **Fundamentals of ecology**. Saunders, Philadelphia, 1953.

OLIVEIRA, J. C. L. Ecologia e Arqueologia da Paisagem: um estudo dos sítios pré-coloniais da zona da mata mineira. Dissertação de mestrado. Juiz de Fora/MG: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2007.

OLSEN, B. Material culture after text: re-remembering things, In: **Norwegian Archaeological Review**, v. 36, n. 2, p. 87-104, 2003.

OREJAS, A. **Del marco geográfico a la arqueología del paisaje: las aportaciones de la fotografía aérea**. Monografias CSIC, Madrid, 1995.

PANOFSKY, E. **Significados nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1955.

PANZINI, F. **Projetar a natureza: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea**. São Paulo: Ed. SENAC: São Paulo, 2013.

PATEERSON, T. C. Social Archaeology in Latin America: an appreciation. In: **American antiquity**, v. 59 n. 3, p. 531-537, 1994.

PAYNTER, R.; REINKER, R.; GARRISON, R. Vernacular landscapes in Western Massachusetts. **Paper presented at the annual meeting of the Society for Historical Archaeology**. Savannah- Georgia, 1987.

PERREIRA, J. F. **A arte barroca em Portugal**. Lisboa: Ed. Presença, 1989.

PHILLIPPS, R., HOLDAWAY, S., WENDRICH, W. CAPPERS, R. Mid Holocene occupation of Egypt and global climatic change. In: **Quaternary International**, Oxford: Elsevier, n.251, p. 64-76, 2012.

PHILO, C. More words, more worlds: reflections on the cultural turn and human geography. In: COOK, I.; CROUCH, D.; NAYLOR, S.; RYAN, J. (Eds.) **Cultural turns/geographical turns: perspectives on cultural geography**, Harlow: Prentice Hall, 2000.

PIEPER, J. **Leisure, the basis of culture**. Pantheon, New York, 1952.

PIERCE, C. S. **Collected Papers of C. S. P.** Harvard: Univ. Press, 1936.

PIMENTA, J. R. P. **Geografia e arqueologia: uma epistemologia comparada**. Lisboa: Figueirinhas, 1996.

PÓVOA, M. B. Diálogos entre Paisagens e Arqueologia (a): questões e possibilidade. In: **Revista de Arqueologia Pública**. Campinas - São Paulo: Unicamp, v. 9, n. 4, p. 34-45, 2015.

PROUS, A. **Arqueologia brasileira**. Brasília: Ed. UNB, 1992.

_____. Jardins do Ser, jardins do Estar. In: **Revista de História da Arte e Arqueologia**. Campinas/SP: Unicamp Press, n. 3, p. 149-167, 1992a.

RATZEL, Friedrich. Anthropogeographie: grundzüge der anwendung der erdkunde auf die geschichte. Dritten Auflage. Erster Teil. (Herausgegeben von Prof. Dr. Albrecht Penck) Stuttgart: Verlag von J. Engelhorne, 1909

REGO, A. C. G. Os relatórios dos Vice-reis Marquês do Lavradio e Luíz de Vasconcellos e a vadiagem. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo: ANPUH, julho 2011.

RELPH, Edward C. **Place and placelessness**. Londres: Pion, 1976.

RENFREW, C.; BAHN, P. **Arqueología: teorías, métodos y prácticas**. Madrid: Akal, 1998.

RIBEYROLLES, C. **Brasil pitoresco: história, descrição, viagens, colonização, instituições**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1980.

RIO, J. do. **A alma dos jardins**. Lisboa: Serões, 2ª ed., v.7, n.41, p.325-333, 1908.

ROGER, A. **Court traité du paysage**. Paris: Ed. Gallimard, 1997.

ROSE, G. **Visual methodologies**. London: SAGE Publication, 2001.

RUBERTONE, P. Landscape as artifacts: Comments on “The Archaeological Use of landscape Treatment in Social, Economic and Ideological analysis”. In: **Historical Archaeology**, v. 23, n. 1, p. 50-54, 1989.

_____. Historical landscape: Archaeology of place and space. In: **Man in the Northeast**, 1986.

SANCHEZ YUSTOS, P. Las dimensiones del paisaje en Arqueología. In: **Munibe Antropologia-Arkeologia**, v. 61, p. 139-151, 2010.

_____. **El Paleolítico antiguo em la Cuenca del Duero: instrumentos teóricos para el desarrollo de un modelo interpretativo de Arqueologia económica**. Tesis Doctoral. Ujniversidad de Valladolid, 2009.

SANTOS, A. C. M. dos. SANTOS, A. C. M. dos. **Os painéis elípticos de Leandro Joaquim na pintura do Rio de Janeiro setecentista.** Rio de Janeiro: Revista Gávea, vol. 1, n. 1, abr. 1994.

_____. **No rascunho da nação: Inconfidência no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1992.

SANTUCCI, J. **Os pavilhões do Passeio Público: Theatro Cassino e Cassino Beira-Mar.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Prefeitura, 2005.

SARTHOU, C. **Relíquias da cidade do Rio de Janeiro (1892).** Rio de Janeiro: Gráfica olímpica, [1892], 1961.

SAUER, C. O. Desenvolvimentos recentes na Geografia Cultural. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDHAL, Z. **Geografia cultural: uma antologia**, vol. I. Rio de Janeiro: EDUERJ, [1927], 2012.

_____. A morfologia da paisagem. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDHAL, Z. **Geografia cultural: uma antologia**, vol. I. Rio de Janeiro: EDUERJ, [1925] 2012a.

_____. Foreword to Historical Geography. In: **Annals of Association American Geographers**, Louisiana, v. 31, n. 1, p. 1-24, march, 1941.

SCHIER, R. A. Trajetórias do conceito de paisagem na geografia. In: **RAÍÇA**. Curitiba: Ed. UFPR, v. 7, p. 79-85, 2003.

SCHIFFER, M. B. **The material life of human beings: artifacts, behavior, and communication.** London/New York, Routledge, 1999.

SEGAWA, H. **Ao amor do público: jardins no Brasil.** São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, 1996.

SCHLÜTER, O. Über das Verhältnis von Mensch und Natur in der Anthropogeographie. Wiesbaden: Fran Steiner Verlag, 13. Jahrg., 9. H., p. 505-517, 1907. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i27805774>> Acesso em: 08 jan. 2020.

SILVA, A. F. **Estratégias materiais e espacialidade: uma Arqueologia da Paisagem do Tropeirismo nos Campos de Cima da Serra/RS.** Rio Grande do Sul:Unipampa, 2006.

SIMÕES, F. L. R. Paisagens arqueológicas: considerações teórico-metodológicas sobre Arqueologia da Paisagem e sua aplicabilidade em um sítio dunar. In: **Anais do VII Workshop Arqueológico de Xingó**, Aracaju, 2012.

- SJÖERD, J. K. et al. Landscape archaeology at the LAC2010 conference. In: **Quaternary International**, n. 251 p. 1-6, 2012. Disponível em: <www.elsevier.com/locate/quaint> Acesso em: 11 nov. 2019.
- SOARES, A. L. **Jardim botânico da Ajuda**. Lisboa: Instituto Superior de Agronomia, 1995.
- SOTCHAVA, V. B. **O estudo de geossistemas**. São Paulo: Instituto de Geografia USP, 1977.
- SOUSA, A. C. Arqueologia da Paisagem e a potencialidade interpretativa dos espaços sociais. In: **Revista Habitus**. Goiânia: UFG, v. 3, n. 2, p. 291-300, jul./dez., 2005.
- _____. Caminhos enquanto artefatos: relações sociais e econômicas no contexto do Caminho Novo e suas variantes (sécs. XVIII e XIX). In: **Historical Archaeology in South America**, v. 6, p. 67-88, 1995.
- SOUZA, M. A. Uma outra escravidão: a paisagem social do Engenho de São Joaquim, Goiás, Vestígios. In: **Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica**, n.1, v. 1 p. 57-88, 2007.
- _____. Arqueologia da paisagem e sítios militares: um estudo de um forte colonial em Laguna- Santa Catarina, Brasil. In: **Historical Archaeology in Latin America**, n. 6, p. 113-122, 1995.
- SOUZA, M. L. **Quando o trunfo se revela um fardo**: reexaminado os percalços de um campo disciplinar que se prendeu uma ponte entre o conhecimento da natureza e da sociedade. In: *Geosp-Espaço e Tempo (Online)*, v. 22, n.2, p.274-308, 2018.
- SPINOZA, B. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, [1677], 2009.
- STILGOE, J. R. **Common landscape of America, 1580 to 1845**. New Haven, Yale: University Press, 1982.
- STURTEVAN, W. C. Studies in Ethnoscience. In: **American anthropologist**, v. 66, n. 3, p. 99-131, 1964.
- SYMANSKY, L. C. O registro arqueológico dos grupos escravos: questões de visibilidade e preservação, In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 33, p. 215-244, 2007.
- TERRA, C. G.; TRINDADE, J.; ANDRADE, R. (Orgs.). **Leituras paisagísticas: teoria e práxis 1 – (Re) construindo a paisagem do Passeio Público – historiografia e práticas projetuais**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2006.

_____. **O jardim no Brasil do século XIX: Glaziou revisitado**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2ª Edição, 2000.

_____. **Paisagens construídas: jardins, praças e parques do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX**. Rio de Janeiro: Rio Books, [2004], 2013.

THIESEN, B. Significados nas representações escultóricas da fachada da Cervejaria Bopp & Irmãos - Porto Alegre. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo: Nova série/MAE/USP, v. 14, p. 167-194, 2006.

TILLEY, C. Archaeologies of materiality. In: **American Journal of Archaeology**, Malden, Ed. Lynn Meskell- Blackwell Publishing, 2007.

_____. Phenomenological approaches to landscape archaeology. **Handbook of landscape archaeology**, p. 271-276, 2008.

TOULOUS, C. J. de A. **O Passeio Público setecentista, a cidade e a memória além-mar: traçado urbano e traça do jardim**. 2003. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003.

TRICART, J. **Ecodinâmica**. Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística: Rio de Janeiro: Superintendência de Recursos Naturais e Meio ambiente, [1965], 1977.

TRIGGER, B. G. **História do pensamento arqueológico**. São Paulo: Ed. Odysseus, [1989], 2ª ed, 2004.

TROLL, Carl. Luftbildplan und ökologische Bodenforschung: Ihr zweckmässiger Einsatz für die wissenschaftliche Erforschung und praktische Erschliessung wenig bekannter Länder. In: **Lufbildforschung und landeskundliche Forschung**. Wiesbaden: Fran Steiner Verlag, [1939]1966.

TUAN, Yi Fu. **Escapismo**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.

_____. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo, Diefel, [1977], 1983.

_____. Thought and landscape: The eye and the mind's eye. In: MEINING, D. W. **The Interpretation of ordinary landscape: Geographical essays**. Oxford: University Press, New York, p. 89-102, 1979.

TUAN, Yi-Fu. **Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, values**. New York: Prentice-Hall, 1974

TUNA, G. H.. A construção de diferenças: Silva Alvarenga (1749-1814) e os limites de sua condição de fiel vassalo de Sua Majestade. In: **Revista História**. São Paulo – Franca: Epub, v.36, 2018. Disponível em: < [http:// www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742017000100407](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742017000100407)> Acesso em: nov. 2019.

WAGSTAFF, J. M. **Landscape and culture**: geographical and archaeological perspectives. New York: Basil Blackwell, 1987.

WARTENBERG, W.; FREUND, H. Late pleistocene and holocene sedimentary record within the Jade Bay, Lower Saxony, Northwest Germany – new aspect for the paleo-ecological record. In: *Quaternary International*, v. 251, p. 42-51, 2012.

WOLF, S; MACHADO, N. G. Arqueologia da Paisagem Aplicada ao Estudo de Sítios Arqueológicos Jê Meridionais nas Bacias Hidrográficas dos Rios Forqueta e Guaporé/Rio Grande do Sul. **Revista Ra’e Ga, Curitiba**, v. 45, p. 268-280, 2018.

WOOD, D.; FELS, J. **The power of maps**. New York: The Guilford Press, 1992.

YAMIM, R.; METHENY, K. B. (Eds.). **Landscape Archaeology: reading and interpretating the American historical landscape**. Knoxville: University of Tennessee Press, 1996.

YENTSCH, A. E. Introduction: Close Attention to Place–Landscape Studies by Historical Archaeology. In: YAMIN, R.; METHENY, K. B. (Eds.). **Landscape Archaeology. Reading and Interpreting the American Historical Landscape**. 1996.

APÊNDICE - Tabela sobre a temporalidade dos elementos constituintes da ordem espacial do Passeio Público do Rio de Janeiro.

<p>1783</p> <p>Eixo geométrico</p> <p>Fonte dos jacarés</p> <p>Terraço/Mirante</p> <p>Pavilhões quadrangulares</p> <p>Portão principal</p> <p>Efígie do portão</p> <p>Escudo das Armas</p> <p>Mesas de cantaria</p> <p>Bancos</p> <p>Casa de lampiões</p> <p>Escultura Menino mármore</p> <p>Esculturas de Apolo e Mercúrio</p> <p>Escultura da palmeirinha</p> <p>Pinturas de Leandro Joaquim</p> <p>Decoração de Xavier Conchas</p> <p>Decoração de Xavier Pássaros</p> <p>Vegetação densa, árvores altas</p>	<p>1794</p> <p>Pirâmides</p>	<p>1806</p> <p>Escultura de Diana</p>	<p>1817</p> <p>Casa de Botânica Frei Sacramento</p>
<p>1831</p> <p>Cercado por grades</p>	<p>1835</p> <p>Escultura Menino chumbo</p>	<p>1841</p> <p>Pavilhões octogonais</p>	<p>1862</p> <p>Eixo assimétrico</p> <p>Pontes</p> <p>Chalé de Glaziou</p>

			<p>Café-conserto</p> <p>Repuxo chafariz</p> <p>Escultura das 4 estações</p> <p>Escultura de Tritão</p> <p>Vegetação árvores esparsas e gramíneas</p> <p>Bancos</p>
<p>1900</p> <p>Hermas</p> <p>Chopp Berrante</p> <p>Teatro de Guignol</p>	<p>1904</p> <p>Aquário</p>	<p>1905</p> <p>Cinema Treme-Treme</p> <p>Aterro viário</p>	<p>1913</p> <p>1ª Herma de Valentim</p>
<p>1922</p> <p>Construção Theatro Casino e Casino Beira-Mar</p>	<p>1938</p> <p>Demolição dos Theatros</p>		

ANEXO A - O jardim religioso ou monacal do *hortus conclusus* (séculos V – XIV d.C.)

O monaquismo ocidental foi fundado por obra de São Bento (480-540 d.C.) com a criação do cenóbio de Monte Cassino - colina rochosa localizada no sul de Roma – que dentre as regras por ele preconizadas, valorizavam a oração como modo ascensão espiritual e o trabalho manual, principalmente o agrícola, que além de garantir a sobrevivência da comunidade, aproximava-os da natureza entendida como criação divina.

Os hortos⁹¹ utilitário, que a cristandade herdou da civilização romana, oriundos dos jardins íntimos e particulares localizados no interior de suas residências, têm sua ressonância no *claustro* inserido no interior do partido arquitetônico das ordens monacais. O esquema planimétrico do *claustro* medieval abrigou junto dele outros ambientes verdes, onde eram cultivados plantas medicinais, hortas e pomares, estes últimos, normalmente, encontrados próximos a áreas de sepulturas, formando um cemitério-jardim.

Aos mosteiros, portanto vinculavam-se várias tipologias de espaços verdes, compreendendo hortas, lavouras e jardins menores, configurados dentro do seu perímetro em geral por forma retangular ou quadrada, delimitados por muros ou cercamentos de sebes e vime trançado, ideia da qual se denomina o *hortus conclusus* ou “jardim fechado”. A conhecida Planta de São Galo, esquema planimétrico precioso, desenhado por volta do ano de 820 e dedicado ao prior da Abadia de São Galo, na Suíça, nos recupera a organização de um grande complexo beneditino, como um exemplar destes espaços verdes cercados. Derivado do latim *claustrum*, o termo *claustro* encerra o sentido de fechado sugerindo um espaço protegido e segregado de olhares externos. Em uma época crítica como a medieval, a decisão de abrigar esses jardins no interior de estruturas muradas, longe de remontar a razões de segurança, atendia mais a necessidade de criar um ambiente independente e idealmente separado do mundo exterior, nas comunidades religiosas (PANZINI, 2013).

⁹¹ A tradição do *hortus* ou gleba originalmente cultivada para as necessidades familiares q que ladeavam a moradia romana, surgiu na matriz agrícola daquela civilização. O termo derivou do grego *orthós*. “reto” e, em sentido figurado, também “delimitado” por uma sebe ou um muro, como era justamente aquele terreno de pequenas dimensões no qual se cultivavam hortaliças e plantas frutíferas (PANZINI, 2013). No século II a.C., o *hortus* com função utilitária transforma-se em um lugar aprazível, de destinado ao entretenimento e repouso familiar, reunindo-se ao termo *viridarium*, espaço verdejante, consolida-se como o jardim interno ou doméstico das abastadas casas romanas.



Jardim remontado em formato de Hortus Conclusus, localizado no extremo norte da ilha de Manhattan, Nova York, atualmente parte do Metropolitan Museum of Art.

Nestes lugares, assim como o modelo grego e romano que os inspirou, também eram espaços dedicados à meditação e ao ensino, onde religiosos podiam pregar, estudar ou encontrar seus pares, em momentos concedidos pela regra monacal. A tipologia estabelecida do *hortus conclusus* monacal não se caracterizou por ser uma forma jardim verdadeiramente nova dentro da cidade cristã, mas por manifestar um tipo de reconversão das antigas tipologias arquitetônicas, já existente em exemplos de jardins murados e porticados, no interior de grandes casas e edifícios públicos romanos e que deram origem aos claustros. Dentro dos mosteiros e conventos, o jardim do *hortus conclusus*⁹², também representava uma mensagem metafórica lida por àqueles que repartiam do sentido do seu código encarnado no espaço, plantas e canteiros, como reflexos tangíveis do Éden ou Paraíso. Uma reprodução simbólica do microcosmos divino, um lugar de meditação religiosa, onde a sublimação da aparência pode se dirigir a aspectos mais elevados do espírito humano. A natureza, como obra divina, era considerada um templo, que não devia ser maculado nem profanado pela exterioridade mundana. Nestes jardins fechados, destinados a escolhidos, criava-se uma ilusão do paraíso celestial transfigurado para o mundo terreno, um lugar onde, de certa medida, o homem pudesse compensar o desejo ultraterreno de aproximar-se do sagrado.

⁹² Disponível em: <<http://www.byledet.net/NY%202011%20-%20maj/110519/110519.html>> Acesso em 08 de agosto de 2019.

ANEXO B - Planta de Betancourt ou Chancellor da Relação de 1791.

A carta topográfica de Betancourt, de 1791, é a primeira planta sobre o plano da cidade do Rio de Janeiro executada após a inauguração do jardim do Passeio Público em 1783. Nela encontra-se uma representação muito bem definida sobre o crescimento alcançado pela cidade neste período, podendo ser identificadas diversas situações urbanas, como a área urbana central e seu quadriculamento, a área edificada em formas geométricas em tons rosados, os morros hachurados para indicar volume e altura, o pontilhado indicando árvores e vegetação, o novo arruamento do quarteirão definido pelo Passeio Público e o próprio jardim do Passeio.

Dentre inúmeros elementos naturais e urbanos dos quais esta carta pode informar, um dos que ressalta atenção foi o tratamento usado para os elementos da paisagem natural modificados por ação antrópica, como no caso do Passeio Público. Há um número abundante de hortas, pomares, avenidas arborizadas e jardins espalhados por toda a cidade. Podem ser identificados através dos canteiros de desenho geométrico mais refinado nas chácaras, diante de casas ou em meio a hortas.

O que a carta nos mostra é que nesta época, “talvez por influência da construção do Passeio Público, já havia um número expressivo de jardins na cidade, cujo desenho de canteiros fazem com que se diferenciem por completo das hortas” (TAULOIS, 2003, p. 153). Não necessariamente associados as ordens eclesásticas, estes jardins representam construções profanas, mundanas, ou seja, fora do espaço sagrado dos mosteiros e em alguns associados a residências particulares. Alguns com desenhos de microcosmo e outros com canteiros regulares e bem desenhados.

O destaque para a forma em trapézio exhibe o Jardim do Passeio Público. As demais formas em quadrado mostram diversos outros jardins bem definidos espalhados por toda a cidade, cuja reprodução foi difundida e influenciada, muito provavelmente, pelo modelo de jardim barroco que o Passeio imprimiu sobre a cidade do Rio de Janeiro. Alguns exemplares foram destacados e ampliados para o leitor verificar a configuração em formato geométrico e/ou de jardim barroco.

Nota: Oferecido no Ilmo. Senhor Conselheiro Luis Beltrão de Gouveia e Almeida, Chanceller da Relação desta cidade. Bico de pena, aquarelada, 1791, cópia de 1803, por Francisco Antônio da Silva Betancourt.

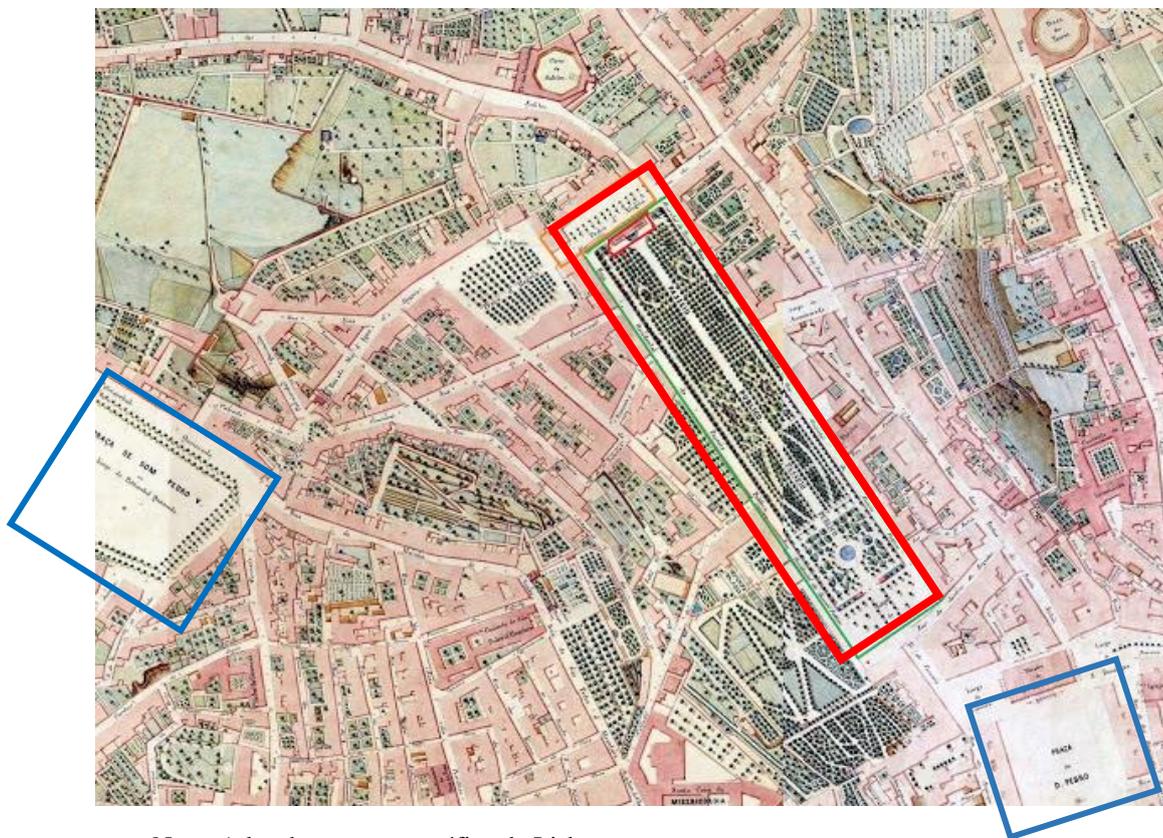
Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

ANEXO C- Fotografia do Jardim do palácio de Queluz em Portugal

Foto do jardim do palácio de Queluz.
Fonte: Autor desconhecido

Os jardins do palácio de Queluz caracterizam-se pela forma geometrizada, com aleias retilíneas em ângulos agudos, de canteiros simétricos, desenhados por arbustos baixos trabalhados na arte da topiaria e com uma bacia de água ao centro, representada por um chafariz. Uma marca forte deste estilo barroco a moda francesa é sua perspectiva cônica em linha reta, que propicia a ilusão de ótica de amplitude e profundidade de espaços. Exibindo muitas esculturas representas da mitologia greco-romana e ainda pequenos tufo arbustivos em tamanho moderado, permitindo ao proprietário e visitante observador o domínio total da paisagem. Este estilo de jardim caracteriza-se pela arte de paisagismo barroco, muito apreciado por reis e sua nobreza como símbolo de status e poder social. Comparando o desenho geométrico deste jardim com o do Passeio Público carioca, apesar do traço em ângulos geométricos das aleias e dos canteiros, o jardim do Rio possui outro desenho interno, com cruzamentos de retas em forma de triângulos concorrentes, que não se assemelham ao desenho dos jardins de Queluz. Além disto, o Passeio carioca compõe seus canteiros com árvores mais altas ao invés de optar pelo arbusto de folhas pequenas trabalhadas pelo corte delineado e controlado da arte da topiaria.

ANEXO D - Atlas da carta topográfica de Lisboa



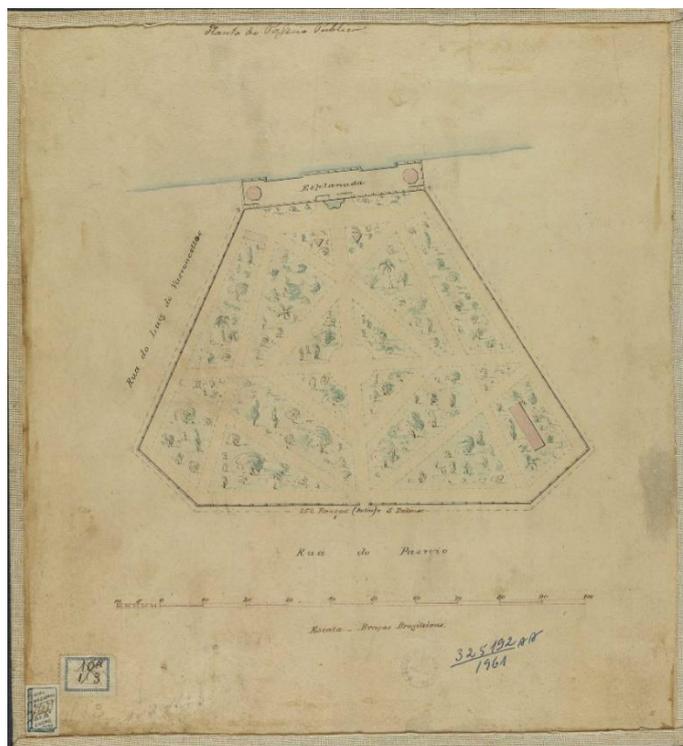
Nota: Atlas da carta topográfica de Lisboa
 Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa, Portugal

Carta topográfica Felipe Folque⁹³ (1858) representando a cidade de Lisboa, remodelada por Marquês de Pombal após o terremoto de 1755, com o Passeio Público lisboeta ao centro, em formato retangular, contornado em vermelho, exibindo sua configuração geométrica riscado pelo compasso rígido e simétrico das formas barrocas. Nota-se também uma profusão de áreas verdes ajardinadas com canteiros regulares e bem definidos, alguns em formato regulares e geométricos à moda do estilo barroco, apreciado pelos lisboetas. À Sudeste vê-se a Praça de Dom Pedro e à Oeste a Praça de D. Pedro V, envoltas do retângulo azul, servindo de norteadores para a orientação do Passeio Público.

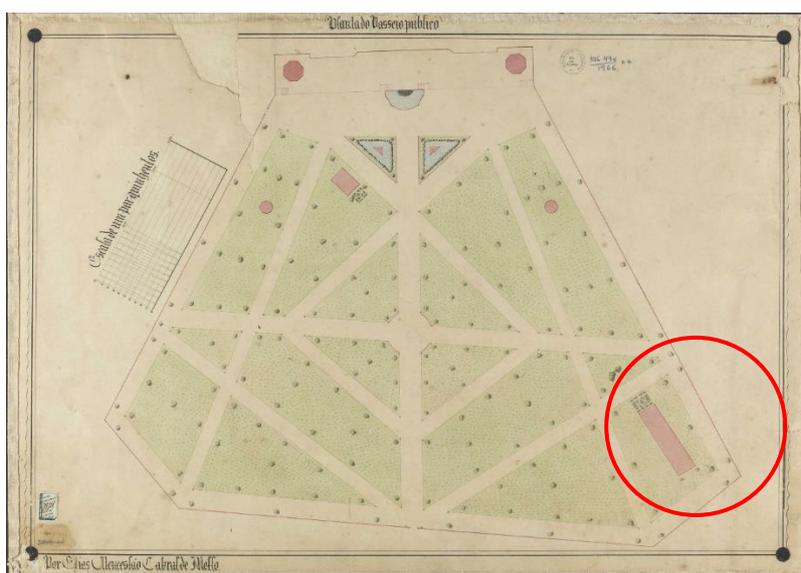
93 Levantada em 1856, 1857 e 1858, por ordem régia, sob a direcção do conselheiro Filipe Folque, brigadeiro graduado do Exército e director-geral dos Trabalhos Geodésicos, Corográficos e Hidrográficos do Reino, por Carlos Pezerat, Francisco Goullard e César Goullard. Disponível em: <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/sala/online/ui/serchvasic.aspx?serch=OB%3+QT%3aMFN25170Q%3aEQ%3aTD%3aT&type=PCP&mode=0&page=0&res=0PT/AMLSB/AL/CMLSB/UROB-PU/05/01> Acesso em: 08 de janeiro de 2020.

Pode-se notar que as linhas das aléias que compõe o início do jardim configuram uma imagem característica do barroco, assemelhando-se ao esquema de microcosmos renascentista com quatro retângulos bem definidos e divididos por um chafariz no meio da composição como um umbigo do mundo. A composição seguinte também se caracteriza pela simetria geométrica barroca, mas é rompida por duas aléias simétricas em formato de curva bem definida. O restante do jardim, em conformação com seu contorno retangular, segue a geometria retilínea, de rebatimento simétrico atribuído ao estilo predominante.

ANEXO E- Conjunto de três plantas baixas coloridas do jardim do Passeio Público



Desenho colorido de autor anônimo da planta baixa do jardim do Passeio Público em formato geométrico, antes de 1862, com exibição de escala.
Fonte: Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro⁹⁴.



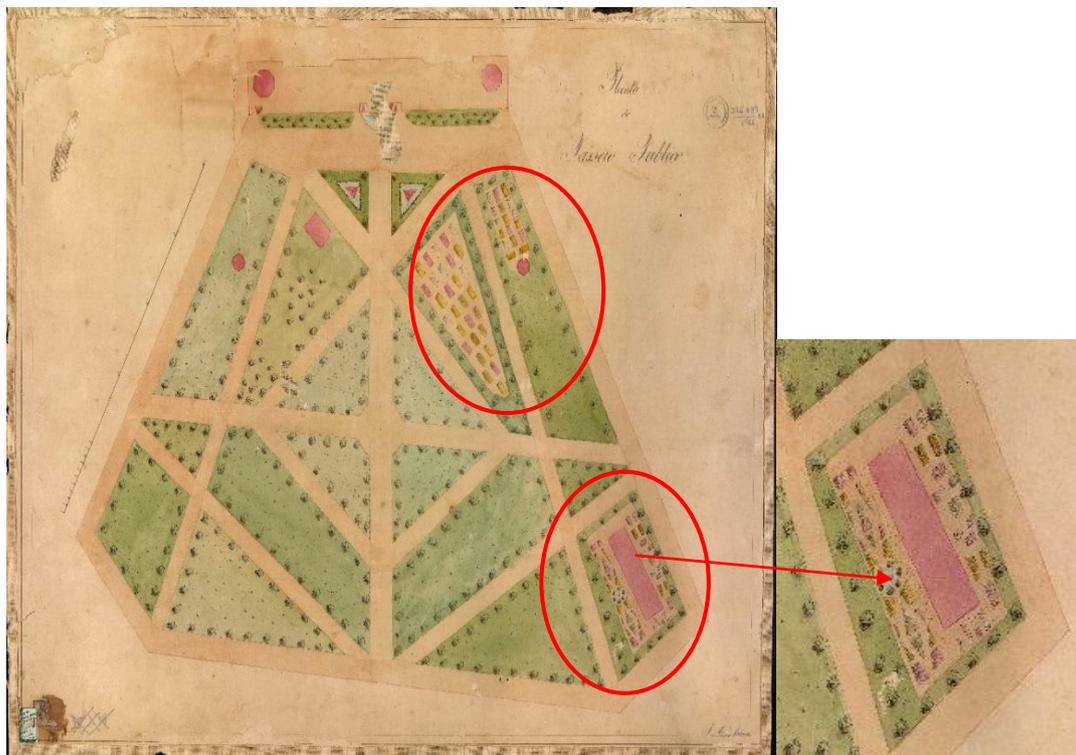
Desenho colorido da planta baixa do jardim do Passeio Público em formato geométrico, de Elias

⁹⁴ Disponível em:

<http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon325192/icon325192.jpg>

Acesso em: 10 de agosto de 2019.

Wenceslão Cabral de Mello, 1850.
 Fonte: Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro⁹⁵.



Desenho aquarelado da planta baixa do jardim do Passeio Público em formato geométrico, de J. A. Andrade, 1850.

Fonte: Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro⁹⁶

Nela pode-se observar que junto ao pavilhão de botânica do Frei Leandro Joaquim há um canteiro de formato retangular com diversos outros pequenos retângulos, coloridos, semelhantes a plantações de tipo horta, provavelmente usado pelo Frei para cultivar exemplares de espécies para suas aulas de botânica ministradas no interior do jardim. O mesmo pode-se observar no canteiro secundário em formato de triângulo escaleno, assim como no canteiro retangular, na extremidade direita do jardim. Detalhe para este último, pois parece que a plantação recebeu um tratamento mais cuidadoso, apresentando uma organização de ajardinamento com designe barroco, incluindo um centro circular e o rebatimento simétrico do desenho geometrizarante do canteiro.

⁹⁵ Disponível em:

<http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon326438/icon326438.jpg> Acesso em: 09/08/2019.

⁹⁶ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon326439/icon326439.jpg> Acessado em: 09/08/2019.

ANEXO F - Glossário com verbetes específicos do paisagismo de jardim:

Devido ao fato de os termos do vocabulário específico do paisagismo usados com mais frequência nos exemplos citados neste trabalho não terem equivalente em língua portuguesa, faz-se necessário para a melhor compreensão do leitor, uma explicação, no que se aplica ao estudo de jardins e a este texto. Para tal, consideraremos uma adaptação de alguns termos do glossário produzido por Carlos Terra (2000) que em muito contribui para o esclarecimento dos verbetes e acrescentaremos outros, que se aplicam ao estudo de jardim, a saber:

i) Caixa Ward – pequena estufa, geralmente portátil, construída de uma caixa de placas de vidro, unidas por outro material, cuja forma segue, aproximadamente, o seu modelo arquitetônico, inclusive quanto às características estilísticas;

ii) Corbeille – palavra francesa que é utilizada para designar um canteiro exclusivamente de flores e, geralmente, contornado por elementos decorativos – grades de ferro ou madeira, p. ex. – o que lhe confere um aspecto de cesta de flores. O significado geral da palavra é cesta;

iii) Folie – palavra francesa que denomina um monumento arquitetônico situado em um jardim e caracterizado por um certo grau de excentricidade ou inutilidade manifesta. A palavra correspondente em inglês é *folly* e tem o significado de loucura em ambas as línguas;

iv) Ha-ha – palavra inglesa para designar um fosso, seco ou com água, usado para isolar o jardim da construção do terreno. Ao contrário das cercas e muros, ele não aparece marcando as fronteiras entre a propriedade e a paisagem e possibilita a integração visual de ambas. Seu correspondente em francês é *soup de loup*;

v) Horta – área verde de pequeno a médio porte destinada ao cultivo agrícola de plantas comestíveis e não frutíferas, como verduras, folhagens, tubérculos, plantas medicinais etc.;

vi) Horto – área verde de médio a grande porte destinada ao cultivo de plantas de gêneros diversos, com intuito de aclimação e estudo de espécimes para fins comerciais, científicos ou experimentais;

vii) Jardim – trecho de natureza onde houve a interferência humana mais ou menos profunda. Associa elementos naturais – vegetais, pedras, água e animais -, com os artificiais – arquitetura, mobiliário, escultura, pintura. Divide-se em: jardim público e privado, em relação a sua propriedade coletiva ou particular. Quanto a sua função classifica-se em: jardim de prazer – o decorativo representando, na maioria das vezes, o *status* social do proprietário; jardim científico – o ligado ao estudo de plantas: jardim botânico; jardim utilitário – o que tem utilidade prática: horta, pomares e/ou de plantas medicinais;

viii) Jardim de inverno – espaço interior cuja ventilação e cuja iluminação são possibilitadas por grandes janelas de vidro. Difundiu-se no século XIX;

ix) Jardim secreto – descendente do *hortus conclusus* da Idade Média, proporcionava um refúgio de tranquilidade. Isolado dos espaços formalmente organizados e, também, das perspectivas amplas proporcionadas pelos jardins, permitia a seu proprietário usufruir momentos de privacidade;

x) Jardinagem – arte que tem como objetivo a construção e o cultivo de jardins;

xi) Paisagismo – estudo do aspecto forma, botânico e estético da composição da paisagem.

xii) Paisagista⁹⁷ – pessoa que planeja e compõe paisagem decorativas de jardins e/ou parques. Designação utilizada, também, para designar pintor de paisagens.

xiii) Parterres de broderies – expressão francesa que significa canteiros com espécies vegetais de pequena altura, reproduzindo motivos que lembram um bordado. Os desenhos criados para execução do bordado foram, muitas vezes, utilizados na decoração dos jardins.

xiv) Parterres d'eau - expressão francesa que significa, literalmente, canteiro de água. No entanto, no vocabulário paisagístico, significa espelho d'água.

xv) Pé-de-ganso – ver *trivio*.

xvi) Pelouse – palavra francesa utilizada para designar um grande gramado.

xvii) Pomar⁹⁸ – terreno plantado com árvores frutíferas.

xviii) Tapis vert – expressão francesa utilizada também para designar um grande gramado.

⁹⁷ Vide-Dicionário Aurélio Eletrônico (FERREIRA, 1993).

⁹⁸ Vide Minidicionário da língua portuguesa (AULETE, 2009).

xix) Topiária – arte de dar formas diversas – sólidos geométricos, animais etc. – árvores e arbustos, podando-as ou subordinando o seu desenvolvimento à uma estrutura rígida de maneira ao crescer adquira a forma definida por essa estrutura.

xx) Trivio – Trata-se de um esquema espacial usado em jardins e formado pelo desenho de duas retas que se tocam em uma de suas extremidades, compondo uma figuração em forma de V, assemelhando-se ao pé-de-ganso.

ANEXO G - Relação dos magníficos carros

Relação dos magníficos carros que se fizeram de arquitetura, perspectiva e fogos: os quais se especularam por ordem do Ilustríssimo, Excelentíssimo Senhor Luís de Vasconcelos, capitão general de mar e terra e vice-rei dos Estados do Brasil, nas festividades dos despozórios dos sereníssimos senhores infantes de portugal. Nesta cidade capital do Rio de Janeiro, em 2 de fevereiro de 1786, feita na praça mais lustrosa e pública do Passeio desta cidade, executado e idealizado pelo ominimo súdito Antônio Francisco Soares, ajudane agregado.



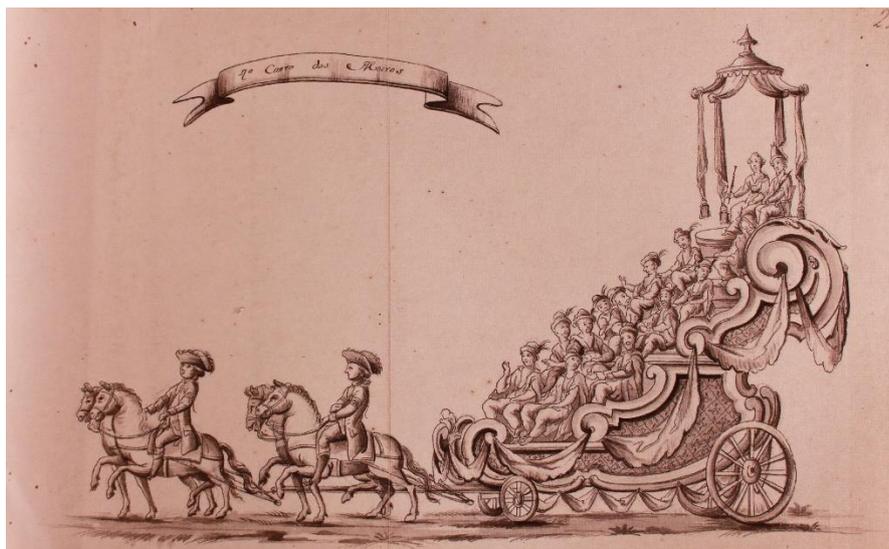
Primeiro carro Monte de Vulcano
Fonte: LAGO, 2014.



Segundo carro Monte de Júpiter
 Fonte: LAGO, 2014.



Terceiro Carro Monte de Baco
 Fonte: LAGO, 2014.



Quarto Carro dos Mouros
Fonte: LAGO, 2014.



Quinto carro das Cavalhadas.
Fonte: LAGO, 2014.



Sexto carro das Cavalhadas Bucólicas.
Fonte: LAGO, 2014.

ANEXO H- Tabela com lista de nomes dos personagens históricos

Abaixo os personagens históricos que foram homenageados com se rostos eternizados em forma de bustos/hermas no interior do jardim do Passe Público do Rio de Janeiro, a partir do período republicano, seguida dos nom correspondentes dos escultores responsáveis por sua elaboração.

Homenageado	Escultor
Mestre Valentim (paisagista et al.)	J. R. Moreira Júnior
Castro Alves (poeta)	Eduardo de Sá
Chiquinha Gonzaga (musicista)	Honório Peçanha
Júlia Lopes de Almeida (poetisa)	Margarida Lopes de Almeida
Pedro Américo (pintor)	Paulo Mazzuchelle
Gonçalves Dias (romancista)	Rodolfo Bernardelli
Vitor Meirelles (pintor)	Eduardo de Sá
Alberto Nepomuceno (compositor)	Rodolfo Bernardelli
Olavo Bilac (poeta)	Humberto Cozzo
Rodolfo Bernardelli (escultor)	Correia Lima
Irineu Marinho (jornalista)	Benevenuto Berne
Raimundo Correia (juiz e poeta)	Honório Peçanha
Olegário Mariano (poeta)	Humberto Cozzo
Hermes Fontes (compositor/poeta)	Humberto Cozzo
Ferreira de Araújo (jornalista)	Rodolfo Bernardelli
Betencourt da Silva (político)	Modestino Kanto
Moacir de Almeida (poeta)	Honório Peçanha
José Paulo Silva (poeta)	Carlos del Nigro
Francisco Braga (compositor)	Paulo Mazzuchelli
José Plácido de Castro (político idealista)	Armando Schnoor

Fonte: Leandro Ladeira

Nota: Esta lista foi retirada do site: www.passeiopublico.com.