

Neoclássico e usos do passado no centro urbano do Recife: o caso da ponte Maurício de Nassau

Neoclassical and uses of the past in Recife: the case of bridge Maurício de Nassau

Rafael Arruda Silva

Mestre em História Social da Cultura Regional
Universidade Federal Rural de Pernambuco

ras.arruda@gmail.com

Recebido em: 13/03/2020

Aprovado em: 10/04/2020

Resumo: A ponte Maurício de Nassau é uma das mais importantes do Recife e a mais antiga dentre elas. Em sua existência secular, não só agiu como via de ligação principal entre os bairros centrais, mas também foi ponto difusor do comércio, palco de festividades religiosas, centro de controle administrativo e testemunha das vivências urbanas dos indivíduos que trafegavam pelos espaços citadinos. Diante disso, destacamos seu papel simbólico e material na composição e na tentativa de modernização da paisagem urbana do Recife nas primeiras décadas do século XX. Analisando esse contexto, através dos usos do passado, mostra-se uma faceta dessa modernidade: como ela dialogava com os centros europeus e com as características regionais. Nesse caso, trata-se de travar diálogo entre distintas temporalidades e suas idealizações que se retroalimentam na composição do espaço urbano.

Palavras-chave: História Urbana; Neoclássico; Ponte Maurício de Nassau.

Abstract: The Maurício de Nassau bridge is one of the most important in the city of Recife and the oldest among them. In its secular existence, acted not only as the main link between the central neighborhoods, but also as a diffuser of commerce, a stage for religious festivities, an administrative control center and a witness to the urban experiences of individuals who travel through city spaces. In view of this, we highlight its symbolic and material role of composition and attempt to modernize the urban landscape of Recife in the first decades of the 20th century. Analyzing this context, through the uses of the past, it shows a facet of this modernity: how it dialogues with European centers and regional characteristics. In this case, it is a matter of engaging in a dialogue between distinct temporalities and their idealizations that feed back into the composition of the urban space.

Keywords: Urban History; Neoclassical; Bridge Maurício de Nassau.

Introdução

A ponte Maurício de Nassau tem sua origem relacionada com o período de ocupação holandesa na capital pernambucana. Desse modo, há de se destacar a longevidade dessa estrutura no Recife, sendo concebida desta maneira:

Com o fim de comunicar o bairro peninsular do Recife com a cidade Maurícia, o bairro oposto de Santo Antonio, resolveu o Príncipe João Maurício, conde de Nassau, mandar construir uma ponte, cujas obras, iniciando-se em 1640, concluíram-se tres annos depois. Nas duas entradas da ponte construíram-se dous arcos de cantaria, com as suas competentes portas que, fechadas a noite, interceptavam completamente a comunição dos dois bairros, uma vez que essa primitiva ponte ocupava exactamente a extensão comprehendida entre os dois arcos, que se erguiam sobre os seus muros de encosto (COSTA, 1903, p. 17).

Devido à sua longa existência, a ponte passou por várias modificações, sempre reconstruída no mesmo lugar – ainda que aspectos como largura e comprimento fossem mudadas – se incrustou de maneira inexorável no centro da cidade e, por conseguinte, na história urbana do Recife, sendo testemunha e atriz desse secular percurso histórico.

Com esse propósito de analisar como a ponte Maurício de Nassau ajudou a moldar a paisagem urbana do Recife destacamos o momento logo após sua última reforma, ocorrida em 1917, para exemplificar uma das maneiras através da qual substratos de uma época podem ser usados para dar sustentação e compor um discurso ou prática no presente. A especificidade trabalhada aqui é a de como a Modernidade pode dialogar com figuras ligadas a uma Antiguidade Clássica, usando dessa última para se promover.

Usos do passado e modernidade

No Recife do começo do século XX ocorria um processo de modernização do ambiente urbano. Estas mudanças foram impulsionadas pela atualização do porto da cidade, que foi acompanhado por uma sanitização, ordenamento, atualização técnica e embelezamento urbano (LUBAMBO, 1991). Em concomitância, também se observam mudanças nos costumes e nas formas de vivenciar a cidade após a construção da nova paisagem. Diante disso, há toda uma esfera do simbólico a ser explorada para que um cenário de modernidade (TEIXEIRA, 1994) possa ser construído. Nesse espaço simbólico (BOURDIEU, 1989) que se deseja construir, deve-se erigir elementos que passem as ideias caras à reformulação que se almeja: progresso, modernidade, civilização. Nesse movimento, no Recife, lançou-se mão do uso não só de profissionais, das técnicas e materiais estrangeiros, mas também de imagens que dialogassem, através de mimese, com as cidades já integradas à sociedade urbana e ícones da *belle¹ époque*.

¹ Por *belle époque* entende-se aqui o período que data de meados do século XIX até as duas décadas iniciais do século XX (aproximadamente de 1880 a 1914), no qual a Europa passa por transformações sociais, culturais e econômicas advindas de um novo padrão de modernidade. Em relação às cidades, este modelo pregava um ordenamento, embelezamento e sanitização dos centros urbanos. Tais prerrogativas acabaram por influenciar

No processo de fazer tal simulacro de modernidade, uma característica ímpar merece destaque: a de se reaproveitar símbolos do passado. Para se fazer a leitura de tal narrativa, lança-se, aqui, mão dos usos do passado. O conceito de usos do passado permite explorar as relações, em um determinado recorte temporal, que se estabelecem entre o presente e o passado. O último é instrumentalizado pelo primeiro, visando legitimações de discursos, práticas, conceitos, ideologias, normas comportamentais, que se pretende padronizar. Os agentes sociais, que se dispõem a criar essa ideia de continuidade com o passado, forjam uma narrativa de continuidade. Sendo assim:

[...] quando me refiro a ‘usos do passado’ não quero dizer que alguém na modernidade pôde ir ao passado e trazê-lo como foi ao seu mundo contemporâneo. As ideologias e conceitos do passado são interpretados no presente. Quando olhamos para nossas fontes e as estudamos, estamos (re)interpretando o que já se foi por meio de meros vestígios textuais ou materiais; fazemos representações, ou seja, tornamos presente algo que já está ausente. Quando me atento criticamente ao discurso que proclama qualquer continuidade entre passado e presente, faço-o porque alguns, em algum momento, pensaram que poderiam lograr tal transposição direta entre passado e presente (PINTO, 2011, p. 30).

Ao se colocar como sucessor de uma tradição, um grupo social almeja compartilhar aspectos e características observáveis da civilização-modelo em que se espelha. Entretanto, tal inspiração vale muito mais como argumento de ancestralidade e/ou autoridade do que necessariamente de um resgate das práticas pretéritas situadas em seu cenário original. Desse modo, os discursos do passado e suas memórias podem ser cooptadas pelo presente, com o objetivo de reforçar uma identidade, construir um sentimento de pertença. Ainda que essa memória e identidade com a qual se deseja um atrelamento não seja diretamente relacionada ao contexto cultural em questão. Como exemplo disso, tem-se a forma com a qual o período denominado de Antiguidade Clássica é usado de diferentes maneiras em distintos lugares:

De diferentes modos e em diferentes períodos, a Antiguidade Clássica foi constantemente retomada ao longo da História do Ocidente. Objeto de semelhantes interpretações, o mundo antigo frequentemente esteve presente na constituição das identidades nacionais, por exemplo, na legitimação de regimes autocráticos de direito e no pleitear de uma certa

várias cidades da América Latina que incutiram em suas reformas urbanas essas premissas. Isto denotaria um desejo de inserção na modernidade ocidental e uma tentativa de se apartar dos modelos coloniais. No Recife, este processo também se observa desde o fim do século XIX passando pelo início do século XX e a necessidade de adequar o centro da cidade aos novos ditames.

“herança” justificadora (ampla), utilizada por diferentes países - desde a Grécia e Itália à Portugal, Espanha, França e Alemanha, passando até mesmo por países como Estados Unidos e Brasil (SILVA, 2007, p. 32).

Assim, a categoria dos usos do passado serve para lidar com uma relação Modernidade – Antiguidade. Como será visto, “[...] a modernidade pode camuflar-se ou exprimir-se sob as cores do passado, entre outras, as da Antiguidade” (LE GOFF, 2003, p. 169). É neste ponto que a característica da modernidade de esgarçar a relação entre as categorias de espaço e lugar (TUAN, 1983) se põe como fator importante. No caso aqui abordado, tal estratégia é manifesta no fato de a paisagem urbana ser remodelada para abarcar elementos simbólicos que agem como evocadores de uma estética associada a sociedade urbana europeia, grande modelo civilizacional em voga.

É através desta tentativa de criar uma legitimação derivada de uma continuidade cultural fabricada que se pode caracterizar os usos do passado. Quando há uma instrumentalização de noções e categorias do passado, sem uma ligação direta àquela realidade – visto que a influência exterior é cada vez maior no decorrer da modernidade – para que se possa consagrar práticas no presente. Ao importar um novo modelo de *urbe* para Recife, as reformas urbanas trouxeram consigo símbolos interpretados como relacionados ao mundo antigo e que estavam presentes nas escolhas arquitetônicas europeias.

É neste íterim que se torna importante atentar para a formatação que a ponte ganha após as reformas. Agora requalificada e adequada aos ideais de modernização propostos na época, ela surge sem seus antigos ornamentos ligados ao passado colonial. Deslocaram-se as festividades populares e religiosas, modificou-se o espaço urbano e, assim, as vivências cidadinas foram alteradas, frente a uma nova visão para a cidade. A ponte, outrora margeada pelos arcos², ao fim das reformas, ganhou novos signos de acordo com a proposta discursiva escolhida. Dessa maneira, as obras importadas da Fundação Val d’Osne, efígies de deidades greco-romanas, configuram-se como elementos exógenos ao panorama cultural regional.

² Desde o século XVII a ponte Maurício de Nassau tinha dois arcos em cada uma de suas margens. Inicialmente, faziam as vezes de portas de entrada, garantindo o pagamento de pedágio para a passagem pela ponte. No século XVIII são derrubados e reconstruídos com insígnias ligadas ao Estado português, sendo renomeados de Arcos de Santo Antônio e Arco da Conceição. Em seus entornos ocorriam festividades referentes aos santos católicos respectivos, principalmente no da Conceição que possuía uma capela com imagem de Nossa Senhora. Foram demolidos em 1913 (Conceição) e 1917 (Santo Antônio) durante as reformas urbanas do Bairro do Recife.

Há, nessa estratégia, a utilização de referências e estereótipos ligados a uma Antiguidade como aspecto civilizador visto que, na França, fazia-se uso desses elementos de forma ornamental, e esse país era o grande norte cultural à época; importar essas figuras acabou por se provar imprescindível para formar o cenário de modernidade que se almejava. Fica-se, assim, com o entendimento de que:

Essas referências e essas permanências só fazem sentido em um projeto de identidade. E aí está mais um elemento indispensável para se chegar a uma definição de “clássico”: o projeto identitário. [...] Emblemas da Nação, emblemas da civilização. Símbolos neoclássicos, onde o prefixo ‘neo’ nos assinala a permanência e a finitude do que nos serve de uma espécie de parâmetro civilizador (CAIRUS, 2011, p. 128).

Para a tentativa de se parear a sociedade urbana, moderna e ocidental, fez-se necessário civilizar e instaurar uma nova identidade na *urbe*. Parte desse processo deu-se através das escolhas do mobiliário urbano que foram ao encontro daquilo que era de uso corrente nos centros europeus.

Assim, os usos do passado são ferramenta teórica útil para analisar como ocorrem ressignificações e reinterpretções ligadas ao mundo antigo, em específico, ligados ao conjunto estatuário observado em centros urbanos. Para dar continuidade a este intento, faz-se necessário entender o papel mais amplo que tais imagens tinham nos cenários europeus, fazendo com que se tornassem matéria de exportação para distintos locais do mundo. Posteriormente, localizando-as no percurso histórico de utilização de elementos historicistas no Recife. De antemão, entretanto, há a que se lidar com algumas premissas estéticas que dão as bases para a utilização de uma arquitetura dita clássica.

Historicismo, Neoclássico e Modernidade

Colocada a ideia inicial de analisar a relação entre signos da Antiguidade na construção do espaço urbano da modernidade, cabe, neste momento, considerar parte das idealizações que perpassam esta conexão entre distintos tempos. Visto que a ideia de clássico ganha força quando pensada como elemento civilizador, resgatar elementos que tenham – ou que sejam interpretados dessa maneira – um vínculo com uma linha do passado tida em grande conta é essencial para dar sustentação a elementos que se desejam fixar no presente. Sendo assim, elementos arquitetônicos e artísticos também compuseram essa atividade de ressignificação de símbolos.

Diante disso, pode-se evocar uma arquitetura clássica para dar vazão a esses anseios de continuidade ou resgate de um passado do qual se deseja herdeiro cultural. Assim o clássico, observado nas fachadas das construções, cumpriria seu papel civilizacional ao se fazer presente no espaço público, construindo um ambiente onde aquilo que se vê é permeado de uma tradição retomada. Dessa maneira, as transformações urbanas têm o poder de impactar não só a estrutura física da urbe, mas também as práticas cotidianas, as vivências, ligações emocionais e experiências. Assim, o elemento simbólico da centralidade urbana (PESAVENTO, 2008) é manifestamente remodelado, imbuindo-se de facetas que desejam se colocar em um *continuum* arquitetônico e estético.

Esta premissa faz parecer que tal linha de desenvolvimento ininterrupta existiu de fato. Levando a crer que uma arquitetura clássica coesa e monolítica existiu durante o período referente à Grécia Antiga, sendo absorvida depois pelos romanos, e já na modernidade retomada pelos renascentistas.

Esse olhar sobre o passado “clássico” e sua apropriação nos tratados de arquitetura que começavam a aparecer no Renascimento estavam ligados não apenas ao conhecimento intelectual sobre uma experiência antiga que começava a ser muito positivamente avaliada, mas davam também base para a criação de projetos arquiteturais. O repertório clássico antigo fornecia referências para a produção de novos edifícios, mas assim como os romanos criaram novidades e as conectaram a um repertório grego anterior, os arquitetos renascentistas também eram bastante criativos: o clássico antigo era base para o desenvolvimento de soluções novas. E, além disso, aparecia a ideia de coerência entre a arquitetura clássica greco-romana e moderna (renascentista) marcada por um hiato “medieval” (FRANCISCO, 2015, p. 36 e 37).

Essa perspectiva desembocaria no neoclássico desenvolvido nos séculos XVIII e XIX, e depois no ecletismo. Esses dois estilos seriam outras recuperações dessa trajetória arquitetônica ímpar que é a clássica. Todavia, tal leitura é simplista e não se sustenta a partir do momento que se inquirir como a noção de clássico foi entendida e utilizada na modernidade e, mais especificamente, o que se entendeu por uma arquitetura clássica. Mais do que simples retomada, essas idas ao passado em busca de inspiração e validação configuraram-se como ressignificações desses elementos anteriores. Há, portanto, uma leitura através dos usos do passado a se fazer. A modernidade de certa forma inventa uma antiguidade e um clássico para chamar de sua, propondo-se, dessa maneira, a ser mais um ponto na linha sucessória da tradição. Desmistificando a abordagem

É preciso notar que a arquitetura clássica pensada como um conjunto constituído por uma experiência antiga e ratificada por uma retomada moderna é baseada em um discurso também moderno. Não há efetivamente uma linha que conecte naturalmente essas experiências. Ou seja, houve uma apropriação feita pelos romanos de uma produção grega anterior e a formulação da ideia de uma continuidade que se sustentava de forma discursiva. Isto foi reativado muito posteriormente no século XV, reafirmando-se a noção de continuidade. [...]. Depois disso, são as retomadas específicas, destacando-se o neoclássico e o ecletismo (FRANCISCO, 2015, p. 37 e 38).

Através dessa atitude discursiva, podem-se desvelar tentativas de usar o passado para fins no presente. Ser legatário do império romano ou da cultura grega seria premissa básica para a inserção no grupo de países que compartilhariam a civilização ocidental. Dessa maneira, tem-se que

as narrativas sobre o presente, que tiveram como escopo o mundo antigo, evidenciaram e evidenciam um caráter marcadamente discursivo a respeito da Antiguidade, que por vezes foi inventada para atender aos interesses daqueles que reivindicavam uma certa herança antiga, os seus beneficiários (SILVA, 2007, p. 27 e 28).

Esta atitude para com a Antiguidade Clássica tem no Renascimento um momento ímpar. A visão de mundo humanista, que deu bases ao Renascimento europeu, tinha uma narrativa de retorno ao clássico como ponto alto da cultura e civilização. Não à toa que a Itália, com estruturas remanescentes do Império Romano, foi grande difusora das ideias renascentistas, após a redescoberta das obras dos antigos. Preterindo o período imediatamente anterior – *a posteriori*, denominada Idade Média –, os propagadores do humanismo renascentista elegeram o Mundo Antigo como base para seu próprio desenvolvimento. Num movimento pendular, a ida ao passado alicerçava a construção de um presente que avança, mas sem nunca perder de vista o já ocorrido, já que este é o mestre da vida, sendo assim:

o combate entre 'antigo' e 'moderno' será menos o combate entre o passado e o presente, a tradição e a novidade do que o contraste entre duas formas de progresso: o do eterno retorno, circular, que põe a Antiguidade nos píncaros e o progresso por evolução retilínea, linear, que privilegia o que se desvia da antiguidade. Foi no antigo que o Renascimento e o Humanismo se apoiaram para fazer a "modernidade" do século XVI, que se erguerá contra as ambições do moderno (LE GOFF, 2003, p. 173).

Por conta disso, é no período renascentista que há uma mudança na forma na qual os monumentos passam a ser encarados. É nesse momento que se pode falar

no surgimento, no Ocidente, da observância do monumento histórico. Isto porque as estruturas passam a ganhar novos valores, agora, relacionados não somente a uma função de rememoração, mas também ligadas a noções estéticas e históricas. Se um monumento antes era encarado como uma obra que trazia à tona memórias compartilhadas e dava sentido e identidade a um grupo, passou-se a um deslocamento de função que priorizava o ideal de beleza ante o ideal de memória (CHOAY, 2006). Dessa maneira, os monumentos passaram a ser valorizados enquanto testemunhas históricas e obras de arte. Destacados como exemplos da grandiosidade de eras passadas e modelos a seguir, são selecionados de forma posterior a sua construção para dar cabo dessas novas funções na sociedade, assim:

[...] o monumento é uma criação deliberada (*gewollte*) cuja destinação foi pensada *a priori*, de forma imediata, enquanto o monumento histórico não é, desde o princípio, desejado (*ungewollte*) e criado como tal; ele é constituído *a posteriori* pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte, que o selecionam na massa dos edifícios existentes, dentre os quais os monumentos representam apenas uma pequena parte (CHOAY, 2006, p. 25).

Diante dessa outra forma de ver estas estruturas, pode-se falar em um historicismo que abarca estilos artísticos e arquitetônicos. Esse movimento de referenciar um tipo específico de arte ligada ao período clássico – ainda que tal conceito de arquitetura clássica estivesse ligado a uma construção discursiva – incorre em um historicismo. Pode-se “desde el principio, asumir el término ‘Historicismo’, como aplicable a todas las manifestaciones que señale nun retorno ornamental a pueblos o períodos históricos” (CARVALHO, 1999, p. 18)³, de maneira que, ao longo da modernidade, estilos historicistas que se desenvolveram, sempre olhando para o passado e fazendo recortes acerca de um modelo ligado a uma civilização anterior.

Mais especificamente, no que tange ao campo arquitetônico, pode-se falar de um historicismo presente nessas tentativas de resgate de elementos de uma arquitetura clássica. Destacam-se, aqui, o neoclássico e o ecletismo – ambos observáveis na paisagem urbana do Recife entre meados do século XIX e início do XX – como estilos que expressam a interlocução entre Modernidade e Antiguidade.

³ Tradução do autor: Desde o princípio, assumir o termo ‘Historicismo’, como aplicável a todas as manifestações que demarquem um retorno ornamental para povos ou períodos históricos.

Desse modo, faz-se necessário apontar os atributos gerais de tais estilos. O neoclássico desponta desde o século XVIII tendo em seu cerne um revivalismo de elementos construtivos gregos. De tal modo que se pode afirmar que:

[...] uma questão fundamental para a avaliação de um edifício neoclássico: o paralelo com as formas antigas. Como vimos, as propostas neoclássicas são mais complexas que pura imitação, mas essas tentativas de reprodução específica de elementos de construções greco-romanas, sobretudo gregas, indica um método para a identificação de edifícios caracterizados como neoclássicos (FRANCISCO, 2015, p. 78).

Normalmente associado a uma contrapartida ao estilo barroco, teve como características uma discrição e elementos que evocavam racionalidade e ordem. Tais elementos ganharam espaço no Brasil no século XIX com a chegada da família real e a abertura dos portos. Sendo incrementados com a atuação dos artistas da Missão Francesa.

Já o ecletismo teve como elemento principal a junção de vários historicismos. As estruturas desse estilo foram compostas da mistura de aspectos de distintos estilos. Entretanto, deve-se apontar que o ecletismo teve na arquitetura clássica seu principal referencial, mas tem por característica mesclar-se a outros revivalismos, positivando essa miscelânea de aspectos o ecletismo abre espaço para novas possibilidades artísticas:

Diferentemente do que ocorreu em momentos anteriores da História da Arte quando os estilos substituíam uns aos outros (tal como ocorreu com o Classicismo renascentista, suplantado pelo Barroco, e este levado ao extremo pelo Rococó), a arquitetura Neoclássica não desapareceu, ou sequer perdeu força diante dos questionamentos e experiências com outros estilos estéticos. Ao contrário, a polêmica em torno da utilização de outras fontes iconográficas de inspiração [...] não termina com a vitória de um estilo sobre o outro, mas com a aceitação plena das várias possibilidades estilísticas, presentes não apenas nas formas neoclássicas ou góticas, mas também nas formas de inspiração egípcia, árabe, românica, chinesa, tirolesa e etc (LUZ, 2018, p. 64).

Concomitantemente, o ecletismo ainda carrega em si a permanência de elementos que se voltam ao clássico, dando a este o papel civilizador ou legitimador aqui já explanado. Assim, pode-se observar seu uso nos idos das primeiras décadas do século XX como estilo revitalizador das zonas urbanas que estavam sendo reformuladas, já que o objetivo era de modernizá-las e adequá-las a padrões de modernidade. Desse modo, ambos os estilos, neoclássico e eclético, remetem justamente a uma utilização que pode ser classificada nos seguintes termos:

en general aquella producción se traducía en términos como “modernidad” o “estética moderna”, que tenían para la época, un claro

sentido de actualización tecnológica y artística y que, aparte de relacionar el ornamento historicista con la civilización europea, fue clave en el proceso de aculturación promovido por aquella arquitectura (CARVALHO, 1999, p. 18).⁴

Com essa passagem, deseja-se apontar que o Brasil, apesar da distância para com a Europa e as civilizações clássicas, ao longo de sua história, propôs-se a partilhar desse horizonte cultural. Utilizando-se do recurso historicista, já usado em terras europeias, o desejo era de acenar para a construção de uma sociedade urbana nos moldes europeus, que incluíam a paisagem e estética urbanas. Assim, sob a ótica de uma interpretação dos usos do passado se pode analisar como tais historicismos agiram na molda do espaço urbano, sendo utilizados para construir um cenário de modernidade para a cidade. Postos esses pressupostos teóricos em voga, cabe, pois, ver como tais figuras foram tomadas de empréstimo pelo Brasil e Recife, chegando ao *locus* da reforma da ponte Maurício de Nassau como estudo de caso.

O clássico como ornamento moderno

A aceleração do processo de modernização de meados do século XIX e início do XX que tomou de assalto alguns dos principais núcleos urbanos do Brasil tinha entre uma de suas características principais a questão do embelezamento do espaço citadino. Para tal objetivo, foram importados tanto mão de obra estrangeira, quanto materiais, mas mais do que isso, um modelo de cidade moderna.

Um dos pontos de apoio para essa finalidade foi o uso do mobiliário urbano para caracterizar a cidade de forma que ela ressoasse como moderna. Esses artefatos ajudavam a ornamentar o espaço público, o qual, previamente, havia sido ordenado sob as noções do progresso modernizador. Dissuadidos de preservar parte de seu traçado antigo muitas das cidades, durante o processo de reformas, tomavam como necessário ocupar as lacunas deixadas por monumentos anteriores, ou os vazios criados pelos redesenhos urbanos com utensílios que aprimorassem sua paisagem.

E de onde vinham tais objetos? Mais uma vez devem-se voltar os olhos para os centros europeus, com a França em primeiro plano. Foi através da atuação das fundições

⁴ Tradução do autor: Em geral aquela produção se traduzia em termos com “modernidade” ou “estética moderna”, que tinham para a época, um claro sentido de atualização tecnológica e artística e que, aparte de relacionar o ornamento historicista com a civilização europeia, foi chave no processo de aculturação promovido por aquela arquitetura.

artísticas desenvolvidas pioneiramente nesse país que grande parte de uma estética moderna atrelada a *belle époque* tem sua expansão.

A fundição artística nasceu nos anos 1830 na França no auge da Revolução Industrial. Segundo Dehault¹⁶ (1997, p. 2) a história da fundição artística, fruto do encontro da arte com a indústria” é, antes de tudo, a história da fundição de ferro, “material fetiche de um século XIX cuja palavra-chave era o progresso (TORINO, 2017, p. 91).

O encontro da arte com a indústria dá origem a uma arte em série, que permitiu um barateamento nos custos de reprodução dos objetos, popularizando o alcance das obras que poderiam ser copiadas e elaboradas a partir de moldes. O avanço tecnológico dava condições para a criação de um mercado voltado à exportação dos objetos decorativos produzidos agora em escala industrial.

Empresas especializadas na fabricação de produtos em ferro fundido como a Val d’Osne francesa, a Walter MacFarlane e a Sun Foundry escocesas, exportaram fontes, chafarizes, bebedouros, postes de iluminação, bancos, coretos para várias capitais brasileiras, selecionados e adquiridos através dos catálogos disponibilizados por esses fabricantes e seus representantes instalados no Brasil ou de publicidade, em jornais da época e também nas exposições universais (MONTENEGRO, 2014, p. 83).

Portanto, foi daí que surgiu a importância das fundições ou Fontes d’Art para entender como a dimensão visual das cidades foi sendo fabricada. Para além de meros enfeites corriqueiros ou modismo, esses objetos tornaram-se elementos intrínsecos para que as cidades pudessem ter uma aura de modernidade.

Se na sua origem o mobiliário urbano era usado apenas com caráter decorativo, embelezador e compositivo dos espaços urbanos, sua função básica extrapola os limites de sua configuração, tornando-o agora parte integrante do cotidiano da cidade moderna passando a ser considerado um importante elemento morfológico na organização, comodidade e qualidade do espaço público em meados do século XIX e início do século XX (MONTENEGRO, 2014, p. 84).

Como se pode depreender para ser moderno era necessário parecer moderno. Este ideário captou a simpatia tanto do Estado quanto das classes políticas e econômicas influentes. Ao se falar das reformas urbanas apoiadas e financiadas por esses grupos, ficou patente que junto à necessidade econômica vinha também um imaginário de modernidade que ajudava a justificar as mudanças postas em práticas e as impulsionava, de modo que

A fundição artística despertou o interesse da burguesia que emergia vitoriosa, orgulhosa e convencida de sua missão civilizadora e desejosa de apropriar-se de símbolos de status, que se tornaram acessíveis por meio

da arte em série. Estas obras assumiram na época uma conotação de requinte, prestígio, progresso e modernidade e eram adquiridas para afirmar as conquistas sociais (JUNQUEIRA, 2005, p. 26).

Cativados por esta perspectiva, os agentes sociais se propuseram a instalar em suas cidades os artefatos de ferro fundido que ajudassem o espaço urbano a parecer um membro pleno da sociedade ordeira e civilizada que se desejava. Estes objetos variavam desde elementos mais estruturais da arquitetura como gradis, varandas e fachadas até utensílios com traços mais ornamentais como vasos, urnas, candelabros e estátuas. Justamente as últimas que merecem maior destaque nesta pesquisa posto que foram a complementação final para a ponte Maurício de Nassau dar seu contributo a formação da paisagem moderna do centro do Recife.

Antes, porém, de falar das estátuas, deve-se comentar o papel de uma fundição específica, dentre as várias que existiam nos oitocentos e que adentraram o século XX expandindo sua área de atuação. A fundição em questão é a *Fonderies du Val d'Osne* originária da região nordeste da França, mais precisamente em Haute-marne, região da Champanhe Ardene, onde localizava-se a cidade de Osne-le-val e uma usina com uma produção de ferro fundido profícua pertencente a Jean Pierre Victor André.

Ampliando-se cada vez mais, a Val d'Osne foi aglutinando outras fundições rivais e aumentando seu alcance e influência, bem como seu catálogo (Imagem 1). Para esse feito, muito contribuíram o papel desempenhado nas exposições universais que se deram a partir da década de 50 do século XIX. Vitrine da modernidade europeia, essas exposições tiveram o papel de divulgadora dos avanços técnicos, científicos e estéticos que se desenvolviam no continente europeu, propagando esses valores para as demais partes do mundo. Não à toa que as sedes das exposições eram os grandes polos da sociedade urbana (LEFEBVRE, 2008), cidades integradas à lógica capitalista internacional de urbanização avançada e conectadas à ideologia do progresso como Londres e Paris.

Imagem 1: Catálogo da Fundação Val d’Osne



Fonte: Disponível em: <www.e-monumen.net>. Acesso em: 22 out. 2019.

Foi nessa conjuntura que a fundição Val d’Osne tornou-se a maior de seu ramo e principal propulsora da arte em série a nível mundial, sendo o Brasil a principal guarida das obras da fundição fora da França (TORINO, 2017). As obras dessa fundição espalharam-se por várias cidades: Porto (PEIXOTO, 2012), Lisboa (BARRADAS, 2015), Rio de Janeiro (JUNQUEIRA, 2005), Pelotas (SANTOS, 2012), La Plata, Valparaíso e Bueno Aires (LONGONI, SARUTTI e GOTELLI, 2002), Valencia, Santiago (CONTRERAS, 2010), Recife (SILVA & PINTO, 2017). Inovadora não só no que tangia ao fabrico das peças a Val d’Osne, também foi capaz de elevar a fundição artística para além do patamar de mera copiadora de modelos:

No início, a usina fabricava principalmente balcões, gradis e guarda-corpos para janelas. O sucesso obtido com estas primeiras realizações incentivou o aumento e aperfeiçoamento da produção e Jean Pierre Victor André resolveu adquirir no Museu do Louvre vários modelos de estátuas da Antiguidade Clássica [...] O molde da famosa Vênus de Milo também está entre os que foram comprados e reproduzidos.

Da mesma forma, estátuas de escultores anteriores ao século XIX, que se destacaram por sua beleza, foram fundidas com a utilização de moldes provenientes de museus. [...]

O acervo das Fonderies du Val d'Osne, estimado em mais de 40 mil modelos, comprova a sua importância não só entre as fundições francesas, mas também em âmbito mundial (JUNQUEIRA, 2005, p. 24 e 30).

Atraindo para si artistas talentosos, que criavam obras originais para seu catálogo que era uma das ferramentas que explicam esse grande alcance para as obras da Val d'Osne.

Las técnicas para imprimir y reproducir, así como el diseño y la tipografía, tendrían en los catálogos industriales todo un campo de experimentación y de avance. Junto al afichey las postales, con las marcas en el vaciado de las mismas piezas de fundición, fueron las primeras herramientas de publicidad y mercadeo em La economía moderna (CONTRERAS, 2010, p. 76).⁵

Grande ferramenta de propaganda, os catálogos de obras da fundição ficaram famosos ao serem distribuídos por seus representantes em várias cidades do mundo, difundindo de forma eficiente o que de melhor a empresa tinha a oferecer. Dessa forma, os catálogos eram a ferramenta perfeita para alcançar um público alvo sedento pelo que de melhor se poderia ter em relação ao mobiliário urbano.

Directamente vinculados con su origen moderno, es decir con la producción industrializada, en esos catálogos, auspiciados por empresarios que aplicaban novedosos criterios de promoción y mercadeo, se manifiestan varios delos temas característicos del pensamiento artístico de esos tiempos: los creadores miraban el pasado en busca de referencias para unos ideales de belleza queal vez nunca fueron tan universales como diversos teóricos desearon. El objeto final, más allá de la modernidad de su origen industrial, muchas veces se refirióal pasado en su aspecto, y es que el gusto de los consumidores no había cambiado tan rápidamente como lo habían hecholas posibilidades de producción (CONTRERAS, 2010, p. 76 e 77).⁶

Como bem observa Contreras (2010), voltar-se ao passado era uma forma eficaz de justificar uma ideia de belo universal que poderia ser utilizada de maneira generalizada. Logo, poderia ser exportada e inserida em qualquer local que desejasse evocar os valores da sociedade moderna. É justamente isto que ocorre no Recife exemplificado neste estudo pela

⁵ Tradução do autor: As técnicas de impressão e reprodução, assim como o desenho e a tipografia, teriam todo um campo de experimentação e avanço nos catálogos industriais. Juntamente aos cartazes e os cartões postais, [...] eles foram as primeiras ferramentas de publicidade e marketing na economia moderna.

⁶ Tradução do autor: Diretamente ligado à sua origem moderna, ou seja com a produção industrializada, nesses catálogos, patrocinados por empresários que aplicaram novos critérios de promoção e marketing, manifestam-se vários dos temas característicos do pensamento artístico desses tempos: os criadores olhavam o passado em busca de referências para uns ideais de beleza que talvez nunca foram tão universais como diversos teóricos desejavam. O objeto final, além da modernidade de sua origem industrial, muitas vezes se referia em sua aparência, e é que o gosto dos consumidores não havia se transformado tão rapidamente quanto as possibilidades de produção.

Ponte Maurício de Nassau e os usos do passado

No Recife, existiu o uso de uma arquitetura e mobiliários urbanos atrelados a um ideário que tentava modificar a cidade para uma configuração de acordo com os preceitos da modernidade. Esse fato pode ser observado com um maior grau de intensidade ao menos desde o governo do Conde da Boa Vista. Nos idos dos anos 40 dos oitocentos, a cidade deu seus primeiros passos rumo à adequação de costumes e espaço urbano para uma modernização. Por isso, esse período inicial ficou marcado pela construção de vários edifícios públicos, no qual o estilo neoclássico despontava como estética dominante.

Já em meados do século XIX, notadamente na administração de Francisco do Rego Barros, futuro Conde da Boa Vista, a cidade parece se revestir de elementos emblemáticos da modernidade europeia. O que salta aos olhos do observador é a ornamentalidade do que então se entendia por moderno. São modos, comportamentos, hábitos sociais, que recobririam com um verniz civilizatório as toscas elites locais. [...]

A modernidade impunha desde a necessidade de se ter um porto modernamente aparelhado e ampliado nas suas dimensões, de se dispor de uma ampla rede de esgotos sanitários e fornecimento de água encanada, de se poder trafegar por ruas largas, calçadas e iluminadas, até o desejo de se mostrar elegante (TEIXEIRA, 1994, p. 32 e 33).

Vê-se que o ornamento é de grande importância para se criar um clima favorável para a modernização que se punha em marcha. Sendo assim, a estética neoclássica foi a dominante durante esse período (Imagens 4), o que se pode notar na fachada de prédio datados desta época como o abaixo:

Imagem 4: Teatro de Santa Isabel



Fonte: Disponível em: <tiny.cc/xwoifz>. Acesso em: 2 out. 2019.

Essa escalada modernizadora, como as posteriores, deveu muito à influência francesa. Legando aos bairros centrais várias construções com aspectos renovados e estilisticamente apropriados ao novo cenário ornamentado que estava construindo.

Em 1840, inicia-se um singular processo de transformação urbana no Recife, protagonizado pelos mestres de obra e engenheiros inicialmente alemães e em seguida franceses, quando se destaca Louis Léger Vauthier (1840-1846) e, posteriormente, o pernambucano José Mamede Alves Ferreira (1846-1865), ambos graduados na École des Ponts et Chaussées de Paris. Essa transformação tem uma forte repercussão na antiga ilha, com a construção de grandes edifícios públicos – Teatro de Santa Isabel (1844-1850), Casa de Detenção (1867), Biblioteca Pública, Liceu de Artes e Ofícios (1871-1880), Palácio do Governo (1841), Estação Central (1888-1890) e Mercado de São José (1872-1875) (REYNALDO, 2017, p. 30 e 31).

Desse modo, a colocação das estátuas na ponte Maurício de Nassau não pode ser considerada um elemento inédito e inesperado, mas sim entendida com um ato realizado em um ambiente favorável à estética historicista – marcadamente a neoclássica e posteriormente eclética. Pode-se, sim, tomar o ato de alocar as estátuas nas colunas da ponte como de tentativa de assimilação de um elemento exógeno à cultura local. Esse processo pode ser ligado a um fator recorrente em sociedades que passam pela modernização, que é o da discrepância cada vez maior que se dá entre o espaço e o lugar. O último é ligado a uma ideia de localidade onde as atividades sociais ocorrem e que acaba por sofrer cada vez mais com o alcance da influência externa, em nosso caso uma influência europeia que moldou parte das relações espaciais.

O advento da modernidade arranca crescentemente o espaço do tempo fomentando relações entre outros ‘ausentes’, localmente distantes de qualquer situação dada ou interação face a face [...] os locais são completamente penetrados e moldados em termos de influências sociais bem distante deles (GIDDENS, 1991, p. 22).

Abre-se mão, dessa forma, de parte das especificidades do lugar e das vivências e símbolos atrelados a ele, para que o espaço seja modificado sob a influência da modernidade. Em outras palavras, utilizando-se das críticas freyreanas as modificações na urbe recifense, poderia se dizer que:

O que se quer é o arrebicado; o açucarado; o confeitado Huysmansnismo de segunda mão a todo o pano. E desse furor não parecem escapar os próprios edifícios eclesiásticos. Também eles se têm deixado arrebicar e salpicar de confeitos. [...] Quanto a estátuas, vem o Recife ultimamente povoando-se delas em grande abundância (FREYRE, 2016, p. 299).

Estas estátuas datam de um dos catálogos da fundição Val d’Osne de 1876, sendo fruto do domínio da técnica de trabalho em ferro fundido para fins artísticos. Essa “arte em série” propiciava a reprodução de esculturas em larga escala e acabou por atrair artistas importantes da época. Entre eles Mathurin Moureau (1821- 1912), autor da Ceres-Deméter, e Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887) que é o responsável pelas figuras do Comércio e da Justiça. Já a Minerva é uma cópia da Palas de Velletri, escultura que se encontra no museu do Louvre desde 1803, e que, por sua vez, remete a uma escultura do período helenístico.

Utilizando-se do livro “Monumentos do Recife” (FRANCA, 1977), observam-se as descrições de cada uma das esculturas. Primeiramente, sobre a Minerva, tem-se o relato “à esquerda (cais da Alfândega) a Cultura, uma mulher-símbolo da sabedoria e da inteligência, usando capacete à maneira de Minerva, e em atitude de quem discursa” (FRANCA, 1977, p. 48), segue-se falando sobre Ceres: “à direita, cais do Apolo, temos a Lavoura, isto é, a deusa Deméter-Ceres, padroeira dos campos cultivados, com espigas de trigo na cabeça e na mão direita” (FRANCA, 1977, p. 49), a terceira a ser descrita é a efígie do Comércio “[...] com torre na cabeça e coroa de louros; na mão direita o caduceu de Mercúrio; canhão e sacos de mercadorias, aos pés” (FRANCA, 1977, p. 49) e, por último, tem-se sobre a Justiça “à direita, temos a Justiça, com espada e balança” (FRANCA, 1977. p. 49).

Ceres, Minerva, Comércio, Justiça, (Imagens 5 a 7) são assim nomeadas as quatro estátuas aqui abordadas. Suas origens são francesas, mais precisamente, são advindas da fundição Val d’Osne. Ainda que o intento aqui não seja de discorrer uma análise das mitologias referentes a cada uma das figuras em questão, comentar brevemente sobre cada divindade e suas características míticas é interessante para melhor analisar as imagens que as esculturas representam.

Primeiramente, sobre Ceres, tem-se a referência que seja “an ancient Italo- Roman goddess of growth (her name derives from ker- ‘growth’), commonly identified in antiquity with Demeter (HORNBLLOWER, SPAWFORTH e EIDINOW, 2012).⁷ Por sua vez, Deméter é classificada como:

the Greek goddess of corn, identified in Italy with Ceres.[...] She is, however, certainly the goddess who controls all crops and vegetation, and so the sustainer of life for men and animals. [...] As deities of agriculture and growth, associated with a settled rhythm of life, Demeter and Kore

⁷ Tradução do autor: Uma antiga divindade ítalo-romana do cultivo (seu nome derivando de ker-‘cultivo’), comumente identificada em ancestralidade com Deméter.

were regarded as important influences in the development of civilization. (HORNBLLOWER; SPAWFORTH; EIDINOW, 2012, p. 430).⁸

Ambas as possibilidades simbólicas deixam clara uma associação à agricultura, lavoura e com plantio. Fatores cruciais para o desenvolvimento civilizacional e que se mantém basilares mesmo numa sociedade cada vez mais urbana. Mas que, como se deve ressaltar, ainda era majoritariamente agroexportadora, e, no caso do Recife, pautava-se no açúcar como produção com poderes estruturantes da sociedade.

Já Minerva é caracterizada por ser “an italian goddess of handicrafts, widely worshipped and regularly identified with Athena” (HORNBLLOWER; SPAWFORTH; EIDINOW, 2012, p. 957)⁹, com essa associação em mente há de se olhar também para os atributos correspondentes a Atena que “it extends beyond the ‘works’ of women to carpentry, metalworking, and technology of every kind” (HORNBLLOWER; SPAWFORTH; EIDINOW, 2012, p. 959).¹⁰

Ou seja, uma divindade ligada à tecnologia e à técnica, extremamente relevante para uma cidade que estava se integrando aos avanços da sua época nesses aspectos. Um destaque a se fazer é que, das quatro estátuas, esta é a única que advém da Antiguidade propriamente dita. Esta estátua foi encontrada em 1797 por Vincenzo Pacetti nas ruínas de uma vila romana, provavelmente Troncavia ou Corti, próxima à cidade de Velletri, Itália (PELZER e ASHBY, 1913).

Seria uma cópia de uma efígie em bronze que dataria de 430 a.C. e é normalmente atribuída a Crésilas, escultor grego de origem cretense. As outras duas estátuas, enquanto personificações da Justiça e Comércio, apresentam marcas simbólicas que remetem a atributos associados a esses aspectos, respectivamente à espada e ao caduceu. Assim, essas duas duplas de esculturas aludem a importantes aspectos que compõem uma sociedade próspera e ordenada.

Imagem 5: Ceres

⁸ Tradução do autor: A deusa grega dos cereais, identificada na Itália com Ceres, [...] ela é, no entanto, certamente a deusa que controla todas os cultivos e vegetações, sendo assim a sustentadora da vida de homens e animais. [...] Como deidades da agricultura e cultivo, associada com um certo ritmo de vida, Deméter e Kore foram consideradas como importantes influências no desenvolvimento da civilização.

⁹ Tradução do autor: Uma deusa italiana do artesanato, amplamente adorada e normalmente identificada com Atena.

¹⁰ Tradução do autor: Estende-se além das "trabalhos" femininos, para carpintaria, metalurgia e tecnologia de todos os tipos.



Fonte: Disponível em: <www.e-monumen.net>. Acesso em: 3 out. 2019.

Imagem 6: Minerva



Fonte: Disponível em: <www.e-monumen.net>. Acesso em: 3 out. 2019.

Imagem 7: Comércio



Fonte: Disponível em: <www.e-monumen.net>. Acesso em: 3 out. 2019.

Imagem 8: Justiça



Fonte: Disponível em: <www.e-monumen.net>. Acesso em: 3 out. 2019.

O substrato da cultura greco-romana ressignificado que é apontado nesta análise é permeado por essa estrutura homogeneizante da Modernidade. Visto que o anseio era de projetar uma imagem de cidade moderna, foi preciso incorporar os modelos ocidentais das cidades que já estavam devidamente inseridas na ordem da Modernidade. Dessa forma, pode-se ler nas efígies da ponte mais uma idealização contemporânea da Modernidade, influenciada pelas relações dos usos do passado, do que matéria explícita do Mundo Antigo.

Este modelo adotado com o uso das estátuas é primordialmente francês. Bebendo não só das formas adotadas nas reformas haussmanianas, mas também de tradição francesa mais antiga – ao menos desde o começo da Primeira República – do uso de imagens femininas simbolizando aspectos e valores políticos e culturais que se desejavam representar nos monumentos públicos.

Entre os muitos símbolos e alegorias utilizados, em geral inspirados na tradição clássica, salienta-se o da figura feminina. Da primeira a Terceira República, a alegoria feminina domina a simbologia cívica francesa, representando seja a liberdade, seja a revolução, seja a república (CARVALHO, 2017, p. 79).

As estátuas podem ser tomadas como representações de um aspecto de modernidade, na medida em que, são signos que ocupam a ausência do moderno que se desejava promover, remetendo-se a uma Antiguidade idealizada para validar a construção de uma paisagem urbana digna de um centro moderno.

Construindo imagens concebidas sob a influência da tradição clássica, assim como ressignificando aquelas concebidas neste período, vide o caso da Palas de Velletri, há uma reutilização de um substrato da cultura greco-romana que se apresenta ressignificado na sociedade moderna. Na França da Terceira República a tradição clássica teve influência no que toca a simbologia cívica, a organização do ensino e a política. Tal presença no imaginário republicano parece ter refletido na “arte em série” das fundições levando aos aspectos estéticos das obras de características neoclássicas (SILVA & PINTO, 2017, p. 59).

A simbologia que remete a Antiguidade Clássica entraria nesse jogo para dar bases de legitimidade e sustentação simbólica, pois o ideal seria traçar uma linhagem que remetesse até esses períodos encarados à época como epítomes e/ou momentos fundadores da civilização ocidental

A construção icônica e textual do corpus das antiguidades, tanto clássicas como nacionais, permite às sociedades ocidentais prosseguir seu duplo trabalho original: construção do tempo histórico e de uma imagem de si mesma enriquecida de modo progressivo por dados genealógicos (CHOAY, 2006, p. 206).

Retomando o processo de colocação das estátuas temos que: durante os trabalhos de reformulação da ponte no século XX o poder público lançou mão de um concurso para que fossem elaboradas maquetes de estátuas que deveriam ornar as extremidades da ponte. A ideia inicial, como relatada no Diário de Pernambuco de 5 de junho de 1917, era de que se erigissem estátuas do Conde da Boa Vista, Barão de Lucena, Maurício de Nassau e Marquês de Olinda nas quatro colunas da ponte, que ficariam a cargo do escultor Bibiano Silva. Foram pensadas 3 alternativas (Imagem 9) de modelos para se escolher. Uma delas era de que fossem feitos monumentos que fizessem referência de forma alegórica a grandes acontecimentos da história de Pernambuco.

O talentoso artista pernambucano executou em barro o projecto dos constructores; executou outro com as modificações que julgou necessárias e finalmente fez outro de inspiração sua. [...]

Tivemos ocasião de vel-os. O 1º, conforme o projecto, representa modesta estatua do conde da Boa Vista, sobre pequeno pedestal em que se vê uma águia ferida. Não nos parece de bom gosto o assentamento de estatuas em columnas de postes.

O 2º representa a mesma estatua em posição de mais destaque.

O 3º é o grupo idealizado por Bibiano. O talentoso escultor pretende em cada extremidade da ponte colocar um episodio da historia: a restauração de Pernambuco do domínio hollamndez em 1654 como prodromo de nossa independência; o brado de republica de 1710, no Senado de Olinda, como a tentativa mais pronunciada da independência; a revolução de 1817 como quase afirmação da nossa liberdade e finalmente o grito do Ypiranga como a realização das aspirações dos pernambucanos, nos séculos XVII, XVIII e XIX (Porto do Recife, 1917, p. 3).

Essa alternativa é confirmada por trecho de relatório de construção da ponte:

A primeira idea foi collocar nas entradas da ponte, quatro grupos alegóricos da historia pernambucana, deixando-se as faces da base para medalhões com retratos de homens celebres na vida do Estado, mas já desaparecidos. Com previa auctorização do Excm. snr.dr. Governador, foram ouvidos quatros esculptores, chegando um deles o snr. Bibiano Silva fazer maquetes, que se acham na directoria de Obras, e discripções que se acham na Secretária Geral (OLIVEIRA, 1918, p. 21).

Imagem 9: Esboços das estátuas para a ponte Maurício de Nassau



Fonte: (PARA..., 1917, p. 1).

Entretanto, a ideia foi abandonada por conta dos custos, assim, o governador “resolveu por ao lado a ideia de se collocar grupos allegoricos e mandou fossem collocados quattros candelabros, por enquanto, deixando-se para depois a obra de embellezamento” (OLIVEIRA, 1918, p. 21). Mesmo tendo sido pago por seus serviços, já que seus honorários estavam previstos no orçamento final do relatório da construção da ponte, o artista Bibiano nunca logrou pôr suas ideias em prática.

Reafirma essa preocupação acerca dos custos do empreendimento o governador José Rufino, sucessor de Borba, e, no fim, o responsável pela colocação das estátuas na ponte

[...] para dar-vos uma pallida idéa do custo dos serviços feitos por administração do Estado eu reporto-me ao relatório do engenheiro chefe dessa repartição ao Secretario geral, onde se encontra o custo de 6073\$550 para montagem e pedestaes das quattro estatuas colocadas na ponte Mauricio de Nassau. Não ha a quem accusar por tão elevado custo daquele trabalho; é que todo serviço por conta das administrações publicas é fatalmente mais caro, demorado e falho, do que é outra prova o estado em que se encontra o calçamento da mesma ponte (CAVALCANTI, 1921, p. 16).

Esta situação onerosa, todavia, não foi impeditivo para que a colocação das estátuas se realizasse. Imagens não das personagens e figuras históricas da cidade e região, mas sim de símbolos que remetem à construção dos ares de modernidade. O fato de tais esculturas darem forma a deidades ligadas à Antiguidade Clássica não é fator de causar estranheza, mas

pelo contrário, se coaduna com a estética aventada para o tipo de ambiente moderno que se recomendava no período abordado. Ir ao passado, ainda que idealizado, buscando por referências, é manobra usual quando há necessidade de legitimação de determinada prática no presente. Assim, pode-se fazer uma ilação do porquê da preferência por tais efigies na composição da Ponte Maurício de Nassau (Imagem 10). As mulheres que margeiam a ponte são mais que peças de arte, extrapolam seu valor artístico, sendo destacadas pelo seu valor histórico (RIEGL, 2014).

Imagem 10: Ponte Maurício de Nassau



Fonte: Disponível em:

<<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2017/06/heranca-holandesa-o-recife-de-mauricio-de-nassau.html>>. Acesso em: 18 out. 2019.

Assim, ao se falar de uma modernidade que cruza a ponte, refere-se a esta tomada do espaço urbano por elementos que se prezam a modernizar a cidade não apenas na perspectiva da mudança de técnicas de construção, mas na reprodução do aparato simbólico modernizante. Estes elementos adicionam novas camadas temporais no conjunto da cidade, e soterram os elementos anteriores — ainda que isso não seja feito de forma total. Encerra-se, assim, a última reforma da ponte Maurício de Nassau. Mas jamais acaba sua influência por sobre a cidade que ela ajuda a ligar.

Há uma velha ponte no Recife que nos fala muito de perto, pelos fundamentos da própria história. [...] a nossa velha ponte Maurício de

Nassau é algo mais profundo e sensível do que a própria argamassa de concreto e ferro que se nos oferece aos olhos a perspectiva material e composição técnica construtiva.

Ela tem seu inconfundível prestígio a projetar-se na vida geral da cidade, através dos séculos, como uma simbiose definida de progresso material e argumentos sociais (GUERRA, 1950, p. 1).

É de ligações que esta ponte é construída, para além do cimento armado que lhe dá sustentação. Ligações físicas, unindo as margens dos bairros centrais da cidade, Santo Antônio e do Recife. Outrossim, liga várias temporalidades cada uma mais ou menos aparente em sua estrutura, mais ou menos soterrada na memória dos usos do centro urbano. No decorrer da sua última reforma, serviu de contato entre um Recife dito de antigamente, com um Recife que se prometia moderno. Continua, ainda hoje, como monumento histórico a aglutinar diferentes signos, vivências e significados, ajudando a construir o espaço ao seu redor e o preenchendo de sentidos.

Considerações finais

Nesse espaço, descreveu-se o processo de modernização de inícios do século XX correlacionando-o a formação de um imaginário cidadão específico. Nessa ligação deixa-se transparecer como a modernidade influi na construção do espaço público da cidade. Este espaço urbano é dotado de significados e símbolos que podem ser ressignificados através das relações sociais ocorridas, sendo que a mudança na estrutura física mutabiliza tais relações. No caso aqui abordado, adotou-se a premissa referente a uma centralidade urbana que diz respeito a como o centro da urbe é cheio de tal poder simbólico e como esta zona central se relaciona com o seu entorno.

Utilizando-se de uma das reformas da ponte Maurício de Nassau, ocorrida em 1917, analisou-se como esta modernidade ganha sentido sob a perspectiva do conceito de usos do passado. Isso posto, a referida ponte e a reformulação de seu conjunto arquitetônico estiveram inseridas num projeto modernizador que ocorreu no nível nacional do território brasileiro durante as primeiras décadas do século XX. Espécie de compra de bilhete para entrar no espetáculo da modernidade ocidental, as reformas urbanas deste período, para além de atingir as demandas econômicas, também atuavam como propulsoras de um ideal cultural propalado na época. Todo um discurso de modernização é usado de base, tanto para dar início às obras quanto para justificá-las após o término. Os aspectos físicos alterados põem esses discursos em prática e desvelam a atuação do poder público de promover essa

urbanização que se alimenta, para se legitimar, de aspectos exógenos a seu território, utilizando-se do modelo estrangeiro como imagem a se emular.

Nessa tentativa de espelhar o modelo de paisagem urbana europeu destacamos um traço específico que é o de buscar o passado para legitimar a construção desse futuro modernizado. Nesse ponto destaca-se que: 1- as características históricas da cidade, acabam sendo abandonadas por serem consideradas arcaicas, ainda mais que se desejava um distanciamento do Império, forma de governo recentemente abolida pela jovem República brasileira; 2- diante da negativa de manutenção dessas características seculares, com intensa presença tanto no plano físico quanto no imaginário citadino, foi necessária uma substituição por elementos aceitáveis dentro dos padrões estéticos, sanitários, econômicos e culturais que se apresentavam.

Uma das saídas encontradas para essa reformulação do centro do Recife foi o uso do estilo neoclássico. Já presente na cidade desde meados do século XIX, os elementos dessa arquitetura historicista continuaram a marcar presença na parte central da urbe. Ao ajudar a dar forma ao cenário que se construía o neoclássico era instrumentalizado duplamente. Primeiramente por servir de espelho aos ornamentos utilizados pelos europeus em suas cidades já modernizadas. E, numa segunda camada, a sua escolha entrega uma interpretação hodierna de imagens da Antiguidade, que como relatamos advém de um longo processo histórico, para justificar seu uso na lógica da cidade moderna do século XIX e XX.

As estátuas que hoje estão presentes na ponte – substituindo seculares monumentos ligados a acontecimentos regionais – traçaram seu próprio percurso e são testemunhas do período em que o Recife tentou adentrar na *belle époque*. Dessa maneira, a ponte Maurício de Nassau serve não só como uma conexão entre bairros, mas também uma tentativa de unir a cidade recifense, que passava por transformações sociais, a uma lógica modernizante. Uma ponte que permitiu a cidade tentar traçar seu caminho para a modernidade, carregando uma simbologia que dialogava com esse projeto, adequando-se ao novo cenário que se construía.

Referências bibliográficas:

- BARRADAS, S. **A produção de mobiliário urbano de fundição**. Tesis presentada para obtención del grado de doctor. Universitat de Barcelona. Barcelona. 2015.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- CAIRUS, H. O lugar dos clássicos hoje: o supercânone e seus desdobramentos no Brasil. In: THAMOS, B. V. G. V. E. M. **Permanência Clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana**. São Paulo: Escrituras, 2011.

- CARVALHO, J. M. **Formação das Almas - O Imaginário da República no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CARVALHO, M. R. **Recife (1890-1930), La transposición de una Estética Moderna**. Tese doutoral. Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona. 1999.
- CAVALCANTI, J. R. B. **Mensagem do Governador do Estado a Assembleia**. Recife. 1921.
- CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade: Ed.UNESP, 2006.
- CONTRERAS, M. S. Los catálogos de piezas constructivas y ornamentales en arquitectura: artefactos modernos del siglo XIX y patrimonio del siglo XXI. **Anales del Instituto de investigaciones estéticas**, Cidade do México, v. XXXII, n. 97, p. 71 - 100, Setembro 2010.
- COSTA, F. A. P. D. Os Arcos da ponte do Recife. **Almanach de Pernambuco**, Recife, n. 5, p. 17-22, 1903.
- FRANCA, R. **Monumentos do Recife: estátuas e bustos, igrejas e prédios, lápides, placas e inscrições históricas do Recife**. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1977.
- FRANCISCO, G. D. S. **Breve introdução à arquitetura clássica em São Paulo**. São paulo: Cultura Acadêmica, 2015.
- FREYRE, G. **Tempo de aprendiz: Artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade (1918 - 1926)**. 2 ed. ed. São Paulo: Global, 2016.
- GIDDENS, A. **As Consequências da Modernidade**. São Paulo: Ed.UNESP, 1991.
- GUERRA, F. Recordações de Uma Velha Ponte. **Diário de Pernamnbuco**, Recife, 22 outubro 1950. 1 e 8.
- HORNBLOWER, S.; SPAWFORTH, A.; EIDINOW, E. **The Oxford Classical Dictionary**. Fourth Edition. ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- JUNQUEIRA, E. **Arte francesa do ferro no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Memória Brasil, 2005.
- LE GOFF, J. **História e memória**. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003.
- LEFEBVRE, H. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LONGONI, J.; SARUTTI, J. L.; GOTELLI, R. **Restauracion y puesta em valor de esculturas metálicas**. I Jornada de Técnicas de Reparación y Conservación del Patrimonio. La Plata: [s.n.]. 2002.
- LUBAMBO, C. W. **O bairro do Recife: entre o Corpo Santo e o Marco Zero**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1991.
- LUZ, J. K. F. D. **A face popular da arquitetura historicista: O ecletismo vernáculo no Centro do**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Rural de Pernambuco. Recife, p. 197. 2018.
- MONTENEGRO, G. N. **Uma cidade para pessoas: funcionalidade, racionalidade e emotividade nas relações mobiliário urbano, espaço público e cidadãos**. Tese

apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal. 2014.

OLIVEIRA, J. A. D. **Relatório da ponte Sete de Setembro, apresentado ao Dr. Secretario Geral pelo Director da Obras Publicas**. Recife: Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano. Secretaria Geral 371. 31 de janeiro, 1918.

PARA a ponte Sete de Setembro. **DIARIO DE PERNAMBUCO**, Recife, 6 junho 1917. 1.

PEIXOTO, P. T. Os jardins do Palácio de Cristal e as Fontes D'art. **Revista Arquitectura Lusíada**, n. 4, p. 105 - 112, 1º semestre de 2012.

PELZER, A.; ASHBY, T. Roman Remains in the Town and Territory of Velletri. **American Journal of Archaeology**, v. 17, n. No. 3, p. 399 - 428, Jul - Sep 1913.

PESAVENTO, S. J. História, memória e centralidade urbana. **Revista Mosaico**, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 3-12, jan/jun 2008.

PINTO, R. **Duas Rainhas, um Príncipe e um eunuco: gênero, sexualidade e as ideologias do masculino e do feminino nos estudos sobre a Bretanha Romana**. Tese de Doutorado em História. Unicamp. Campinas. 2011.

PORTO do Recife. **DIARIO DE PERNAMBUCO**, Recife, 5 junho 1917. 3.

REYNALDO, A. **As Catedrais continuam brancas: planos e projetos do século XX para o centro do Recife**. Recife: Cepe, 2017.

SANTOS, C. A. Á. Influências francesas na organização dos espaços verde de Pelotas e nos edifícios da cidade: 1870 - 1931. **JURIS**, Rio Grande, p. 153 -173, 2012.

SILVA, G. J. D. **História Antiga e usos do passado: um estudo de apropriações a Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1945)**. São Paulo: Annablume, 2007.

SILVA, R. A.; PINTO, R. Usos do Passado e estatutário nas reformas urbanas em Recife no início do século XX. **CADERNOS DO LEPAARQ (UFPEL)**, Pelotas, v. 14, n. 27, p. 53 - 70, 2017.

TEIXEIRA, F. W. **As cidades enquanto palco da modernidade O Recife de princípios do século**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 1994.

TORINO, I. H. D. C. **Mercúrio na torre do mercado: percurso e significado de um símbolo grego na memória e no patrimônio cultural**. Pelotas: Ed. UFPel, 2017.

TUAN, Y.-F. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.