

PRAÇAS, CORES E PAISAGENS CARIOCAS SEGUNDO MARIO PRAZ

Flora De Paoli Faria

RESUMO: O impacto de luzes da nostálgica Praça Paris possibilita a revisitação de outros espaços do Rio de Janeiro, estabelecendo um diálogo, a partir de Mario Praz, entre os jardins do Passeio Público e da Praça Paris que herdaram, da época em que foram criados, a sensibilidade e a alma artística de seus idealizadores. Esses diferentes jardins possibilitam aos observadores identificar que, desde o início, o paisagismo no Brasil se fundou em paradigmas europeus.

PALAVRAS-CHAVE: Rio de Janeiro; Praça Paris; Passeio Público; Mario Praz

ABSTRACT: *The impact of electric light on the nostalgic Paris Square allows for the revisitation of other public spaces in Rio de Janeiro, establishing a dialogue, by means of Mario Praz's work, between the Public Garden and Paris Square, which have both inherited the sensibility and artistry of their creators. These gardens suggest that, since its early days, landscape gardening in Brazil has been founded on European paradigms.*

KEYWORDS: *Rio de Janeiro; Paris Square; Public Garden; Mario Praz*

TRÊS PRAÇAS EM DIÁLOGO – ACENOS HISTÓRICOS

Em uma tarde de janeiro de 2012, um transeunte eventual, após passar pelas longas pistas do Aterro do Flamengo, e deliciar-se com a visão de uma variedade de flores e árvores tropicais, que chamam a atenção até dos mais distraídos dos passantes, e que inspiraram Carlos Drummond de Andrade em seu poema “Rio em flor de janeiro”,

A gente passa, a gente olha, a gente para/e se extasia. Que aconteceu com esta cidade/
da noite para o dia/ O Rio de Janeiro virou flor/nas praças, nos jardins dos edifícios, /
é flor é flor é flor,/ No Parque do Flamengo nem se fala:/ uma soberba flor por sobre
todas,/e a ela rendo meu tributo apaixonado. [...] Isto é janeiro e é Rio de Janeiro/
janeiramente flor por todo lado./Você já viu? Você já reparou? (ANDRADE, C. D. *Rio em flor de janeiro*)

tem seu olhar atraído por uma cena inesperada. Nesse caso, trata-se da Praça Paris, cujo desenho paisagístico com seus arbustos e canteiros moldados segundo o modelo é marcadamente distinto daquele que dá forma ao Aterro.

Nesse passeio pelos espaços cariocas, o passageiro, de repente, é surpreendido por uma nova imagem onde, no lugar das flores, encontra uma miríade de bolas brancas, que ocupam toda a extensão da praça, que se estende paralela às pistas do Aterro.¹

Certamente essa nova visão inesperada desestrutura o cenário habitual, já que o transeunte esperaria encontrar o conhecido modelo de jardim à francesa, projetado por Alfred Hubert Donat Agache (1875-1959) e realizado pelo arquiteto baiano Arquimedes José da Silva, morto em 1935 (SANTUCCI, 2003, p. 94), mas certamente essa nova visão inesperada desestrutura o cenário habitual, marcado pelo contraste com o exotismo do paisagismo tropical idealizado por Roberto Burle Max (1909-1994) em 1951, quando do início da construção do Parque do Aterro do Flamengo.

O inesperado da cena afasta temporariamente a natural comparação entre os distintos jardins e estimula a busca por uma explicação. Tratava-se de mais uma das atividades para comemorar o Momento Itália-Brasil 2011/2012, evento idealizado pela Embaixada da Itália no Brasil, pelos Institutos de Cultura e pelos Consu- lados distribuídos em território nacional.

O objetivo maior do Momento Itália-Brasil foi promover uma grande viagem de reapresentação e reconhecimento da Itália ao Brasil, com inúmeras atividades que incluíam, dentre outros, eventos relacionados ao cinema, à televisão, ao teatro, à gastronomia, à moda, à ourivesaria, à pintura, à arquitetura e às artes em geral.

No bojo dessas atividades, eis que a cidade do Rio de Janeiro é contemplada com o efeito multicolorido da obra produzida pelo artista napolitano Giancarlo Neri (1955). A obra denominada *Máximo Silêncio* foi composta por nove mil lâmpadas, que do branco diurno, que contrastava de forma mágica com os arbustos e gramados verdes da praça, passa, após o escurecer, a uma variação de cor e intensidade, com intervalos de doze segundos, dando a impressão de que o céu estrelado da cidade havia descido à praça, criando um poema de luzes.

Essa mesma instalação já ocupara outras praças famosas, como é o caso do Circo Massimo, no centro de Roma, em 2007. Mais recentemente, esse espetáculo de luzes ocupou ainda a Esplanada del Rey, em Madri, em 2008 e o hipódromo de Dubai, durante o Dubai World Cup, em 2009.

A preferência de Giancarlo Neri pelo espaço público da praça é anterior à instalação do *Máximo Silêncio*, que recebe esse título por causa do espaço no qual foi realizada pela primeira vez, ou seja, o Circo Massimo, em Roma.

1 Para visualizar as imagens, remetemos ao site <http://goo.gl/Ty1qk>.

Em 2003, o artista instala sua obra mais famosa, intitulada *Lo scrittore*, uma escultura de nove metros de altura, composta por uma mesa e uma cadeira, no parque de Villa Ada, na capital italiana e, ainda no mesmo ano, em Hampstead Heath, praça preferida pelos escritores de Londres. Atualmente, a monumental escultura encontra-se instalada em uma praça da cidade italiana de Monza, simbolizando a solidão do escritor.

Ainda sob o impacto das luzes de Neri na praça carioca, vale lembrar a proximidade da Praça Paris com o Parque do Aterro do Flamengo e com o Passeio Público, espacialidade que permite a qualquer observador de nossa paisagem identificar os diferentes projetos que determinaram o paisagismo dos logradouros públicos na cidade do Rio de Janeiro, bem como relembrar algumas fases da construção da própria cidade.

O Passeio Público aparece como o primeiro espaço verde desse embrião de urbanização, que teve início em 1779, tendo sido concebido por Mestre Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813), sob encomenda de D. Luís de Vasconcelos e Souza (1742-1809), Vice-Rei da cidade, incomodado com o fato de que no horário das 12h às 17h, as pessoas não pudessem circular pelas ruas, devido ao forte calor. Dessa forma, nasce como uma cópia do Passeio Público de Lisboa o nosso primeiro jardim que irá seguir inicialmente o modelo português.

O Passeio Público carioca surgiu do aterro da Lagoa do Boqueirão, com o desmonte do Morro das Mangueiras, e foi inaugurado em 1783. O jardim era constituído por alamedas retilíneas, que se entrecruzavam à moda francesa e o caminho principal era costeado por árvores brasileiras.

Até os dias atuais, o Passeio Público passou por várias transformações. No entanto, a principal delas data de 1856, quando a Câmara Municipal contrata o paisagista francês Auguste Marie Glaziou (1833-1906) responsável pela substituição das árvores brasileiras por árvores importadas e a inclusão de duas fileiras de palmeiras reais no terraço, que, desde sua criação, se abria sobre a Baía da Guanabara. Situação modificada por ocasião do desmonte do Morro do Castelo, utilizado no aterro para a criação da Praça Paris e a ampliação da Avenida Beira Mar.

Em seu trabalho de reestruturação, o paisagista francês plantou também muitos fícus, casuarinas e outras árvores distintas daquelas originalmente ideadas por Mestre Valentim, além de demolir o alto muro que circundava o parque, trocando-o por grades de ferros, fechadas por um portão de bronze, com a efígie do rei de Portugal.

As modificações introduzidas por Glaziou no Passeio Público alteraram ainda o desenho original do jardim, transformando os canteiros, aleias e alamedas de retilíneas em curvilíneas, seguindo a inspiração romântico-inglesa, que imperava

na primeira metade do século XIX, além de embelezar o jardim com várias estátuas de ferro fundido.

As transformações pelas quais passara o Passeio Público, no início do século XX, não foram suficientes para apagar seu passado monárquico e colonial. Era necessária uma mudança mais intensa no paisagismo da cidade para que esta pudesse assumir de vez o novo regime republicano que conduzia o país.

Tal como ocorrera com Glaziou, trazido ao Brasil por D. Pedro II, o Prefeito Prado Júnior (1880-1955), com a intenção de dar maior visibilidade à capital do país, contrata o arquiteto-urbanista francês Alfredo Agache que irá reprisar, na então acanhada cidade do Rio de Janeiro, a Paris iluminista projetada por Georges Eugène Haussmann (1809-1891), reprisando também no projeto da Praça Paris todo o estilo de seu conterrâneo André Le Nôtre (1613-1700) e o seu famoso jardim de Versalhes, inspiração responsável pelo epíteto que até hoje acompanha a praça carioca, conhecida como a joia da *Belle Époque*, na cidade.

De fato, uma simples comparação entre o Passeio Público e a Praça Paris permite verificar que a praça projetada por Agache é constituída por caminhos e alamedas clássicos, largos e bem definidos, com cercas vivas e arbustos moldados ao estilo francês, segundo o rigor cartesiano, determinante da simetria e da sobriedade que regem os elementos decorativos do jardim.

Esses três diferentes jardins possibilitam aos observadores identificar que, desde o início, o paisagismo no Brasil se fundou em paradigmas europeus. Inicialmente, o ponto de partida foi Portugal, onde Mestre Valentim havia estudado e absorvido o traçado de nossas praças e jardins até o final do século XVIII.

A Glaziou, trazido ao Brasil por D. Pedro II, coube a introdução em nosso contexto paisagístico dos jardins à moda inglesa, uma tendência que marca as praças e parques brasileiros no final do século XIX e início do XX. Em seguida, esse modelo será substituído de novo por jardins à francesa, que irão predominar até os anos 1930, sendo a Praça Paris seu exemplo maior.

Ainda em relação à importância de Glaziou para o paisagismo nacional, é mister recordar o seu trabalho de pesquisa, que engloba a coleta e a identificação de 236 espécies de plantas, até hoje conhecidas como *coleção glaziovii*, além da introdução nas praças públicas de árvores sombrosas como o oiti e a sapucaia.

O panorama paisagístico da cidade e do país volta a modificar-se nos anos posteriores ao Estado Novo (1937-1945), quando finalmente é adotada a estética exuberante de Burlle Marx, que irá redefinir o espaço de parques e praças com a criação de áreas para atividades esportivas e para o lazer.

O Parque do Flamengo é considerado uma das obras mais importantes de Burle Marx que, não obstante tivesse nascido em São Paulo, escolheu o Rio de Janeiro para viver. No entanto, vale lembrar que a sua vocação para o paisagismo se manifestou na Alemanha, país que o acolhera para aperfeiçoar-se como *designer*, onde, em uma visita ao jardim botânico de Dahlen, ele descobre a beleza das plantas brasileiras, decidindo-se, então, pelo seu estudo e cultivo.

A genialidade artística multifacetada de Burle Marx, que além de paisagista autodidata se exercitou como pintor, escultor, tapeceiro e cantor lírico, faz de sua residência um verdadeiro museu para abrigar as mais variadas representações de seus dotes artísticos, além de conservar uma rica coleção de plantas exóticas e raras. Acervo que o transforma em um especialista em plantas tropicais, algumas conhecidas como *Burle Marxii*.

Os jardins e praças projetados pelo artista brasileiro se distinguem completamente daqueles espaços que seguiam ainda a moda europeia, com seus canteiros repletos de azaleias, camélias, magnólias e nogueiras. Nas novas praças e jardins idealizados por Burle Marx, os antúrios, as begônias e as helicônias ocuparão as principais áreas, dando à paisagem um colorido tropical.

A originalidade do trabalho paisagístico desenvolvido por Burle Marx pode ser constatada em distintas obras, espalhadas por vários bairros da cidade do Rio de Janeiro, como é o caso do Palácio Capanema, no Centro, onde os jardins dialogam com os painéis de Candido Portinari (1903-1962) e com as esculturas de Bruno Giorgi (1905-1993), ou ainda nos jardins penseis do Outeiro da Glória, ou nas calçadas de Copacabana.

No entanto, consideramos que no Parque do Aterro do Flamengo a genialidade de Burle Marx encontra o espaço ideal para sua realização, uma vez que este ocupa uma vasta área, estendendo-se da Cinelândia até a avenida Rui Barbosa e permitindo abraçar em um único olhar a Baía da Guanabara e o Pão de Açúcar.

O Aterro do Flamengo foi construído com a terra proveniente do desmonte do morro de Santo Antonio, demolido com o objetivo de se criar espaço para uma nova avenida e para a construção da nova Catedral da cidade, em homenagem a São Sebastião. O Parque e a Catedral de São Sebastião faziam parte do projeto de reestruturação da cidade para comemoração do seu quarto centenário.

O paisagismo do Parque do Aterro é marcado pela singularidade desde sua construção, iniciada pelos jardins do Museu de Arte Moderna, cujo gramado lateral, projetado por Burle Marx, imita as ondas do mar. Este efeito é obtido através do uso de dois tipos de grama com tonalidades diferentes de verde que criam um desenho bidimensional. Esse mesmo efeito será encontrado em outras áreas desse imenso jardim, variando de acordo com a altura e a espessura das plantas tropicais

utilizadas, já que a preferência de Burle Marx foi pela plantas brasileiras, agrupadas por espécies. Dentre essas plantas é possível encontrar várias árvores de pau-brasil e o abricó de macaco, duas espécies apenas desse enorme patrimônio vegetal que enfeita a cidade.

UMA VISÃO DE TIRAR O FÔLEGO – CENTROS DIVERSOS

A localização especial das três praças em questão, por si só, consegue arrebatrar a admiração de qualquer observador. Essa sensação aumenta de intensidade se o transeunte for um estrangeiro, ao se deparar com esse conjunto de jardins, que tem como ponto de partida as proximidades do Aeroporto Santos Dumont, debruçado sobre a Baía de Guanabara, tendo o Pão de Açúcar como guardião. Essa é, sem dúvida, uma visão de tirar o fôlego, para aqueles que chegam à cidade por via aérea. Outros viajantes eventuais podem começar esse trajeto através da Avenida Rio Branco, quando provenientes do centro da cidade.

É possível ainda avistar, desses parques, a Igreja do Outeiro da Glória, o perfil fantástico das montanhas da Serra dos Órgãos, com o Dedo de Deus e, do outro lado, o Morro do Corcovado com a estátua do Cristo Redentor.

Essa paisagem de cartão postal nos remete a outros transeuntes que emitiram suas opiniões sobre a cidade do Rio de Janeiro, suas paisagens, cores e praças. Nesse caso, nos referimos ao crítico italiano Mario Praz (1896-1982), que esteve no Brasil em 1960, ano que coincide com a transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília. O Rio de Janeiro, dos anos 1960 foi a etapa inicial da viagem do erudito ao Brasil, marcando ainda sua entrada no Novo Mundo, maneira pela qual ele se referia às Américas do Sul e Central.

A aventura de Praz em nosso país nos é informada através dos cinco artigos dedicados ao Brasil, que compõem o livro *Il mondo che ho visto* (1982), uma coletânea das viagens do escritor de uma extremidade a outra do mundo. Essa obra, certamente, exemplifica a matriz que guia o seu agudo olhar na decodificação e interpretação dos espaços visitados no Novo Mundo.

Em sua única estada no Brasil, o autor de *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930) não se limita apenas a visitar o Rio de Janeiro, mas percorre com olhos atentos e deslumbrados as cidades de São Paulo, Recife, Petrópolis, Salvador e as cidades históricas de Minas Gerais. Essas visitas permitem ao crítico construir um verdadeiro repertório visual baseado em instrumentos e métodos que superam os limites da representação literária, articulando continuamente dispositivos pertencentes à pintura, à arquitetura, à música, ao paisagismo e a qualquer outro tipo de representação artística que assegure ao leitor uma pers-

pectiva transdisciplinar mais ampla, capaz de abranger o objeto em análise em sua complexidade, seja ele um quadro, um jardim, um prédio ou um texto literário.

Tal procedimento analítico, além de indiciar um mecanismo interpretativo que se consolidará nas abordagens críticas contemporâneas, ao descrever de um modo especial paisagens históricas e geográficas brasileiras, sublinha a matriz decadentista de toda a sua multiforme produção.

O testemunho de Praz sobre o Brasil, e sobre o Rio de Janeiro em particular, comprova que são poucos os viajantes que sabem ser plasticamente verbais, sendo para isso necessário ultrapassar a simples visão linear, que redundava em uma prosaica lista de monumentos visitados, sem acréscimo de nada pessoal.

Desde o início de sua visita ao Rio, Praz afirma que a cidade é mais bem entendida à noite, principalmente se o ponto de observação for o alto do Pão de Açúcar, já que as luzes propiciam uma outra leitura do espaço geográfico:

Do Pão de Açúcar, as luzes do Rio parecem como se fossem animadas por uma vontade humana, uma miríade de legiões tumultuadas [...]

O formato da imensa constelação acompanha os golfos, as curvas dos litorais, as ilhas, tal como ocorre com o mapa geográfico da Rússia cujas cidades são assinaladas por pedras preciosas dos Urais. (PRAZ, 1982, p. 170)²

O encantamento com a mágica noite da cidade permite a Praz estabelecer comparações que beiram o surrealismo:

Assim, o Rio, à noite, visto do alto, tem uma unidade sideral que seria em vão buscar durante o dia: cidade esquiva como o amor, semelhante a uma bela mulher, sem cérebro. Uma vez que lhe falta o centro. (PRAZ, 1982, p. 170)

A ideia do surreal acompanhará os deslocamentos de Praz pela cidade, levando-o a afirmar após uma visita ao Corcovado que os contrastes entre a exuberância da paisagem vegetal e da disposição de prédios e moradias, colocando lado a lado ricos e pobres, brancos e negros, faz do Rio uma cidade sem igual: “Muitas cidades são célebres por causa dos seus contrastes. Mas em nenhuma delas é alcançada uma nota tão estridente como no Rio, que devido a esses contrastes torna-se a capital mais surreal do mundo” (PRAZ, 1982, p. 168).

Os contrastes evidentes entre o natural e o construído e a falta de um efetivo centro histórico são os primeiros entraves que dificultam ao crítico italiano uma eficaz leitura da cidade, por não se enquadrar nos padrões europeus que guiam seu olhar. Segundo ele, a maioria das cidades do Novo Mundo não possui um centro, ou uma praça que possa servir de coração histórico para a cidade.

² As traduções feitas neste ensaio são do autor.

No caso do Rio de Janeiro, ele se recusa a identificar na esquálida e deselegante Praça Tiradentes essa função agregadora e ao mesmo tempo geradora de força, que o verdadeiro centro de uma cidade exerce. Tal impedimento fica evidente no artigo “Mancanza di centro”, um dos cinco ensaios que compõem o conjunto dedicado ao Brasil, no já citado livro *Il mondo che ho visto*. Nesse capítulo, Praz compara as praças brasileiras com as famosas praças de Veneza, Siena e Florença, incluindo também, a diminuta praça da cidade de Pienza, que abriga em um espaço mínimo a Catedral, o Arcebispado, além da Prefeitura e o Palazzo Piccolomini. Em sua abalizada opinião, a pequena Praça de Pienza representaria a quintessência das praças italianas.

Daí seu desconforto em entender e aceitar que o coração de Salvador, por exemplo, seja a Praça da Prefeitura, localizada em frente ao elevador Lacerda, ou mesmo o centro de São Paulo, que no ano de sua visita ao Brasil era constituído por lojas acanhadas e sem charme.

A explicação para essa anomalia na interpretação praziana baseia-se na própria história brasileira, apreendida no livro *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), traduzido para o italiano em 1954. Nessa obra, o sociólogo brasileiro esclarece que, no Brasil colônia, as pessoas de maior poder aquisitivo fixavam suas residências nas fazendas, deslocando-se para as cidades apenas por ocasião de grandes festas religiosas ou datas nacionais.

A ocupação e o desenvolvimento das cidades brasileiras ocorreram de forma diversa dos modelos europeus. No nosso caso, as cidades eram habitadas por trabalhadores, funcionários da administração pública e por aqueles que se dedicavam ao comércio. A ocupação das cidades italianas segue um caminho diametralmente oposto, já que é a praça, habitualmente, que concentra todos os órgãos que emanam o poder, atraindo assim um expressivo número de habitantes que dependiam dessas estruturas. Em Veneza, por exemplo, todas as estradas conduzem à Praça de São Marcos, que concentra a Catedral, o palácio dos Doges, além das mais elegantes lojas.

Nessa perspectiva, Praz se pergunta que espaço no Rio de Janeiro exerceria essa função de atrair os cidadãos, sem, no entanto, exercer apenas a força centrífuga, criando também a força centrípeta, capaz de estimular ações efetivas na condução e desenvolvimento da cidade.

No caso do Brasil, como parte do Novo Mundo, em geral, e do Rio de Janeiro em particular, Praz chega à conclusão da impossibilidade de uma única resposta. A solução dependerá da ocasião em que a questão for colocada. Se o ponto de atração, por exemplo, fosse a praia, hoje a resposta seria Ipanema ou Leblon. No

entanto, na época em que Praz esteve no Rio de Janeiro, certamente, a indicada seria Copacabana.

Essa mesma itinerância seria constatada se o ponto de atração fosse a festa de carnaval; hoje o centro seria a Passarela do Samba na Marquês de Sapucaí, enquanto no período em que Praz nos visitou, iríamos nos reportar à Praça Onze, ou quem sabe à Cinelândia.

Ainda no contexto do centro que atrai a população não poderíamos deixar de citar os estádios de futebol. Inicialmente as multidões tinham como destino o Estádio do Vasco da Gama, no bairro de São Januário. Em 1960, já podíamos contar com o Maracanã e, hoje, provisoriamente temos que nos dirigir ao Estádio do Engenhão, no bairro do Engenho de Dentro, devido às obras de reestruturação pelas quais passa a cidade para se preparar para os eventos de 2014 e 2016, o Campeonato Mundial e as Olimpíadas, respectivamente.

Na opinião de Praz a falta de centro é uma característica das cidades modernas, típicas do Novo Mundo, nas quais atua uma falsa força de atração, opondo a noção de forças centrípetas àquela de centrífuga, recorrendo às Leis de Newton, para justificar flagrantes desequilíbrios entre os fatores éticos e estéticos, que abundam nas cidades de hoje: “De fato todas as grandes cidades modernas, devido às suas próprias constituições, são centrífugas. Toda a civilização moderna se resente da falta de centro; é, para usar uma palavra bastante expressiva, descentrada” (PRAZ, 1982, p. 172).

Dessa breve explanação, entende-se que os diferentes pontos de atração e concentração dos habitantes do Rio de Janeiro irão variar de acordo com as diferentes fases pelas quais a cidade passou.

Inicialmente, os habitantes da cidade concentravam-se às margens da entrada da Baía de Guanabara, entre os morros Cara de Cão e da Urca, local de fundação da cidade. Época em que a paisagem natural da cidade preenchia as expectativas de todos os estrangeiros, que acreditavam que o Éden fosse aqui, devido à abundância das terras e à natural cordialidade dos índios cariocas, que levam estudiosos do porte de Alexandre Eulálio (1932-1988), a descrevê-los em sua faceta de coragem e alegria:

O Brasileiro já se sabe que é por excelência cordial, mas o carioca, esse então é cordialíssimo. Desde que se entende por gente esteve meio estirado na mesa redonda da sua baía, ventinho soprando, boa sombra dos morros e água fresca de tudo que é praia. Daí esse ar displicente de conversa já na sobremesa, que as outras cordialidades mais austeras da Federação invejam em segredo e de público desaprovam: a distraída sabedoria da sua ginga, o jeitão moleque, legal, de quem da estória só está cotando um terço para o bom entendedor, mesmo porque com esse calor (vou te contar) ou a gente é rápido ou então se cansa. (EULÁLIO apud CALIL & BOAVENTURA, 1993, p. 22).

A jocosidade presente na descrição de Alexandre Eulálio é do mesmo matiz que caracteriza a descrição de Mario Praz da transferência da corte portuguesa para o Brasil em 1808:

O Império brasileiro foi, como tantas outras coisas, uma criação involuntária de Napoleão [...]

A intenção de Napoleão era arruinar a Inglaterra, que tinha em Portugal uma base sólida; ao contrário, serviu aos interesses do Brasil. (PRAZ, 1982, p. 181)

A transferência da corte portuguesa para o Brasil acarretará grandes mudanças na cidade. A primeira delas implicará a desapropriação da Casa dos Governadores, que por sua vez já fora Convento das Carmelitas, denominado então largo do Paço, por ironia, hoje atual Praça Quinze de Novembro, em homenagem à Proclamação da República.

A permanência da Família Real no Rio de Janeiro será responsável por diferentes fases na reurbanização da cidade, com a abertura de novas avenidas e novos bairros e a contratação de especialistas com o objetivo de adequar a cidade à sua nova função de Corte, equivalente a Portugal e ao Algarves.

Com o advento da República, era necessária a reformulação dos espaços para que a cidade assumisse uma feição mais moderna. Nessa fase intermediária entre o exílio da Família Real em 1889 e a Proclamação da República, vale lembrar que a “desglamourizada” Praça Tiradentes foi testemunha de importantes fases da história brasileira e que até hoje abriga a monumental estátua de D. Pedro I, artífice de nossa Independência, além de abrigar em seu entorno importantes teatros, que serviram de palco para o Imperador proferir seu juramento à Constituição portuguesa em 1821, um ano antes da proclamação da nossa Independência.

Vale recordar que o atual nome de Praça Tiradentes foi estabelecido em 1890, por ocasião do centenário da morte de Tiradentes, o mártir da Independência, morto nas proximidades das atuais rua Senhor dos Passos com Avenida Passos. Anteriormente, a praça recebeu as seguintes nomenclaturas: Rossio Grande, Campo dos Ciganos, Campo da Lampadosa, Campo do Polé e Praça da Constituição (Disponível em: <<http://oriodeantigamente.blogspot.com/2011/01/praca-tiradentes.html>>. Acesso em 16 mar. 2012). A Praça foi também, no final do século XIX, importante espaço de efervescência cultural, atraindo um grande número de habitantes devido a um ponto de bondes que ligava o centro ao aprazível bairro da Muda, aos pés da Floresta da Tijuca.

Certamente, a falta de um espaço fixo que pudesse ser definido como centro catalisador da cidade não foi o único obstáculo registrado por Mario Praz em sua viagem ao Brasil. Em todos os artigos referentes ao Brasil, percebe-se certa desilusão no tocante à flora brasileira, muitas vezes adulterada, ou em alguns casos,

quase extinta e que em nada poderia se aproximar do ideal de *locus amoenus*, que certamente inspira o imaginário clássico de um crítico erudito de seu porte.

O Rio de Janeiro dos anos 1960 seguia a trilha da modernização, sacrificando seus espaços livres que poderiam corresponder à imagem estereotipada, tão comum no século XVII, de um campo fresco e verdejante, com muitas árvores e flores perfumadas, uma espécie de éden que favorece o encantamento sensorial e espiritual do homem, que se integra nesse espaço de plenitude.

Em contrapartida, a cidade também não preenchia e, penso que até hoje não preencha, a ideia oposta ao conceito de *locus amoenus*, que teve sua época de maior repercussão no período romântico, da primeira metade do século XIX, o *locus horribilis* (LANCIANI & TAVIANI, 1993, p. 115), que se refere a um ambiente selvagem e imprevisível, onde a tempestade e a escuridão remetem a uma idealização.

As observações de Mario Praz sobre o Brasil e o Rio de Janeiro em particular denotam uma leitura feita sob um prisma que aproxima a análise literária daquela psicológica, muitas vezes, unindo descrições de obra de arte e narrações de curiosas histórias dos locais visitados.

Mas foi apenas quando o vi do alto do Corcovado, [...] que o Pão de Açúcar se revelou para mim verdadeiramente como uma esfinge. Uma esfinge agachada, vista de perfil, virada para uma vasta paisagem constituída por montes e ilhas encantadas envoltas em azul, como o fundo de uma pintura de Leonardo; por breves instantes o olhar se desloca para as raras embarcações no mar, que, por momentos fazem pensar em como deveria ter sido a reação de maravilha daqueles navegantes que, no dia primeiro de janeiro de 1502, romperam o silêncio dessa baía imensa, por eles confundida com a foz de um grande rio. Por pouco tempo, o olhar segue este espetáculo, que é excessivamente atraído por outras visões ao redor, inesgotáveis. (PRAZ, 1982, p. 166-167)

O entrelaçamento da geografia, da história e da arte com a literatura, a pintura e outras formas de expressão artística é o ponto alto dos artigos de Praz referentes ao Brasil. Esse constante jogo de cruzamento de informações de origens distintas possibilita ao erudito viajante conjugar erudição e divagação, conduzindo o leitor a épocas distantes da realidade, levando-os a imaginar novas interpretações para os espaços visitados.

É sob essa perspectiva que nos permitimos, a partir do impacto de luzes da nostálgica Praça Paris, visitar outros espaços da cidade e tentar estabelecer um diálogo entre três jardins que herdaram, da época em que foram criados, a sensibilidade e a alma artística de seus idealizadores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Rio em flor de janeiro* – <http://www.memoriaviva.com.br/drummond/poemao88.htm>, acesso em 28 jan. 2012.
- CALL, Carlos Augusto & BOAVENTURA, Maria Eugenia. (Org.) *Livro Involuntário – Literatura, História, Matéria & Modernidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LANCIANI, Giulia & TAVIANI, Giuseppe. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.
- PRAZ, Mario. *Il mondo che ho visto*. Milano: Adelphi Edizioni, 1982.
- SANTUCCI, Jane. *As promenades do Rio de Janeiro: o papel do Passeio Público, Praça Paris e Parque do Flamengo na história da paisagem carioca*. Rio de Janeiro. FAU/UFRJ, 2003. Dissertação de Mestrado.

Recebido em 3.04.2012

Aceito em 20.04.2012