



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Iconografia da Primeira República: a alegoria e o ecletismo carioca.

Nelson Pôrto Ribeiro - Universidade Federal do Espírito Santo - CNPq - CBHA

Resumo: O ecletismo carioca foi produto de uma transformação radical no seio do antigo burgo colonial que, metamorfoseava-se em capital da República, fomentando a alegoria em importantes edificações institucionais, esta prática simbólica de tradição milenar na cultura ocidental que recebera um golpe de morte quando do surgimento do pensamento iluminista no século XVIII e da qual o florescer do ecletismo parece ter sido o seu último suspiro; o ecletismo é o último período artístico da Idade Moderna que ainda incorpora a alegoria como elemento constitutivo de sua expressão. O propósito da presente comunicação é justo o de analisar a utilização da retórica estilística associada à alegoria como instrumentos ideológicos do pensamento positivista da 1ª República e expresso nas suas principais edificações.

Palavras chave: arquitetura eclética; iconografia

Résumé: L'éclectisme de Rio de Janeiro était le produit d'une transformation radicale dans la vieille ville coloniale qui métamorphosée en capitale de la République favorise l'allégorie dans les bâtiments institutionnels

importants, cette ancienne pratique symbolique de la culture occidentale qui avait reçu un coup mortel lorsque la émergence de la pensée des Lumières au XVIIIème siècle et qui le éclectisme florissant semble avoir été son dernier souffle; l'éclectisme est la dernière période artistique de l'ère moderne qui intègre encore l'allégorie comme un élément constitutif de son expression. Le but de cette communication est de analyser l'utilisation du style rhétorique associée à l'allégorie comme des instruments idéologiques de la pensée positiviste de la 1ère République et exprimé dans ses principaux bâtiments.

Mots-clés: architecture éclectic; iconographie

1. Introdução:

O ecletismo carioca foi produto de uma transformação radical no seio do antigo burgo colonial que, metamorfoseava-se em capital da República, fomentando a alegoria em importantes edificações institucionais, esta prática simbólica de tradição milenar na cultura ocidental que recebera um golpe de morte quando do surgimento do pensamento iluminista no século XVIII e da qual o florescer do ecletismo parece ter sido o seu último suspiro; o ecletismo é o último período artístico da Idade Moderna que ainda incorpora a alegoria como elemento constitutivo de sua expressão. O ecletismo situa-se numa época onde

a prática alegórica declinara fruto do conflito existente entre esta prática e o tipo de ‘pensamento direto’ instituído pelo iluminismo, contudo, através dos estilos que recuperava do passado, pode-se pressupor que o ecletismo acabava também reanimando simbolismos que eram próprios destes períodos adotando procedimentos que se em parte estavam descolados da complexidade simbólica que apenas uma mentalidade pré-iluminista poderia propiciar, de outra parte, o arquiteto do ecletismo era levado através de um rigor filológico propiciado pelos estudos arqueológicos, a procurar os antigos manuais iconográficos do barroco que tinham caído no ostracismo e que, viam-se assim, trazidos novamente ao cotidiano da prática artística. Com a liberdade proporcionada para a adoção dos mais distintos ‘estilos’, pela primeira vez criaram-se as condições para que os ‘estilos em si’ pudessem fazer parte da retórica do discurso alegórico arquitetônico o que a alegoria eclética incorporou como importante elemento da sua semântica: a ‘linguagem’ estilística. Mas não apenas quando atuava dentro de uma lógica *tipológica* tinha o arquiteto do ecletismo o estilo como retórica. Pode-se pensar que todo um discurso ideológico era necessário também na lógica de um *revival* nacionalista, onde estética e história tinham que caminhar juntas na construção de um discurso *identitário* apropriado para a ‘construção de uma nação’.

Assim, não é por acaso que o neogótico foi escolhido pelos arquitetos franceses como o seu “estilo nacional”, ele marca não apenas um período no qual a região da antiga Gália não é mais dominada pelos “colonizadores”

romanos e caminha no sentido da construção de um Estado nacional - a futura França -, como também é uma proposta que se apropria de toda uma autoridade que a concepção técnica do século XIX construíra a respeito do estilo histórico gótico; de que se tratara de uma época áurea para a história da arquitetura, em que pela primeira vez se ousou levar a resistência da rocha até o limite do material por meio de cálculos estruturais rudimentares mas eficientes, criando enormes espaços verticalizados de pedra e vidro que tinham como selo o arrojado estrutural. E, a partir dessa lógica de valoração de um estilo do ponto de vista não apenas ideológico, mas também técnico, não fica nada difícil imaginarmos que quando arquitetos como Viollet-le-Duc e Antoine Lassus construíam enormes espaços de ferro e vidro utilizando-se do estilo neogótico como expressão, mas se apropriando de uma tecnologia absolutamente inovadora que foi aporte apenas do século XIX - as estruturas metálicas -, esses arquitetos estavam também se utilizando de um paralelo alegórico, de uma retórica que trazia no seu âmago a glorificação desse estilo como símbolo de uma arquitetura inovadora e, como todo símbolo, de caráter atemporal.

2. O ecletismo no Rio de Janeiro

Se conviermos que o neoclássico é um movimento distinto do ecletismo, podemos identificar na então capital do país o primeiro como sendo expressão do Império e o segundo da Primeira República. Dessa forma, o ecletismo

seria um movimento que, ao menos entre nós, teria surgido apenas ao final do século XIX.

Podemos identificar grosso modo três grandes fases desse movimento eclético. De acordo com Brenna, o ecletismo teria vingado no Rio de Janeiro a partir do último quartel do século, aparecendo primeiramente nas decorações de um novo tipo de edificação residencial chamada *chalet*.¹ Conjuntamente, vimos a implementação de um gosto romântico pela paisagem que se refletiu no abandono dos jardins geométricos (italianos ou franceses) e a adoção de jardins irregulares que procuravam o pitoresco da natureza (jardins ingleses). Esses jardins estavam associados à arquitetura romântica (*chalets*) no caso de chácaras e vilas suburbanas; algumas vezes – como era o caso do Passeio Público e do Campo de Santana. Na Europa, o neogótico revivesceu com certo vigor como *revival* nacionalista, mas também como uma idealização da Idade Média e de sua cultura cavaleiresca e de amor cortês. No Rio de Janeiro, o neogótico surge em importantes edificações de caráter público – algumas de caráter religioso - que proliferaram na cidade, e que tiveram o seu surto desencadeado a partir da edificação do Real Gabinete Português, em 1880.

Mas a grande afirmação da arquitetura eclética carioca vai se dar a partir de 1903 com a remodelação do centro da cidade do Rio para que o antigo burgo colonial tomasse as feições de uma moderna capital da República que nascia, tendo como modelo as cidades de Paris e Buenos Aires, entre outras. Essas obras consistiram fundamentalmente

¹ BRENNNA. 1987, p. 36.

na abertura da avenida Central (atual avenida Rio Branco), e de algumas outras obras próximas, como a construção da avenida Beira-Mar, a remodelação do porto e a construção da avenida Rodrigues Alves.²

A abertura da avenida Central constituiu-se num verdadeiro laboratório de experiências para o ecletismo carioca, que entrava assim no que poderíamos chamar sua segunda fase: rasgou-se a malha colonial do centro da cidade para construir-se uma moderna avenida que se constituía numa perspectiva de 33 metros de largura por 1800 metros de comprimento e instituiu-se um concurso de fachadas para os lotes que foram reagrupados e redivididos em dimensões totalmente distintas do parcelamento fundiário colonial.

Nesse concurso de fachadas, instituído pela Comissão Construtora da avenida Central, apresentaram-se 134 projetos de 107 candidatos, que se constituíam na nata dos arquitetos, engenheiros e construtores nacionais, quase todos provenientes do Rio de Janeiro, mas alguns estrangeiros e também de outros estados do Brasil, como São Paulo. Entre eles, Rafael Rebecchi e Adolpho Morales de los Rios (primeiro e segundo lugar do concurso), Heitor de Mello, Ramos de Azevedo, Antônio Januzzi, Irmão e Cia. etc;³

Digo que se constituiu num “laboratório de experiências” para o ecletismo carioca porque os projetos aprovados e posteriormente construídos apresentavam-se nos mais distintos estilos. Na avenida Central conviviam lado a

² SANTOS. 1982, p.27.

³ SANTOS. 1982, p.32.

lado edificações construídas em estilo neorrenascentista (maior predominância); neogótico; neobarroco; neorrococó; neomourisco etc. Um passeio por essa avenida para um observador atento transformava-se numa aula ilustrada da história da arquitetura ocidental dos últimos séculos.

Fazem parte ainda dessa fase do ecletismo carioca, as duas grandes exposições universais realizadas na capital da República em 1908 e 1922.

Na terceira fase do ecletismo carioca - aquela que se inicia a partir dos anos 1920 -, podemos identificar mais duas grandes tendências historicistas que vêm se juntar ao ecletismo: o neocolonial e o protomoderno.

A primeira surge a princípio como uma das inúmeras variações do *historicismo tipológico*, já preconizada desde o início do século por Araújo Vianna, professor da Escola Nacional de Belas Artes, mas ainda bastante desvalorizada nas primeiras duas décadas por força do padrão eurocêntrico adotado pela maior parte dos construtores nacionais. Esse estilo foi aplicado de forma precursora apenas por arquitetos como Heitor de Mello⁴ e, quando da Exposição Internacional de 1922, encontrou um aliado na figura do prefeito Carlos Sampaio, que contratou ao menos três grandes projetos nesse estilo para pavilhões dessa Exposição.⁵ Só a partir da década de 1920 esse estilo se ergue como movimento em parte antipluri-historicista, porque avesso a “estrangeirismos”, e em parte aspirando a um discurso nacionalista de independência cultural, os quais se complementavam e foram desencadear na

⁴ *Architectura no Brasil*. Outubro 1921, p. 29.

⁵ KESSEL. 2001, p. 61.

Semana de Arte Moderna de 1922, que se propôs a marco de ruptura com a tradição acadêmica, na qual a arquitetura foi representada por propostas neocoloniais.

Por sua vez, o protomodernismo que surge um pouco mais tarde, nos anos 1930, com as construções do Estado Novo, como os Ministérios da Fazenda e do Trabalho, apresenta-se como um estilo que já incorpora elementos característicos da modernidade – as grandes estruturas de concreto armado dos arranha-céus – mas ainda revestem suas roupagens com a linguagem neoclássica monumental.

3. Os grandes programas alegóricos do ecletismo carioca

Dentro de um quadro pedagógico geral que se direcionava por meio de diretrizes difusas com alguma influência positivista, as Escolas de Belas Artes do século XIX procuraram propiciar aos seus estudantes - inclusive aos de arquitetura - uma formação bastante heteróclita. Contudo, pelo que sabemos, poucos arquitetos se formaram no período em questão pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. A formação majoritária desses construtores - quando havia - era pela Escola Politécnica, onde as lições de erudição artística eram dadas com maior concisão.

Assim, não podemos esperar que todas as edificações do ecletismo carioca contassem com participações eruditas que propiciassem programas iconográficos complexos. Na maior parte, as edificações foram apenas produto da mixórdia de um *pastiche compositivo* e não tinham

mensagem alegórica nenhuma. Numa parcela pequena mas significativa das edificações encontramos um programa mínimo que se reduzia à “arquitetura falante” e que se expressava por meio do *historicismo tipológico*, raríssimas eram as que tinham programas mais ousados.

Enquanto museus e teatros parecem contar com uma possibilidade de expressão alegórica restrita à “arquitetura falante”, prédios governamentais – em especial aqueles que abrigam os conselhos de representação do povo – parecem ter facilidade em atrair dos alegoristas programas iconográficos mais complexos, em parte, porque podem se reivindicar símbolos de uma “história nacional” e, em parte, porque pretendiam, muitas vezes, consolidar de forma ideológica essa “tradição nacional” por meio de seus programas iconográficos.

Como paradigma da prática alegórica do ecletismo carioca nos debruçaremos sobre o Palácio Tiradentes.

4. O Palácio Tiradentes

De todas as construções ecléticas cariocas, o Palácio Tiradentes (atual edifício-sede da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro) é sem dúvida a construção que recebeu o programa iconográfico e alegórico mais complexo e sofisticado.

Projetado a partir de 1922 por Archimedes Memória e Francisco Cuchet para ser sede da Câmara dos Deputados da República brasileira - naquele momento provisoriamente instalada no prédio da Biblioteca Nacional -, a edificação foi

pensada, tal como o Palácio Pedro Ernesto, para sede de um Legislativo e inaugurada em 1926.

O Palácio, apesar do estilo vetusto, já incorporava as modernas técnicas que iriam revolucionar as práticas construtivas do século XX. Desde as fundações - um enorme bloco de concreto armado fazendo o papel de um radier apoiado diretamente sobre a areia - até a estrutura da cúpula, em nervuras de concreto armado, fazendo com que a edificação, apesar da roupagem eclética do passado, já trouxesse o germe do arrojado estrutural que o concreto desenvolveria em prédios coevos como o do Jockey Club Brasileiro, projeto de autoria dos mesmos arquitetos.

De acordo com um “projeto inicial” do edifício⁶ o programa alegórico da fachada foi mais tarde sensivelmente simplificado: pois foram suprimidas duas colunatas semicirculares – ligeiramente inspiradas nas colunatas de Bernini para a basílica do Vaticano – cujos topos se alinhavam com o alto da escadaria da fachada e eram coroados por estátuas e grupos alegóricos (Figura 1). Essas colunatas e suas alegorias – as quais o projeto não detalha o suficiente para serem identificadas - foram substituídas pelas rampas semicirculares que se encontram no local hoje em dia e que permitem o acesso de viaturas diretamente ao nível do pórtico de entrada do prédio.

Os arquitetos foram discípulos e “herdeiros” do escritório Heitor de Mello e tal como o mestre utilizavam-se das linguagens historicistas com propósitos discursivos e pedagógicos (arquitetura falante).

⁶ Publicado in *Architectura no Brasil*. Janeiro 1922.

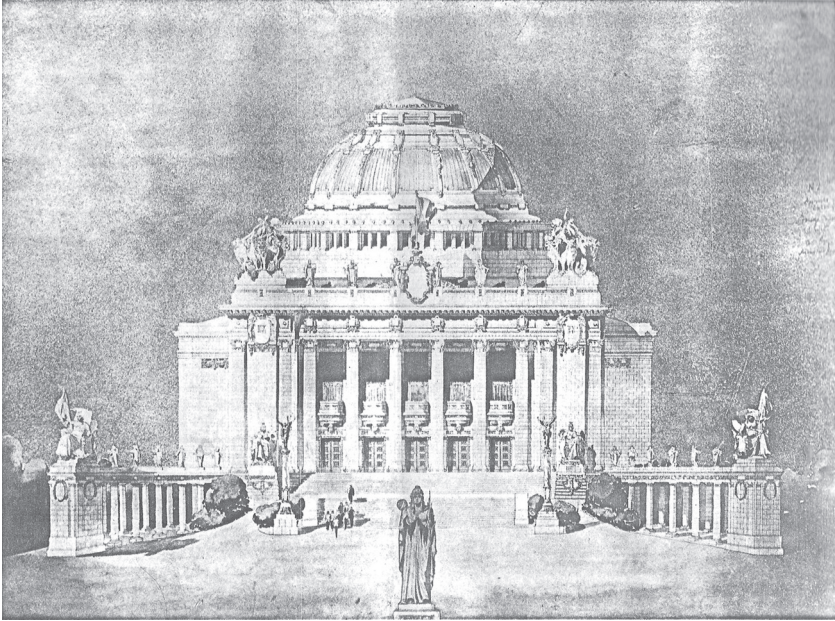


Figura 1 - Projeto de edifício para a Camara dos Deputados Ferais. Escritório Heitor de Mello - A. Memoria e F. Cuchet, Arquitetos.

Se Heitor utilizou-se de um neoclássico do tipo Luís XVI na Câmara de Vereadores da cidade é porque achava – entre outras coisas - que a austeridade do classicismo convinha aos prédios públicos. No Palácio Tiradentes também se optou por um estilo clássico e austero, mas nesse caso a escolha recaiu sobre o neogrego, ou, para sermos mais precisos ainda, pelo “neorromano”, isto porque, como demonstraremos abaixo, o edifício como um todo é uma elegia à República brasileira, que procura incorporar no seu programa iconográfico um forte paralelo alegórico com a República romana, mãe de todas as repúblicas posteriores e paradigma de vida civil e de política íntegra.

Além do estilo arquitetônico propriamente, elementos decorativos do Palácio Tiradentes, retirados diretamente

da imaginária latina, reforçam esse paralelismo tais como as águias - atributo presente no estandarte da República romana – esculpidas em baixo-relevo na base da cúpula, ou os fasces - símbolo de unidade e autoridade porque eram usados pelos litores romanos, que antecederam os cônsules, como uma insígnia do direito que estes últimos tinham de julgar e punir - que se encontram em algumas alegorias da fachada, mas também estampados em mosaicos do piso. Esses elementos iconográficos foram também apropriados pelo nazismo alemão (águia) e pelo fascismo italiano (fasces), mas, nesse prédio, eles não têm essa conotação hoje odiosa, pois estamos ainda no início da década de 1920.

De todos os aspectos relacionados com a arquitetura romana presentes nessa edificação, o mais significativo é sem dúvida a cúpula que a coroa – observe-se que este é um elemento inexistente na arquitetura grega – e que, em parte, remete à mais importante cúpula da arquitetura ocidental: a cúpula do Panteão, impressionante construção que durante muito tempo se constituiu no grande paradigma da engenharia ocidental com os seus mais de 44 metros de diâmetro, os quais só teriam sido suplantados com as estruturas de aço do século XIX.

A cúpula do Panteão era hipetra, ou seja, possuía um óculo no topo por onde entrava a luz do divino, local de contato entre os níveis, o celestial e o terrestre. Para o positivismo da segunda metade do século XIX - corrente de pensamento majoritária entre os governantes da Primeira República no Brasil - evidentemente essas correlações

místicas não faziam sentido, mas a luz, para essa corrente de pensamento, não havia perdido o seu valor simbólico, pois sendo denotativa entre outras coisas da “sabedoria” era também, por paralelismo da “ciência” e do papel luminar para a humanidade que o positivismo acreditava que esta tinha como única fonte de conhecimento credível. Além de um simbolismo geral muito apropriado para a cobertura do plenário de uma Casa Legislativa, a cúpula carioca ainda carrega consigo toda a significância própria do programa iconográfico específico, pois ela permite a passagem da luz para a iluminação natural de um vitral que paira sobre o plenário e que representa o céu do Brasil na manhã da proclamação da República, com a posição astronômica exata das estrelas – em especial a da constelação do Cruzeiro do Sul – às nove horas.⁷ (Figura 2)

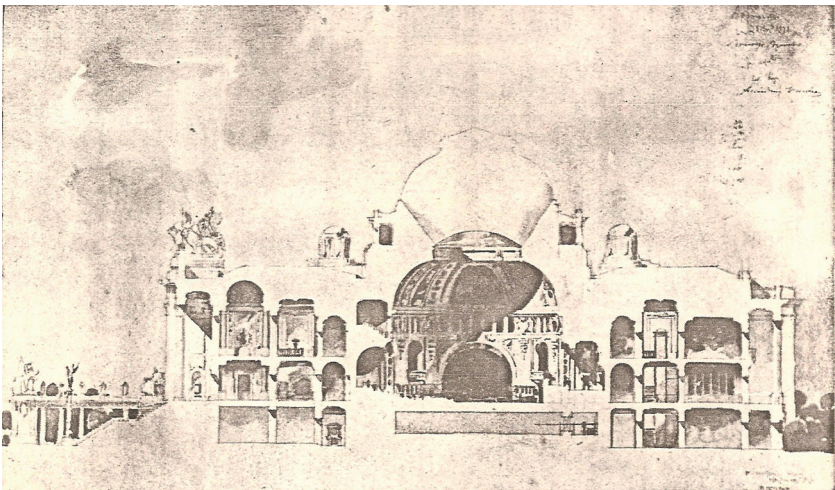


Figura 2 - Seção longitudinal. Projeto do Palácio da Câmara dos Deputados Federais. Escritório Heitor de Mello - A. Memoria e F. Cuchet Arquitetos

⁷ Livro do centenário. 1926, p.45.

Enquanto o programa iconográfico das pinturas históricas que decoram o plenário da Câmara foi elaborado pelos historiadores paulistas Affonso d'Escragnolle Taunay e Washington Luís,⁸ o programa iconográfico da fachada parece ter sido todo dirimido pelo arquiteto Archimedes Memória com participação do escultor José Octavio de Corrêa Lima, que eram os dois membros designados pela Escola Nacional de Belas Artes para a comissão julgadora que selecionou os artistas que fariam as esculturas da fachada.⁹

Tal como já havíamos mencionado, esse programa iconográfico é uma elegia à República brasileira. São três as representações simbólicas mais importantes, todas localizadas na fachada frontal e fortemente vinculadas, porque, de acordo com o programa, incorporariam os três momentos mais significativos da construção da nação brasileira. Essas representações são a estátua de Tiradentes, situada na praça à frente do Palácio, e as alegorias da Independência e da República, localizadas nas extremidades do coroamento da edificação.

A estátua de Tiradentes é obra do escultor Francisco de Andrade.¹⁰ Tiradentes aparece caracterizado como o protomártir da nação, como o germe de uma ideia ainda a vingar. Como tal, ele simboliza todo um movimento de constituição daquilo que Benedict Anderson chama “o valor mais universalmente legítimo da vida política de

⁸ Livro do centenário. 1926, p.45.

⁹ Livro do centenário. 1926, p.42.

¹⁰ Livro do centenário. 1926, p.90.

nossa época”¹¹ valor este que para se constituir precisa se alimentar de todo um imaginário povoado de heróis, mártires e epônimos. De fato, não existe nacionalidade constituída que não tenha na sua origem um mártir, pois, ainda de acordo com Anderson, não existe ato moral mais elevado nos nossos tempos do que o de morrer por um país ao qual não se escolheu para nascer.¹²

Não por outro motivo essa estátua aparece em relevância em relação a todas as demais representações do Palácio ao qual nomeia, destacada do conjunto arquitetônico e à frente dele, em escala própria (4,5 metros de altura).

É possível que a relação da cúpula com a colunata berniniana não construída do projeto original e a estátua do mártir abraçada por esta tencionasse estabelecer um simbolismo de mausoléu ou de monumento funerário para este palácio, pois assim como o Vaticano abriga os restos mortais de São Pedro, a Cadeia Velha onde Tiradentes teria passado seus últimos momentos de vida situava-se no exato local onde foi construído o palácio.

Numa clara referência aos apóstolos martirizados, Tiradentes aparece completamente despojado, vestido com túnica e com longos cabelos e barbas tal qual no momento mesmo em que está sendo conduzido ao patíbulo, e corroborando os paralelos alegóricos, pois se faz assim uma referência ao fato de que a última morada do mártir antes do suplício foi a Casa da Câmara e Cadeia do Rio de Janeiro, situada no exato local onde se construiu o Palácio Tiradentes. De acordo com as exigências programáticas da

¹¹ ANDERSON. 1989, p.11.

¹² ANDERSON. 1989, p.157.

Mesa Diretora, o semblante do mártir não deveria mostrá-lo abatido ou mesmo arrependido, e sim com o “traço forte da altivez e fortaleza de ânimo dos que recebem a morte como um diadema dos vencedores, como um sacrifício necessário à realização mais certa e mais segura dos ideais de independência de uma grande nação que surgia”.¹³

A vitória definitiva - que estava embutida na ideia desse holocausto, o qual não passava de uma derrota momentânea - é alegórica, e num primeiro nível está representada por duas *Nikés* aladas que se encontram posicionadas em cima de colunas logo atrás do mártir. Num nível mais amplo, contudo, essa vitória é corroborada pelos dois importantes fatos políticos que se apresentam em grandes alegorias posicionadas nas extremidades do topo do coroamento: “antevia-se uma realidade esplêndida, naquele rosto de patriota (Tiradentes), em que os anjos da Vitória lhe ofereciam coroas de louros, pelo triunfo completo da Independência e da República, que dariam ao Brasil o poder de governar-se”.¹⁴

Dois momentos que o positivismo histórico considerou fundamentais para a constituição da Nação brasileira; o brado da Independência, a simbolizar a constituição da individualidade territorial e política da Nação e o brado da Proclamação da República a simbolizar a constituição de um estado laico e moderno. Observe-se que o brado de Deodoro, historicamente, não se deu sobre um cavalo, mas numa sacada e com o balançar do quepe em vez da espada, no entanto, por motivos estéticos e iconográficos,

¹³ Livro do centenário. 1926, p.44.

¹⁴ Livro do centenário. 1926, p.44.

ficou mais interessante reproduzir a cena como estátua eqüestre (toda a iconografia da época o representa a cavalo empunhando o quepe).

Os dois grandes grupos escultóricos posicionados em cada uma das extremidades do coroamento do edifício incorporam Pedro I a cavalo, numa alegoria à Independência; e Deodoro também a cavalo, numa alegoria à Proclamação da República. Os grupos são simétricos em volume e aparência, pois ambos os cavaleiros estão com o braço levantado empunhando a espada na direção do centro da fachada, como se apanhados no ato mesmo da ruptura histórica. Por si, essa simetria indica uma clara equivalência simbólica dos dois momentos históricos constituintes da nação, suplantados em grandeza apenas pela estátua que está no vértice do triângulo isóscele formado pelas três figurações. Enquanto Tiradentes, que é o mártir, constituiu-se em símbolo e como tal se basta, o imperador e o general, que são os heróis, aparecem incorporados a grandes grupos alegóricos.

Os grupos sofreram diretivas iconográficas dos dois já citados membros da Comissão Julgadora da Mesa Diretora da Câmara, mas foram artisticamente idealizados pelo escultor Leão Velloso e executados pelo autor e seus colegas Modestino Kanto e Magalhães Corrêa. De concreto armado, cada grupo mede em torno de 7,5 metros de altura tendo quatro metros de frente e 5,5 de comprimento, pesando 42 toneladas, sendo as maiores esculturas até então forjadas na cidade.¹⁵

¹⁵ Livro do centenário. 1926, p.45.

A alegorização de fatos históricos em que atuam personagens reais incorpora algumas táticas artísticas: tanto Deodoro quanto Pedro I estão vestidos à romana, prática usual nas alegorias barrocas – veja-se, por exemplo, a estátua equestre de D. José I no Terreiro do Paço, em Lisboa -, que não apenas traça paralelos alegóricos entre essas figuras e os grandes imperadores e generais da Antiguidade latina, os quais embora distanciados pelo tempo são aproximados “sob a mesma representação artística e simbolismo glorificador”, como também cria um distanciamento entre o personagem histórico propriamente e o personagem simbólico: dando-lhes “por certo, vulto e saliência tais, que lhes emprestará o entono das divindades tutelares, apagando-lhes os vestígios da existência quotidiana e corriqueira”.¹⁶

Outra tática consistia em mesclar no grupo a figura do personagem histórico com figuras alegóricas. No presente caso, em volta de ambos os heróis montados, caminham a pé seis personagens distintos, alguns históricos, outros alegóricos: em torno de Pedro I vemos uma representação de José Bonifácio e as alegorias da Liberdade, da Força Cívica, do Patriotismo entre outras, assim como em volta de Deodoro temos a representação de Benjamin Constant e das alegorias da Mocidade, da Pureza, da Constituição entre outras.¹⁷

Entre os dois grandes grupos e posicionados ao longo da platibanda, estão estátuas alegóricas que representam atividades e virtudes necessárias para que uma comunidade

¹⁶ Livro do centenário. 1926, p.78.

¹⁷ Livro do centenário. 1926, p.92.

se desenvolva como nação: “os quatro elementos da riqueza nacional”.¹⁸ Todas têm atributos iconográficos clássicos e são elas: a Agricultura (deusa Ceres com a foice e um feixe), o Comércio (Hermes com o caduceu), a Viação (uma roda alada e uma âncora) e a Indústria (a engrenagem e o martelo). Ao centro da fachada, ladeando o escudo da Lei, as virtudes consideradas as mais necessárias: a Autoridade (portando os fasces) e a Liberdade (a tocha), sem elas não há possibilidade de Ordem e Progresso, a divisa positivista que se encontra representada abaixo, nos dois grandes grupos esculpidos por Zacco Paraná e posicionados em lugar de destaque nos pedestais, ao nível da entrada; a Ordem que usa o barrete frígio (atributo da República) e segura as tábuas da lei constituída sob a qual a ordem se assenta, secundada por um menino portando o símbolo da autoridade (os fasces); o Progresso, portando atributos da Indústria e do Comércio, os mesmos já presentes nas alegorias da platibanda (a engrenagem e o caduceu alado).

O ciclo fecha-se com as duas estátuas de cimento metalizado que se encontram nas laterais do pórtico de entrada e que exprimem a Soberania e o Saber.

Em termos gerais, esse programa é fortemente acadêmico no que isso tem de mais artificial e expressa a cristalização de uma convenção já há muito configurada e fartamente ilustrada, contudo, não deixa de ser peculiar a forma como é adaptado aos propósitos ideológicos das correntes políticas que predominavam, inclusive a uma visão de mundo muito própria e característica de uma época.

¹⁸ Livro do centenário. 1926, p.94.

5. Conclusão

O Palácio Tiradentes foi talvez o último suspiro de uma prática de grandes programas alegóricos a que a arquitetura lusa esteve sempre sujeita desde o Renascimento, e, no Brasil, desde que a cultura barroca se desenvolveu plenamente com auxílio da riqueza propiciada pelo ciclo do ouro. A partir de então, a alegoria desaparece da prática arquitetônica ou pelo menos desaparece das edificações de relevância.

A arquitetura moderna da primeira metade do século XX não apenas se livrou de todo ornato como se fosse crime (Adolf Loos), como também se associou a vanguardas artísticas que se orientavam por princípios não figurativos - tais como os construtivistas e os suprematistas. E nas artes visuais a ausência da figuração impede toda possibilidade de comunicação alegórica.

É possível que a alegoria venha a retornar? O ecletismo da pós-modernidade fez, de alguma forma, uma experiência com estilos e representações do passado, teria sido ele também um retorno ao alegorismo?

A primeira das perguntas só pode ser respondida de forma equívoca, pois assim como em tempos recentes o figurativismo voltou a ser adotado nas artes visuais, ou pelo menos saiu do ostracismo em que havia caído, é muito possível também que o antigo gosto pela prática alegórica, pelas imagens que contêm “significações ocultas” e que fazem o regalo daqueles que “no pouco muito veem” venha também a se restabelecer.

Mais de um autor chamou a atenção para o fato de que o projeto de laicização do iluminismo nunca chegou a ser completamente implementado e que o mundo vê hoje um “retrocesso” em relação a determinadas práticas religiosas: o fundamentalismo – qualquer que seja ele – baseia-se na aceitação de uma “revelação” que em si é também uma prática alegórica, pois procura ler na natureza sinais do divino. No entanto, vai uma grande distância – em especial nos dias atuais - entre prática religiosa e prática artística.

Quanto ao natimorto pós-moderno, há que se ter em conta que essa arquitetura se propôs a emancipar o desenho de suas implicações teóricas, o que libera a forma de suas dimensões simbólicas e de sua possível transcendência utópica e incentiva o uso do ornamento como parte de uma retórica monumental, mas esvaziada.¹⁹ Diferentemente do ecletismo, o pós-moderno recorria à exaltação monumental do histórico apenas como princípio de autoridade.

Por último, citando o mestre Patetta, reitero a parte da cidade construída pela cultura eclética como uma das últimas de valor indiscutível e que “não apenas estudá-la e partir novamente dela, para formular novas hipóteses urbanas, mas também defendê-la das agressões da especulação imobiliária, é tarefa da cultura atual dos arquitetos”.²⁰

Referencias bibliográficas.

ANDERSON, Benedict. Nação e consciência nacional. São Paulo, Ed. Ática, 1989.

Architectura no Brasil Rio de Janeiro . n° 1, outubro 1921.

Architectura no Brasil. Rio de Janeiro. n° 4. Janeiro 1922.

¹⁹ SUBIRATS, 1984.

²⁰ PATETTA. 1987, p.25.

BRENNNA, Giovanna Rosso del. "Eclétismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)". in: Annateresa Fabris (org). Eclétismo na arquitetura brasileira. São Paulo, Nobel/ Edusp, 1987.

Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Casa da Palavra/ Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000.

KESSEL, Carlos. A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio. Rio de Janeiro, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. p. 61.

Livro do centenário da Câmara dos Deputados (1826-1926). Rio de Janeiro, Empresa Brasil Editora, 1926.

PATETTA, Luciano. "Considerações sobre o eclétismo na Europa". in: Fabris (org). op.cit.

SANTOS, Paulo F. "Arquitetura e urbanismo na avenida Central". In: Marc Ferrez. O álbum da avenida Central. São Paulo, Ex Libri / João Fortes Engenharia, [1982].

SUBIRATS, Eduardo. Da vanguarda ao pós-moderno. São Paulo, Nobel, 1984.