IMAGINÁRIA URBANA: ESCULTURA PÚBLICA NA PAISAGEM CONSTRUÍDA DO **B**RASIL

Paulo Knauss

Princípio da gratidão e memória nacional

o Brasil, ao longo de quase quarenta anos, a história da estátua eqüestre de D. Pedro I confundiu-se com a história política do Império, atravessando as conjunturas do Primeiro Reinado, da Regência e da afirmação do Segundo Reinado. Situada na atual Praça Tiradentes, na antiga área do Rocio, a proposta original de promoção do monumento data de 1825, acompanhando a fundação do Estado nacional no Brasil em torno do regime imperial. Em 1838, a iniciativa foi lançada com uma subscrição pública nacional e originou a mobilização que levou a cabo o projeto. No concurso realizado em 1855, venceu o projeto de Maximiliano Mafra. Todavia, a estátua foi executada na França pelo segundo colocado, o escultor francês Louis Rochet. Em março de 1864, inaugurou-se o monumento com grandes festividades na corte, num ritual de consagração da monarquia constitucional¹.

A iniciativa de promoção da imagem urbana de caráter histórico e escultórico baseava-se na recordação de um personagem do passado, concebido como herói, capaz de uma ação extraordinária, fundadora da nação. Desse modo, a proposta de subscrição pública afirmava a intenção de simbolizar os "heróicos feitos" e recomendar "à posteridade o nome glorioso" do "principal autor" da Constituição, outorgada em 1824, e da Independência, que lançara as bases do Estado nacional no Brasil. Ainda que o projeto de subscrição de 1838 se concentrasse sobretudo na iniciativa de homenagear o imperador D. Pedro I, o projeto propunha também a preparação de uma estátua do Patriarca da Independência, José Bonifácio, que só seria completada em 1872, por ocasião das festividades do cinqüentenário do Estado nacional. A figura esculpida desafiava o tempo.

O lançamento do prospecto foi acompanhado do requerimento e da licença, conferida pelo Estado imperial, para deslanchar a iniciativa. Confirmando a linha divulgada no prospecto, um trecho do requerimento dirigido ao Imperador D. Pedro II diz o seguinte: "Sendo da dignidade e honra da nação brasileira consagrar por um monumento durável o sucesso da sua independência, e deixar à posteridade a gloriosa memória do fundador deste Império"².

Assim, observa-se que a iniciativa encaminhava a construção de uma memória socialmente elaborada em torno do passado histórico. O controle da recordação do evento histórico articulava a afirmação do Estado a partir da caracterização do fundador do regime imperial. A ação extraordinária que instaura uma nova era política legitima, por sua vez, o herói diante da história. É a partir da demarcação do evento

2. Cf. Prospecto de Subscrição, IHGB, Lata 59, PS 15.

^{1.} Para uma caracterização do movimento de promoção da estátua eqüestre de D. Pedro I, ver Maria Eurydice de Barros Ribeiro, "Memória em bronze". In: Paulo Knauss [coord.], Cidade vaidosa; imagens urbanas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1999.



que o personagem se individualiza. Contudo, individualmente ele só importa porque é identificado com a definição das estruturas sociais que abarcam a coletividade. Enquanto o personagem é heróico e o termo individual é isolado, o termo abrangente é a nação. Nesse sentido, o feito histórico se destaca por definir o destino político coletivo, sendo o Estado o vínculo articulador entre o indivíduo e a nação. O herói se torna, então, emblema da história e da nação, na medida em que afirma simbolicamente o lugar social do Estado.

É a insistência em identificar a ação individualizada com uma repercussão de alcance coletivo que faz com que se instaure uma dívida entre o gesto individual e o destino comum, definido como credor. A definição do fato histórico implica, então, uma dependência em relação aos rumos coletivos definidos pelas ações individuais. Nesse aspecto, justifica-se no documento da proposta a "veneração" por parte da nação, que mantém viva a lembrança do feito especial do herói. O reconhecimento da história instaura a cumplicidade entre o coletivo e a figura histórica. Dito de outra forma, a cumplicidade estabelecida pela consagração histórica, nesse caso, faz com que a sociedade nacional se identifique com as estruturas de Estado representadas pelo personagem. Ao se venerar o fato do passado e o personagem, sacraliza-se a própria ordem social presente, articulandose os tempos a partir da história do Estado. A solução simbólica termina por se resolver na estátua eqüestre de D. Pedro I com a seguinte inscrição: "A D. Pedro I, Gratidão dos Brasileiros." Resumidamente, esse princípio da gratidão instaura as bases da relação da sociedade com o Estado, a partir da construção de uma memória acerca do passado histórico que afirma a vontade geral como medida da unidade nacional. Nesse sentido, é possível articular o princípio da gratidão com a elaboração social da memória nacional. Renato Ortiz afirma que a memória nacional tem como característica não ser expressão de uma vivência imediata dos grupos particulares, uma vez que transcende as especificidades e as divisões sociais, não sendo, portanto, extensão de lembranças particulares.3 Assim, a construção da memória nacional é fundamentalmente uma questão ideológica, integrando um campo de poder que se vale da criação artística como um dos seus recursos.

O princípio da gratidão instituiu-se como marca estruturante da instauração das imagens urbanas. Nesses termos, fica estabelecida simbolicamente uma conexão entre o individual e o coletivo, construída a partir de uma dívida da sociedade para com os feitos de certos personagens. O enunciado da gratidão torna-se uma imposição da fidelidade da sociedade à sua própria história, definida pela construção e afirmação do Estado e da memória nacional.

Estrutura narrativa

De acordo com um conhecido artigo de Rosalind Krauss, a lógica da escultura parece ser inseparável da lógica do monumento⁴. Como no célebre exemplo da

^{3.} Cf. Renato Ortiz, Cultura e modernidade; a França no século XIX, São Paulo, Brasiliense, 1996, p. 191.



estátua eqüestre de Marco Aurélio, a escultura freqüentemente se define como uma representação comemorativa, assumindo seu papel de marco. Por isso, diz a autora, são "normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local em que se situam e o signo que representam".

Maurice Agulhon, ao retratar o movimento social da estatuamania na França, já havia sublinhado a relação da produção do movimento com a história da arte. Mármore, pedra e bronze foram materiais recorrentes. As peças eram colocadas sobre pedestais ou socos de pedra trabalhada, destinados a explicar o sentido do monumento de modo didático, por inscrições ou relevos. Em geral, o personagem era caracterizado por algum atributo de seu ofício ou de sua notoriedade, à maneira do retratismo. A figura podia estar só ou acompanhada por uma alegoria feminina ou personagem secundário. As proporções variam. Depois de 1830, a escultura mimética se impôs como modelo, seguindo a tradição acadêmica. As alegorias mitológicas clássicas compunham as fontes ou colunas. O padrão formal dominante perduraria, ao lado da tendência de valorização do não-figurativo, que dava preferência à linguagem simbólica. Frequentemente, essas redefinicões conduzirão, no século XX, a uma sobrevalorização dos pedestais, servindo de medida para a identificação da renovação dos padrões formais, uma vez que o retratismo limitava a sua transformação. As bases escultóricas ganharam em proporções e detalhamento, além da opção por materiais e formas diferentes. Com as guerras, o modelo da estátua individualizada sofreu a concorrência dos conjuntos monumentais dedicados aos soldados desaparecidos⁵. As imagens escultóricas urbanas de caráter histórico do Brasil não fogem a esse padrão e a essa lógica de construção, que seria reproduzida com variações inclusive pelos artistas positivistas6.

É preciso considerar, no entanto, que essa estrutura de linguagem escultórica se constrói como escultura narrativa ao tratar a história de modo narrativo. Assim, os elementos da composição – local escolhido; soco, pedestal ou base; inscrições, insígnias ou alegorias; e estátua, dorso ou busto – formavam uma estrutura narrativa em torno de um espaço, de um tempo e do protagonista de determinada ação, tratada figurativamente por alegorias ou emblemas, qualificando a representação escultórica do fato histórico. Essa estrutura narrativa explicita uma operação historiográfica peculiar, selecionando os elementos a serem recordados e produzindo o esquecimento de outros elementos, constitutivos do contexto histórico de referência, sustentando, assim, a memória construída. A lógica formal escultórica se submetia, portanto, a uma estrutura narrativa.

^{4.} Cf. Rosalind Krauss, "A escultura no campo ampliado", *Gávea*, n. 1, Rio de Janeiro, PUC, 1985, pp. 87–93.

^{5.} Cf. Maurice Agulhon, "La 'statuomanie' et l'histoire". In: Histoire vagabonde, vol. 1, Paris,

^{6.} Cf. José Murillo de Carvalho, A formação das almas; o imaginário republicano no Brasil, São Paulo, Cia das Letras, 1990.



No exemplo da estátua eqüestre de D. Pedro I, isso fica bastante claro quando se analisa a iconografia escultórica. De início, o emblema se impõe na área da cidade onde havia ocorrido o martírio do inconfidente colonial, Tiradentes, membro de uma conspiração anticolonialista, mas também antimonárquica. A imagem da monarquia impunha-se à lembrança antimonárquica, promovendo a amnésia histórica, ao identificar o lugar com a afirmação simbólica do regime imperial. A praça que se via incorporada ao tecido urbano pela promoção de obras de urbanização foi inaugurada com o nome de Praça da Constituição, identificando-a, na toponímia, com o gesto fundador do Estado nacional sob o regime monárquico. Inicia-se, assim, uma história escultoricamente conduzida, rejeitando outras histórias e outros fatos. A composição escultórica de características simétricas, baseada no centralismo, apresenta o monarca em situação eqüestre, assentado sobre o tempo, que é registrado no gradil pela inscrição das datas da cronologia da Independência do Brasil, circundando o monumento de modo que o tempo se completa em uma unidade - alusão à unidade nacional sustentada pela ação fundadora do Estado. O pedestal registra o território identificado com o herói, a partir da indicação alegórica dos quatro rios -Madeira, Amazonas, São Francisco e Paraná -, representados figurativamente por elementos da fauna e por tipos indígenas que compõem a base do monumento. Também aí a unidade nacional se afirma a partir do espaço, uma vez que os rios formam, na imagem da cartografia nacional, um quadrilátero, sugerindo inteireza física nacional. O personagem em situação eqüestre sugere movimento, sem insígnias ou armas (a espada poderia ser um complemento típico da composição), indicando o heroísmo da ação fundadora do Estado nacional, demarcado pela inteireza e pela linearidade do tempo e do espaço, simbolicamente instaurados no gradil e no pedestal. A nação é identificada pela Constituição que o personagem traz na mão, como seu outorgante, fora do eixo central e simétrico da escultura, destacando-se na lógica formal. Assim, a escultura representa o monarca, cuja ação está fundada no tempo e no espaço, identificando o Estado como construtor da nação. O princípio operador da leitura histórica ficou registrado na inscrição da gratidão que fica no centro do pedestal na face frontal do monumento.

Esse conjunto narrativo que afirma simbolicamente o estado imperial fica mais acentuado quando se associa a estátua eqüestre de D. Pedro I à de José Bonifácio nas proximidades. As duas peças foram concebidas conjuntamente e guardam uma identidade complementar: na segunda, a inscrição das datas do cinqüentenário indica o parentesco entre as obras. Se, no caso do monumento ao Imperador, instauravam-se simbolicamente os emblemas do tempo e do espaço da ação fundadora, o monumento do Patriarca da Independência identifica seu personagem como intelectual, acompanhado de livros e de uma pena (de escrever) e em situação de leitura. Ademais, nos cantos do embasamento, instalaram-se alegorias das virtudes clássicas, identificando o Estado não apenas com a ação histórica — o gesto fundador de D. Pedro I —, mas também por suas qualidades. A figura de José Bonifácio representa a razão do Estado. Metaforicamente, a razão e a ação histórica representadas pelas duas imagens



afirmam o papel social do Estado na construção da nação. A imaginária urbana constitui-se, então, em discurso do poder do Estado nacional, produzindo um sistema de identificações para delimitar a nação como comunidade indivisível. Nesse sentindo, a história nacional deixa de ser objeto intelectual para definir-se como parâmetro. A nação é tomada como dado e não como construção política e histórica⁷. Em poucas palavras, a imaginária urbana, a partir de sua estrutura narrativa, colabora para forjar a nação no plano simbólico.

Ordem espacial e ordem temporal

A posição fixa e central da estátua organiza simbolicamente o espaço e o tempo da cidade8. Essa composição fixa uma dinâmica espacial peculiar, que revela, na forma da cidade, o "poder do centro", destacado por Rudolf Arnheim no estudo das artes visuais, mas que pode ter correspondência com os estudos urbanos9. O centralismo confere um padrão formal dinâmico, que salienta o equilíbrio dos elementos, além de sugerir a harmonia da composição. O sentido dinâmico dessa solução formal caracteriza o centro como um foco de energia, a partir do qual os vetores se irradiam ao mesmo tempo em que atuam concentricamente, equilibrando e harmonizando o peso e a atração da gravidade, buscando instaurar a simetria que empresta ao conjunto um caráter estático, inanimado ou imóvel. A posição central privilegiada no urbanismo mostra como os modelos estéticos das artes visuais informam a instauração das imagens urbanas. A prerrogativa do centralismo constitui padrão histórico da escultura pública inscrita na perspectiva clássica. Desde o Renascimento, o classicismo reinterpreta a cidade como suporte material, delimitando-a como um plano em que se projeta o contínuo espacial, harmonizando a relação entre elementos díspares. A força da perspectiva central estabelece um espaço racionalizado, infinito, imutável e homogêneo, assumindo um caráter matemático que reúne integradamente os elementos isolados. Nas palavras de Erwin Panofsky, "a homogeneidade do espaço geométrico assenta-se, principalmente, na idéia de que todos os elementos desse espaço, os 'pontos' nele reunidos, constituem simples indicadores de posição, privados de conteúdo independente próprio fora dessa relação, da posição que ocupam em relação uns aos outros. Na sua relação recíproca, esgotase-lhes a realidade, realidade que não é substancial, mas funcional. Como esses pontos não possuem qualquer tipo de conteúdo, como se tornaram, simplesmente, a expressão de relações ideais, não chegam a levantar o problema da existência de

7. Sobre essas anotações, ver Afonso Carlos Marques dos Santos, "A invenção do Brasil: um problema nacional", *Revista de História*, n. 118, São Paulo, 1985, Separata.

9. Cf. Rudolf Arnheim, O poder do centro, Lisboa, Edições 70, 1990.

^{8.} Em relação à história da cidade do Rio de Janeiro e ao estudo dos sentidos de sua espacialidade, contamos com o artigo de Rachel Sisson, baseado na metodologia proposta por Kevin Lynch. Rachel Sisson, "Marcos históricos e configurações espaciais – um estudo de caso: os centros do Rio de Janeiro", *Arquitetura Revista*, n. 4, Rio de Janeiro, FAU–UFRJ, 2. sem., 1986, pp. 57–81.



diversidade no conteúdo. A sua homogeneidade implica unicamente semelhança de estrutura, baseada na sua função lógica comum, no objetivo e no sentido ideais, também comuns"10. Importa ressaltar que o espaço homogêneo jamais pode ser entendido como dado, posto que é criado pela representação. Não se pode desprezar o fato de que essa representação perspectiva exata é, antes de mais nada, uma abstração sistemática. A perspectiva se constitui fator estilístico, caracterizando-se como "forma simbólica", segundo Panofsky¹¹. Nesse sentido, espaço estético e espaço teórico, ou forma visual e forma lógica, fundem-se na instituição simbólica da paisagem urbana, demarcando seu conteúdo. Vale frisar que a arte moderna, no seu processo de inserção no espaço da cidade, buscou alterar esses padrões sustentados no centralismo e na perspectiva, procurando ressaltar as relações desarmônicas e desordenadas do mundo sensível e psicológico12. De qualquer forma, resumidamente, é possível concluir que a imagem escultórica de caráter histórico inserida na cidade relaciona ordem espacial e ordem temporal, denotando temporalmente o território urbano, ao instituir simbolicamente a especificidade social do espaço da urbanidade.

Monumento ao futuro

Do ponto de vista formal, esse modelo escultórico associado a uma estrutura narrativa acabou se esgotando na história da arte. Tanto Rosalind Krauss quanto Maurice Agulhon apontam a querela em torno da obra de Rodin como o anúncio dos limites do modelo da estatuamania, ou da lógica do monumento, antecipando a crise da arte acadêmica. O marco desse debate foi a concepção escultórica do Balzac, datada de 1891. Essa peça não só terminou não servindo para o seu propósito original, ficando sem identidade de lugar - o que compunha a lógica do monumento -, como sua execução, com excesso de subjetividade, contrariava o retratismo, tornando-a auto-referente, inclusive pelo fato de não ter sido projetada com embasamento qualquer, absorvendo o pedestal e expondo sua autonomia. De certa forma, essas marcas fazem o Balzac de Rodin cruzar o limiar do espaço que se poderia chamar de condição negativa da lógica do monumento. O que se antecipava em Rodin era a escultura moderna, que recusando o projeto de representação temporal e espacial ilusionista baseado na mímesis, problematiza as condições de representação do objeto (ao menos desde a obra de Paul Cézanne e, principalmente, depois do Cubismo). A arte moderna propôs rupturas com a tradição figurativa do Ocidente, contribuindo para dissolver a atitude de contemplação que enquadra a relação entre o espectador

Cf. Erwin Panofsky, A perspectiva como forma simbólica, Lisboa, Edições 70, 1993, pp. 32–33.

^{11.} Nesses termos, as indicações da obra de Panofsky relacionam-se diretamente com a obra de Ernst Cassirer, valendo-se de um de seus conceitos fundamentais.

^{12.} Sobre essa discussão, ver Gillo Dorfles, *Elogio da desarmonia*, Lisboa, Edições 70, São Paulo, Martins Fontes, 1988.



e a obra artística e fortalece um tratamento construtivo nas artes. Paralelamente ao abandono do ilusionismo antropomórfico e à consciência ingênua, que percebia a arte pela semelhança com a experiência cotidiana, a arte do século XX foi estabelecendo a autonomia da linguagem plástica¹³. Se a tradição do pensamento ocidental "foi um contínuo olhar para o equilíbrio, para a euritimia, para a proporcionalidade", como explicita Gillo Dorfles, a tendência contemporânea abriu "caminho ao descentrado, ao assimétrico, ao desarmônico" ¹⁴. Evidentemente, essa transformação dos padrões estéticos no século XX impõe uma mudança radical do caráter formal e urbanístico da imaginária urbana.

No Brasil, o esgotamento do modelo escultórico retratista e de sentido monumental pode ser percebido na imaginária urbana. Especialmente no Rio de Janeiro, nota-se uma sobrevalorização do pedestal, servindo à renovação da linguagem artística pela absorção dos padrões art-déco, convivendo com a estatuária de moldes clássicos15. Mas é a partir da história do Monumento ao Trabalhador Brasileiro, de Celso Antonio, datado de 1950, que se observa a crise dos parâmetros acadêmicos clássicos. Esta peça artística de tema histórico foi publicamente rejeitada pelas suas características formais, a partir de um debate que recuperou a discussão acerca da operação de memória organizada pela escultura16. Na verdade, pode-se considerar que a querela em torno dessa peça já se colocava desde os anos 30, com a inviabilização do projeto do Monumento ao Homem Brasileiro, encerrando-se nos anos 40, com a imagem da Juventude Brasileira, de Bruno Giorgi, que se definia como monumento ao futuro, retratando a expectativa no devir da nação, através da figura de um jovem casal. Em uma das peças de promoção da imagem registrava-se que o monumento era "uma expressão de confiança no futuro da raça [...] É esse sentimento, fator precioso e unificador da Pátria, que o Monumento da Juventude Brasileira quer perpetuar"17. Mesmo que sua concepção ainda estivesse muito próxima do modelo da obra de Auguste Maillol, discípulo de Rodin, sua solução era original, investindo

14. Cf. Gillo Dorfles, Elogio da desarmonia, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 76, 97.

15. Para essa anotação, valemo-nos das considerações de Mariana Várzea, em comunicação no 10 Seminário Internacional sobre o Art-Déco na América Latina, realizado no Rio de Janeiro, em 1996.

Cf. Paulo César de Araújo, "O monstro urbano". In: Paulo Knauss [coord.], Sorriso da cidade;
 imagens urbanas de Niterói – Relatório de Pesquisa, Niterói, LABHOI–Depto. Hist.-UFF, 1996.

17. Cf. FGV/CPDOC. Arquivo Gustavo Capanema. 0429/V-17. Uma abordagem da história do Monumento da Juventude Brasileira encontra-se em Paulo Knauss [coord.], *Cidade vaidosa; imagens urbanas do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1999 [cap. 2].

^{13.} Para uma avaliação das transformações no plano formal que levaram à afirmação da arte moderna, ver Giulio Carlo Argan, *Arte moderna*, São Paulo, Cia. das Letras, 1992. Para um tratamento específico da escultura moderna a partir da orientação de Argan, ver Luiza Interlenghi, *O jogo de espaço; as esculturas de Franz Weissmann*, Rio de Janeiro, PPGH–PUC–RJ, dissertação de Mestrado, 1994. Essa última referência contribui inclusive para uma problematização da história da escultura no Brasil, assim como as abordagens mais gerais dos catálogos *Escultura brasileira: perfil de uma identidade*, curadoria de Emanoel Araújo e Sergio Pizoli, São Paulo, Imprensa Oficial, 1997, e *Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX*, São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1997.



de significado histórico o futuro, e não mais o passado. Posteriormente, o reconhecimento das obras modernistas no ambiente urbano, com a inauguração de Brasília e seu povoamento com esculturas modernas associadas à arquitetura, transformou finalmente o papel das imagens escultóricas no contexto da paisagem da cidade¹⁸.

No entanto, importa destacar que, a partir de sua estrutura narrativa e da articulação entre ordem temporal e ordem espacial da cidade, a escultura urbana baseada na lógica do monumento impõe uma certa leitura dos fatos, organizando uma explanação historiograficamente conduzida e sistematizada. É assim que a imaginária urbana, ao realizar sua própria operação historiográfica, monumentaliza o passado, sacralizando a cidade e os fatos da história. O passado, portanto, torna-se matéria da escultura, inscrevendo-se na paisagem construída.

^{18.} Para um inventário das imagens urbanas de Brasília, consulte-se Roberto Castelo, *Brasília: monumento, marcos e esculturas*, Brasília, Cavaleiro Pirineus, 1999.