

IGREJA DE SANTA LUZIA:

apontamentos sobre inserção urbana a partir do
redesenho de iconografia (SÉCS. XIX – XXI)

EIXO TEMÁTICO 03: Representações, Memória e Preservação do Urbano

FONSECA, Thiago Santos Mathias da

Arquiteto e urbanista pela UFF; Especialista em Patrimônio Cultural pelo CEFET/RJ; Especialista em Conservação e Restauração do Patrimônio Edificado pela FUNDAJ; mestrando em Urbanismo pelo PROURB/UFRJ.
thiagosmfonseca@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar diferentes momentos de inserção urbana da Igreja de Santa Luzia, na cidade do Rio de Janeiro, bem como a evolução da sua inserção urbana com ênfase a partir do século XIX. Para a composição do corpus, recorreremos à vasta iconografia disponível sobre a região central da cidade, e detemo-nos na discussão sobre a construção de uma metodologia de análise e tratamento desse tipo de documentação; nesse sentido, optamos pela estratégia de redesenho como forma de mapear as percepções e ponderações sobre o material. Por meio de momentos-chave, veremos através dos redesenhos a justaposição de novos volumes ao singelo núcleo inicial do templo, que ganha maiores proporções e torres, e, de forma semelhante, perceberemos as drásticas mudanças nas dinâmicas da paisagem ensejadas por reformas urbanas, bem como seus impactos na compreensão e contextualização da edificação.

Palavras-chave: Rio de Janeiro; patrimônio; reformas urbanas; investigação histórica; Igreja de Santa Luzia.

PENSAR FORA DO EIXO

ABSTRACT

This paper aims to investigate different stages of the urban insertion of the Santa Luzia Church, in the city of Rio de Janeiro, as well as the evolution of its urban setting, with an emphasis from the 19th century onwards. To compose the corpus, we drew upon the vast iconography available regarding the city's central region, focusing on the discussion of a methodology for the analysis and processing of this type of documentation; we opted for the re-drawing strategy to map perceptions and reflections on the material. Through key moments, we will observe through the re-draws the juxtaposition of new volumes to the temple's simple initial core, which gains larger proportions and towers, and, similarly, we will perceive the drastic changes in landscape dynamics brought about by urban reforms, as well as their impacts on the understanding and contextualization of the building.

Key-words: Rio de Janeiro; heritage; urban reforms; historical investigation; Santa Luzia Church.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo investigar diferentes momentos de inserción urbana de la Iglesia de Santa Luzia, en la ciudad de Río de Janeiro, así como la evolución de su inserción urbana con énfasis a partir del siglo XIX. Para la composición del corpus, recurrimos a la vasta iconografía disponible sobre la región central de la ciudad, deteniéndonos en la discusión sobre la construcción de una metodología de análisis y tratamiento de este tipo de documentación; en este sentido, optamos por la estrategia de rediseño como forma de mapear las percepciones y ponderaciones sobre el material. A través de momentos clave, veremos mediante los rediseños la yuxtaposición de nuevos volúmenes al sencillo núcleo inicial del templo, que adquiere mayores proporciones y torres, y, de forma similar, percibiremos los drásticos cambios en las dinámicas del paisaje propiciados por reformas urbanas, así como sus impactos en la comprensión y contextualización de la edificación.

Palabras clave: Río de Janeiro; patrimonio; reformas urbanas; investigación histórica; Iglesia de Santa Luzia.

PENSAR FORA DO EIXO

INTRODUÇÃO

A área central do município do Rio de Janeiro passou, ao longo do século XX, por profundas transformações que tornaram fragmentada a leitura do tecido urbano dessa parte da cidade. Na gestão do prefeito Pereira Passos, foram realizadas intervenções relacionadas à criação de legislação de posturas, de novos logradouros – como a Avenida Central, atual Avenida Rio Branco – e alargamento dos logradouros existentes. Já na gestão do prefeito Carlos Sampaio, como parte dos preparativos das festividades da Exposição Internacional para comemoração do Centenário da Independência, foi arrasado o Morro do Castelo, um dos marcos fundacionais da cidade. Dessa operação, resultou uma grande área esvaziada em pleno centro, acrescida de área de aterro que permaneceu desocupada até o início da promulgação do Plano Agache na gestão do prefeito Prado Júnior, através do projeto de alinhamento nº 1.805, de 1928. A aplicação desse alinhamento foi interrompida e, em 1938, com o projeto de alinhamento nº 3.085, a Comissão do Plano da Cidade instituída pelo prefeito Henrique Dodsworth lançou novos balizamentos para a ocupação da Esplanada do Castelo, que seriam alterados com a construção do Elevado da Perimetral na década de 1960. Na segunda metade do século XX, deram-se na região rompimentos de escala mediante implementação de tipologias de escritório de altura elevada (Fonseca, T. 2019).

A abordagem de projetos territoriais pontuais no Centro propiciou configuração urbana de difícil leitura e apreensão. Em função da sobreposição dos vários estratos temporais no território, remanescem elementos construídos diversos de épocas variadas que hoje são compreendidos como patrimônio cultural pelas esferas federal, estadual e municipal. Não obstante, com frequência esse patrimônio edificado é afetado pelas desarticulações presentes nesse recorte espacial, que lançam empecilhos à compreensão da inserção dos objetos valorados no contexto urbano pretérito.

Em tal cenário, existem alguns espaços residuais que geram tensão entre os agentes envolvidos na produção do espaço urbano. Esse é o caso do estacionamento localizado entre a Igreja de Santa Luzia e a antiga sede do Ministério da Educação e da Saúde (MES), também conhecida como Palácio Gustavo Capanema, dois bens tombados em nível federal (ver figura 1).

No que se refere ao ordenamento dessa área, o Palácio Gustavo Capanema vem protagonizando de maneira quase absoluta as discussões que ali se dão, apesar de ter sido construído apenas na década de 1940. Tal proeminência está ligada à formação do campo do patrimônio cultural no Brasil a partir dos arquitetos ligados ao modernismo (Fonseca, M. 2005), em relação ao qual o referido

PENSAR FORA DO EIXO

Palácio representa um dos triunfos do movimento no sentido da construção da narrativa hegemônica instalada na historiografia da arquitetura e urbanismo brasileiros (Cavalcanti, 2006).

Nesse sentido, como forma de contrapor o protagonismo do Palácio Gustavo Capanema, interessamos, o recorte referente à Igreja de Santa Luzia, cujos dados históricos disponíveis são poucos. No presente artigo, portanto, buscamos discutir e caracterizar os atributos de inserção urbana da referida Igreja, explorando, para tanto, a iconografia disponível relativa à região central do Rio de Janeiro¹.

Segundo Augusto Maurício (1977), em 1592 já existia nas franjas do Morro do Castelo – àquela época Morro do Descanso – a pequena ermida de Santa Luzia, construída por iniciativa dos pescadores que ali trabalhavam. No mesmo ano, chegaram da Bahia frades franciscanos que se instalaram na capela até se mudarem definitivamente para o Morro de Santo Antônio, onde foi construído o Convento homônimo (Ibidem). A partir de então, inicia-se um período de arruinamento até que, em 1752, a pedido de Diogo da Silva, a capela foi refeita no local onde se localiza a atual Igreja de Santa Luzia, em terreno doado por João Pereira Cabral (Fazenda, 1921). Inicialmente composto por um único recinto, o templo passou por remodelações que serão pontuadas nos redesenhos adiante.

Em 1938, a edificação foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) por meio do processo de tombamento 12-T-38, e inscrita no Livro das Belas Artes. À época, as proteções eram feitas por ofício, sem explicitação dos valores que levaram à tutela, porém, as decisões de gestão do IPHAN sinalizam que, apesar do Livro escolhido para inscrição, seu aspecto mais relevante é o histórico: conforme fala do ministro Gustavo Capanema, “em todos os recantos do país, a Igreja de Santa Luzia, pela sua antiguidade e pelo significado do seu culto, merece ser conservada” (Pasta Inv_RJ 074-1-01, p. 29, disponível no Arquivo Central do IPHAN).

Inserida inicialmente em área pouco adensada, seu entorno imediato foi transpassado, durante o século XIX, por vetor de crescimento que impulsionou a urbanização nas redondezas. Já durante a década de 1920, com o arrasamento do Morro do Castelo, o bem cultural sofreu profunda ruptura

¹ Cabe destacar que este artigo deriva de uma pesquisa desenvolvida em programa de especialização (Fonseca, T. 2023), que se propôs a estudar a perspectiva de sua ocupação do ponto de vista das possibilidades de articulação entre os tecidos que ali se sobrepõem, e à luz dos valores envolvidos na patrimonialização desses dois bens. No presente texto, contudo, nos distanciamos da monografia e avançamos sobre questões metodológicas e seus respectivos embasamentos teóricos, que não haviam sido propriamente explorados na pesquisa.

PENSAR FORA DO EIXO

em relação ao seu contexto urbano, que foi potenciada pela implantação fragmentada de planos urbanos na área.

Figura 1. Área objeto de estudo. No centro o edifício do antigo MES; à direita, a Igreja de Santa Luzia.



Fonte: Nelson Kon, 2010 circa (cedida pelo autor).

Trata-se, portanto, de templo que remonta à formação colonial da cidade e que passou por alterações ao longo dos séculos, retratadas pela iconografia existente sobre a construção. Nesse sentido, o objetivo deste artigo é, a partir dos levantamentos feitos junto às instituições de custódia, apresentar as contribuições do estudo da iconografia por meio de redesenho – estratégia adotada por motivos que veremos adiante – às reflexões sobre a identificação dos momentos construtivos da edificação e seu diálogo com o volátil contexto urbano imediato. Se por um lado constataremos a adição de corpos construídos de maneira justaposta à capela inicial, com possibilidade de datá-los por comparação iconográfica, por outros perceberemos a profundidade das repercussões das operações urbanas no que diz respeito às graves rupturas sofridas nas relações de implantação e inserção urbana do templo, bem como seu paulatino isolamento.

De maneira semelhante, veremos como o redesenho foi utilizado como ferramenta de mapeamento e atribuição de valor das informações constantes na iconografia. A estratégia acarretou reflexões metodológicas sobre a imagem e sobre a necessidade de diagramação para além das regras estabelecidas pela ABNT, de modo que foi idealizada prancha-tipo cujo formato busca ressaltar as descobertas do redesenho, como veremos seção “metodologia”.

1 METODOLOGIA

O trabalho está baseado no pressuposto contemporâneo – a ser explorado na seção de referencial teórico – de que os valores envolvidos na percepção do patrimônio cultural partem de perspectiva subjetiva, na qual a sociedade é a responsável pela atribuição de tais valores. Sua compreensão está atrelada a processos históricos que envolvem a construção da identidade do lugar, bem como às relações de inserção no contexto urbano imediato e na paisagem. Como forma de atender a esse postulado, apesar de um dos pontos de importância do trabalho ser a identificação de atributos de integração no tecido urbano circundante, entendeu-se que as investigações oriundas da morfologia urbana, a qual em geral preza por representações cartográficas, poderiam ser enriquecidas mediante protagonismo de representações iconográficas. Para tanto, influi de maneira decisiva o fato de que tais representações apresentam parcela significativa de subjetividade e intenção de seus autores, de modo que se poderia obter pontos de vista pessoais e distintos. Tais pontos de vista deveriam ser contextualizados com a bibliografia disponível sobre a edificação.

Não obstante, após o levantamento de aproximadamente 100 imagens, dentre elas mapas em sua minoria, croquis e fotografias em sua maioria, percebeu-se que ainda era preciso aprofundar as investigações e informações nas representações. Nesse sentido, adotou-se o redesenho como exercício de observação e análise, bem como de mapeamento por meio de uma nova representação – o próprio redesenho – das reflexões suscitadas em tal exercício. Para tanto, admite-se que todas as observações feitas nesse processo partem de um ponto de vista contemporâneo, tão subjetivo quanto os pontos de vista dos autores das imagens originais.

Em suma, mostrou-se fundamental destacar a existência de um filtro duplo de subjetividade – o primeiro, que se dá, nas imagens originais, a partir da transposição dos elementos da paisagem para o suporte material por meio da percepção do autor de cada uma delas mediante determinada técnica (aquarela, fotografia etc.). O segundo se dá a partir da perspectiva atual sob a qual analisam-se essas imagens, registrada por meio dos redesenhos, os quais invariavelmente acarretam atribuição de valor por parte de quem redenha. Em função dessas duas dimensões, entendeu-se conveniente indicar pelo menos as percepções do segundo filtro também de maneira textual como forma de registrar o processo e potencializar sua qualidade analítica e crítica.

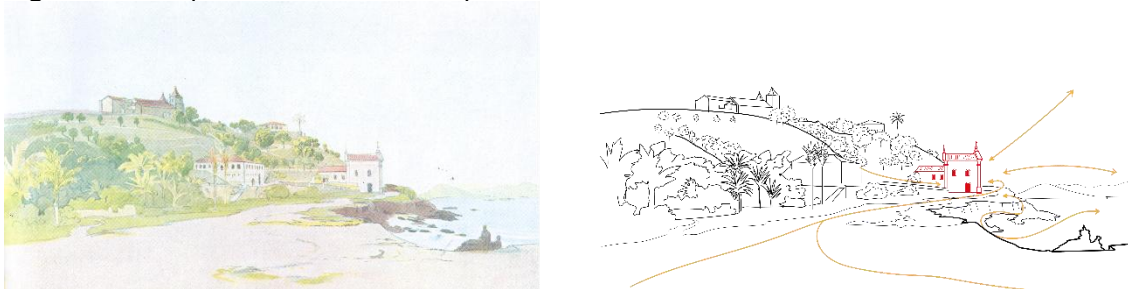
Como são muitas as tipologias e suportes da iconografia escolhida – aquarelas, croquis, pinturas de paisagem, papel, tela etc. – foram adotadas algumas convenções para o redesenho, que buscam colocar no mesmo patamar a abordagem de todas as imagens investigadas. Uma dessas

PENSAR FORA DO EIXO

convenções refere-se ao estilo dos redesenhos, que se limitam a linhas simples que buscam traduzir os contornos dos volumes, sem representar sombras e cores, haja vista que nem sempre essas são características presentes ou facilmente identificáveis em função da escala. De forma semelhante, busca-se utilizar a mesma linguagem para obras de períodos, estilos e técnicas distintas, cuja contraposição permite comparações que revelam relações de caráter variado e incongruências de representação: a cidade é representada em cor preta; a Igreja de Santa Luzia em cor vermelha e, eventualmente, o Palácio Gustavo Capanema em cor azul, já que, apesar de ele não protagonizar este trabalho, o prédio é ponto importante de discussão. Uma adição de setas laranjas, chamada de “linhas de força”, pontua relações espaciais percebidas durante o redesenho e explicitadas nos textos ilustrativos (ver figura 2).

Durante a aplicação da estratégia, percebeu-se que algumas poucas imagens – 3 das 100 redenhadas; 2 constam neste trabalho – impunham, por questões estilísticas, dificuldades ao procedimento do redesenho. São obras compostas por telas pintadas com tinta a óleo e abordagem de pincelada que resultam contornos difusos, difíceis de delinear, e os principais atributos se traduzem através de textura e cor. Por isso, entendeu-se que seu redesenho teria pouco potencial de mapear as informações mais relevantes e, ao mesmo tempo, são peças que narram momentos importantes do tempo. Assim, elas foram inseridas no trabalho sem redesenho, com justificativa para tanto.

Figura 2. Exemplo de um “antes” x “depois” de um redesenho.



Fonte: (à esquerda) Ferrez, 1956, p. 29; (direita) Autor.

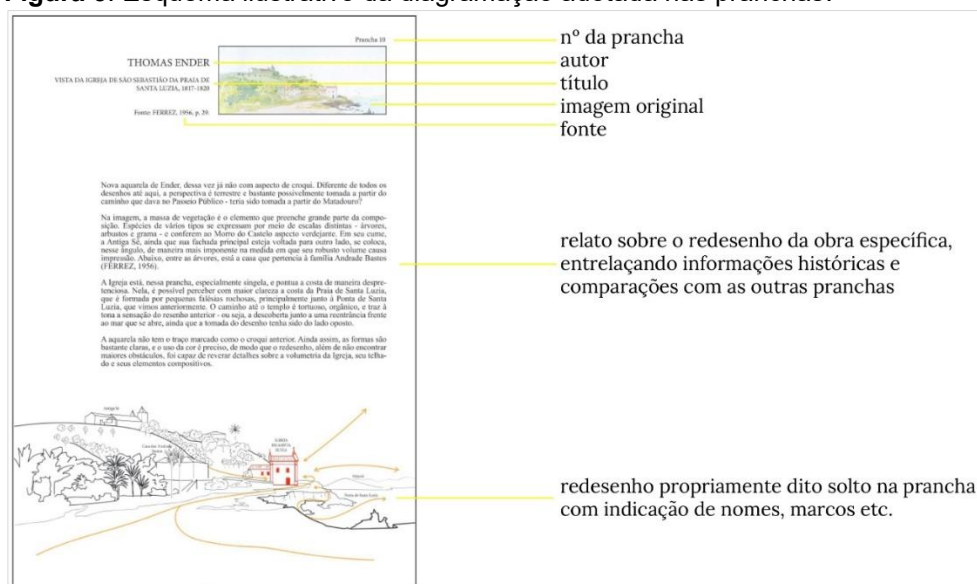
Diante da diversidade de peças iconográficas, logo restou claro que o texto corrido não valorizaria as reflexões do processo, haja vista que são as próprias imagens que baseiam a construção da narrativa. Dessa forma, foram idealizados dois corpos distintos: um, de caráter teórico-conceitual, atendendo às regras da ABNT; outro, ao nível de estudo de caso, composto por caderno de redesenho formado por pranchas de formato específico. Nelas, a diagramação prezou pela ênfase do conteúdo imagético.

PENSAR FORA DO EIXO

No cabeçalho de cada prancha, consta seu número – foram 64 no total – bem como informações da imagem original – nome do autor com a maior fonte da folha; o título da obra, seguido da data atribuída, bem como miniatura da imagem. Tal miniatura tem como objetivo possibilitar ao leitor uma apreensão preliminar da peça que originou o redesenho, contudo, as proporções são diminutas porque o objetivo é potencializar as reflexões do redesenho. Em seguida, vem pequeno texto que localiza a obra do artista quando possível; faz apontamentos estilísticos sobre a obra original; registra percepções de inserção urbana e da edificação oriundas do redesenho; aponta incongruências de representação e estabelece comparativo com as imagens anteriores. Por último, em destaque, vem o redesenho, o qual, diferente do cabeçalho e do texto, é desvinculado de relação pré-estabelecida de caixa de margem, de modo a permitir sua manipulação de acordo com suas variadas proporções e formatos (ver figura 3).

Cumprе ressaltar que, durante a organização das pranchas, percebeu-se que seria possível localizar temporalmente algumas das obras sem data ou de datação imprecisa, já que algumas das aquarelas utilizadas foram feitas in loco e apresentam data precisa. Tal situação levou ao sequenciamento cronológico das pranchas, cujo conteúdo foi localizado temporalmente a partir das comparações das peças, devidamente registradas nos textos.

Figura 3. Esquema ilustrativo da diagramação adotada nas pranchas.



Fonte: elaboração própria.

Para este trabalho, foram selecionadas apenas as imagens dos redesenhos das perspectivas em detrimento das pranchas, haja vista a necessidade de atendimento às normas de publicação. Desse universo maior, foram escolhidas as imagens entendidas como mais representativas e didáticas

PENSAR FORA DO EIXO

tanto do processo de redesenho quanto dos processos de evolução da Igreja de Santa Luzia, de urbanização e formação da paisagem e, preferencialmente, adotando tantos pontos de vista quanto possível. Para tanto, foi composta tabela síntese que consta na seção “Considerações Finais”, que auxiliará na sistematização dos principais momentos-chave do templo e suas cercanias.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Henri-Pierre Jeudy (2005), ao refletir sobre os processos de patrimonialização, identifica o que denomina reflexividade, pretensão na qual o passado é atualizado para evitar seu perecimento: “as diferenças temporais entre o passado, o presente e o futuro são aniquiladas graças aos simulacros de atualização” (p. 16). Assim, o presente se torna reprodução do passado:

(...) para que exista patrimônio reconhecível, é preciso que ele possa ser gerado, que uma sociedade se veja o espelho de si mesma, que considere seus locais, seus objetos, seus monumentos reflexos inteligíveis de sua história, de sua cultura. É preciso que uma sociedade opere uma reduplicação espetacular que lhe permita fazer de seus objetos e territórios um meio permanente de especulação sobre o futuro (Ibidem, p. 19).

A reflexividade, para Jeudy, é um critério arbitrário na medida em que a sociedade escolhe o que será patrimonializado. Trata-se da legitimação simbólica de determinado recorte histórico-social: “as memórias são colocadas em exposição para que o reconhecimento de sua singularidade seja igualmente assegurado” (Ibidem, p. 22).

Paulo Peixoto (2004), a respeito da questão de expectativa de representação identitária do patrimônio, observa que a patrimonialização vem sendo tratada de forma metonímica em relação à identidade – ou seja, este termo acaba por emprestar àquele o mesmo significado: “a identidade oferece metonimicamente recursos aos processos de patrimonialização para que a mudança seja coletivamente aceita (...)” (p. 185). Se em função do princípio de reflexividade existe a aspiração à atualização do passado, por conta desse mesmo princípio espera-se que em tal atualização a sociedade sinta-se representada. Ocorre que a identidade, em vez de ser entendida a partir do estado atual, com frequência é fomentada através da reativação de um passado que já não mais participa do cotidiano, formando situações caricatas de práticas pretéritas encenadas em contexto contemporâneo. O autor critica o posicionamento, destacando que identidade é mutável, e que a busca em cristalizar tal identidade inspirando-se no passado compromete a identificação das pessoas no tempo atual com os Bens Culturais.

PENSAR FORA DO EIXO

A costura das linhas de raciocínio propostas pelos dois autores acima citados trouxe ao trabalho a ênfase na subjetividade e, principalmente, a necessidade de assumir uma perspectiva conscientemente contemporânea na organização e na metodologia. De forma semelhante, o fator subjetivo suscitou o levantamento de bibliografia sobre fenomenologia; assim, com Christian Norberg-Schulz (2006), chegou-se ao entendimento de que o lugar é um fenômeno qualitativo total, ou seja, não se podem descrever suas propriedades sem prejuízo à sua natureza concreta. Nesse sentido, Norberg-Schulz destaca também que ao método científico escapa a análise de qualidades diretamente relacionadas ao cotidiano concreto: se por um lado a ciência usa dados e abstrações para chegar a conhecimento objetivo, nesse percurso, a ancoragem ao cotidiano, que é o que de fato as pessoas vivenciam, se perde.

Tais pressupostos fenomenológicos levaram à preferência por bases iconográficas, e não apenas cartográficas, na medida em que as representações utilizam menos abstrações que cartografias. Propiciaram ainda reflexões acerca da inserção da igreja não apenas no tecido urbano, mas também na paisagem. Esta, conforme indica Rafael Ribeiro (2007), pode ser entendida tanto da forma proposta por Carl Sauer na acepção de paisagem cultural, a qual “expressa o trabalho do homem sobre o espaço e, dessa forma, ela não é estática, está sujeita a mudar, tanto pelo desenvolvimento da cultura, como pela substituição desta” (Sauer, 1996, apud Ribeiro, R. 2007, p. 22), quanto sob o aspecto simbólico, no qual estaria introjetada pelos complexos valores humanos. Trata-se, portanto, de conceito dinâmico, multifacetado, cuja análise abarca aspectos intangíveis que têm alto potencial de diálogo com a fenomenologia.

Finalmente, entendeu-se ser relevante melhor compreender a natureza da imagem e do redesenho. Poucos são os autores que versam sobre a estratégia do redesenho no âmbito da arquitetura e urbanismo, com destaque para Fernando Ramos (2016), o qual comenta que a operação, enquanto prática de pesquisa histórica, é relativamente recente, e em geral busca revelar intenções de projeto por meio da metalinguística – ou seja, o pesquisador aprofunda sua análise do processo de projetar e descobre novas coisas sobre ele ao refazer suas representações, o que é um simulacro do próprio ato de projetar. Não é exatamente esse o presente caso: busca-se a compreensão do objeto representado, que é a paisagem e suas dinâmicas, com o templo incluído nelas. Como adaptar, portanto, a estratégia do redesenho às intenções do trabalho?

Jacques Aumont (1993) explica que a imagem visual artística – e, portanto, a base com a qual este trabalho atua – é feita necessariamente para ser vista, e cumpre funções que podem ser agrupadas

PENSAR FORA DO EIXO

em três divisões que se sobrepõem: simbólica – ou seja, é um símbolo; epistêmica – constitui informações visuais sobre o mundo; e estética – transmite sensações específicas. Seguindo as ponderações e textos de Gombrich (1982), “a imagem tem por função primeira garantir, reforçar, reafirmar e explicitar nossa relação com o mundo visual” (p. 81). Paralelamente, Martine Joly (1996) destaca que a fruição da imagem passa por dois momentos distintos – a percepção, que é reconhecer o equivalente da realidade que está sendo retratado, e interpretação, que é a compreensão da mensagem.

Diante disso, convencionou-se que, justamente por haver filtros próprios da mensagem e da interpretação da imagem que influenciam seu potencial epistêmico, convencionou-se a adoção do redesenho como estratégia para aprofundar e registrar o processo de percepção – conforme descrita por Joly – da imagem e, a partir de tal percepção, fazer inferências do seu conteúdo, ressaltando as informações mais relevantes absorvidas durante o processo. Com base na matriz proposta por Aumont, portanto, o interesse da base iconográfica é epistêmico – busca-se a paisagem – e o interesse do resultado, que é o redesenho, também é epistêmico, mas com a ressalva de que se compreende primeiro a analogia do redesenho com a base iconográfica, e depois da base iconográfica com a paisagem. O quadro 1 busca elucidar essas camadas e filtros de subjetividade.

Quadro 1. Esquema metodológico do trabalho cruzando a bibliografia utilizada.

Cronologia	Objeto	Interesse	Objetivo	Olhar do leitor
Presente ↑	Redesenho	Epistêmico	Mapear as principais percepções da leitura da base iconográfica.	Presente ↓
FILTRO – transposição da percepção in loco do autor da obra original para a iconografia				
↓	Base iconográfica	Epistêmico	Retratar a paisagem – analogia com a realidade.	↓
FILTRO – mapeamento das informações percebidas pelo autor do redesenho				
↓	Paisagem	N/a	Fruição – nesse momento impossível, pois a paisagem é dinâmica.	↓

Fonte: Autor, 2026.

Ocorre que as divisões propostas por Jacques Aumont e Martine Joly são didáticas, de modo que a percepção essencialmente pura não existe. Assim, admitiu-se uma contradição do processo: por um lado a cartografia, apesar de se basear em abstrações, busca (em geral) uma representação objetiva de cada objeto; por outro, a iconografia, escolhida como base principal, apresenta parcelas simbólicas e estéticas de maior peso que podem dificultar o interesse epistêmico. Apesar disso,

PENSAR FORA DO EIXO

manteve-se a primazia da iconografia, reconhecendo para tanto que: a) nenhuma análise é isenta; b) existem limitações de interpretação relacionadas ao conhecimento prévio de contexto histórico, artístico e urbano; c) por conseguinte, as ponderações do trabalho também apresentam boa dose de subjetividade do seu próprio autor, razão pela qual constituem apenas uma contribuição no universo de infinito de estudos que outros pesquisadores podem fazer.

Abordar claramente as contradições e limitações assinaladas acima reforçou a necessidade de fazer constar as miniaturas das obras originais nas pranchas, possibilitando ao leitor percepção própria – e crítica – do que está sendo explanado. De forma semelhante, o texto para cada redesenho oferece contexto mínimo que demonstra o caminho conceitual percorrido pelas interpretações.

3 RESULTADOS E DISCUSSÕES

A primeira perspectiva localizada pela pesquisa foi uma aquarela de Richard Bate datada de 1809. A data foi utilizada como um dos balizadores do trabalho, uma vez que foi inscrita à mão no próprio croqui pelo seu autor. De forma semelhante, aquarelas eram representações feitas muitas vezes in loco ou, de maneira alternativa, esboçadas à grafite ou técnica similar e aquarelada não muito tempo depois, justamente por se tratar de uma técnica ligeira. Não há informações maiores sobre o propósito da imagem, porém, é possível contextualizar que seu artista se estabeleceu no Rio de Janeiro em 1807, quando aqui abriu loja de “instrumentos náuticos, ópticos, matemáticos, cirúrgicos, óculos etc”².

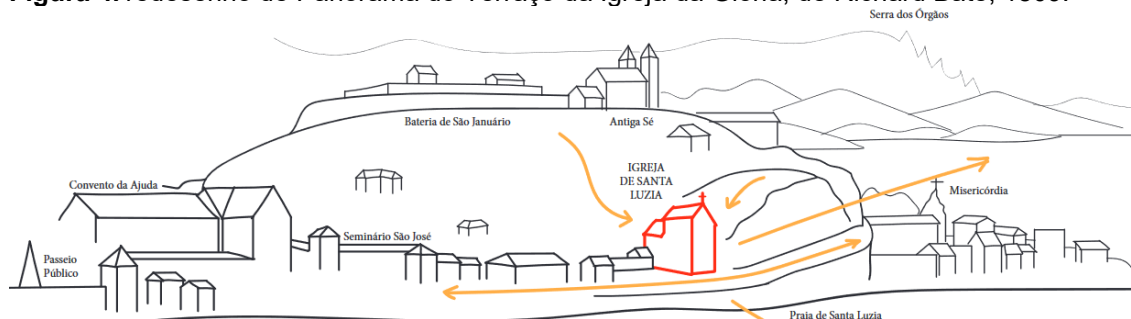
Na figura 4, podemos notar a configuração primitiva do templo, com volume dividido em dois, possivelmente uma nave simples e a capela mor. A edificação encontrava-se então isolada de outras construções, sem, contudo, que isso significasse dissociação completa do tecido urbano: a implantação próxima à Praia de Santa Luzia, cuja via lindeira apresentava alguma diferença de nível em relação ao mar, formava rota entre a região do Convento da Ajuda e a Misericórdia, contornando o Morro do Castelo. Este, por sua vez, desempenhava papel importante na adjacência da igreja, haja vista que suas encostas, imediatamente posteriores ao corpo traseiro dos volumes, aninhavam a edificação, e arrematavam as cercanias com as torres da Antiga Sé. Esse acolhimento, por sua

² Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/richard-bate/artista>; acesso em 14/11/2023.

PENSAR FORA DO EIXO

vez, contrasta com a amplitude e abertura para a Baía de Guanabara, profundamente relacionada com a fachada principal e seu acesso.

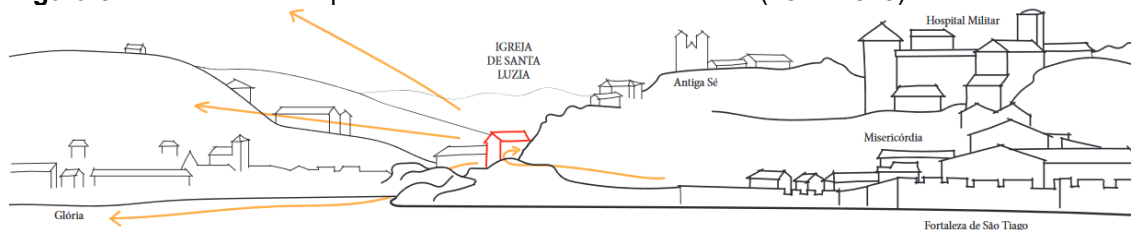
Figura 4. redesenho de Panorama do Terraço da Igreja da Glória, de Richard Bate, 1809.



Fonte: redesenho do autor sobre original em A Mui Leal e Heroica Cidade do Rio de Janeiro, p. 56-7, apud Nonato; Santos, 2000, p. 3.

A perspectiva seguinte também é uma aquarela, porém de Thomas Ender (1793-1875), cujo período de estada no Brasil pode ser definido entre 1817 e 1818, no âmbito da Expedição Austríaca de 1817 (Ferrez, 1956). Na Áustria, estudou na Academia de Viena em um momento muito específico da “fase final do barroco-classicista, passando a um íntimo realismo pictórico” (Ibidem, 1956, p. 25). É válido destacar que sua passagem pelo Rio de Janeiro estava associada a uma missão de escopo científico, e não necessariamente artístico, como a Missão Francesa de 1816.

Figura 5. Redesenho de aquarela sem título de Thomas Ender (1817-1818).



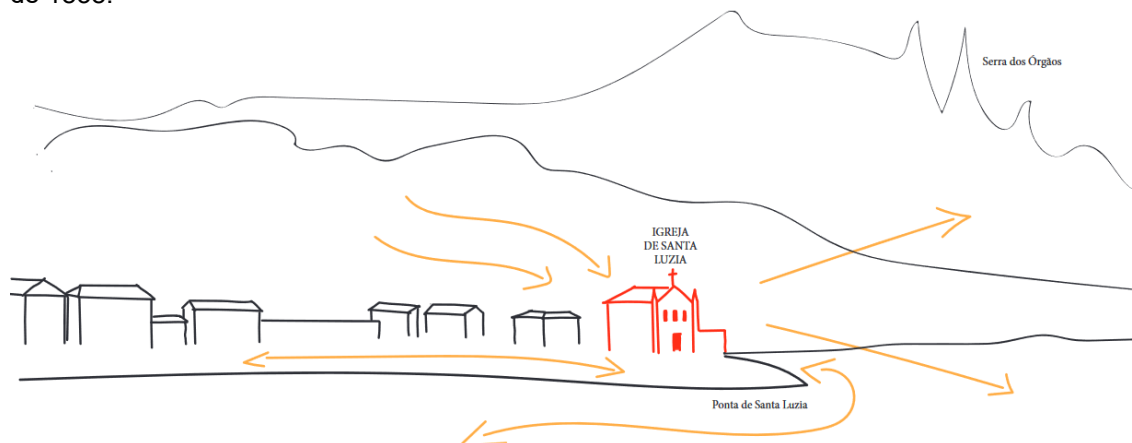
Fonte: redesenho do autor sobre original em Fundação Biblioteca Nacional, ref. icon395061_35_123.

O caráter científico da expedição poderia, pelo menos em parte, justificar a precisão de suas imagens, constatada também em outras que não integram este artigo. A obra constante na figura 5 foi feita a partir de croqui rápido em grafite eventualmente aquarelado; o traço parece indicar que pelo menos os contornos à lápis foram executados in loco, de modo que se pode inferir temporalmente sua feitura entre 1817 e 1818. O ponto de vista adotado se dá em lado oposto ao da figura 4, desvelando ângulo distinto em que a igreja é vislumbrada através de uma curva, e fica parcialmente encoberta pelo Morro: contemplá-la torna-se uma descoberta. A relação que se destaca é menos a conexão com o tecido urbano e mais o aninhamento nas franjas do Morro, o qual reitera a amplitude do mar e do céu.

PENSAR FORA DO EIXO

A próxima imagem é uma tela à óleo do marinheiro inglês Thomas Lyde Hornbrook (1780-1850), nomeado pintor real possivelmente em 1833³, e cuja especialidade eram as pinturas em viagens transoceânicas. A obra em questão na figura 6, se considerarmos seu título, empregou a mesma visada da figura 4 e, contudo, em pouca coisa se assemelham.

Figura 6. Redesenho de recorte da tela à óleo “Vista do Outeiro da Glória”, de Thomas Hornbrook, com data de 1838.



Fonte: redesenho do autor sobre recorte do original em Museu Castro Maya – IBRAM, via Google Arts and Culture.

O sfumatto foi amplamente utilizado e potencializado pela técnica de tinta a óleo, e tornou difusos os contornos das montanhas e edificações. Parte considerável da cidade está relegada à penumbra, e apenas poucos imóveis são de fato distinguíveis, todos concentrados na linha da costa. A ênfase está na natureza, e as montanhas da Serra dos Órgãos assumem protagonismo ainda não visto em outras composições aqui estudadas. Trata-se de um todo que apresenta influências românticas que se desdobram em liberdades de representação e diafaneidade dos contornos, os quais tornaram complexa a operação do redesenho.

Na imagem, o templo ainda possui um único corpo acrescido do que parece ser um muro. Os cunhais se apresentam alongados, característica não verificada nas outras figuras do período e que não encontra correspondência no repertório da arquitetura colonial: tal contexto levanta a possibilidade de se tratar de uma liberdade oriunda do repertório romântico mediante alongamento típico da arquitetura gótica. Poucos são os dados passíveis de extração em função das questões estilísticas já pontuadas, contudo, o todo ressalta a singeleza do templo frente ao Morro do Castelo e relação mais fluida com costa.

³ Disponível em: <https://artcollection.culture.gov.uk/person/hornbrook-thomas-lyde/>; acesso em 14/11/2023.

PENSAR FORA DO EIXO

Nesse caso, cabe um aparte concernente à datação. A data indicada pelo IBRAM é 1838, contudo, adiante veremos que a primeira perspectiva em que figura a igreja já com uma torre é de 1827, uma data razoavelmente confiável. A figura 6 seria, em tese, anterior a tal ano, razão pela qual foi colocada na presente sequência do trabalho. Nesse sentido, cabe lembrar que telas à óleo são trabalhos amiúde longos, precedidos de estudos e esboços e, portanto, não seria descabido imaginar que talvez a composição tenha sido estudada graficamente antes de ser transposta – possivelmente muito depois – para a tela.

A imagem seguinte (figura 7) é de Carl Wilhelm von Themerin, que chegou ao Brasil em 1817 para atuar como comerciante e, durante a década de 1820, foi nomeado cônsul da Prússia no Rio de Janeiro, onde permaneceu até 1835 (Ferrez, 1982). Não foi possível obter outras informações sobre formação e eventuais ligações. No croqui em questão, feito à grafite, os traços são grossos e expressivos, o que se refletiu no redesenho, e suas características sinalizam um esboço ligeiro in loco, hipótese aparentemente confirmada pela data precisa no rodapé da obra – 14/07/1827.

Figura 7. Redesenho de recorte do croqui “De la barre à Rio de Janeiro”, de Carl von Themerin, com data de 14/07/1827.



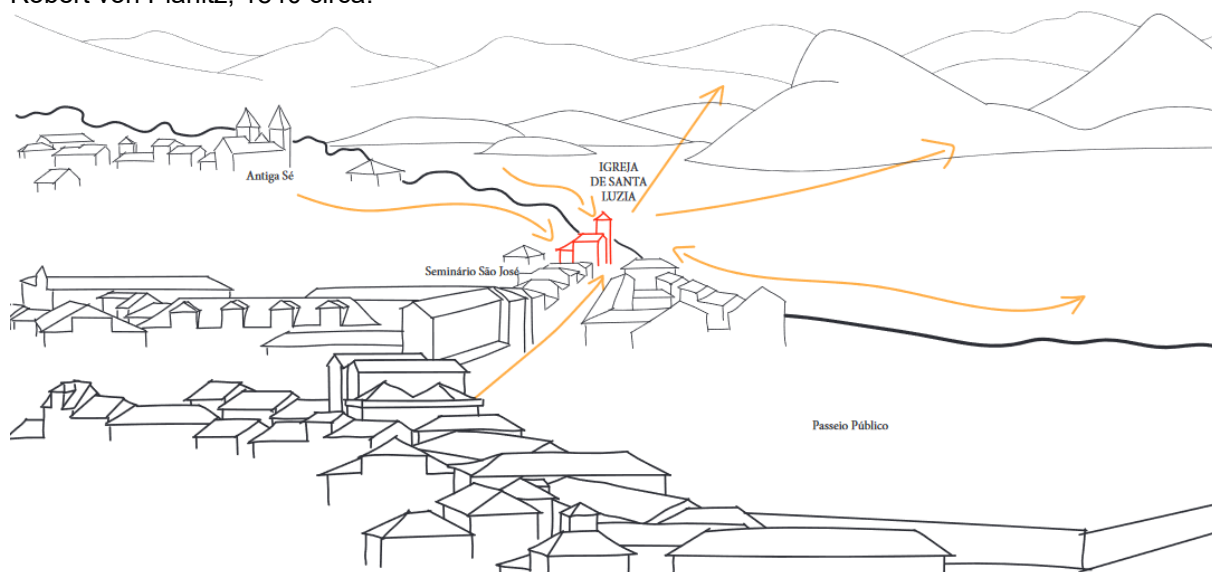
Fonte: redesenho do autor sobre original em Ferrez, 1982, pp. 54-55.

Esse é um dado relevante na medida em que a figura 7 foi a primeira de datação confiável em que figura a adição de torre sineira ao corpo principal, conformação a qual, apesar da representação esquemática, logo sobressai. De maneira paralela, as hachuras, que tiveram de constar no redesenho por se confundir com as silhuetas e contornos, impedem uma apreensão clara da inserção urbana imediata, com exceção da relação com as encostas, aqui evidentemente irregulares, do Morro do Castelo. Por outro lado, a profusão de traços junto à Fortaleza de Santiago começa a apontar aspecto denso e complexo próprio de área portuária, que ao longo dos anos se estendeu à Praia de Santa Luzia, como veremos.

PENSAR FORA DO EIXO

A obra seguinte é de Robert von Planitz, cujos dados são parcos - começou a viver no Brasil a partir de 1833 até morrer em 1847 – e origina-se de croqui preparatório para a publicação do álbum 12 vistas do Rio de Janeiro . A técnica utilizada é possivelmente grafite, e a perspectiva é tomada do Morro de Santa Teresa, a partir do qual podemos perceber, em relação às imagens anteriores, vetor de crescimento que protagoniza a composição a partir do tecido urbano mais denso junto à região da Ajuda em direção ao templo, que aos poucos passa a se integrar à rua da orla. Nela, a igreja passa a ser ponto focal, aninhada pelo Morro do Castelo, e abre-se ao mar a partir de marcante relação, em plano posterior, com as montanhas em Niterói. A torre figura apartada da igreja e em proporções que induzem ao entendimento de que se trata de liberdade de representação.

Figura 8. Redesenho de recorte do croqui “Vista da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”, de Karl Robert von Planitz, 1840 circa.



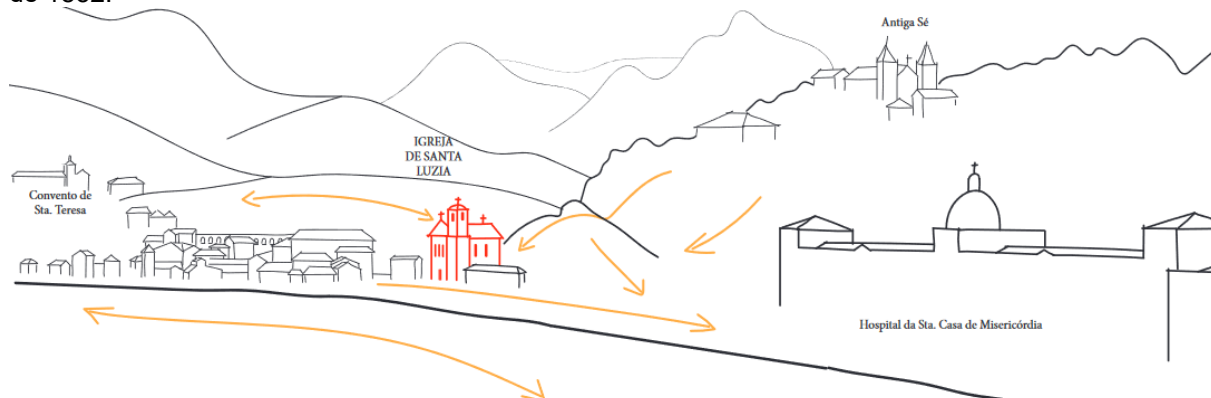
Fonte: redesenho do autor sobre original da Pinacoteca do Estado de São Paulo (portal online).

Em relação ao autor da imagem seguinte (figura 9), poucos são os dados biográficos disponíveis, exceto sua origem alemã e o fato de ter passado vinte anos no Brasil, onde trabalhou com a Academia Imperial de Belas Artes⁴. Trata-se de uma litografia de clareza de formas notável e que dialoga com a figura 8 na medida em que a forte linearidade da linha da costa junto à Praia de Santa Luzia é reforçada pela construção do Hospital da Santa Casa de Misericórdia. Este, com suas proporções acentuadamente horizontais, potencializa a consolidação da linha da costa e eventual integração, via logradouro, com a região da Ajuda.

⁴ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21368/hagedorn>; acesso em 15/11/2023.

PENSAR FORA DO EIXO

Figura 9. Redesenho da litografia “Rio de Janeiro, as praias de St. Luzia e Glória”, de Frederick Hagedorn, de 1852.



Fonte: redesenho o autor sobre original da Fundação Biblioteca Nacional, ref. icon17058_2.

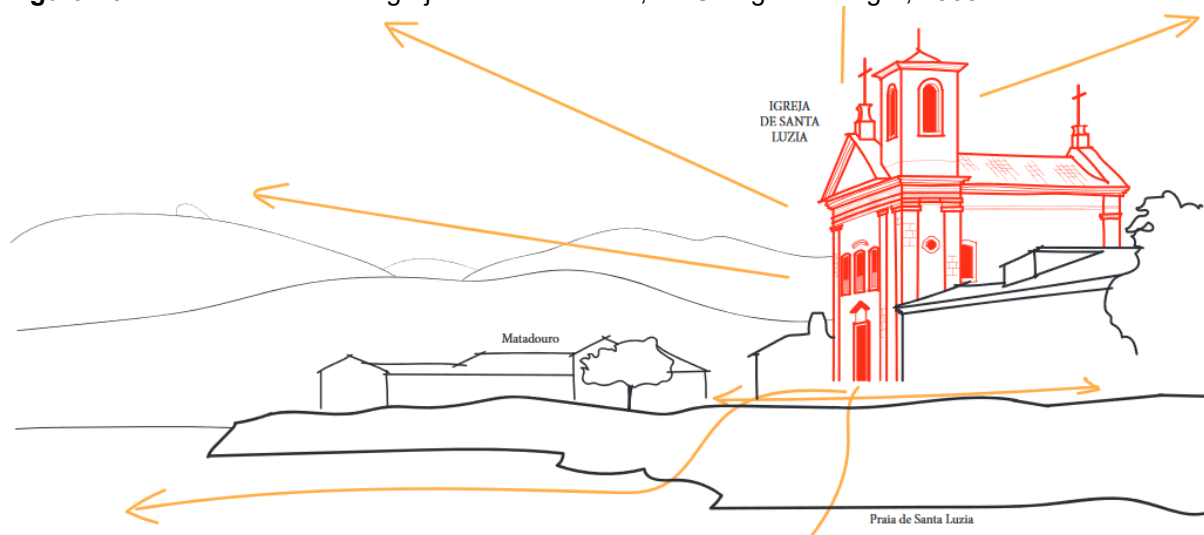
O templo apresenta-se bem definido, e é possível vislumbrar os principais componentes de sua volumetria – torre sineira, com seções de plantas diferentes; a nave e sistema de cobertura e frontão. Construções passam a se implantar de maneira mais próxima à edificação, o que reitera sua paulatina inserção em denso tecido urbano. No mesmo sentido, um contraforte do Morro do Castelo é mais bem percebido desse ângulo, e tal elevação pode, a partir da tomada em questão, ser compreendida dentro de um sistema de montanhas representada pela Serra da Carioca e Serra da Pedra Branca ao fundo, contextualização geomorfológica que nem sempre consta nas análises da região.

A obra seguinte (figura 10) também é um marco por ser a primeira foto localizada por este trabalho em que a igreja figura de maneira clara. Georges Leuzinger era suíço e se radicou no Rio de Janeiro em 1832, onde abriu escritório de publicações de litografias e fotografias⁵. Menos de 20 anos após a invenção do daguerreótipo, começou a produzir imagens pioneiras do estado do Rio de Janeiro que constituem importantes registros daquela época. Por se tratar de uma técnica ainda em estágio inicial de desenvolvimento, a qualidade e nitidez foram problemas para o redesenho, e efetivamente só foi possível contornar o que figura em primeiro plano.

⁵ Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=2492>; acesso em 09/04/2022.

PENSAR FORA DO EIXO

Figura 10. Redesenho da foto “Igreja de Santa Luzia”, de George Leuzinger, 1865 circa.



Fonte: redesenho do autor sobre original do Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig - Instituto Moreira Salles, via Brasiliana Fotográfica.

No caso em pauta, distingue-se península rochosa que existia na Praia de Santa Luzia, - pouco perceptível nas imagens vista até aqui – e que fazia a transição entre o mar e o templo. A edificação pode ser vislumbrada com seus cunhais em cantaria e seu (ainda) singelo corpo primitivo. Na data, os imóveis vizinhos já se encontram bastante próximos, começando a fechar uma frente urbana induzida pelo vetor de crescimento evidenciado pelas figuras 8 e 9. Ao fundo, o matadouro, que foi transferido para São Cristóvão em meados do século XIX, indica uma ocupação da costa por edificações de programa utilitário e portuário, inferido desde a figura 7.

Em seguida, vêm as duas únicas imagens não redesenhadas deste artigo. Seu pintor, oriundo de família de pescadores, nasceu em Gênova e veio para o Brasil com os pais em 1874, quando tinha 21 anos (Levy, 1982). É improvável que tenha passado por formação acadêmica na Itália e, no Rio de Janeiro, ingressou tardiamente na Academia Imperial, na qual posteriormente lecionou (Ibidem, 1982). O principal tema da sua obra é o mar, com o qual manteve íntima relação desde pequeno - seja nos portos de Gênova, seja na Praia de Santa Luzia, onde morou por anos (Ibidem, 1982).

PENSAR FORA DO EIXO

Figuras 11 e 12. “Praia e Igreja de Santa Luzia” (ambas com o mesmo título), de Giovanni Castagneto, 1884 e 1885, respectivamente.



Fonte: LEVY, 1982, p. 35.

As pinturas apresentam forte influência de tendências impressionistas: a composição é feita por cores, texturas, luz e pinceladas, e o redesenho não foi capaz de transmitir esses dados. Nelas, percebe-se o inusual ângulo a partir da porção mais baixa da Praia de Santa Luzia, ressaltando os rochedos, mostrando a igreja e construção contígua. Tais figuras são os únicos registros visuais encontrados neste trabalho das torres sineiras em construção. Pela comparação das obras, com um ano de diferença entre si, pode-se elucidar que a torre esquerda foi executada, abaixo da cimalha, em simetria com a torre direita, porém, a parte superior foi idealizada com proporções alongadas. Essa decisão fez com que, após a conclusão da segunda torre, a primeira fosse parcialmente demolida e refeita com vistas a espelhar as proporções alongadas (comparar com figura 1).

Retomando os redesenhos, a imagem seguinte (figura 13) é oriunda de fotografia de Juan Gutierrez, espanhol naturalizado brasileiro, que abriu na década de 1880 ateliê fotográfico no Rio de Janeiro, onde ganhou título de fotógrafo da Casa Imperial logo antes da Proclamação da República, o que não o impediu de continuar participando de importantes trabalhos no novo regime⁶. Ficou conhecido sobretudo por capturar cenas cariocas e a Revolta da Armada.

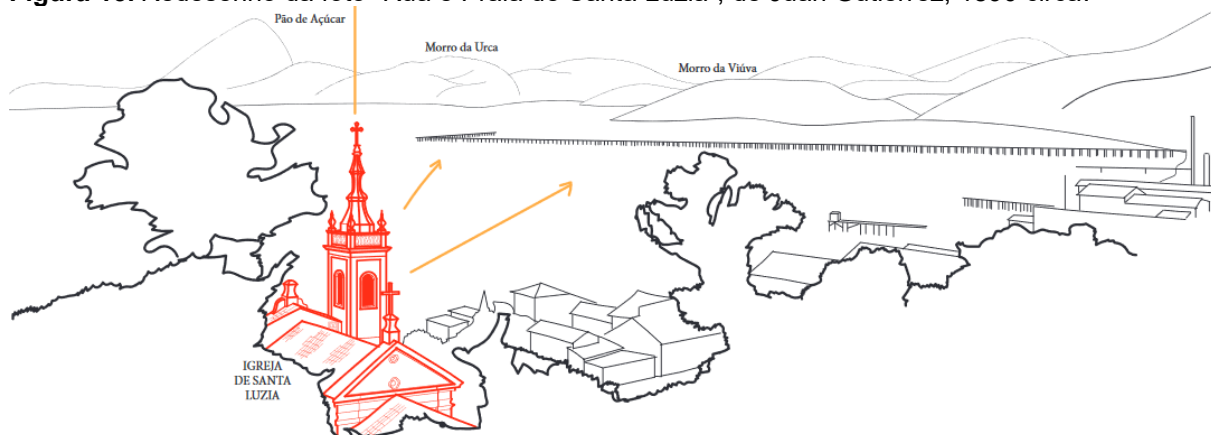
Na situação em tela, foi adotado o ponto de vista pouco usual a partir do Morro do Castelo, em que a igreja aparece parcialmente encoberta por árvores, e já com a segunda torre sineira construída e um volume apostado aos seus fundos; não é possível afirmar com certeza de que é o mesmo volume constante na figura 4. A orla figura bastante densificada e pontuada por trapiches, armazéns, clubes

⁶ Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=14095>; acesso em 22/03/2022.

PENSAR FORA DO EIXO

e píeres e, ao fundo, nota-se, graças à tomada escolhida pelo fotógrafo, que a amplidão a partir da fachada do templo dá vista a maciços montanhosos cariocas mundialmente célebres.

Figura 13. Redesenho da foto “Rua e Praia de Santa Luzia”, de Juan Gutierrez, 1890 circa.



Fonte: redesenho do autor sobre original do Museu Histórico Nacional, via Brasileira Fotográfica.

A próxima imagem (figura 14) foi elaborada sobre fotografia de Guilherme Santos, fotógrafo amador que registrou cenas cariocas cotidianas, sobretudo do Morro do Castelo, do qual era entusiasta e com cuja demolição jamais concordou⁷. Na situação retratada, vemos a completa consolidação da frente urbana da Rua Santa Luzia, com renque de construções contíguas; a mureta que passou a integrar a orla da Praia de Santa Luzia, retificada após as reformas de Pereira Passos; bem como o Morro do Castelo assomando ao fundo, com a Antiga Sé dominando a vista. Em função da escala, foi necessário preencher os vãos das edificações, haja vista que as experimentações apenas com linhas apresentaram resultado de difícil compreensão e que mais levantavam dúvidas do que ajudavam a entender o período em questão.

Neste momento do artigo, é importante introduzir um fato que permeará as análises adiante. Trata-se da demolição do Morro do Castelo: a Prefeitura, com vistas à celebração do centenário da Independência de 1922, justificou a empresa em virtude da necessidade de apresentação de uma nação moderna, a qual não seria, de acordo com essa narrativa, compatível com o denso tecido urbano colonial (Fonseca, T. 2019). A elevação foi derrubada para dar lugar a amplo espaço vazio ocupado pelos pavilhões efêmeros da Exposição Internacional do Centenário. Após o término do evento, a área resultante foi objeto de acirradas disputas para determinar a sua ocupação efetiva.

⁷ Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=5545>; acesso em 09/04/2022.

PENSAR FORA DO EIXO

Figura 14. Redesenho da foto “Igreja de Santa Luzia, à direita, e Igreja de São Sebastião”, de Guilherme Santos, 1915.



Fonte: redesenho do autor sobre original do Instituto Moreira Salles, via Brasileira Fotográfica.

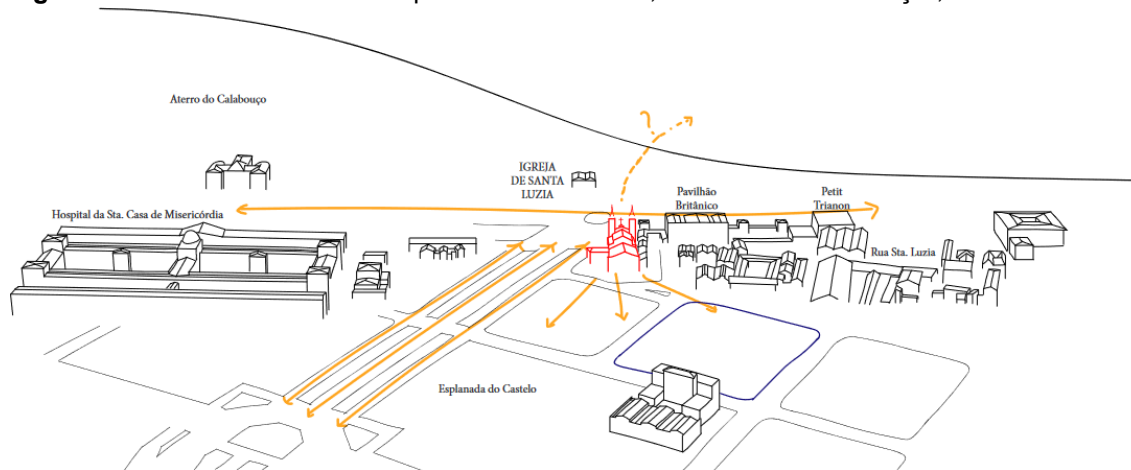
Vários projetos urbanos foram apresentados, até que, reconhecido o impasse, foi contratado o urbanista francês Alfred Agache para elaboração de um plano geral (Ibidem). A proposta, entregue em 1930, determinava a criação de quadras de ocupação perimetral, as quais foram implantadas de maneira fragmentada por meio de projetos de alinhamento (Ibidem), muitos deles na região da Santa Luzia.

Veremos, a partir da figura 15, as repercussões do arrasamento junto ao templo. Tal figura foi composta a partir de fotografia de Sidney Henri Holland, piloto britânico que chegou ao Rio de Janeiro a bordo de companhia contratada para fazer a atualização da planta cadastral da capital⁸, ação solicitada por Agache para elaboração do seu plano (Ibidem, 2019). Dessa forma, a tomada aérea, inédita nas imagens analisadas no âmbito deste trabalho, é facilmente explicável pela motivação da vinda do inglês ao Rio de Janeiro.

⁸ Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=12930>; acesso em 07/04/2022.

PENSAR FORA DO EIXO

Figura 15. Redesenho da foto “Esplanada do Castelo, e Ponta do Calabouço”, de S. M. Holland, 1930 circa.



Fonte: redesenho do autor sobre original da Fundação Biblioteca Nacional, ref. icon855564.

Na imagem, de imediato percebem-se as grandes áreas esvaziadas em pleno centro. Elas correspondem, por um lado, à antiga projeção do morro (abaixo no redesenho) e o aterro feito com o material do arrasamento (acima no redesenho); no chão, é possível observar a delimitação de ruas e quadras preconizadas pelo Projeto de Alinhamento nº 1.805, que colocou em prática a aplicação do Plano Agache no território (Ibidem, 2019). Aqui, a igreja se mostra totalmente privada de dois dos elementos com os quais mantinha profunda relação – qual seja, a Praia de Santa Luzia e o Morro do Castelo. O templo, que se mostrava aninhado à elevação e que havia sido agregado à malha urbana densa durante a segunda metade do século XIX, passa a experimentar isolamento.

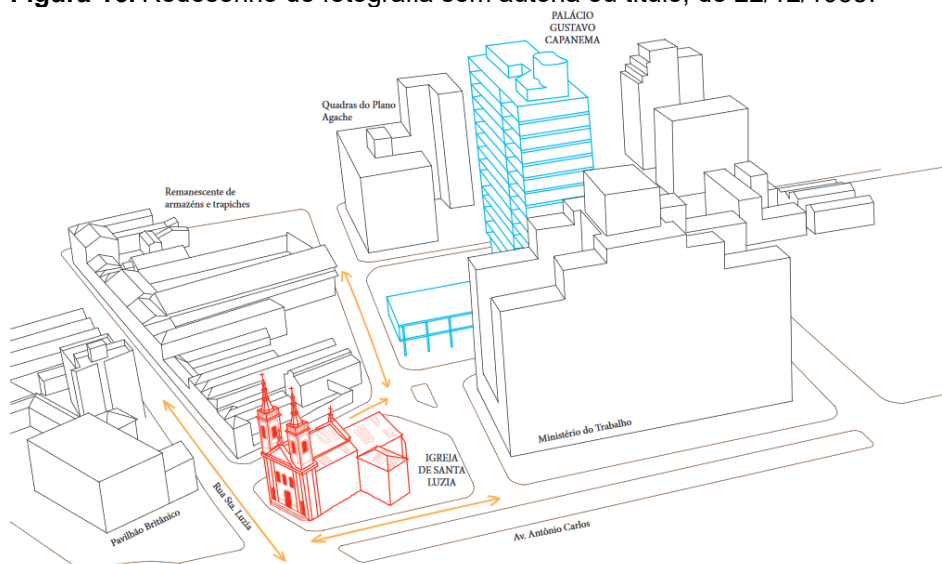
Nessa nova configuração, a dinâmica que situa a edificação no seu contexto é a Rua de Santa Luzia e a sólida frente urbana formada pelo Hospital da Santa Casa, bem como trapiches e armazéns, com adição posterior dos pavilhões remanescentes da Exposição de 1922. Apesar da violenta transformação imposta à área, é interessante assistirmos, nesse período, à permanência dessa lógica que se origina no vetor de crescimento Ajuda – Misericórdia, e que vimos antes neste artigo. Por fim, é oportuno assinalar que, nesse ângulo, vislumbra-se corpo lateral justaposto de maneira perpendicular ao corpo principal do templo, o que até então não tinha sido percebido visualmente.

O potencial de contextualização da Rua Santa Luzia é confirmado pela figura 16, feita sobre fotografia aérea da Escola de Aviação, e atualmente sob custódia do Museu Aeroespacial. Constata-se que o logradouro, ao preservar as construções que davam para a praia, mantém alinhamento que dialoga com a fachada principal do templo e dá sentido à sua implantação e, portanto, destaca-se das outras (novas) ruas projetadas, que fazem pouca menção ao remanescente dos tempos coloniais. Contudo, comparando a imagem com a figura 15, afigura-se o

PENSAR FORA DO EIXO

início do preenchimento das quadras da Esplanada do Castelo, e os quarteirões vizinhos passam a ser ocupados por edificações ministeriais de grande porte construídas durante o Estado Novo, as quais estabelecem novas relações de escala em relação à igreja.

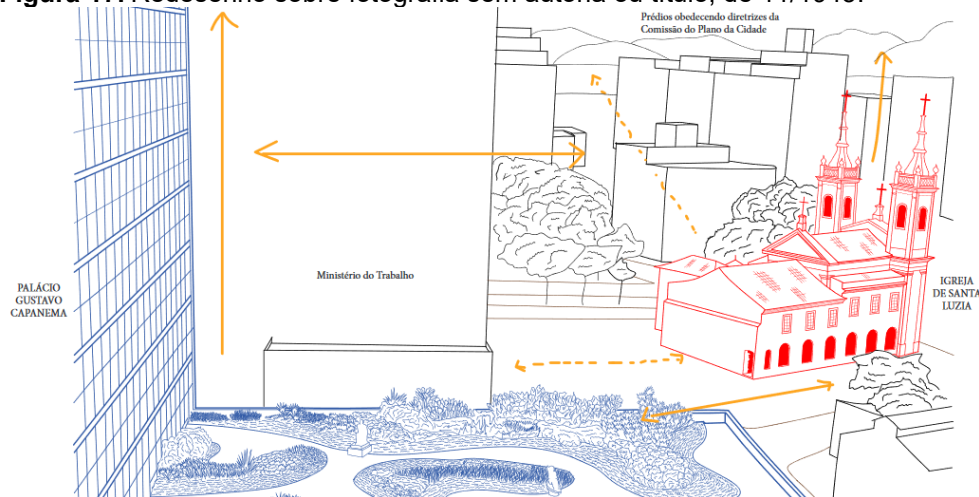
Figura 16. Redesenho de fotografia sem autoria ou título, de 22/12/1938.



Fonte: redesenho do autor sobre original do Museu Aeroespacial, álbum 0260 006.

Um deles é o prédio do Ministério do Trabalho (logo atrás do templo) que impôs grandes extensões de fachada as quais agregam novas informações à apreensão da dinâmica da paisagem, ainda que a implantação não rompa com os princípios tradicionais da cidade. O mesmo não se pode dizer do Palácio Gustavo Capanema, que se localiza isolado no lote, situação distinta dos demais imóveis lindeiros que complexifica a leitura da área.

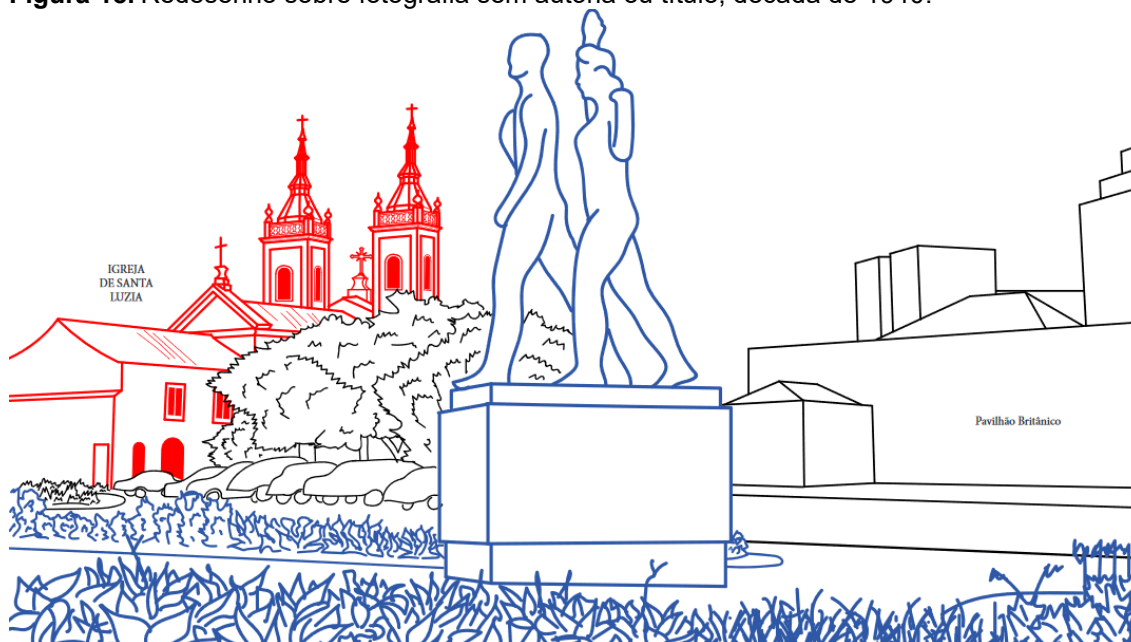
Figura 17. Redesenho sobre fotografia sem autoria ou título, de 11/1945.



Fonte: redesenho do autor sobre original do Arquivo Noronha Santos (IPHAN), ref. F72901.

PENSAR FORA DO EIXO

Figura 18. Redesenho sobre fotografia sem autoria ou título, década de 1940.



Fonte: redesenho do autor sobre original do IPHAN, doc. SEI 2761197, p. 71.

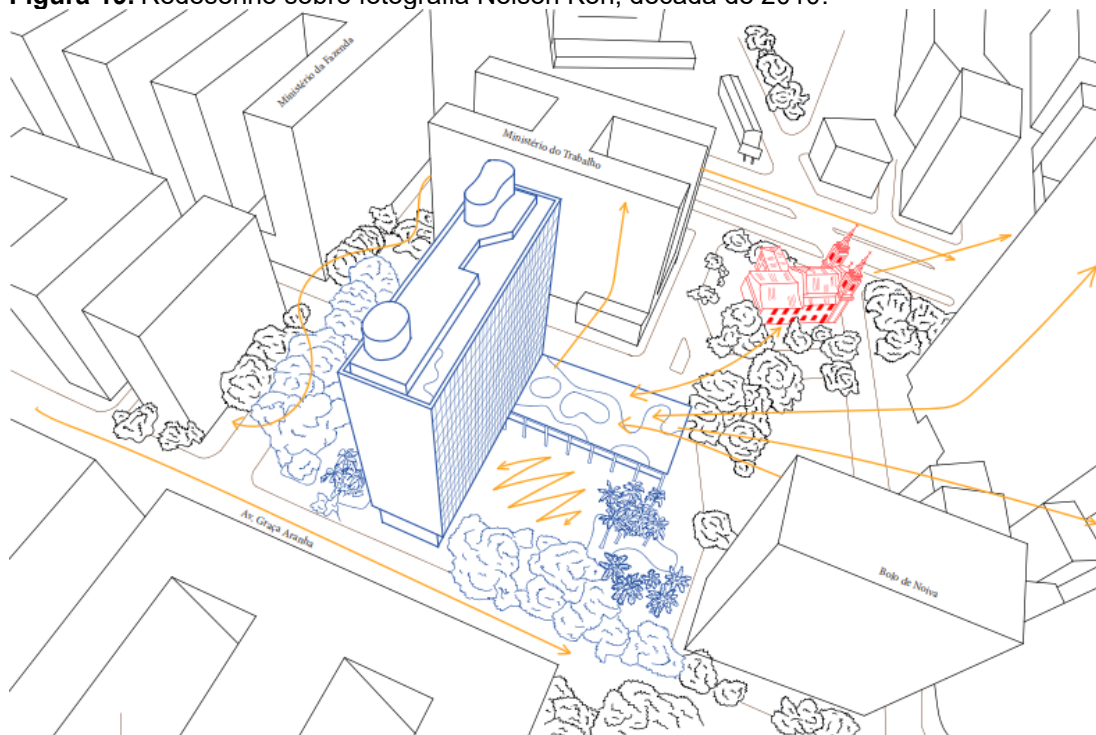
No redesenho seguinte (figura 18), percebemos que os galpões e trapiches remanescentes da antiga orla, e que permaneciam na Rua Santa Luzia, foram demolidos. A imagem foi tomada a partir dos jardins do Palácio Gustavo Capanema, em relação ao qual havia o desejo de seus projetistas de que a quadra que se interpunha entre a edificação ministerial e a Rua Santa Luzia – justamente a que possuía os galpões – fosse livre (Fonseca, T. 2023). Para ela, foram promulgados projetos de alinhamento distintos, sem que houvesse consenso em relação à estratégia a ser adotada. Na metade final da década de 1940, quando o Palácio foi tombado em nível federal, a área foi agregada à proteção para pretensão fim de preservação de perspectiva do prédio (Ibidem). Na época e ângulo retratados, a ausência dos galpões demolidos forma espaço vazio que tende a configurar uma relação de continuidade com os jardins do Palácio e, paralelamente, passa a acentuar um papel do templo como monumento isolado na dinâmica paisagística.

A figura 19 é a última imagem explorada neste artigo, constituída por redesenho de uma fotografia aérea (figura 1) em que aparece a situação atual da região. Em comparação com a imagem anterior, nota-se que a Rua Santa Luzia foi pontuada por três edificações que apresentam franca ruptura de altura: a) a sede da Fundação Getúlio Vargas, também conhecida como Bolo de Noiva, construída no terreno da demolição dos galpões, que foi doado na década de 1940 à referida Fundação, e cujos parâmetros aprovados pela Prefeitura e pelo IPHAN, por se tratar de área de proteção, permitiram a edificação com a condição de que o restante da área se mantivesse livre; b) a sede

PENSAR FORA DO EIXO

circular do Clube da Aeronáutica, do outro lado da rua; c) edifício Austregésilo de Athayde, em substituição ao Pavilhão Britânico da Exposição de 1922.

Figura 19. Redesenho sobre fotografia Nelson Kon, década de 2010.



Fonte: redesenho do autor sobre original cedida por Nelson Kon.

Essas edificações conformam espaço em que a igreja se mostra encravada em área de escala flagrantemente incompatível com suas proporções. Por um lado, o terreno vazio entre o templo e o Palácio Gustavo Capanema mostra-se como um respiro na área densificada; por outro, confirma o isolamento do templo na medida em que as edificações que ali existiam – as quais enfatizavam o alinhamento pretérito da Rua Santa Luzia, que por muito tempo integraram a implantação da construção colonial ao tecido urbano – já não permanecem. Afigura, portanto, a Igreja como um remanescente em forma de monumento, com menções já muito pouco perceptíveis ao contexto urbano que lhe envolvia, e que faziam (fisicamente) e fazem (da perspectiva de processo histórico) parte da compreensão do bem enquanto parte da dinâmica paisagística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Igreja de Santa Luzia teve suas características de inserção urbana drasticamente alteradas na janela temporal retratada desde o início do trabalho. Na primeira perspectiva localizada, que remonta ao início do século XIX, percebe-se uma singela ermida, sem torres, apartada do centro

PENSAR FORA DO EIXO

fervilhante e aninhada no Morro do Castelo em praia da Baía de Guanabara. Ao longo do século, assiste-se à indução de um vetor de crescimento a partir da região da Ajuda, na atual Cinelândia, até as proximidades da Fortaleza de Santiago, hoje Museu Histórico Nacional. Inicialmente chamada de Rua do Curral (Fonseca, T. 2023), o caminho que serpenteava pela orla ganhou o nome da padroeira do templo, desempenhando o duplo papel de materialização do vetor de crescimento e demarcação do mar, com o qual a igreja estava profundamente conectada. Também o bem se alterou nesse ínterim com a adição de uma torre sineira atarracada.

A partir da segunda metade do século XIX, o tecido urbano mais denso alcança paulatinamente as cercanias da Santa Luzia, até que efetivamente edificações são construídas de maneira contígua ao imóvel. Este ganha duas torres esguias e simétricas no período, e já não se poderia dizer que a singeleza do corpo inicial fora mantida: tratava-se de uma igreja integrada à dinâmica urbana em transformação, com a expansão de atividades ligadas a usos portuários. O contexto se consolida após as reformas que retificaram a linha da costa no início do século XX.

As rápidas rupturas ocorridas após a demolição do Morro do Castelo se contrapõem à lenta consolidação de tecido urbano durante o século XIX. A ausência da elevação foi acompanhada do afastamento do mar por meio da constituição de grande área aterrada, impondo ao templo isolamento e descontextualização em relação a elementos com os quais dialogava profundamente. Contudo, a permanência da Rua Santa Luzia, então consolidada e coesa tanto quanto possível em meio à aridez do vazio, garantiu por alguns anos algum vínculo com a configuração urbana pretérita.

Também essa conformação não foi duradoura, e a construção de edificações ministeriais de grande porte, seguida da demolição dos galpões, armazéns e trapiches que ali havia, se encarregou de completar o isolamento do bem. Inicia-se então nova fase marcada pelo enclausuramento a partir de inserções de edificações de porte ainda maior que os ministérios, sem seguir nenhuma lógica de ordenamento urbano que contemplasse diálogo do tecido que ali existia. Entre espaços residuais e descontinuidades, bem como planos implantados de maneira fragmentada, a compreensão desse recorte territorial afigura-se complexa, e com um espaço (ainda) não construído, que é o estacionamento entre a igreja e o Palácio Gustavo Capanema.

Nesse sentido, as reflexões levantadas neste artigo foram reunidas em um esforço de sistematização traduzido pela tabela 2. Tal esforço se mostrou oportuno na medida em que, justamente pela dificuldade de compreensão dos estratos que ali se sobrepõem, torna-se difícil distinguir os atributos, positivos ou não, da igreja e sua integração à dinâmica na qual está inserida

PENSAR FORA DO EIXO

atualmente. De forma semelhante, entendeu-se que seria necessário, para além da sistematização sumária do que se vê hoje, a contextualização deles ao longo do processo histórico, identificando em determinados lapsos temporais quais atributos fizeram parte das relações desse bem cultural. Tal perspectiva se justifica pelo conceito de paisagem no qual se baseia o trabalho – ou seja, não um cenário nem uma situação estanque, e sim um processo histórico e dinâmico.

Quadro 2. Síntese das transformações e atributos da Igreja de Santa Luzia e seu entorno imediato.

Período	Características da igreja	Atributos de inserção urbana e contexto imediato
1º quarto do séc. XIX	Ermida singela de corpo único.	- Presença do Morro do Castelo; - Diálogo próximo com praia rochosa; - Isolamento da centralidade da cidade.
2º e 3º quartos do séc. XIX	Ermida singela com uma torre sineira atarracada.	- Presença do Morro do Castelo; - Diálogo próximo com praia rochosa; - Insinuação de inserção em vetor de crescimento urbano.
4º quarto do sec. XIX e 1º quarto do séc. XX	Igreja com duas torres esbeltas integrada ao tecido urbano.	- Presença do Morro do Castelo; - Diálogo próximo com praia mediante orla retificada e amurada; - Integração completa à Rua de Santa Luzia por meio de imóveis contíguos de 2 andares; - Presença de construções ligadas às atividades portuárias.
1922 até a década de 1940	Igreja com duas torres esbeltas isolada do tecido urbano.	- Grandes extensões áridas onde havia o morro; - Área aterrada sem conexão com o mar; - Permanência da Rua Santa Luzia e de construções ligadas às atividades portuárias; - Interrupção da Rua Santa Luzia pela Av. Presidente Antônio Carlos.
Década de 1940 até a década de 1970	Igreja com duas torres esbeltas com integração confusa em relação ao seu meio.	- Sedes ministeriais de porte considerável; - Demolição das construções remanescentes da Rua de Santa Luzia e estabelecimento de espaço vazio contíguo à igreja; - Isolamento.
Década de 1970 até década de 2020	Igreja com duas torres esbeltas enclausurada pelo tecido urbano.	- Sedes ministeriais de porte considerável; - Construção de edificações comerciais de porte ainda maior e significativo rompimento de escala; - Frentes urbanas que não dialogam com o alinhamento da igreja; - Paradoxal clausura e isolamento do bem.

Fonte: Autor, 2026.

Em relação às alterações na igreja propriamente dita, cumpre ressaltar que as investigações prezaram a iconografia, sem prejuízo aos levantamentos bibliográficos. Não obstante, fases posteriores da pesquisa deverão considerar a possibilidade de levantamentos nos arquivos do templo, ação que foi impossibilitada em função de restrições de acesso a acervos físicos no período inicial das investigações. A exploração dessa fonte poderá auxiliar a aprofundar a coluna

PENSAR FORA DO EIXO

“características da igreja” do quadro 2 ou, ainda, ensejar a criação de sistematização própria; de forma semelhante, poderá ser reveladora das relações com os fiéis, haja vista que a perspectiva do público atendido pela igreja e suas relações cotidianas não puderam ser abrangidas pelas fontes documentais encontradas na seleção das peças para redesenho.

De uma ermida isolada à sombra do Morro do Castelo a uma igreja de duas torres inserida na centralidade urbana e, por fim, a um templo remanescente de tempos coloniais e imperiais em situação urbana fragmentada, a Santa Luzia passou por violentas rupturas que alteraram sua contextualização, elemento importante para o aprofundamento do entendimento dos valores culturais de um bem. Compreender os processos que levaram a essa situação é crucial para esclarecimento de valores e atributos, entendimento de valores e estabelecimento de diretrizes para o futuro da igreja.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, pp. 1-63.

FAZENDA, José Vieira. Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro (vol. 1). In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro** (separata). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1921.

FERREZ, Gilberto. **O Velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender**. São Paulo: Melhoramentos, 1956, 169 p.

FERREZ, Gilberto. **O “sketch book” de Carlos Guilherme von Thierem**. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1982, 110 p.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC –IPHAN, 2005, 296 pp.

FONSECA, Thiago Santos Mathias da. **Permanências do Plano Agache: discussão, formação e prática da disciplina de Urbanismo no Rio de Janeiro (1927-1945)**. Monografia (graduação em Arquitetura e Urbanismo). Niterói: Universidade Federal Fluminense (UFF), 2019, 262 pp.

FONSECA, Thiago Santos Mathias da. **Ver o Patrimônio: redesenho de paisagem da Igreja de Santa Luzia e Palácio Gustavo Capanema**. Monografia (especialização em Patrimônio Cultural). Rio de Janeiro: Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET), 2023, 113 pp.

GOMBRICH, Ernst H. Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation. In: **The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation**. Londres: Phaidon, 1982, pp. 172-214.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das Cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Edições 70, 1996, 160 pp.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Giovanni Battista Castagneto, 1851-1900: o pintor do mar**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982, 236 p.

MAURÍCIO, Augusto. **Igrejas Históricas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1977.

NONATO, José Antonio; SANTOS, Nubia Melhem. **Era uma vez o Morro do Castelo**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000, 368 pp.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O Fenômeno do Lugar. In: NESBITT, Kate (org). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 443-460.



PENSAR FORA DO EIXO

PEIXOTO, Paulo. A identidade como recurso metonímico dos processos de patrimonialização.

Revista Crítica de Ciências Sociais [Online], 70 | 2004, pp. 184-204. Disponível em:

<http://journals.openedition.org/rccs/1056>; acesso em 17/05/2021.

RAMOS, Fernando Guillermo Vázquez. Redesenho. Conceitos gerais para compreender uma prática de pesquisa histórica em arquitetura. **Arquitextos**, São Paulo, ano 17, n. 195.09, Vitruvius, ago. 2016. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.195/6181>; acesso em 23/12/2021.

RIBEIRO, Rafael Winter. **Paisagem cultural e patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2007, pp. 152.