3º Seminário Ibero-americano

ARQUITETURA e DOCUMENTAÇÃO

FONTES PARA UMA HISTÓRIA CULTURAL URBANA: traços, cores e palavras e uma cidade em transformação (Rio de Janeiro entre Burchell e Lima Barreto)

DANTAS, GEORGE ALEXANDRE FERREIRA (1); SOUSA, REBECA GRILO DE (2); MOREIRA, BARBARA GONDIM LAMBERT (3)

1. UFRN. Departamento de Arquitetura e Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo.
Campus Universitário Central, Lagoa Nova, Natal-RN, CEP 59072-970.
georgeafdantas@gmail.com
2. UFRN. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo.
Campus Universitário Central, Lagoa Nova, Natal-RN CEP: 59072-970
rebecagrilo.s@gmail.com
3.UFRN. Departamento de Arquitetura e Curso de Arquitetura e Urbanismo.
Campus Universitário Central, Lagoa Nova, Natal-RN CEP: 59072-970
barbara_lambert_moreira@hotmail.com
Grupo de Pesquisa em História do Território, da Cidade e do Urbanismo (HCUrb, UFRN)

RESUMO

Este artigo objetiva ler e problematizar a produção iconográfica do naturalista inglês William Burchell (que esteve no Rio de Janeiro em 1825) e, décadas depois, a produção literária de Lima Barreto, em especial as versões do romance “Clara dos Anjos” (1904 e 1922). Como fio condutor, a cidade do Rio de Janeiro em transformação como tema privilegiado dessas e de várias outras representações. Considerada como representações, como este tipo de fonte pode ser usada e problematizada para compreensão dos processos de transformação urbana. De que forma estas expressões podem ser tratadas como registro histórico? No alto do Morro do Castelo, Burchell e Barreto registram seus imaginários sobre a urbe carioca. A coincidência entre os dois indivíduos não reside apenas em suas coordenadas, mas na importância de suas obras como documentos que apontam importantes aspectos de momentos históricos da urbe carioca e de suas transformações neste período. Estes registros, quando sobrepostos, apontam a importância do tratamento de “fontes alternativas” para se complementar o conjunto de representações sobre o Rio de Janeiro, contribuindo para os estudos na perspectiva de uma história cultural urbana.

Palavras-chave: representações; transformações urbanas; arquitetura.

Introdução

A análise e discussão sobre os processos de transformação urbana por que as cidades brasileiras passaram desde meados do século XIX, pelo menos, tem enfrentado, direta ou indiretamente as questões metodológicas sobre as representações, seus fundos-comuns e lugares-comuns. Em meio a uma miríade de fontes para além dos registros e relatos técnicos, os trabalhos que se filiam a uma perspectiva da história cultural urbana podem e tem encontrado aí novos documentos e possibilidades que abrem portas para discutir mudanças e construções de sensibilidades, de mentalidades, dos esquemas intelectivos e narrativos de enquadramento e ordenamento da realidade, enfim, no âmbito de uma história da arquitetura, do urbanismo e da cidade, abrem as portas para entender a reconfiguração dos saberes técnicos, seus instrumentos, modos de ação e legitimação, as trajetórias e lutas das corporações e dos indivíduos, a circulação de idéias, tipos e modelos (espaciais e formais).

Ademais, e isso interessa observar de perto por este artigo, essas fontes "sensíveis", atravessadas mais claramente pelo registro do subjetivo, permitem indagar o que subsiste para além dessas representações. Qual a dimensão material das paisagens registradas, relatadas? O que de Recife, Parahyba e Natal tem nos registros das viagens de H. Koster, e.g. – para além do próprio Koster? O que tem de "cidade brasileira" – e esse termo se abre para um outro conjunto de questões, deve-se dizer – nos registros das cidades brasileiras de um Saint-Hillaire, Maria Graham, Charles Landseer ou de clássicos historiografia como J. M. Rugendas e J.-B. Debret? Enfim, e direcionando para os propósitos deste artigo, faz sentido indagar o que tem de Rio de Janeiro no Rio de Janeiro do naturalista W. Burchell e, décadas depois, do escritor e publicista Lima Barreto?

Essas questões não são novas, por óbvio, embora permaneçam produtivas. Na verdade, e mais ainda, são necessárias para ponderar um conjunto de temas de pesquisas que se apoiam decisivamente nos registros iconográficos e literários para (re)construção analítica e narrativa – sobre, e.g., escravidão e homens-livres, serviços urbanos, secularização nas resoluções municipais e normativas urbanas.. O problema que por vezes, ou frequentemente, emerge está na aceitação tácita da historicidade positiva dessas fontes. Esse tema será tratado, em maior ou menor medida, ao longo deste artigo. O outro lado da moeda – a relativização total de todo e qualquer registro, como apenas representação - também é problemática e, como já apontou Ginzburg (2007, p.07-14), colocou o labor historiográfico diante de sérios impasses, alguns não totalmente superados. Sem pretender esgotar a discussão, cabe aqui lembrar a proposta de Keith Thomas para um uso "sem intenso [e] sem culpa" das fontes literárias criativas: "Com todas as deficiências que [esse tipo de registro]

mostra fonte histórica, não há nada capaz de superá-la como guia para os sentimentos e ideias pelo menos dos setores mais articulados da população" (Thomas, 1988, p.19).

Mais ainda, a produção literária é enunciada por Maria Kern Machado como "uma das primeiras áreas do conhecimento dos habitantes urbanos, dando seus testemunhos as diferentes perspectivas pelas quais o homem tem avaliado a cidade ao longo da história" (Machado, 2001, p.214). Além disto, afirma que a cidade representada na literatura não possui apenas o conceito geográfico, e que no caso da literatura brasileira, possui um ponto de vista privilegiado na interpretação do mundo circundante e na reflexão sobre a vida urbana (Ibidem).

A arquitetura e a cidade, como já nos lembra Gorelik, são objetos de cultura fundamentalmente. Nessa perspectiva, atravessadas pela história cultural urbana, busca-se "reconstruir os mais diversos contextos em que a arquitetura se intersecta e vai ganhando inteligibilidades; busca encontrar um novo lugar para o historiador da arquitetura como historiador da cultura. Mais um lugar que, por sua vez, também permite indagar melhor o mais especificamente arquitetônico, já que heterotópica por excelência, a arquitetura precisa desse olhar estrábico para ser entendida cabalmente" (Gorelik, 2011, p.21)

Nesse sentido, em busca dessa inteligibilidade, é que se estruturam os propósitos deste artigo. Mais do que discutir a produção iconográfica de Burchell e os escritos de Lima Barreto – inseridos ambos em seus processos formativos, de circulação pessoal e de ideiais, na perspectiva sincrônica e diacrônica de diálogo, leituras e interpretações, etc. –, pretende-se aqui delinear problemas, dificuldades e potenciais da investigação em torno dessas fontes. Assim, o artigo vincula-se à pesquisa mais abrangente em desenvolvimento sobre as representações de cidade mobilizadas no processo de formação do urbanismo no Brasil.[1]

Como norte metodológico, deve-se apontar, ainda que de maneira sintética, que o conceito de representação aqui trabalhado deriva principalmente das discussões de Roger Chartier. Como pedra angular, o conceito permite discutir e articular três maneiras com que se constroem as relações com o mundo social, a dizer: 1) as operações de classificação e delimitação que os grupos sociais utilizam para construir e ou apreender a realidade; 2) as práticas que implicam (e que fazem reconhecer) uma identidade social, que estruturam uma maneira de estar no mundo e que significam (simbolicamente) uma posição e um estatuto; e 3) as formas objetivas e institucionais por meio das quais os representantes (coletivos ou

---

[1] A pesquisa intitula-se "Representações sobre a cidade e formação do urbanismo no Brasil (1893-1935), com financiamento do CNPq e da Pró-Reitoria de Pesquisa da UFRN.

singulares) marcam e perpetuam sua existência (do grupo, classe ou comunidade) (Chartier, 1988, p. 23).[2]

Algumas considerações sobre as fontes e os pressupostos

Mais especificamente, e tomando aqui os registros de Burchell e Lima Barreto na busca do que é especificamente arquitetônico, faz-se necessária a alteração dos recursos de observação e escalas de investigação, que devem se voltar para os pormenores que seriam facilmente negligenciáveis. A escolha do que Ginzburg (1991, p.13) classifica como "documentos alternativos à investigação histórica", colocam a literatura e a iconografia como fontes pertinentes a composição dos estudos do passado das cidades – que remete ao tema deste trabalho. As representações suscitadas por estes documentos apontam em seu pano de fundo cidades reais ou imaginárias, recriadas nestas obras a partir do imaginário de seus autores e dos lugares-comuns que os influenciaram.

É sabida a impossibilidade de se abarcar as representações de todos os atores sociais deste processo, tanto pela impossibilidade de se ter acesso a todos esses produtos quanto pela dificuldade em se criar um processamento de dados que tenha o mesmo nível de tratamento para todas as fontes. Carlo Ginzburg (1991, p.13), afirma que se numa pesquisa histórica os dados se limitam a documentos alternativos, deve-se criar um método de "conexões puramente formais", no qual o produto final da pesquisa pode ter sua confiabilidade intacta.

Ernst Gombrich, na obra "Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica" (1986) sugere que todas as civilizações partiram de *schematas* para ver o mundo. O processo de criação de imagens apoiava-se na apreensão da paisagem, por parte do artista, tendo como base modelos de representação (*schematas*) e percebendo na realidade elementos que deveriam ser fixados e reproduzidos, construía-se a imagem final. (Gombrich, 2007).

Erwin Panofsky, em "Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao estudo da Arte da Renascença" (2011, p. 50), aponta três possíveis níveis de abordagem do significado de uma obra de arte. O primeiro tema engloba "as formas puras", a descrição do que é representado. Esse procedimento requer a apreensão dos conceitos dos diferentes estilos artísticos, necessário para se entender como um mesmo objeto pode ter diferentes representações ao longo do tempo. O segundo nível passível de interpretação, de caráter descritivo, debate a mensagem subjacente à obra em questão. Aqui, Panofsky indica a necessidade de se

[2] Para uma discussão mais aprofundada sobre os usos do conceito de representação na pesquisa de história da arquitetura e do urbanismo, cf. Dantas, 2009, p.21-61.

conhecer como, ao longo do tempo, os mesmos temas ou conceitos foram representados. Por último, trata da compreensão do *zeitgeist* do qual a obra é um produto, revelador do seu significado de fato, sendo necessário o prévio conhecimento do contexto histórico em que a obra foi realizada.

Para análise textual, tem-se buscado criar um conjunto de formulações que impedissem, dentro do possível, o uso dos pontos de vista do interlocutor na análise literária. De acordo com Cândido (2006, p.28), o problema fundamental para a análise literária em grande número de obras, sobretudo de teatro e ficção, é averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce. Uma das formas de análise textual apresentadas é a interpretação dialética, onde se questiona a influência do meio na obra de arte e a influência da obra de arte no meio. Algumas das tendências da estética moderna, segundo o autor, estudam como a obra de arte molda o meio, cria o seu público e as suas vias de penetração, agindo em sentido inverso ao das influências externas; neste contexto Cândido argumenta que se deve inferir sobre as possíveis influências efetivas do meio sobre a obra. Há duas respostas tradicionais, a primeira é analisar em que medida a arte é expressão da sociedade (a arte é expressão da realidade?); a segunda é em que medida a arte é social (a obra deve ter um conteúdo deste tipo e esta é a medida do seu valor). Parafraseando Sevcenko (1995, p.19), é a palavra organizada em discurso que incorpora em si, todo tipo de hierarquias e enquadramentos de valor intrínsecos as estruturas sociais de que emanam.

Assim como as fichas utilizadas para analisar as iconografias, a análise textual de uma obra literária demanda um roteiro de leitura, segundo Cândido (2006, p.30), a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e as ideologias, e às técnicas de comunicação. O grau e a maneira por que influem estes três grupos de fatores variam conforme o aspecto considerado no processo artístico: 1) a estrutura social: elemento percebido mais prontamente no texto, ou pela posição social do artista ou na configuração de grupos receptores; 2) valores e ideologias: percebidos na forma e conteúdo da obra; e 3) técnicas de comunicação: na fatura e transmissão.

Contudo, apoiar-se em tais documentos históricos como indícios incontestáveis e confiar em uma suposta infalibilidade de tais relatos podem posições equivocadas. O documento não é neutro, como Le Goff (1996, p. 547) aponta. Deve-se notar que a produção pictórica e literária não traz consigo apenas o conjunto de regras e modelos intrínsecas ao movimento artístico em que se insere, é permeada por discursos fundamentados em pré-conceitos carregados por

seus autores e, posteriormente, por quem observa a obra. Entende-se, então, que a obra de arte deve ser analisada como objeto estético e objeto histórico, como um sistema comunicativo, revelador de indícios do olhar do autor e da sociedade ao qual se insere sobre a realidade retratada. A possível veracidade desses relatos não nos importa como discussão por ora, os caminhos buscados são aqueles que nos permitem vislumbrar como a realidade de um determinado grupo social foi dada a ler por esses agentes históricos.

O naturalista britânico William John Burchell aportou no Rio de Janeiro em 18 de julho de 1825 acompanhando a missão diplomática britânica liderada por Sir Charles Stuart. Estabeleceu-se no Rio de Janeiro de julho de 1825 a setembro do ano seguinte, produzindo cerca de 40 desenhos e aquarelas da paisagem carioca, incluindo o panorama circular de três metros no qual "dedicou 5 ou 6 semanas ao desenho [do panorama] para ilustrar a descrição desta cidade e arredores" (BURCHELL apud MARTINS, 2001, P. 118).

O estilo de representação neoclássico ao qual vinculava-se, deixaria se contaminar pelos matizes tropicais, pelo sol impiedoso e pela presença escrava, como também a alteraria, imprimiria seus esquemas – se não em sua totalidade, pelo menos parcialmente - na representação de um cenário que em nada se parecia à paisagem citadina européia. Burchell retrataria os assentamentos de forma minuciosa, mas iluminaria aspectos como a decadência da urbe e a constante presença da escravidão; em suma, a cidade colonial em sua obra é rica em detalhes e digna de nota tanto quanto a natureza tropical, mas seus tipos humanos e sua apresentação muitas vezes denotam indolência, decadência e atraso. O acentuado grau de detalhamento e precisão de suas notas e desenhos não implica, necessariamente, uma menor impressão de pré-conceitos em seus desenhos. O viajante apercebe-se da unidade arquitetônica colonial com forte herança portuguesa, mas apura o olhar e distingue as inúmeras tipologias das regiões do país e das influências de outras culturas em nossa arquitetura e avança acima da homogeneização tão recorrente na historiografia do tema.

O Morro do Castelo em foco

O registro hábil e rápido, "acurado" como Ferrez (1981) e Martins (2001) aponta, também seria carregado de esquemas de sua visão europeia etnocêntrica. Burchell retrataria os assentamentos de forma minuciosa, mas iluminaria aspectos como a decadência da urbe e a constante presença da escravidão (a maioria das pessoas por ele retratada seriam escravos); em suma, a cidade colonial na obra de Burchell é rica em detalhes e digna de nota tanto quanto a natureza tropical, mas seus tipos humanos e sua apresentação denotam indolência, decadência e atraso. O acentuado grau de detalhamento e precisão de suas notas e desenhos não implica, necessariamente, uma menor impressão de pré-conceitos em seus

desenhos. Embora carregada de uma visão eurocêntrica, a obra do botânico apresenta-nos um olhar apurado para a arquitetura colonial, dotado de sensibilidade para perceber as mudanças das tipologias e dos materiais construtivos ao longo do trajeto.

Em carta a Hooker, afirmou que a natureza do Brasil "era quase exuberante demais" para ser retratada. Um excerto de suas missivas demonstra que, a despeito do discurso de outros viajantes que generalizaram as representações dos vários tipos de vegetação brasileiras, condensando-as em uma espécie de densa floresta, a "exuberância tropical" que Burchell presenciou e tomou nota possuía várias facetas:

> Você ouviu, de toda parte, as mais animadas descrições sobre a exuberância e a riqueza da vegetação do Brasil e com elas eu concordo calorosamente. Mais isso tornou-se praticamente uma moda e na Europa parece ser de opinião geral que todo o país é coberto com as florestas mais magníficas, e de crescimento gigantesco. Essa idéia, embora correta nas regiões marítimas, curso de rios e à maior parte do país sistuada sob a linha equinocial, não é, entretanto, aplicável a vastas regiões nas províncias de São Paulo e Goiás. Lá eu atravessei planícies ilimitadas ou regiões abertas, algumas delas cobertas de fina pastagem. Essas regiões áridas lembraram-me, algumas vezes, as regiões de matas de acácias tão predominantes no interior da África –Entretanto, raramente pode-se comparar a botânica brasileira à africana; seu caráter em alguns aspectos difere tão amplamente. Quando, no entanto, descemos às baixas latitudes do Brasil a magnificência gloriosa das florestas é verdadeiramente assombrosa e ninguém, a não ser aqueles que nasceram no meio delas, pode contemplar tão imponentes produções da natureza sem um sentimento de temor ou respeito. Ela se sobrecarrega, e um objeto oprime e oculta outro na luta universal pela exuberância. (carta de W. Burchell a William Hooker, 11 dez.1825 apud Martins, 2001).

O discurso sobre a decadência da colônia perdura em sua obra, quer seja pela constante presença do escravo, quer seja pelas cidades retratadas vazias de movimento urbano, mas há algo de diferente em sua representação. Burchell não chega a se debruçar em alguns aspectos da vida cotidiana brasileira à época, como fariam outros viajantes em suas aquarelas: Os acontecimentos históricos, festividades e política não faziam parte da temática trivial, suas cidades se mostrariam quase despovoadas; contudo, essa urbe deserta é retratada de forma minuciosa e acurada, com um preciosismo que muitos pesquisadores consideram "fotográfico". O viajante apercebe-se da unidade arquitetônica colonial com forte herança portuguesa, mas apura o olhar e distingue as inúmeras tipologias das regiões do país e das influências de outras culturas em nossa arquitetura e avança acima da homogeneização tão recorrente na historiografia do tema.

> "Majestosa e solene, erguia-se a Serra do Mar, a cujos pés as vagas iam bater surdamente, pois a imensa e luminosa superfície aquática é cercada por uma cadeia de altas montanhas, cujos picos bizarros ora parecem erguer-se como colunas até o céu ora, sob a miragem do luar, confundem-se com as nuvens, a fechar o horizonte. Num semicírculo anfiteatral, a cidade aparece distante, à beira-mar. Seu casario, iluminado por focos sem conta, produzia aprazível efeito. De quando em vez, subiam foguetes à retaguarda, cujas explosões, iluminando magicamente o cenário

> um instante, não menos rapidamente se extinguiam. Festivamente, repicavam os sinos até nós — as Ave-Marias — para logo se calarem. Também iam-se apagando as luzes. Um silêncio, cada vez mais profundo, baixou sobre a terra e, como a lua se escondesse atrás das montanhas, recolhi-me [...]" (EBEL, 1972, p.11)

A cidade do Rio de Janeiro foi amplamente retratada pelos viajantes ao longo do século XIX. Como capital do império e principal porto de entrada da maioria dos europeus que chegavam ao Brasil, sua baia, muitas vezes configurava-se como um dos primeiros vislumbres das paisagens tropicais brasileiras, imersa num "perpétuo verão", (FLETCHER E KIDDER, p.)e suas **"**azuladas montanhas" como Richard Bates representaria em uma de suas célebres aquarelas. São suas descrições, somados aos inúmeros outros relatos viajantes que fundamentariam o imaginário sobre o Brasil, tanto na Europa como, consequentemente, rebatidos em nossa própria historiografia do tema.

Figura 1 Casario colonial e o morro do Castelo ao fundo.

Fonte: FERREZ, Gilberto. O Brasil do Primeiro Reinado visto pelo botânico William John Burchell, 1981.

A escolha do enquadramento é peculiar para a arte da época, regida pelos preceitos do Neoclassicismo. Burchell nos apresenta nessa aquarela singular os telhados do casario colonial, que imprimem ritmo ao horizonte, denotando a organicidade com que as casas foram construídas no terreno e a "sinuosidade" da urbe antiga. A visual admirada, em que se deslinda a vegetação nativa em diálogo com a paisagem edificada deve ter sido similar a visualizada pelo viajante Ernst Ebel, ao encontrar hospedagem nos andares superiores de um sobrado carioca e se deparar com uma "magnífica vista, por cima dos telhados vizinhos, do qual se veem os morros verdejantes que ficam dentro da área urbana". Ao fundo, o

ISSN 1983-7518

“verdejante” morro é, na verdade, o morro do Castelo, como se nota ao avistarmos parte da fortaleza de São Sebastião.

O “*Mais Belo Panorama do Rio de Janeiro*” (1825) mostra-nos uma cidade em destaque, como poucas vezes foi representada pelos artistas viajantes dos oitocentos. Longe do acanhamento com que costumeiramente foi descrita, a urbe carioca espraia-se pelo terreno – e pelo papel- com profusão de elementos e toma importância ao longo das oito pranchas que correspondem ao desenho. Nota-se a vegetação em riscos rápidos e esquemáticos enquanto a arquitetura é desenhada em pormenores e traços precisos. Ao fundo, a cadeia de morros que circundam a urbe é apenas delineada. A miríade de construções é pontilhada pelas inúmeras mansardas nos telhados do casario e por tipologias distintas; detalhes construtivos são identificáveis bem como a intensa movimentação de embarcações e de pequenos pontos que insinuam aglomerações humanas próximas ao largo do Paço emprestam à aguada uma intensa dinâmica urbana, um contraponto ao clássico abandono e vazio com que as ruas e espaços públicos coloniais são retratados.

Conforme está registrado em uma de suas anotações em *Diário Intimo*, Barreto escreveu a primeira versão de *Clara*, descreve um Rio de Janeiro a partir de 1868 – ano de nascimento da personagem, chegando a 1887 e 1888 – ano da abolição da Escravidão e período de maior conflito na trama:

> A cidade do Rio de Janeiro é regularmente edificada. Não se infira daí que ela o seja conforme o estabelecido na teoria das perpendicularidade e oblíquas; antes se conclua que a cidade se tem erguido, acorde com a topografia do local onde se assentou e com as vicissitudes históricas que sofreu. Se não é regular com a estreita geometria de um agrimensor, é, entretanto, com as colinas que a distinguem e fazem-na formosa. Enquadra-se guarridamente nelas, explicando-as e continuando-as.(BARRETO, 1961, p.224).

O “lento aterro” feito para a expansão da cidade também é mencionado no excerto a seguir, aonde Barreto retoma a descrição do traçado da cidade do fim do século XIX. É sabido que Lima Barreto vivenciou o “lento aterro” de algumas partes da cidade com material oriundo dos desmontes dos Morros do Castelo e de São Bento, que se iniciaram no governo de Pereira Passos em 1905[3] para a abertura da Avenida Central e os planos de arrasamento do Castelo em 1922, no governo de Carlos Sampaio.

> Quem observa uma carta do Rio e tem de sua antiga topografia modestas notícias, define plenamente as preguiçosas sinuosidades de suas ruas e as

[3] Os registros de Lima Barreto sobre o primeiro ciclo do desmonte do Morro do Castelo foram feitos em 1905 em forma de folhetim no jornal Correio da Manhã. Posteriormente foram compilados no livro *O Subterrâneo do Morro do Castelo*.

> imprevistas dilatações que elas oferecem. Ali, uma ponta de montanhas empurrou-as; aqui, um alagadiço dividiu-as em duas ruazinhas simétricas, deixando-o intacto à espera de um lento aterro.

Neste excerto, Lima Barreto explica como se dava a diferença social por estas camadas interpostas criadas nos núcleos suburbanos através da estrutura das edificações e de seus habitantes. Mas é importante ressaltar que, ao contrário do que pode soar este discurso, Barreto não era defensor dos pensamentos do determinismo, muito difundido na época. As descrições que se seguem são sobre as travessas do subúrbio, as casas e as pessoas. As travessas eram mal calçadas ou não calçadas, o capim que crescia por entre elas alimentavam os animais domésticos, criados soltos durante o dia e recolhidos à noite nas casas de seus respectivos proprietários; as casas por sua vez, foram descritas sugerindo que fossem localizadas no centro dos lotes, ocupavam pouco espaço do terreno e por isso criava a sensação de haver uma grande distância entre uma e outra, já que os lotes eram divididos normalmente por cercas vivas, além disso, possuíam um recuo na frente que faziam as vezes de jardim. A definição do agenciamento das casas interna e externamente também era elemento compositivo da narrativa, a indicação do cotidiano é parte fundamental nesta trama não apenas para a compreensão dos fatos que se sucedem, mas também para a compreensão da cultura do subúrbio. A população do subúrbio é descrita nesta primeira versão superficialmente, o destaque é para o personagem elegante que transita pelo subúrbio, mas que poderia transitar facilmente pela Rua do Ouvidor sem que se percebesse a sua origem.

> Por elas, o capim medra viril e orgulhoso; os cabritos desembaraçadamente pastam; as lavadeiras sem cerimônia coram as roupas; e as poucas casas que há, hesitam entre a casa e o casebre e dão-se ao luxo de ter jardim na frente.
>
> As casas em geral isoladas, separadas umas das outras, por cercas de espinheiros ou bambús; mas, às vezes, juntam-se em grupo, cavalgam-se umas às outras, de jeito que, quem as vê, considera a extensão de terra e a muita que por aqueles lugares sobra.

O casario, variado em dimensões, formas e componentes podem ser indícios do tipo de ocupação que foi sendo feita na região ao longo dos anos e intensificada com “Bota Abaixo” de Pereira Passos, “de local provisório logo se transformaram em habitação permanente” (Kok, 2005, p. 28). O grande crescimento e a liberdade de construção nos subúrbios e nos morros podem ser consequência dos Códigos de Postura Municipais de 1903 e 1904, cujas novas normas proibiam a construção, reconstrução, acréscimo e consertos de prédios (esta postura dirigia-se aos cortiços). Sendo assim, o subúrbio foi a alternativa para as construções

de critérios amplos e materiais variados, o conjunto de algumas delas mais tarde, ficaram conhecidas como favelas.

> Há casas, casinhas, casebres, barracões, choças, por toda a parte onde se possa fincar quatro estacas de pau e uni-las por paredes duvidosas. Todo o material para essas construções serve: são latas de fósforos distendidas, telhas velhas, folhas de zinco, e, para as nervuras das paredes de taipa, o bambu, que não é barato. (...) Há verdadeiros aldeamentos dessas barracas, nas coroas dos morros, que as árvores e os bambuais escondem aos olhos dos transeuntes. Nelas, há quase sempre uma bica para todos os habitantes e nenhuma espécie de esgoto. Toda essa população, pobríssima, vive sob a ameaça constante da varíola e, quando ela dá para aquelas bandas, é um verdadeiro flagelo.

Já no excerto abaixo, Lima Barreto continua a descrever como a atmosfera de modernização que a cidade baixa emanava para os subúrbios urbanos também chegava para os antigos subúrbios de caráter rural da zona sul e oeste da cidade. Os pequenos elementos da arquitetura colonial nas propriedades caíram em desuso, provavelmente substituídos pelos “requififes e galanteios modernos”.

> Hoje, é raro ver-se, no Rio de Janeiro, um muro coberto de hera; entretanto, há trinta anos, nas Laranjeiras, na Rua Conde de Bonfim, no Rio Comprido, no Andaraí, no Engenho Novo, enfim, em todos os bairros que foram antigamente estações de repouso e prazer, encontravam-se, a cada passo, longos muros cobertos de hera, exalando melancolia e sugerindo recordações.

A denúncia da pobreza novamente é contraposta pela opulência da capital que é para quem chega pelo mar, um “lindo diadema de montanhas”. Adentrando-se para o interior, Barreto descreve a zona “rural” como improdutiva e pobre. A ausência de saneamento básico a torna insalubre, o solo não permite o cultivo de nenhuma espécie e ainda que permitisse, não havia serviço de fornecimento de água, estes fatores levam ao aumento dos preços dos alimentos na região. O retrato desta região era descrito de forma diferente no século anterior, Auguste Saint- Hilaire, que em 1820, afirmou que na antiga freguesia de Inhaúma, apesar da pequena quantidade de propriedades e de cultivos “podemo-nos julgar nos arredores de uma das maiores cidades da Europa” (Saint-Hilaire, 1938, p.63-65).

> O viajante que se detém um pouco a olhar aqueles campos de vegetação rala e amarelada, aqueles morros escalavrados, cobertos de intrincados carrascais, onde pasta um gado magro e ossudo, fica confrangido e triste. Não há nenhuma cultura; as árvores de porte são raras; nas casas, é raro uma laranjeira virente, nem um mamoeiro semi-espontâneo desce-lhes à

> entrada. (...) Os córregos são em geral vales de lama pútrida, que, quando chegam as grandes chuvas, se transformam em torrentes, a carregar os mais nauseabundos detritos. A tabatinga impermeável, o barro compacto e a falta d'água não permitem a existência de hortas; e um repolho é lá mais raro que na Avenida Central. (...) O Rio de Janeiro, que tem, na fronte, na parte anterior, um tão lindo diadema de montanhas e árvores, não consegue fazê-lo coroa a cingi-lo todo em roda. A parte posterior, como se vê, não chega a ser um neobarbante que prenda dignamente o diadema que lhe cinge a testa olímpica.

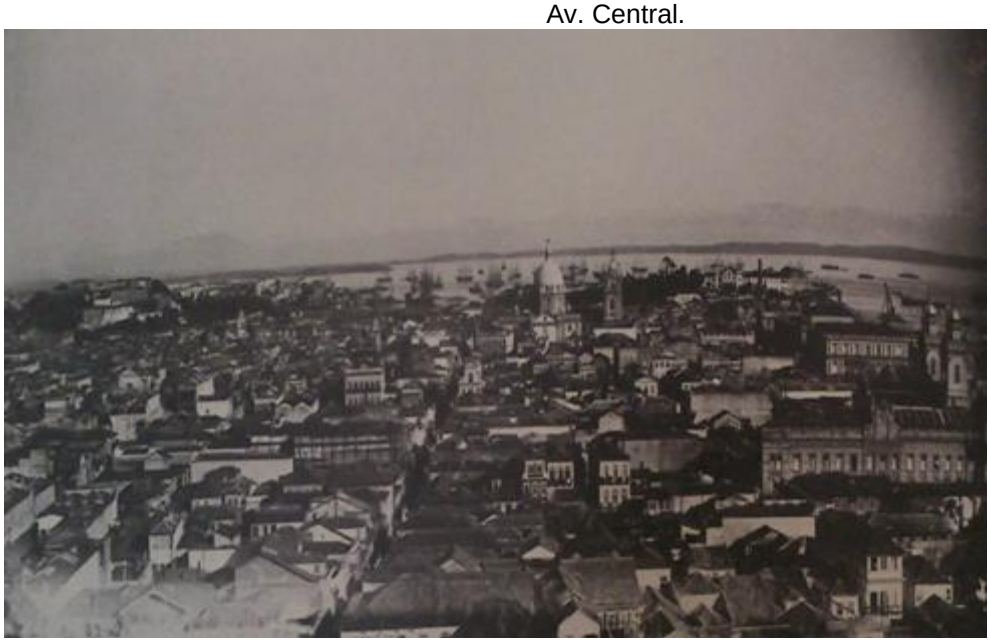
Com os anúncios da construção da Avenida Central chamaram a atenção de Lima Barreto não apenas para a grande via que se construiria em detrimento dos vários edifícios que estavam em seu caminho, mas foi para o desmonte de parte do morro do Castelo que suas atenções voltaram. Em meio às lendas sobre os tesouros dos jesuítas deixados nos subterrâneos do morro, as atenções de Barreto se voltaram também para a destruição das edificações que representavam a fundação da cidade. Conforme foi dito no início deste capítulo, as suas representações sobre o "começo do fim" do morro do Castelo foram registradas em forma de folhetim publicado no jornal *O Correio da Manhã* em 1905. Outra obra barretiana que faz menção ao desmonte é *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*, neste excerto apresentado a seguir, o protagonista vê um cenário de sua infância destruído, parte de sua memória emotiva se perdia por conta das demolições no velho Castelo:

> Um dia faltou á Repartição (contou-me isso mais tarde) para contemplar, ao sol do meio-dia, um casebre do Castello, visto que cincoenta e tantos anos atraz, em hora igual por ocasião, de uma gazeta da aula primaria. Pobre Gonzaga! A casa tinha ido abaixo. Que dôr![4]

[4] BARRETO, Lima. Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá. São Paulo: Edição Revista do Brasil, 1919. p.56.

ISSN 1983-7518

Figura 2 Vista da Rua Direita de cima do Morro do Castelo, antes da construção da Av. Central.



Fonte: FERREZ, 1982.

Figura 3 Avenida Central, em 1910 – Morro do Castelo à esquerda

Fonte: FERREZ, 1982.

Referências

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. Editora Ática: Rio de Janeiro. 1996. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000048.pdf>. Acessado em: 04/03/12

_____. **Diário Íntimo.** São Paulo: Brasiliense. 1961. 2ª edição.

_____. **Recordações do Escrivão Isaías Caminha.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. 10ª edição.

_____. **Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá.** São Paulo: Edição Revista do Brasil, 1919. Disponível na Biblioteca Virtual da USP em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00123200>. Acessado em: 04/03/12.

CARVALHO, Maria Cristina Wolff de. **The Landscape Art of William John Burchell (1781 – 1863)**. Report, Washington DC, n. 32, CASVA – NGA, 2012, p. 164-167. Disponível em: www.nga.gov/casva/pdf/center-32.pdf.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade.** Rio de Janeiro: Ouro Azul, 2006. 9ªedição.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

DANTAS, George A. F. A formação das representações sobre a cidade colonial no Brasil. Tese, 2009 (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2009.

EBEL, Ernst. **O Rio de Janeiro e seus arredores em 1824**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1972

FERREZ, Gilberto. **O mais belo panorama do Rio de Janeiro: (1825**) / William John Burchell; texto de Gilberto Ferrez. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1966.

_____. **O Brasil do Primeiro Reinado visto pelo botânico Willian John Burchell, 1825-1829.** Rio de Janeiro: Fundação João. Moreira Salles. Fundação. Nacional Pró-. Memória. Rio de. Janeiro, 1981.

FERREZ, Marc. **O Álbum da Avenida Central: um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco.** Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia, 1982.

FLETCHER, James C.; KIDDER, D. P. **O Brasil e os brasileiros- esboço histórico e descritivo.** São Paulo**:** Companhia Editora Nacional, 1941.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história.** Tradução de Federico Carotti; São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **O queijo e os vermes**: O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 3ªedição

_____. **O fio e os rastro**: verdadeira, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GORELIK, Adrian. Apresentação. In LIRA, José. **Warchavchik**: fraturas da vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, p. 21-23, 2011.

_____. Imaginarios urbanos y imaginación urbana. Para um recorrido por los lugares comunes de los estúdios culturales urbanos**.** In:_____. **Miradas sobre Buenos Aires**, historia cultural y critica urbana. Buenos Aires: 2004.

HARVEY, David. **Paris, capital of modernity.** Oxon (Great Britain): Routledge, 2006.

KOK, Glória. **Rio de Janeiro na época da Av. Central.** São Paulo: Bei Comunicação, 2005.

MACHADO, Maria Salete Kern. **O Imaginário Urbano.** In: BRESCIANI, Maria Stella.(org).Palavras da Cidade. Porto Alegre: Editora Universitária UFRS, 2001.

MARTINS, Luciana. **O Rio de Janeiro dos viajantes. (o olhar britânico 1800-1850)**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural**: mudança de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SAINT- HILAIRE, Auguste. **Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1938

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão:** tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1995. 4ª edição.

SOUSA, Rebeca Grilo de. **Da cidade colonial à metrópole urbanizada: Lima Barreto e as reformas urbanas no inicio do século XX.** 2013. 123 p. Monografia. - Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal: 1º semestre de 2013.