

A República entre deuses e anjos – cultura visual e a jovem nação republicana

Valéria Salgueiro*

Resumo: O presente trabalho representa um esforço em apontar e discutir incoerências e contradições em nossa abordagem de temas nacionais com recursos artísticos e o emprego de formas estranhas em nosso meio. Seu objetivo é questionar a eficácia de uma prática voltada à elaboração de um discurso construtor da nacionalidade brasileira no período da Primeira República (1889-1930), partindo da observação do vitral da cúpula do Salão Plenário do Palácio Pedro Ernesto, erguido nos anos de 1920 para ser a sede do Conselho Municipal do Rio de Janeiro, na Praça Floriano, no centro do Rio de Janeiro.

Abstract: The work represents an endeavor to pointing out incoherencies and contradictions in dealing with national themes while making use of non-indigenous artistic means and forms. It aims at questioning the efficacy of such a praxis yet turned to the construction of a nationalist discourse at the time of Brazil's First Republic (1889-1930). For this purpose the text departs from the observation of the stained glass works of the plenary hall of the Pedro Ernesto Palace, built in the 1920s to house the Rio de Janeiro Municipal Council and located in Floriano Square, in the core city of Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Brasil, Primeira República, vitral, alegoria.

Key-words: Brazil, First Republic, stained glass, allegory.

Introdução

O advento do novo regime trouxe consigo alguns desafios não apenas logo de imediato, mas que perduraram pelas décadas subseqüente à Proclamação, como a construção simbólica da República. As idéias do comando das tropas reunidas por Deodoro e da liderança de setores jovens militares por Benjamin Constant, sintetizadas numa mesma imagem com as duas figuras montadas, operou por muito tempo como um emblema da Proclamação e da própria idéia do Brasil republicano. Ainda na década de 1920 essa imagem era trabalhada na construção simbólica

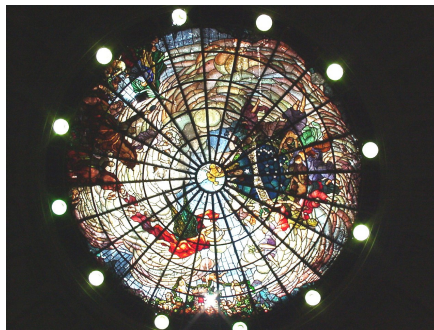
* Professora associada da Universidade Federal Fluminense, Doutora em História Social (USP), Pesquisadora do CNPq.

2

da República, embora com uma abordagem estética e com recursos técnicos estranhos à ainda pequena tradição artística brasileira. É aí, justamente, que residem questões essenciais que sublinham este presente trabalho, questões que configuram os traços essenciais da pesquisa que vimos desenvolvendo e que constituem o cerne de um debate sobre o estranhamento de temas e de formas artísticas em nossa cultura no qual destacam-se nomes como os de Antônio Cândido (2006), Roberto Schwartz (1988) e Luiz Costa Lima (1989). Esses autores preocuparam-se em apontar nas obras de escritores nacionais do passado certas formas e temas originários de outro ambiente cultural, europeu.

Nas artes visuais algo semelhante se passa, constituindo o presente trabalho um esforço em apontar e discutir incoerências e contradições em nossa prática artística de abordagem de temas e emprego de formas artísticas estranhas em nosso meio. Seu objetivo é essencialmente questionar a eficácia de uma prática que se mostra deliberadamente voltada à elaboração de um discurso construtor da nacionalidade brasileira no período da Primeira República (1889-1930), e para tanto partimos da observação do vitral da cúpula do Salão Plenário do Palácio Pedro Ernesto, prédio erguido nos anos de 1920 para ser a sede do Conselho Municipal do Rio de Janeiro, situado na Praça Floriano, no centro do Rio de Janeiro¹.

1. O Vitral do Salão Plenário do Palácio Pedro Ernesto



¹ Sobre técnica e história dos vitrais ver Brandão (1994).

O vitral “*Alegorias à Bandeira e à República*” consiste na clarabóia da cúpula do Plenário Barbosa Lima Sobrinho da Câmara de Vereadores da cidade do Rio de Janeiro. A obra foi executada pela Casa Conrado, em São Paulo, famosa pelos vitrais importantes que saíram de suas oficinas. Sua composição é da autoria dos irmãos Chambelland² e foi idealizada para retratar “o céu do Rio de Janeiro no momento exato da proclamação da República às 9h15min do dia 15 de novembro de 1889”. A peça, que eterniza um momento-chave da vida do Brasil, é uma entre outras tantas obras de arte que buscaram enaltecer a República e construir uma narrativa do acontecimento de modo a inculcar visualmente no público a legitimidade do novo regime. Através da análise das alegorias compostas com muitas figuras e atributos de identidade pretende-se “descolar” do suporte do vitral propriamente dito o trabalho de construção ideológica dos republicanos, este pontuado por ambigüidades e contradições, assim como sua elaboração de mitos camuflados na magia e sedução da forma vitral cujas cores e transparência foram sempre tão encantadores, desde as catedrais góticas.

Para efeito de observação e análise do vitral, podemos dividi-lo em três seções, cada uma delas remetendo alegoricamente a uma idéia: a proclamação da República (Figura 1), a cidade do Rio de Janeiro (Figura 2) e a nação brasileira (Figura 3). Na área mais central do vitral, no céu

² Os irmãos Carlos e Rodolpho Chambelland se destacam entre os pintores brasileiros do início do século. Rodolpho, nascido em 1879, “estudou no Liceu de Artes e Ofícios e matriculou-se em 1901, como aluno livre na Escola Nacional de Belas Artes, onde estudou com João Zeferino da Costa, Rodolpho Amoêdo e Henrique Bernardelli. Exímio retratista e pintor de figuras, ele destacou-se na pintura de gênero e foi responsável por alguns dos mais importantes trabalhos de pintura decorativa realizados na Primeira República. Integrou a equipe que decorou o pavilhão brasileiro na Feira Internacional de Turim em 1911 (trabalho hoje perdido) e realizou pinturas para o Salão de Festas do Palácio Pedro Ernesto e para a cúpula da Sala da Assembléia do Palácio Tiradentes. Essas duas últimas obras foram executadas nos anos 1920, em parceria com o seu irmão Carlos Chambelland. Rodolpho Chambelland conquistou o Prêmio de Viagem à Europa na Exposição Geral de Bellas Artes de 1905 com o quadro *Bachantes em festa*, e seguiu para Paris no ano seguinte, onde freqüentou a Academia Julian. Conquistou ainda medalha de prata em 1904, e medalha de ouro em 1912, por sua participação na Exposição Geral de Belas Artes desses anos. Exerceu o magistério na Escola Nacional de Belas Artes e, em 1916, após concurso, assumiu a cadeira de modelo vivo, em substituição ao então falecido Zeferino da Costa; mantendo-se nesse cargo até 1946, quando se aposentou. Seu irmão Carlos Chambelland, pintor e ilustrador nascido em 1884, também freqüentou a Escola Nacional de Belas Artes, onde teve como professores João Zeferino da Costa e Rodolpho Amoedo. Carlos estudou gravura no Liceu de Artes e Ofícios e, em 1907, conquistou o Prêmio de Viagem à Europa, com a tela *Final de Jogo*. Ele fixou-se em Paris, onde freqüentou academias livres e o ateliê de pintor francês Eugene Carrière, e integrou a equipe que decorou o pavilhão brasileiro da Feira Internacional de Turim, em 1911, permanecendo na Itália até 1912. Junto com seu irmão Rodolfo, Carlos participou de diversos trabalhos decorativos em prédios públicos, tendo também uma significativa atuação como ilustrador de diversos periódicos cariocas dos anos de 1920 e 1930, como *O Cruzeiro*. Durante sua vida, recebeu importantes premiações: em 1923, conquistou a grande medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes; em 1947, o primeiro Prêmio Governador do Estado de São Paulo, do Salão Paulista de Belas Artes. Logo após sua morte, em 1950, o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro organizou uma exposição de suas obras, acompanhada de um pequeno catálogo.

4

repleto de volumosas nuvens, a deusa Fama unifica as três seções e harmoniza formalmente todo o conjunto. Vejamos.

Na seção que representa a Proclamação da República destacam-se Deodoro e Benjamin Constant, uniformizados e montados. A figura dos dois homens é emblemática nas representações da República: Benjamin Constant lutou por ela desenvolvendo intenso trabalho ideológico junto a seus alunos no Colégio Militar e recebeu o apoio de Deodoro, condição para o sucesso da derrubada do regime monárquico.

Ao lado dos dois nomes homenageados nessa parte do vitral, à esquerda, pode-se observar a presença de um jovem em trajes militares nas cores azul e vermelha, numa alusão à participação ativa dos militares na República. O jovem eleva a bandeira nacional enquanto que, a seu lado, duas crianças apressam-se em enrolar um pano verde, numa alusão ao fim do Império.

Ligando o grupo de Deodoro e Benjamin Constant à cidade do Rio de Janeiro, encontramos nas margens do vitral a representação de marcos significativos da paisagem física circundante da cidade do Rio de Janeiro que fornece ao conjunto referências de lugar.

Na seção que representa a cidade do Rio de Janeiro observa-se o brasão da cidade que vigorava à época³ – uma embarcação com uma torre encimada por uma coroa, flanqueada por golfinhos. A coroa de cinco torres é o símbolo de cidade-capital, representada pela embarcação por ser o Rio de Janeiro uma cidade litorânea. No brasão da cidade um ramo de louro do lado esquerdo representa a idéia de vitória, enquanto que um ramo de carvalho do lado direito representa a força⁴. Os golfinhos nas laterais simbolizam a cidade marítima. Sobre a torre vê-se um escudo redondo tendo no centro o barrete frígio na mesma cor vermelha adotada pelos revolucionários franceses quando da queda da Bastilha, em 1789, tornando-se ele um forte símbolo do regime republicano, adotado pela República brasileira em suas primeiras décadas.

Na seção que representa o Brasil, a maior das três, vê-se o globo azul com o lema da bandeira – Ordem e Progresso – envolvido por uma guirlanda de folhas. O símbolo da nação é celebrado por um grande número de figuras. O grupo flutua no céu da República numa variedade de posturas e posições de uma composição movimentada e de grande variedade cromática explorando as potencialidades artísticas do suporte do vitral. A figura alada com trompete que

³ O desenho do brasão da cidade foi sendo modificado com o tempo. Eliseu Visconti recebeu um convite para desenhá-lo em 1931, embora este não tenha sido adotado. Hoje, ele conserva os mesmos símbolos com algumas modificações.

⁴ No vitral, os ramos de louro e carvalho não se apresentam visíveis.

5

paíra no espaço mais central, além de potencializar o clima de celebração de todo o conjunto, procura também articular a idéia de República à da cidade do Rio de Janeiro.

Em que pese todas as partes do vitral fornecerem cenas reconhecíveis da história brasileira tal como correntemente narrada, um aspecto merece ser destacado, qual seja o dos valores e princípios artísticos da tradição européia no vitral, como ocorre, aliás, em outros exemplos de vitrais introduzidos na arquitetura de prédios públicos das primeiras décadas da República brasileira. Destaca-se aqui particularmente a influência da tradição de pinturas de teto de igrejas italianas na composição da cena do vitral, trazendo para a composição que observamos uma perturbadora tensão entre a forma adotada e o conteúdo intencionado. Essa tensão nos interessa destacar e discutir.

2. Uma forma da tradição contra-reformista para a República pagã

Já se disse que o Barroco é fruto da Contra-Reforma do século 16, mesmo que o auge de sua maturidade tenha sido alcançado apenas no século 17 e se prolongado até o século 18 (Upjohn et alli, 1984, p. 8 e 10). De fato, com a Reforma religiosa do Cristianismo liderada por Martin Lutero e Italo Calvino, a Igreja, perdendo regiões de influência e fiéis, adotou uma série de medidas contra-reformistas, entre as quais se destacam a ação missionária e o ensino. A arte teve também um importante papel na luta da Igreja católica contra a expansão do protestantismo, tendo sido amplamente empregada para convencer e fazer propaganda. Roma tornou-se o principal centro dessa estratégia, atraindo artistas de outras regiões da Itália para a realização de ousadas e inovadoras tarefas cujo objetivo essencial era provocar o fervor das multidões criando surpresa e deslumbramento. Conforme observa Janson (1992, p.500), na Contra-Reforma o Papado cada vez mais patrocinava suntuosidades e uma arte em larga escala, visando fazer de Roma a mais bela cidade do mundo cristão. Uma enorme quantidade de igrejas e capelas decoradas com pinturas de tetos e peças de altar foi produzida, além de estátuas de santos e monumentos tumulares, relicários e ofertas votivas, maior do que em qualquer época anterior e do que em qualquer outra região da Europa.

Uma pintura narrativa cobrindo toda a superfície de tetos de igrejas desabrochou então, cuja principal inovação foi seu efeito de uma intensa ilusão visual, resultando em que as formas pintadas no teto parecessem reais ao espectador e o impressionassem justamente por essa aparência de extremado realismo ótico.

O artista Andrea dal Pozzo (1642 – 1709) representa o auge dessa arte de produzir ilusão. Seu tratado sobre perspectiva na pintura e na arquitetura – *Perspectiva pictorum et architectorum*, publicado em 1693, foi traduzido para o latim e, depois, para diversas línguas européias. Para Mello (1998, p. 23), essa obra “conquista o ápice na tratadística das representações perspécticas com uma metodologia que condicionou todo o mundo europeu, do México à China”, possibilitando que sua aplicação se espalhasse por toda a Europa central. Conforme Tapié (1988, p. 138), o enorme acolhimento de seu tratado levou à inumerável quantidade de obras barrocas no continente, cujo berço, no entanto, é a Itália, e mais especificamente, Veneza e Roma.

A obra prima de Pozzo no campo da pintura ilusionista de teto foi o teto curvo, abobadado, da igreja de Santo Inácio, em Roma, onde ele pintou o afresco “A chegada de Santo Inácio ao Paraíso”, entre 1691 e 1694, celebrando Inácio de Loyola – fundador da Ordem dos Jesuítas em 1540, a mais importante ordem missionária da Contra-Reforma. A obra cria a ilusão de que o teto se abre para o céu conforme a figura do santo ascende. A técnica do escorço⁵ foi fundamental para esse objetivo, possibilitando produzir um efeito de deformação do volume dos corpos de suas figuras no teto pelo olhar oblíquo – o olhar em direção ao céu – para transmitir a ilusão de profundidade do espaço: os corpos flutuantes, estando escorçados, aparentam volume, e parecem figuras reais que voam no céu porque apresentam a deformação corpórea inerente à sua percepção pelo espectador que está embaixo.

⁵ Escorço ou *escorzo*, a rigor, significa encurtamento ou redução. Na teoria e história da arte, porém, escorço é um termo técnico que remete à experiência, pelo espectador, da percepção do volume de um corpo ou de um objeto de forma oblíqua, não frontal, e uma representação dessa percepção com a ilusão da profundidade do espaço que o contém. Quando vemos alguém de modo frontal a nós, a percepção de seu corpo não envolve deformação, mantendo-se a proporção entre suas partes. Essa é uma visão tipicamente renascentista. Porém, se esse corpo é visto obliquamente, deitado com os pés mais distantes e a cabeça mais próxima de nós, por exemplo, ocorre um encurtamento relativo do corpo na direção dos pés, resultado do efeito da perspectiva e da profundidade do espaço. Dizemos que o corpo, nesse caso, está em escorço, ou que se encontra escorçado. Trata-se este exemplo de uma forma que evoluiu da típica frontalidade do Renascimento para uma cena perspectivada, destinada a um olhar “novo”, ou, melhor dizendo, a uma audiência “nova” que, como observa Mello (1998, p. 25), na arte barroca, com sua nova abertura espacial, “experimentará um sentido persuasivo nunca antes demonstrado numa imagem pictórica”.

7

É provável que nunca tantos recursos técnicos, artísticos e materiais tenham sido tão exaustivamente empregados no esforço de imitação da realidade da arte barroca. Todos desempenhavam um importante papel nessa arte de convencimento contra-reformista para o qual era importante produzir imagens verossímeis que arrebatassem o fiel seguidor. Nessa proposta de uma retórica ilimitada com o emprego da linguagem da alegoria a deusa Fama aparece com grande frequência, e o discurso imagético surge como complemento verbal convidativo e participativo (Mello, 1998, p. 101).

3. A República, entre deuses e anjos

É exatamente essa a proposta do vitral do Palácio Pedro Ernesto, cuja composição apresenta visíveis afinidades formais com as composições dos tetos barrocos das igrejas e capelas italianas da Contra-Reforma. No vitral do Palácio, as figuras adultas escorçadas e os *putti* flutuando no céu do 15 de novembro de 1889 conduzem aquele senso de *tromp l'oeil* à cena cujos “santos” são Deodoro e Benjamin Constant. Seguidos pela nova bandeira – um dos símbolos mais poderosos e duradouros das nações – que se afirma sobre o solo, os dois homens emblemáticos aparecem nesse espaço ilusório tecnicamente tratado para transmitir um senso de realidade sublime. Nessa afirmação simbólica republicana, a figura escorçada da deusa Fama, tal como nas representações alegóricas dos céus de igrejas barrocas, colabora para um efeito tecnicamente eficiente da ascensão pretendida.

Essa influência formal-figurativa barroca e católica presente também nas decorações de tetos de outros prédios públicos reformados ou construídos na Primeira República brasileira soa estranha. E tão mais estranha em se tratando de um período de nossa história em que se iniciava um regime que buscou desde logo os seus primeiros momentos se afirmar como laico. Composições alegóricas povoadas de muitas figuras que parecem flutuar em meio a densas nuvens, cujas matrizes figurativas são tetos de igrejas, colocam-se em flagrante confronto com o esforço de laicização do Estado que contrapôs a República ao passado imperial. Essa “idéia fora do lugar”, parafraseando Roberto Schwarz (1988), atravessada por um senso de estranheza de um

8

repertório plástico dissonante da realidade social e política do novo regime, no mínimo nos intriga. Como construir uma república laica fazendo uso de signos e símbolos típicos dos templos católicos? Essa é a questão que permanece para subsidiar os estudos da Primeira República brasileira a partir de sua cultura visual.

Referências bibliográficas

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Luz no Êxtase – Vitrais e Vitralistas no Brasil*. Biblioteca Eucatex de Cultura Brasileira, 1994.

CANDIDO, Antônio. “A literatura e a vida social”, in Antônio Candido, *Literatura e Sociedade*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, pp. 27-49.

JANSON, H. W., *História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

MELLO, Magno Moraes. *A pintura de tectos em perspectiva*. Lisboa: Estampa, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

TAPIÉ, Victor. *Barroco e Classicismo II*. Lisboa: Presença, 1988.

UPJOHN Everard M. et alli, *História Mundial da Arte*, Vol. 4: Do Barroco ao Romantismo. Lisboa: Bertrand, 1984.