



Império do Riso: O Parque de Diversões da Exposição do Centenário da Independência de 1922

Imperio de la Risa: El Parque de Atracciones de la Exposición del Centenario de la Independencia de 1922

E3_05 Ocio y entretenimiento en las ciudades iberoamericanas. Prácticas, ideas y circulación de imaginarios en el siglo XX

Mariana Rodrigues de Oliveira

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Laboratório de Narrativas em Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasil. mari.oliveira.ana1705@gmail.com

Beatriz de Souza Ferreira

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Laboratório de Narrativas em Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasil. beatriz.sferreira00@gmail.com

Niuxa Dias Drago

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Laboratório de Narrativas em Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasil. niuxadrago@fau.ufrj.br

Resumo:

A Exposição Internacional do Centenário da Independência de 1922 foi um “[...] testemunho do nosso grau de adiantamento e civilização [...]” (Jornal do Brasil, 1920) e buscava consolidar uma almejada identidade cosmopolita do Brasil para o mundo. Dentre diversas demonstrações de modernidade, o certame se destacou no âmbito dos divertimentos, contando com passeios de trem, barco ou hidroavião, bailes, concertos e, principalmente, um grande parque de diversões à beira mar. A proposta de comunicação se debruça, então, numa análise sobre tal parque, “O império do riso - A cidade da alegria” (Jornal das Moças, 1922). Com base em artigos, livros, periódicos, revistas, acervos iconográficos e diferentes planos do certame, discorre-se sobre a presença do monopólio de divertimentos, seu impacto no cotidiano carioca e a adesão das mais diversas camadas da sociedade, aprofundando-se, principalmente, no consumo das atrações e no perfil do espectador. Os descompassos entre seu projeto original, concebido pelo arquiteto Morales de Los Rios, e o projeto de fato executado e transformado ao longo dos seus dez meses de funcionamento também são discutidos. Ademais, tomando como base uma planta elétrica encontrada no Museu Histórico Nacional, investiga-se a localização dos brinquedos elétricos presentes no programa. Por fim, debruça-se sobre o frontispício do parque, elemento de 80 metros de comprimento que, com esculturas, frisos e ornamentos, retratava, sobretudo, a cultura

brasileira. Sendo assim, a pesquisa resgata um período da modernidade que apenas recentemente vem sendo valorizado, um marco no contexto carioca que se perde no tempo dadas as rupturas da historiografia, mas que também é escrito a partir delas. Detalhes permitem entender as origens de práticas e estratégias difundidas no cenário de divertimentos, sobretudo num momento em que se buscava a identidade de um país que festejava sua independência diante do mundo.

Palavras-chave: Río de Janeiro; Exposición Internacional del Centenario de la Independencia de 1922; Ocio; Identidad y Parque de Atracciones

Resumen:

La Exposición Internacional del Centenario de la Independencia de 1922 fue “[...] testimonio de nuestro grado de adelanto y civilización [...]” (Jornal do Brasil, 1920) y buscaba consolidar una anhelada identidad cosmopolita de Brasil ante el mundo. Entre diversas demostraciones de modernidad, el certamen se destacó en el ámbito de los entretenimientos, incluyendo paseos en tren, barco o hidroavión, bailes, conciertos y, principalmente, un gran parque de atracciones junto al mar.

La presente comunicación se centra, entonces, en un análisis de dicho parque, “O império do riso - A cidade da alegria” (Jornal das Moças, 1922). Con base en artículos, libros, periódicos, revistas, acervos iconográficos y diferentes planos del certamen, se examina la presencia del monopolio de los entretenimientos, su impacto en la vida cotidiana carioca y la adhesión de los más diversos sectores de la sociedad, profundizando especialmente en el consumo de las atracciones y en el perfil del espectador.

Asimismo, se discuten los desajustes entre el proyecto original, concebido por el arquitecto Morales de Los Ríos, y el proyecto efectivamente ejecutado y transformado a lo largo de sus diez meses de funcionamiento. Además, tomando como referencia un plano eléctrico localizado en el Museo Histórico Nacional, se investiga la ubicación de los juegos eléctricos presentes en el programa. Por último, se analiza el frontispicio del parque, un elemento de 80 metros de longitud que, mediante esculturas, frisos y ornamentos, representaba, sobre todo, la cultura brasileña.

De este modo, la investigación recupera un período de la modernidad que solo recientemente ha comenzado a ser valorado, un hito en el contexto carioca que se pierde en el tiempo debido a las rupturas de la historiografía, pero que también se construye a partir de ellas. Los detalles permiten comprender los orígenes de prácticas y estrategias difundidas en el ámbito de los entretenimientos, especialmente en un momento en que se buscaba la identidad de un país que celebraba su independencia ante el mundo.

Palabras-clave: Río de Janeiro; Exposición Internacional del Centenario de la Independencia de 1922; Ocio; Identidad y Parque de Atracciones.

Introdução

A Exposição Internacional do Centenário da Independência de 1922 constituiu um dos acontecimentos mais significativos da história urbana e cultural do Rio de Janeiro no início do século XX. Concebida como vitrine internacional da República (Kessel, 2009), a Exposição buscava afirmar, diante do mundo e de si mesma, uma imagem de país moderno, civilizado e alinhado às grandes nações. Para além de seus pavilhões oficiais, discursos diplomáticos e demonstrações de progresso técnico, o certame estruturou-se também a partir de dispositivos de lazer e entretenimento, entendidos como parte integrante dessa estratégia de projeção simbólica.

Entre esses dispositivos, o Parque de Diversões destacou-se como uma das estruturas mais emblemáticas da Exposição. Amplamente divulgado pela imprensa como “o império do riso” e “a cidade da alegria” (Jornal do Brasil, 1922. Edição 284), o parque não apenas concentrou grande parte do público visitante, como também condensou, em sua arquitetura, em seus programas e em suas práticas sociais, as ambiguidades próprias daquele momento histórico. Efêmero por natureza, implantado sobre um aterro recém-formado e constantemente modificado ao longo de seus dez meses de funcionamento, o parque revelou-se um espaço privilegiado para observar as tensões entre planejamento e improviso, tradição e inovação, espetáculo e política.

Este artigo tem como objetivo analisar o parque de diversões da Exposição Internacional do Centenário da Independência de 1922 a partir de suas dimensões urbana, arquitetônica, programática e sociocultural. A investigação debruça-se sobre os descompassos entre o projeto original concebido por Adolfo Morales de Los Rios e o parque efetivamente construído, sobre a implantação do conjunto no contexto das transformações urbanas em curso, sobre o programa iconográfico de seu frontispício e sobre a introdução dos brinquedos elétricos como expressão da modernidade técnica. Ao mesmo tempo, busca compreender o parque como espaço de sociabilidade e de produção de imaginários, no qual diferentes camadas da população carioca experienciaram, de forma compartilhada, a promessa de progresso encenada pela Exposição.

Ao articular fontes diversas, como periódicos da época, planos gerais do certame, acervos iconográficos e documentos técnicos, a pesquisa propõe uma leitura do Parque de Diversões não apenas como equipamento festivo, mas como artefato cultural e político. Nesse sentido, o estudo do parque permite lançar luz sobre processos mais amplos de construção da identidade nacional, de reorganização da cidade e de produção simbólica do futuro, inscritos na paisagem física e imaginária do Rio de Janeiro de 1922.

Metodologia

A metodologia empregada conflui para o objetivo de mapeamento das particularidades do Parque de Diversões na Exposição do Centenário da Independência do Brasil de 1922 e se inicia na investigação de fontes primárias, como a pesquisa em periódicos, revistas e jornais disponíveis na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, incluindo também revisão bibliográfica. Dentre os documentos primários encontrados, no que tange o mapeamento das mudanças organizacionais do certame e alterações no projeto de sua implantação, merecem destaque quatro planos e uma fotografia aérea que, cronologicamente dispostos, se configuram como: o Plano inicial da Exposição, publicado na *Revista da Semana* nº 26 de 1921; o Plano publicado no *Regulamento da Exposição* de agosto de 1921; o Plano da Exposição encontrado no álbum da Exposição de Augusto Malta (BN - iconografia); e a Planta Geral da Exposição Nacional de 1922, datada de 1923, encontrada no Museu Histórico Nacional que é respaldada pela fotografia aérea do Serviço Geográfico do Exército também de 1923 (figura 01).



Figura 01: Colagem - Sobreposição de planos gerais da Exposição do Centenário da Independência de 1922. Fonte: Autoria própria, março de 2023.

A partir do redesenho desses documentos, foi possível justapor todos os planos, ancorando-os nas edificações remanescentes da região, a fim de obter-se maior precisão nas localizações (figura 02).

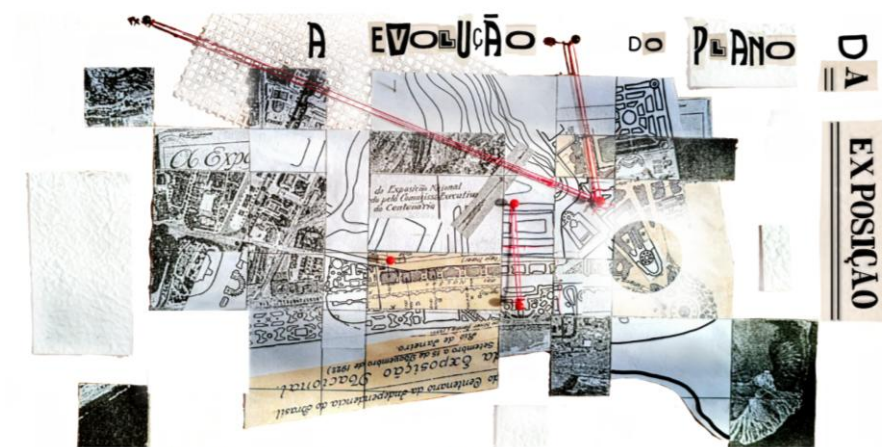


Figura 02: Colagem - Justaposição de planos, fotografia aérea e progressão da demolição do Morro do Castelo (destaque para a ancoragem, à direita no Museu Histórico Nacional, pavilhão remanescente da Exposição). Fonte: Autoria própria, maio de 2023.

Simultaneamente, em todo o processo de investigação cronológica, sobrepõe-se também o mapa de Vilas-Boas (2000) que ilustra o avanço do desmonte do Morro do Castelo – manobra fundamental para a existência da exposição em sua completude imaginada (figura 03). A estratégia também busca evidenciar como as duas operações urbanas - a construção da exposição e a demolição do morro - estavam intrinsecamente conectadas e impactavam diretamente na consolidação formal e programática do Parque de Diversões.

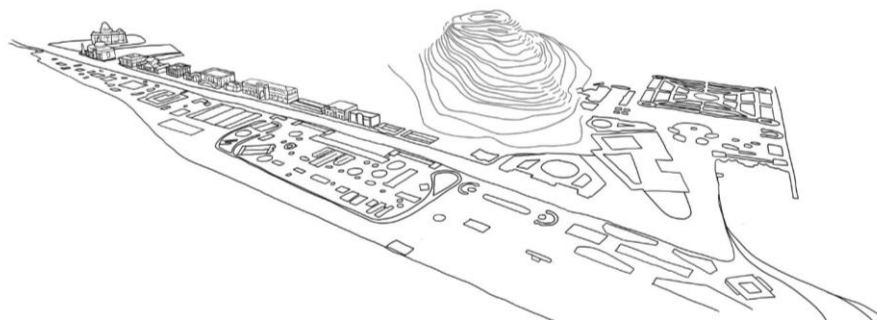


Figura 03: Croqui - Análise da progressão do Morro do Castelo - com base em Vilas-Boas (2000) -, execução do aterro e alterações na implantação do certame. Fonte: Autoria própria, maio de 2023.

A partir de uma entrevista concedida pelo arquiteto Adolfo Morales de Los Rios ao jornal estadunidense *Art and Archeology* em 1923 (Drago e Gálvez, 2022) compreende-se a origem dos personagens escultóricos inseridos na fachada do parque. Esse programa iconográfico propõe a inserção de elementos da flora e da fauna do Brasil, e de personagens da cultura popular brasileira, ao lado de clássicos personagens da literatura mundial. Nesta narrativa nacionalista, os elementos brasileiros convidados a compor o concerto internacional revelam indiretamente as dinâmicas político-sociais da época, fortemente marcadas pela ideia de eugenia, que determinava ênfases e apagamentos.

Ademais, recorre-se à “Planta de distribuição dos cabos existentes no recinto do Parque de Diversões”, planta de instalações elétricas do parque, que discrimina os “cabos do governo”, os “cabos da empresa [V. Fernandes, Lopes & Comp.]” e os “cabos de alta tensão.” (Acervo Histórico do MHN, 1923) (figura 04). Com esse achado, é possível compreender quais eram as atrações movidas por eletricidade presentes no “ponto ‘chic’ visitado diariamente por toda a população carioca.” (Jornal do Brasil, 1922. Edição 284).

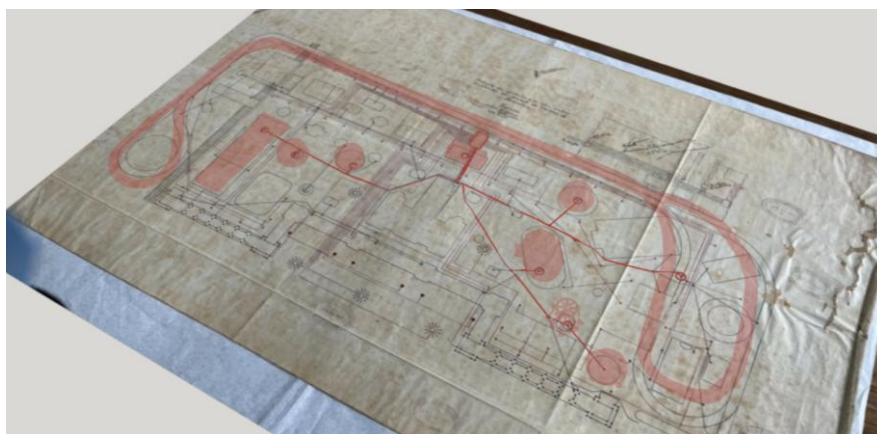


Figura 04: Planta Elétrica do Parque de Diversões, s/d. Fonte: Luis Prady (Acervo Histórico do Museu Histórico Nacional, 1923. Código MPex3/2 025.225). Sobreposta por croquis. Autoria própria, 2025.

Por fim, uma pesquisa realizada sobre os parques de diversões que antecedem a exposição de 1922 e que eram monopolizados por Paschoal Segreto¹, pôde também elucidar o imaginário

¹Paschoal Segreto destacou-se como empresário do setor de diversões no Rio de Janeiro do início do século XX, sendo responsável por empreendimentos fundamentais para a consolidação do lazer urbano na capital federal, como o Pavilhão Internacional, no Largo do Machado, a Maison Moderne, na Praça Tiradentes, e o Parque Fluminense, na

carioca vinculado aos divertimentos que já se consolidava no início do século, ajudando também a compreender quais atrativos do Parque de Diversões eram de fato inovadores e quais já eram esperados pela população, revelando os motivos pelos quais o objeto de estudo do presente trabalho angariou tanto prestígio no curto período de sua existência.

Contexto histórico da Exposição Internacional do Centenário da Independência

A Exposição Internacional do Centenário da Independência de 1922 foi concebida sobretudo como ferramenta impulsionadora de uma imagem de progresso, ordem e civilização da República no exterior. Uma imagem que independia da realidade e, se fosse necessário, seria mascarada, como mostra uma charge da revista Dom Quixote:

A Cidade – Tratem de arrumar muito bem a sala de visitas; o que houver de velho e sujo vão pondo nos outros quartos e no quintal. Os creados – E teremos o cuidado de não mostral-os às visitas. (1922, Edição 256, p.01)

Sua materialização, contudo, esteve cercada por incertezas desde os primeiros momentos. Houve indefinições quanto à participação estrangeira, tanto no que se refere aos países que efetivamente construiriam seus pavilhões quanto à localização dessas edificações no recinto, além de sucessivos atrasos na liberação de verbas. Thais Sant’ana (2008), expõe que inicialmente foi prevista a liberação, por parte do governo, de quinze mil contos; quantia considerada insuficiente por representantes do legislativo. A demanda por maiores investimentos culminou na adoção da estratégia denominada “Bônus da Independência”² que consistia na ajuda indireta da população por intermédio da compra de bilhetes associada à dinâmica de loterias para acessar a exposição. Estratégia duramente criticada por Lima Barreto na revista Careta, ao alegar que o feito nada mais seria que a institucionalização do “jogo do bicho” (Barreto, 1961, apud Sant’ana, 2008, p.44). Tais impasses revelam o esforço de todos os envolvidos em burlar a falta de capital que envolvia todas as instâncias sociais e se mostram diretamente relacionados às constantes revisões dos projetos do plano urbanístico da Exposição, comprovadas pela análise cartográfica.

Essas dificuldades devem ser compreendidas à luz de um contexto marcado por intensas tensões políticas, sociais e simbólicas que atravessavam o Brasil e o cenário internacional no período entre a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais. No plano global, instabilidades políticas, crises econômicas e transformações ideológicas associadas à Revolução Russa e ao fortalecimento de movimentos operários alimentavam um clima de incerteza e disputa entre projetos conservadores e revolucionários. No Brasil, esse ambiente se intensificou no ano do centenário, com o desgaste do sistema oligárquico e a crise de hegemonia entre Estados, culminando na eleição conturbada de Artur Bernardes, marcada por denúncias, revoltas militares e pela decretação do Estado de Sítio. A prisão de Hermes Rodrigues da Fonseca, então liderança militar dissidente, e o levante do Forte de Copacabana evidenciam a fragilidade institucional do período e reforçam a centralidade do Rio de Janeiro como palco privilegiado desses embates.

então Avenida Central. Cf. MARTINS, William de Souza Nunes. Paschoal Segreto e seus empreendimentos: os parques de diversões do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro, 2004.

²Tratava-se de uma tómbola na qual o público adquiria bilhetes numerados e participava de sorteios realizados por máquina, que extraía os números correspondentes aos prêmios previstos. A iniciativa visava angariar recursos com o auxílio indireto da população e ampliar o público do evento, sendo a renda repartida entre o Tesouro Nacional, o custeio da exposição e as despesas operacionais da própria tómbola (GRAÇA JUNIOR, 1919, apud SANT’ANA, 2008).

É nesse cenário que a Exposição Internacional do Centenário assume um caráter estratégico, operando como instrumento de afirmação simbólica do Estado Federativo e de legitimação do regime republicano, com a Capital Federal funcionando como cenário da modernidade almejada, materializada em intervenções urbanas aceleradas sob a condução de Carlos Sampaio, entre as quais se destaca a intensificação da demolição do Morro do Castelo (figura 05).



Figura 05: Demolição do Morro do Castelo. Fonte: Augusto Malta, Acervo IMS, outubro de 1922.

Com a terra oriunda do morro, foi executado um aterro que avançou sobre a antiga praia de Santa Luzia, redefinindo o traçado da orla e criando o espaço onde seria implantado o Parque de Diversões. As obras prosseguiram inclusive durante a realização do evento (figura 06), e a própria demolição e o consequente aterro foram transformados em espetáculo, exibindo o poderio técnico e tecnológico da nação brasileira. Dessa forma, o parque não surge apenas como espaço de lazer, mas como síntese material de um projeto político que buscava modernizar, higienizar e espetacularizar a capital em um momento decisivo da história nacional.

Aberto ao povo, o recinto da Exposição era, ainda, um campo em que se trabalhava. Dezenas de pavilhões estavam ainda nos alicerces, ou representados pelos montes de ferro, que esperavam o homem. O que se achava concluído, era, porém, já, um documento material da nossa capacidade, do nosso gênio, da nossa energia. Conquistado ao mar, o terreno alongava-se consolidando-se de hora em hora. (A Exposição de 1922, 1922, p. 8)



Figura 06: Foto aérea da Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 30 de outubro de 1922. Fonte: publicada na revista Fon-Fon (ano XVI, n. 44, 4 de novembro de 1922, p. 43).

Contexto identitário e cultural da Exposição

A Exposição Internacional do Centenário da Independência de 1922 ocorreu em um momento de intensa busca pela definição de uma identidade nacional brasileira. No campo cultural, o nacionalismo assumia diferentes formas, dialogando tanto com referências estrangeiras quanto com a valorização de elementos considerados autênticos da cultura local. A arquitetura, as artes, a música e os costumes tornaram-se arenas privilegiadas desse debate, refletindo as ambiguidades de um país em processo de modernização.

Ao mesmo tempo em que o Brasil buscava se inserir no circuito internacional das nações modernas, permanecia fortemente influenciado por modelos europeus. Essa tensão entre modernidade importada e identidade própria atravessou a concepção da Exposição, tornando-se visível tanto na linguagem arquitetônica dos pavilhões quanto na organização dos espaços e dos programas apresentados ao público.

Desde 1921, a imprensa alimentava expectativas em torno das novidades que o evento prometia oferecer, em especial no que se refere ao Parque de Diversões, estratégia explicitada por Sant'ana como enfocada na criação de “um clima de curiosidade e encantamento forte o suficiente para garantir o sucesso do evento e impedir a diminuição de seu público potencial.” (2008, p.46), visto que as críticas advindas dos veículos de comunicação de então não se apresentavam favoráveis, forçando “[...]os organizadores do certame a investir na imprensa como aliada.” (ibidem). Os cariocas, já habituados a formas acessíveis de entretenimento como cinemas, touradas, parques itinerantes e circos, viam na Exposição a possibilidade de elevar essa experiência cotidiana a um novo patamar. O parque foi amplamente anunciado como um espaço de “mil e um divertimentos” (Jornal do Brasil, 1923, p. 20), reunindo atrações modernas movidas a eletricidade, vistas privilegiadas para a Baía de Guanabara e uma programação alinhada às tendências internacionais de lazer e espetáculo.

O advento da eletricidade, explorado de maneira enfática no recinto expositivo, simbolizava o progresso técnico e a promessa de um futuro moderno. A iluminação elétrica, os brinquedos mecânicos e as novas formas de entretenimento reforçavam a imagem de uma cidade em sintonia com os avanços do mundo industrializado. Paralelamente, transformações comportamentais e sociais ganhavam visibilidade, como a ampliação da presença feminina no espaço público,

associada a novas práticas de lazer, consumo e sociabilidade urbana pois, além dessas mudanças, a Exposição do Centenário também se articulou com o movimento feminista emergente no Brasil, ao acolher atividades ligadas ao Primeiro Congresso Internacional Feminista realizado no Rio de Janeiro, em 1922 (Brasília Fotográfica, 2022) (figura 07). A presença de Bertha Lutz e de outras lideranças na conferência pelo progresso feminino evidencia como o recinto expositivo funcionou como um espaço de articulação política em torno da cidadania das mulheres (idem). Dessa forma, lazer, consumo e militância se entrelaçavam na Exposição, convertendo-a em vitrine de modernização e também em arena de disputas simbólicas sobre gênero e participação pública.



Figura 07: Participantes da I Conferência pelo Progresso Feminino. Fonte: Acervo Arquivo Nacional, Brasília Fotográfica, 1922.

Nesse contexto, a Exposição funcionou como um palco de representação do Brasil para si e para o exterior. Ao celebrar a independência, o evento buscava afirmar uma narrativa de unidade nacional, progresso contínuo e inserção civilizatória, ainda que marcada por apagamentos, deslocamentos e contradições. A expressiva adesão do público evidencia a força desse imaginário. Em sua inauguração, em 22 de novembro de 1922, o ‘Império do Riso’ “atraiu cerca de 40.000 pessoas, levando o parque a fechar as portas somente no dia seguinte, às 4 horas da manhã” (Ribeiro, 2014, p.87).

Compreender a Exposição de 1922 implica, portanto, reconhecer seu papel como dispositivo cultural e político na construção da imagem do Brasil moderno, em um momento em que passado colonial, presente conflituoso e futuro desejado se entrelaçavam na paisagem e no imaginário da cidade do Rio de Janeiro.

O Parque

O Parque de Diversões da Exposição Internacional do Centenário da Independência de 1922 constituiu um dos elementos mais expressivos do certame, tanto do ponto de vista urbano quanto simbólico. Implantado sobre área recém-aterrada, em um território em constante transformação, o parque materializou de forma particularmente clara as tensões entre planejamento e efemeridade que marcaram a própria exposição. Extrapolando seu caráter lúdico, o parque configurou-se como síntese espacial e sensorial de um projeto político que articulava modernização urbana, espetáculo tecnológico e construção de uma imagem nacional.

Nesse contexto, o Parque de Diversões (figura 08) destacou-se como a principal atração do recinto expositivo, mobilizando grandes contingentes de público e revelando expectativas e desejos da população carioca em relação ao lazer urbano. Sua popularidade permite lançar um olhar crítico sobre os processos de ampliação e democratização do acesso aos divertimentos, evidenciando uma mudança no comportamento da população urbana, que gradualmente encontrava formas alternativas aos espaços privados ou fechados de lazer, como salões, teatros e cinemas, e passava a experimentar novas formas de ocupação do espaço público.



Figura 08: Fotografia estereoscópica do Parque de Diversões na Exposição Internacional do Centenário da Independência de 1922. Fonte: Marc Ferrez. Acervo IMS, c. 1922-1923.

Esse deslocamento esteve diretamente associado às transformações tecnológicas do início do século XX, em especial ao advento da eletricidade, que não apenas potencializou o uso do espaço urbano noturno, como também viabilizou a incorporação de novas atrações mecânicas nos parques de diversões, conhecidas como rides (do inglês *raid*, correria, ataque surpresa), termo que fora popularizado com a guerra. Iluminados e sonoros, esses equipamentos passaram a operar como emblemas da modernidade técnica, promovendo experiências sensoriais baseadas na velocidade, no movimento e na surpresa, e reforçando o caráter espetacular do lazer urbano.

A implantação do parque no âmbito da Exposição do Centenário dialogava, assim, com expectativas internacionais consolidadas. A origem dos parques de diversões modernos pode ser compreendida como o desdobramento de três tradições principais: a feira anual ou itinerante, os *pleasure gardens* europeus e as Exposições Universais. Foi sobretudo no contexto dessas exposições que o entretenimento adquiriu centralidade, deixando de ser um elemento secundário para se tornar uma estratégia fundamental de atração de público, especialmente das camadas populares. (Brodie, 2015)

A Exposição Universal de Chicago, em 1893, representou um ponto de inflexão nesse processo ao inaugurar a primeira roda gigante do mundo, com cerca de oitenta metros de altura, visível à distância e iluminada à noite. A partir de então, os parques de diversões passaram a se articular de forma indissociável às exposições internacionais, oferecendo atrações de baixo custo e grande impacto visual, capazes de inserir o proletariado no imaginário das conquistas da modernidade industrial e tecnológica. (idem)

A implantação do Parque de Diversões da Exposição de 1922, à beira-mar, alinhava-se diretamente a esse repertório internacional e tinha como precedentes os brinquedos instalados em balneários da Europa e dos Estados Unidos, com destaque para o *Sea Lion Park*, inaugurado em 1895 em Coney Island, em Nova Iorque, considerado o primeiro parque de diversões a cobrar ingresso (idem). Ao mesmo tempo, sua presença no Rio de Janeiro não representava uma novidade absoluta.

Desde o início do século XX, a cidade já conhecia, em outras escalas, programas semelhantes de lazer popular. Empreendimentos como a Maison Moderne, localizada na Praça Tiradentes, o Pavilhão Internacional, na Avenida Central, e o Parque Fluminense, em Laranjeiras, todos ligados ao empresário italiano Paschoal Segreto, haviam introduzido no cotidiano urbano carioca os parques de diversões e o teatro por sessões. Ao tornar essas atrações mais acessíveis às classes populares, Segreto contribuiu para a consolidação de uma cultura de divertimento público que encontrou, no Parque de Diversões da Exposição do Centenário, sua expressão mais ambiciosa e simbólica.

Dessa forma, o parque de diversões de 1922 pode ser compreendido como um ponto de convergência entre práticas já existentes na cidade, modelos internacionais de entretenimento e um projeto nacional de modernização. Ao articular lazer, tecnologia e espetáculo em um espaço efêmero e intensamente vivido, o parque respondia às expectativas do público de maneira concomitante ao processo de produção de uma imagem de futuro para o Brasil, na qual o acesso à modernidade parecia, ao menos temporariamente, mais democrático.

O projeto

Desde sua concepção inicial, o parque esteve sujeito a sucessivas reformulações. A análise comparativa já mencionada de quatro mapas produzidos em momentos distintos permite compreender a instabilidade desse planejamento.

Em um primeiro momento, sua implantação estava prevista ao norte da Avenida das Nações (via principal da exposição). No entanto, com as alterações do plano geral e com o avanço do aterro sobre a antiga Praia de Santa Luzia, que se ampliava à medida que a demolição do Morro do Castelo avançava, o parque foi reposicionado e assumiu novas dimensões e formas de organização (figura 09).

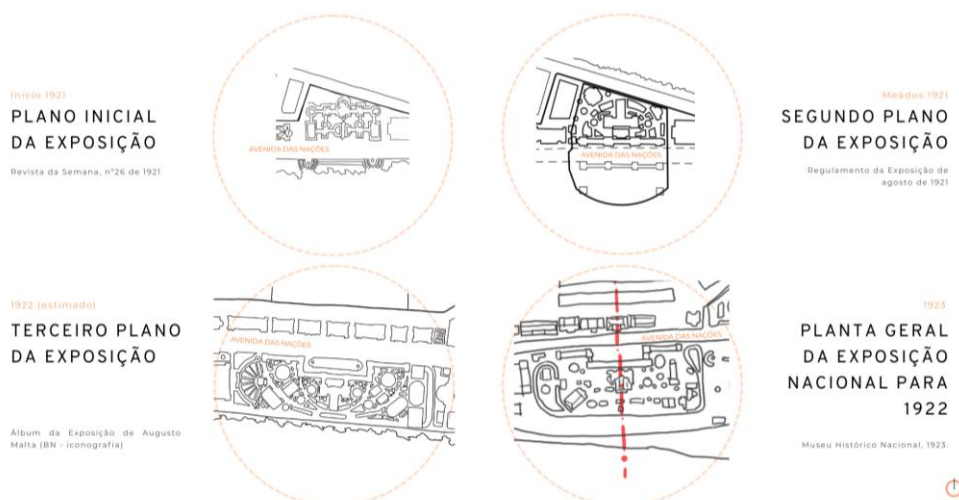


Figura 09: Croquis – A Evolução do Plano da Exposição (ênfase na implantação do Parque de Diversões). Fonte: Autoria própria, 2025.

O frontispício do parque foi projetado pelo arquiteto Adolfo Morales de Los Rios (pai), figura já conhecida por projetar importantes edifícios da cidade, como a Escola Nacional de Belas Artes e o Supremo Tribunal Federal, na Avenida Rio Branco. Implantada diante de uma área aproximada de 24.000m² do novo aterro da Praia de Santa Luzia, a fachada, com cerca de trezentos metros de extensão, alinhava-se à Avenida das Nações e estabelecia um diálogo direto com a Santa Casa de Misericórdia. Morales concebeu um eixo simbólico que conectava hospital e parque, colocando em relação, por intermédio da arquitetura, tradição e modernidade.

No projeto original, encontrado no Álbum de Augusto Malta sobre a exposição, guardado no setor de iconografia da Biblioteca Nacional, o corpo central do pórtico era recuado, demarcando o acesso ao complexo de divertimentos e formando um grande átrio com espelho d'água, no qual se refletiriam os arcos do frontispício. No centro do Parque, um edifício em forma de T invertido, destinado aos salões de baile, completava o conjunto que foi descrito pelo próprio arquiteto no Livro de Ouro da Exposição como a figura de um avião. A partir das extremidades do frontispício, uma grande curva desenhava o caminho que articulava e integrava todas as atrações do parque, inicialmente previstas entre canteiros de vegetação. As laterais do Parque seriam igualmente delimitadas por duas curvas, à direita um grande teatro em *semi-arena* e à esquerda um *semi-circus* destinado a atrações esportivas.

Na prática, entretanto, o projeto sofreu significativa simplificação devido as dificuldades impostas pela área recém-aterrada, a natureza provisória das construções, a quantidade e diversidade das atrações e sua efemeridade. A análise de fotografias do parque tiradas em diferentes momentos ao longo dos oito meses de seu funcionamento mostra que algumas atrações foram temporárias e outras parecem ter mudado de lugar. O parque efetivamente construído apresentava cerca de oitenta metros de profundidade em direção à Baía de Guanabara e organizava suas atrações de forma mais livre, distribuídas sobre o chão batido e delimitadas, ao fundo e nas laterais, pela estrutura da montanha russa, que se tornaria um de seus principais marcos visuais. Nesse espaço, os visitantes podiam se movimentar em todas as direções.

A implantação do parque evidencia uma lógica de adaptação contínua. Em vez de uma organização rígida e axial, o espaço assumiu uma configuração fluida, na qual as atrações eram distribuídas de acordo com demandas práticas, fluxos de público e possibilidades técnicas. Essa flexibilidade permitiu que o parque se transformasse ao longo dos meses de funcionamento da Exposição, incorporando novas atrações e reorganizando aquelas já existentes.

O frontispício e seu programa iconográfico

O frontispício do parque (figura 10) constituía um de seus elementos mais emblemáticos. O pórtico monumental era composto por três grandes arcos de aproximadamente dezesseis metros de largura e onze metros de altura, executados em concreto armado, técnica ainda relativamente inovadora no Rio de Janeiro naquele momento. Esses arcos eram flanqueados por torres que atingiam cerca de trinta e quatro metros de altura, conferindo ao conjunto forte presença urbana e monumentalidade. Sua presença determinava ritmos e alinhamentos, e a disposição de bandeiras, cariátides e outros elementos ornamentais reforçavam o caráter cênico da fachada.

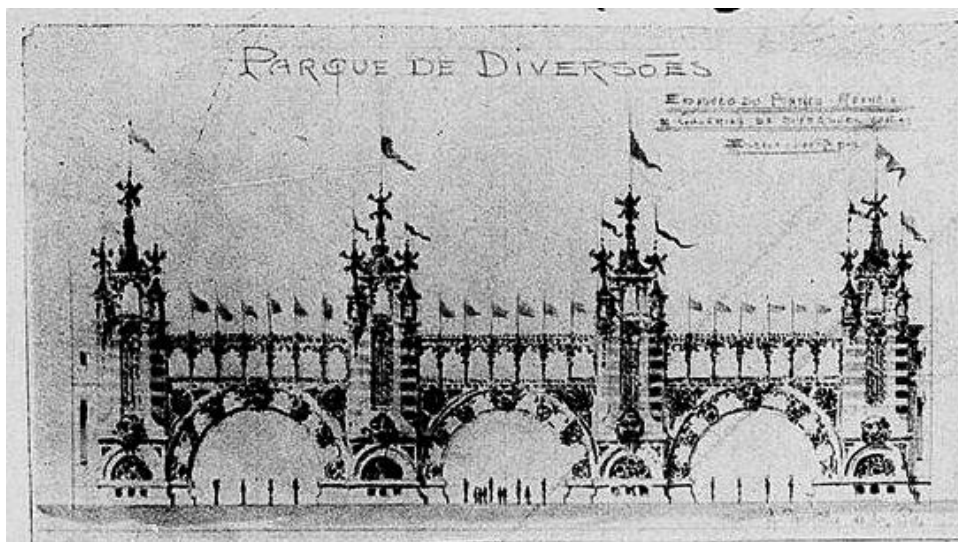


Figura 10: Projeto aprovado do frontispício do Parque de Diversões da Exposição Internacional do Centenário da Independência de 1922. Fonte: Revista da Semana, ano XXII, n. 30, julho de 1921, p. 18

A ornamentação do frontispício incluía grandes arcos decorados por elementos escultóricos de cerca de três metros de diâmetro. As máscaras representavam personagens universais da literatura e do teatro, bem como figuras das tradições populares, indígenas e rurais brasileiras, em um momento em que se discutia intensamente a identidade da nação. Entre elas estavam Curupira, Caipora e Saci, ao lado de Colombina, Arlequim, Pierrot, Charlie Chaplin, Quasímodo e Sancho Pança, além de personagens oriundos da comédia dell'arte, dos contos populares, das peças de Shakespeare, dos romances de Rabelais, entre outros. Destacava-se ainda a figura de Bitú, personagem do imaginário carioca descrito como um pobre andarilho que teria morrido esquecido na lama resultante do desmonte do Morro do Castelo. (Drago e Gálvez, 2022)

Além das figuras humanas, Ruth Levy (2010, p.187) descreve a presença de numerosos motivos zoomórficos, incluindo rãs, papagaios, araras, preguiças, tamanduás, caramujos com conchas, morcegos, lagartos, calangos, camaleões e siris, compondo um repertório que exaltava as riquezas da fauna brasileira. Entre esses elementos figurava também o chamado “triste jaburu”, ave símbolo do Pantanal e associada, na mitologia indígena, à melancolia. Segundo a autora, as esculturas dos jaburus estariam posicionadas na face interior do frontispício, simbolizando a tristeza diante da partida do público e o término da experiência festiva do Parque de Diversões.

O programa iconográfico do frontispício condensava debates mais amplos sobre identidade nacional e revelava processos de apagamento cultural. Nesse contexto de criação de uma cultura popular brasileira idealizada, a busca de Morales de Los Rios por raízes literárias e narrativas de tradição oral torna-se especialmente significativa diante do arrasamento do Morro do Castelo, marco da fundação da então capital do país. Um exemplo emblemático desse processo é a figura denominada Kangerê, apresentada pelo arquiteto como personagem da mitologia indígena, embora o termo tenha origem banto ou quimbundo. Essa associação evidencia um apagamento da cultura afro-brasileira ao relacionar uma expressão de origem africana a uma narrativa indígena romantizada, seja por desconhecimento, seja por conveniência simbólica, alinhando-se a processos mais amplos de construção de uma identidade nacional que implicavam também a supressão estrategicamente segregacional de determinadas matrizes culturais (Drago e Gálvez, 2022).

Modernidade e Tradição nos divertimentos

Entre as atrações mais inovadoras do parque estavam os chamados rides, brinquedos mecânicos e elétricos que prometiam velocidade, movimento e sensações inéditas ao público carioca. Esses brinquedos introduziam uma nova relação com o corpo e com o risco controlado, explorando o fascínio pela técnica e pela eletricidade.

A montanha russa, em particular, assumia papel central na organização do espaço, marcando o limite posterior do parque e oferecendo vistas inéditas da Baía de Guanabara, já afastada pela ampliação do aterro, e sobretudo em direção à zona sul da cidade que estava em processo de consolidação. Ainda assim, não ofuscava o brilhantismo dos demais rides, as grandes novidades, que emulavam diversas experiências de velocidade e adrenalina, aludindo aos novos meios de transporte conquistados (e sonhados) pela engenharia, como aviõezinhos, foguetes, carros em pistas onduladas, e a montanha russa, além dos tradicionais carrosséis de cavalos. De dentro do parque, também, partia a Estrada de Ferro Liliputiana, que circulava por todo o recinto da exposição. A presença desses brinquedos reforçava a sintonia do parque com tendências internacionais de entretenimento.

De acordo com a planta elétrica elaborada por Luis Pradez em 1923, preservada no acervo do Museu Histórico Nacional, foi possível mapear a localização precisa dos grandes refletores e dos principais brinquedos automotores do Parque de Diversões (Pradez, 1923). Esse documento revela a complexidade técnica da infraestrutura elétrica que alimentava as atrações, evidenciando o caráter inovador do empreendimento no contexto carioca da época.

Espectáculos paralelos também atraíam grandes multidões. Entre eles destacava-se Spartakus, artista que se exibia jejuando por dias dentro de uma caixa de vidro, além de apresentações pirotécnicas realizadas ao final da noite. O Teatro Carlos Sampaio corriqueiramente abrigava a *Companhia Nacional Gênero Ba-ta-clan* conforme registros do Jornal do Brasil (1923). Essas performances ampliavam o repertório sensorial do parque e contribuíam para a construção de uma atmosfera extraordinária no cotidiano e de espetáculo contínuo.

O programa do parque era amplo e heterogêneo, reunindo diferentes formas de entretenimento que dialogavam tanto com tradições populares quanto com inovações tecnológicas. Todos os achados em periódicos, que em pequenas doses elucidavam as ofertas de entretenimento, são respaldados por um documento encontrado no Arquivo Nacional: o Relatório de Fiscalização do Parque de Diversões da Exposição do Centenário, assinado pelo Delegado Geral da Exposição em 1923 e endereçado à contratante, ou seja, à Empresa V. Fernandes, Lopes e Comp.³

O documento contratual especifica minuciosamente as diversões que a empresa responsável deveria instalar, bem como os parâmetros técnicos para seu funcionamento. Entre as atrações obrigatórias, elencam-se teatro de variedades em estilo café-concerto, cinema, grandes salões em dois pavimentos, circo equestre, carrossel (figura 11), guignol, bazares para crianças, cavalos automáticos, bicicletas cativas, aeroplano-ride, balões cativos e rotativos, tiro ao alvo, ping-pong, jogos de bengalas e argolas, trapézios, gangorras, “cabeça de turco”, balanço higiênico, serviços de fotografia e cinematografia pessoal, montanhas-russas, rинque de patinação e de bicicletas, comboio liliputiano, naumachia⁴ infantil, bazar universal, salas para bares, cafés, confeitarias,

³ Arquivo Nacional (Rio de Janeiro), Fundo da Comissão Organizadora das Comemorações do Centenário da Independência do Brasil, dossiê BR RJANRIO 11.CAI.0.2428, consultado em 08/04/2022.

⁴ A palavra latina naumachia significa literalmente “combate naval”. Como diversão, a simulação de batalhas navais como forma de entretenimento existia desde a Antiguidade nas arenas dos anfiteatro transformadas em lagos.

charutarias e lanches, além de atrações nomeadas em inglês, como *frolick*, *music-halls*, *big-wheel*, *crazy-house*, *whip*, *illusion magic* e *concession games*.



Figura 11: Imagem do carrossel do Parque de Diversões da Exposição Internacional do Centenário da Independência de 1922. Fonte: Careta, edição 762, 1923.

Algumas dessas diversões, efetivamente instaladas, eram abrigadas em pequenas edículas especializadas, que ofereciam os tradicionais espetáculos de distorção de imagem, como a Casa Maluca – com paredes inclinadas e piso provavelmente móvel, acionado por mecanismo oculto – e o Tubo do Riso, um quiosque fechado com iluminação própria e superfícies refletoras curvas que deformavam o reflexo dos visitantes, produzindo efeitos cômicos. Outras atrações recuperavam o repertório lúdico de quermesses e feiras, a exemplo do Tiro ao Alvo e da Corrida de Cavalinhos, um carrossel mecânico impulsionado à maneira de uma roleta de cassino, no qual o público, sobretudo de origem operária, podia experimentar simbolicamente o prazer das apostas hípicas.

O texto contratual ainda determina que essas diversões e demais negócios voltados ao conforto do público sejam instalados em pavilhões e logradouros definidos em planta aprovada pela Comissão da Exposição. Enquanto a Comissão se responsabiliza pela construção do pavilhão principal do Parque, cabe à empresa montar, às suas expensas, todas as demais diversões e respectivas construções, incluindo grandes vidraças destinadas a projeções luminosas e as instalações sanitárias, diretriz que originou os planos que no presente trabalho foram analisados. Por fim, o documento exige que todos os aparelhos sejam de fabricação recente, dotados de requisitos modernos de conforto e segurança, e prevê a prestação de informações sobre a procedência dos equipamentos para fins de verificação técnica.

A diversidade de usos reforçava o caráter híbrido do espaço, ao mesmo tempo festivo, experimental e espetacular. O parque não se apresentava como um conjunto fechado e definitivo,

mas como um organismo em constante mutação, refletindo a própria dinâmica das exposições internacionais.

Conclusão

A análise do Parque de Diversões da Exposição Internacional do Centenário da Independência de 1922 permitiu compreender como esse espaço efêmero condensou, em escala reduzida, as ambições, contradições e estratégias simbólicas do próprio certame. A partir do cruzamento entre planos urbanísticos, registros iconográficos, documentos técnicos e periódicos da época, foi possível evidenciar os descompassos entre o projeto original e sua materialização, a flexibilidade da implantação sobre terreno recém-aterrado, a centralidade do frontispício como narrativa identitária e o protagonismo dos brinquedos elétricos como expressão da modernidade técnica.

O parque de diversões configurou-se, possivelmente, como o espaço mais democrático da Exposição Internacional do Centenário da Independência de 1922. Diferentemente de outros setores do certame, marcados por códigos mais rígidos de comportamento e por um tom mais ‘didático’, como as exposições de estatística, máquinas e produtos, o parque apresentava-se como um território de convivência relativamente aberta, no qual distintos estratos sociais compartilhavam o mesmo espaço de lazer. As imagens de época revelam multidões heterogêneas, compostas por trabalhadores, famílias, visitantes estrangeiros e membros das elites urbanas, circulando lado a lado entre brinquedos, espetáculos e atrações.

Nesse sentido, o parque pode ser compreendido também como um dispositivo de suspensão temporária das tensões do cotidiano carioca, marcado por crises econômicas, carestia, déficit habitacional e instabilidade política. Ao reunir milhares de pessoas em torno do lazer, do espetáculo e da tecnologia, o parque promovia uma experiência compartilhada que reforçava a ideia de pertencimento à cidade e à nação em celebração. Pode-se ainda entendê-lo como um laboratório de experiências urbanas e sensoriais que antecipava dinâmicas próprias da cultura de massas, nas quais o espetáculo operava como instrumento de coesão social e legitimação política.

Entretanto, essa dimensão integradora coexistia com processos de apagamento e silenciamento. O parque estava implantado sobre o aterro formado pela terra do Morro do Castelo, cuja demolição eliminara um dos principais núcleos históricos da cidade e deslocara seus habitantes. O solo que sustentava o espaço de lazer era, ao mesmo tempo, resultado material desse apagamento. Em um momento em que se buscava a representação das raízes do nacionalismo, o berço da cidade do Rio de Janeiro, juntamente com dispositivos urbanos extremamente simbólicos como a Igreja de Santo Inácio e o Colégio dos Jesuítas, a Catedral de São Sebastião, o Forte de São Sebastião, a Casa de Câmara e Cadeia e um Observatório Astronômico, se esvaía em lama. Desse modo, o parque condensava uma ambiguidade fundamental: enquanto oferecia acesso à modernidade e ao entretenimento, também encobria camadas da memória urbana recém-destruída. A experiência de fruição coletiva ocorria sobre um território reconstruído, no qual o passado era literal e simbolicamente soterrado.

A leitura sociocultural do parque revela, portanto, um espaço atravessado por contradições. Ele se apresentava como símbolo de abertura, inclusão e democratização do lazer, ao mesmo tempo em que materializava um projeto urbano e político baseado na substituição, na exclusão e na reconfiguração forçada da cidade. Entre promessas e perdas, progresso e esquecimento, o Parque de Diversões tornou-se um dos lugares mais notáveis da Exposição de 1922, permitindo compreender como a modernidade brasileira foi experimentada, celebrada e construída sobre ausências.

Agradecimentos

Este trabalho foi realizado com o apoio da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil) - Código de Financiamento 001, e do Programa de Bolsas de Iniciação Artística e Cultural da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PIBIAC-UFRJ).

Referências

A EXPOSIÇÃO DE 1922: Órgão da Comissão Organizadora. Rio de Janeiro, n. 5, p. 8, 1922. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=800899&pasta=ano%201922&pagfis=152>. Acesso em: 30 jan. 2026.

BRASIL. Artur Bernardes. **Atlas Histórico do Brasil.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, s.d. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/verbetes/artur-bernardes>. Acesso em: 30 jan. 2026.

BRASIL. **Hermes Rodrigues da Fonseca.** Biblioteca da Presidência da República. Brasília, s.d. Disponível em: <https://www.gov.br/secretariageral/pt-br/centrais-de-conteudo/biblioteca-da-pr/galeria-dos-ex-presidentes/hermesfonseca/biografia-completa>. Acesso em: 30 jan. 2026.

BRASILIANA FOTOGRÁFICA. **I Conferência pelo Progresso Feminino.** Rio de Janeiro, 1922. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br>. Acesso em: 30 jan. 2026.

BRODIE, Allan. **Historic Amusement Parks and Fairground Rides.** London: Historic England, 2015. (Introductions to Heritage Assets Series).

DRAGO, Niuxa Dias. **Cidade da alegria em meio à demolição: o parque de diversões da Exposição de 1922.** In: ANAIS DOS TEXTOS COMPLETOS DA VI JORNADA NACIONAL ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA. Rio de Janeiro: UNIRIO/CNPq, Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana, 2021. p. 15–23.

DRAGO, Niuxa Dias; GÁLVEZ, Márcia Furriel Ramos (trad.). **M. Morales de Los Rios e seu trabalho escultórico para a exposição.** Revista Thésis, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, 2022. Disponível em: <https://thesis.anparq.org.br/revista-thesis/article/view/374>. Acesso em: 29 jan. 2026.

JOHNSON, Steven. **O poder inovador da diversão: como o prazer e o entretenimento mudaram o mundo.** Tradução de Cláudio Carina. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

KESSEL, Carlos. **A vitrine do progresso: exposições internacionais e o Brasil republicano.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

LEVY, Ruth. **A Exposição do Centenário e o meio arquitetônico carioca no início dos anos 20.** Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010.



LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

MARTINS, William de Souza Nunes. **Paschoal Segreto: “ministro das diversões” do Rio de Janeiro (1883–1920)**. 2004. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

RIBEIRO, Luiz Otávio. **Festas, espetáculos e cidade: a Exposição do Centenário da Independência**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

SANT’ANA, Thais Rezende da Silva de. **A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920**. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

VILAS BOAS, Naylor Barbosa. **A Esplanada do Castelo: fragmentos de uma história urbana**. 2007. Tese (Doutorado em Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.