



REPÚBLICA EM DOCUMENTOS

Série Documentos Museológicos nº 5

Coleção de Alegorias



MUSEU DA REPÚBLICA

REPÚBLICA EM DOCUMENTOS

Série Documentos Museológicos nº 5

Coleção de Alegorias



REPÚBLICA EM DOCUMENTOS

Série Documentos Museológicos nº 5

Coleção de Alegorias

Mario Chagas e Marcelo de Souza Pereira (Org.)

Presidente da República
JAIR BOLSONARO

Ministro do Turismo
MARCELO ÁLVARO ANTÔNIO

Secretário Especial da Cultura
ROBERTO ALVIM

Presidente do Instituto Brasileiro de Museus
PAULO CÉSAR BRASIL DO AMARAL

MUSEU DA REPÚBLICA

Diretor
MARIO CHAGAS

Coordenadora Administrativa e Financeira
SILVIA FENIZOLA

Coordenador Técnico
MARCUS MACRI

Coordenadora de Cultura e Comunicação
DANIELA MATERA LINS

SUMÁRIO

- 6 *Apresentação*
 Mario Chagas e Marcelo de Souza Pereira
- 14 *O Pudor e A Glória*
 Paulo Celso Corrêa
- 26 *Ubirajara*
 Marcelo de Souza Pereira
- 38 *Perseu*
 Marcelo de Souza Pereira
- 54 *Caçada ao leão e Caçada ao jaguar*
 Paulo Celso Corrêa
- 64 *A Leitura e A Escrita*
 Mario Chagas

Sócrates: E se ele tivesse que emitir de novo um juízo sobre as sombras e entrar em competição com os prisioneiros que continuaram acorrentados, enquanto sua vista ainda está confusa, seus olhos ainda não se recompuseram, enquanto lhe deram um tempo curto demais para acostumar-se com a escuridão, ele não ficaria ridículo? Os prisioneiros não diriam que, depois de ter ido até o alto, voltou com a vista perdida, que não vale mesmo a pena subir até lá? E se alguém tentasse retirar os seus laços, fazê-los subir, você acredita que, se pudessem agarrá-lo e executá-lo, não o matariam?

Glauco: Sem dúvida alguma, eles o matariam.

Sócrates: E agora, meu caro Glauco, é preciso aplicar exatamente essa alegoria ao que dissemos anteriormente. Devemos assimilar o mundo que apreendemos pela vista à estada na prisão, a luz do fogo que ilumina a caverna à ação do sol. Quanto à subida e à contemplação do que há no alto, considera que se trata da ascensão da alma até o lugar inteligível, e não te enganarás sobre minha esperança, já que desejas conhecê-la. Deus sabe se há alguma possibilidade de que ela seja fundada sobre a verdade. Em todo o caso eis o que me aparece tal como me aparece; nos últimos limites do mundo inteligível aparece-me a ideia do Bem, que se percebe com dificuldade, mas que não se pode ver sem concluir que ela é a causa de tudo o que há de reto e de belo. No mundo visível, ela gera a luz e o senhor da luz, no mundo inteligível ela própria é a soberana que dispensa a verdade e a inteligência. Acrescento que é preciso vê-la se quer comportar-se com sabedoria, seja na vida privada, seja na vida pública.

Glauco: Tanto quanto sou capaz de compreender-te, concordo contigo.

Platão

APRESENTAÇÃO

Museus são usinas mnemônicas: neles, as memórias são produzidas, editadas, recicladas, reconfiguradas, reavaliadas e, de quebra, exibidas. A produção incessante de memórias torna um museu vivo na medida em que o seu alvo não é o passado em si mesmo. Os museus valorizam, sim, o passado, da mesma maneira que valorizam o presente e o futuro. Isso ocorre porque o seu verdadeiro interesse é a temporalidade enquanto fenômeno que nos afeta e que nos constitui. A apropriação engajada e experimental da temporalidade faz dos museus centros de resistência, sobretudo quando se considera o seu papel enquanto instrumento de construção crítica da memória da comunidade na qual eles se inserem.

Tudo aquilo que produz memórias coletivas interessa aos museus. Por isso, no conjunto de imagens e objetos, práticas e saberes que constituem o acervo dos museus, destacam-se as alegorias. E de fato, elas estão por toda parte. Um rápido correr de olhos pelas salas de exposição de um museu (e, às vezes, até mesmo para o próprio prédio), é o suficiente para nos depararmos com imagens alegóricas. Elas são variadas e instigantes: imagens femininas e masculinas, elementos e seres da natureza, formas e seres imaginários, cores e números e sons, imagens e formas geométricas. Ofertando-lhes um pouco de atenção, percebemos que elas querem representar (e em certos grupos sociais representam) o trabalho, a liberdade, a fraternidade, o amor, a guerra, a sabedoria, a família, a revolução, a vitória, a religião, os orixás, a escrita, a leitura e assim por diante.

Mas, afinal, o que é uma alegoria? E qual a sua relevância para os espaços de memória? Partindo dos fundamentos etimológicos da palavra, é possível dizer, de uma maneira bastante simples, que a alegoria implica o desejo (satisfeito ou não) de representar uma ideia, um conceito, uma categoria de pensamento sob a aparência de outra. A noção permite referir-se ao tipo de figura de linguagem e procedimento estético que, no âmbito da retórica e da criação artística, lançam mão de um elemento verbal ou plástico para significar outra coisa diferente.

A alegoria usa elementos cognitivamente mais conhecidos para criar na mente do receptor a imagem de um elemento menos conhecido. É tão extraordinária a força da alegoria que foi a ela que Platão recorreu para refletir sobre a relação entre a realidade e a ilusão, lançando as bases da filosofia ocidental. No intuito de tornar mais compreensíveis conceitos tão abstratos, Platão lança mão da famosa alegoria da caverna, que mostra os efeitos das sombras e da luz do sol sobre aquilo que julgamos conhecer. Agregando doses equilibradas de poesia e didática ao fulgor da inteligência, a alegoria de Platão torna mais compreensível e concreto o fluxo de seu pensamento, uma vez que este é convertido em imagem.

Apropriando-se da noção de alegoria, no intuito de aprofundá-la, o filósofo Walter Benjamin – séculos depois de Platão – propõe uma reflexão sobre a sua relação com a temporalidade. Para Benjamin, a alegoria expressa, de forma condensada, um determinado conteúdo historicamente situado. Entretanto, como o tempo para Benjamin é multidirecional, os conteúdos históricos estão dialeticamente em tensa relação com os conteúdos trans-históricos. O resultado disso é que elementos empíricos e concretos são atravessados por noções que transcendem espaços e tempos, fazendo-os convergir para o aqui-agora do presente. A alegoria, portanto, sem perder o seu fundamento de usar uma imagem para evocar outra, seria uma forma de expressão que tira partido do choque entre as múltiplas temporalidades, condensando-as num objeto com enorme potencial estético.

Entendida dessa forma, a alegoria exige do receptor uma atitude de inquietação, no sentido de estar sempre problematizando a imagem que ele tem diante dos olhos e sua própria relação com a imagem. Isso porque a alegoria não é uma mera ilustração de um conceito ou valor abstrato. Na fronteira entre a identidade e a alteridade, o material e o imaterial, o conceitual e o metafórico, a alegoria – atuando como potente gatilho da memória – põe pensamentos e afetos em movimento.

Levadas para o âmbito museológico, as instigantes formulações de Benjamin permitem-nos dizer que as alegorias que um museu abriga passam a estabelecer, a partir do momento em que são disponibilizadas ao público, um diálogo em que diferentes momentos históricos se interconectam. Colocar-se diante de uma imagem alegórica, num museu, muito

mais do que uma atitude de passiva contemplação, implica deixar-se impregnar por sua poderosa carga reflexiva e afetiva, de modo que o visitante é mobilizado de forma integral. É essa mobilização que instiga o visitante a se questionar sobre a multiplicidade de sentidos que as alegorias lhe apresentam.

Num museu que se propõe a refletir sobre o conturbado processo de formação da nossa identidade nacional, sobretudo nos seus aspectos políticos, como é o caso do Museu da República, a necessidade de inter-pelar as alegorias é crucial. Instalado numa casa que presenciou a transição do regime monárquico para o republicano, o Museu da República tem uma notável coleção de alegorias. Muitas são pinturas, outras tantas esculturas e a própria arquitetura do Palácio está ancorada numa linguagem alegórica.

No que se refere à arte pictórica, destacam-se as alegorias à pintura, à literatura, à escultura e à arquitetura, localizadas entre o primeiro e o segundo lance de escadas. Destacam-se também os vitrais, os tetos e as paredes do segundo pavimento, sem esquecer o Salão Ministerial no primeiro pavimento, todos com referências alegóricas a deuses, heróis, musas, datas, elementos míticos, religiosos e uma extraordinária profusão de atributos.

Em relação à arquitetura, convém destacar o tratamento do espaço e dos elementos decorativos, a tensão permanente entre o público e o privado, a profusão de imagens no espaço, o que vai desde as águias no topo do palácio até aos detalhes do portão, da cantaria, dos assoalhos, do piso hidráulico, da serralheria e dos símbolos míticos e republicanos espalhados por todos os lados. Além disso, o palácio ele mesmo é uma alegoria que quer falar, quer dar um testemunho público, da sua conexão com outros palácios, palacetes e casas, de outros tempos, sejam eles neoclássicos, renascentistas ou romanos.

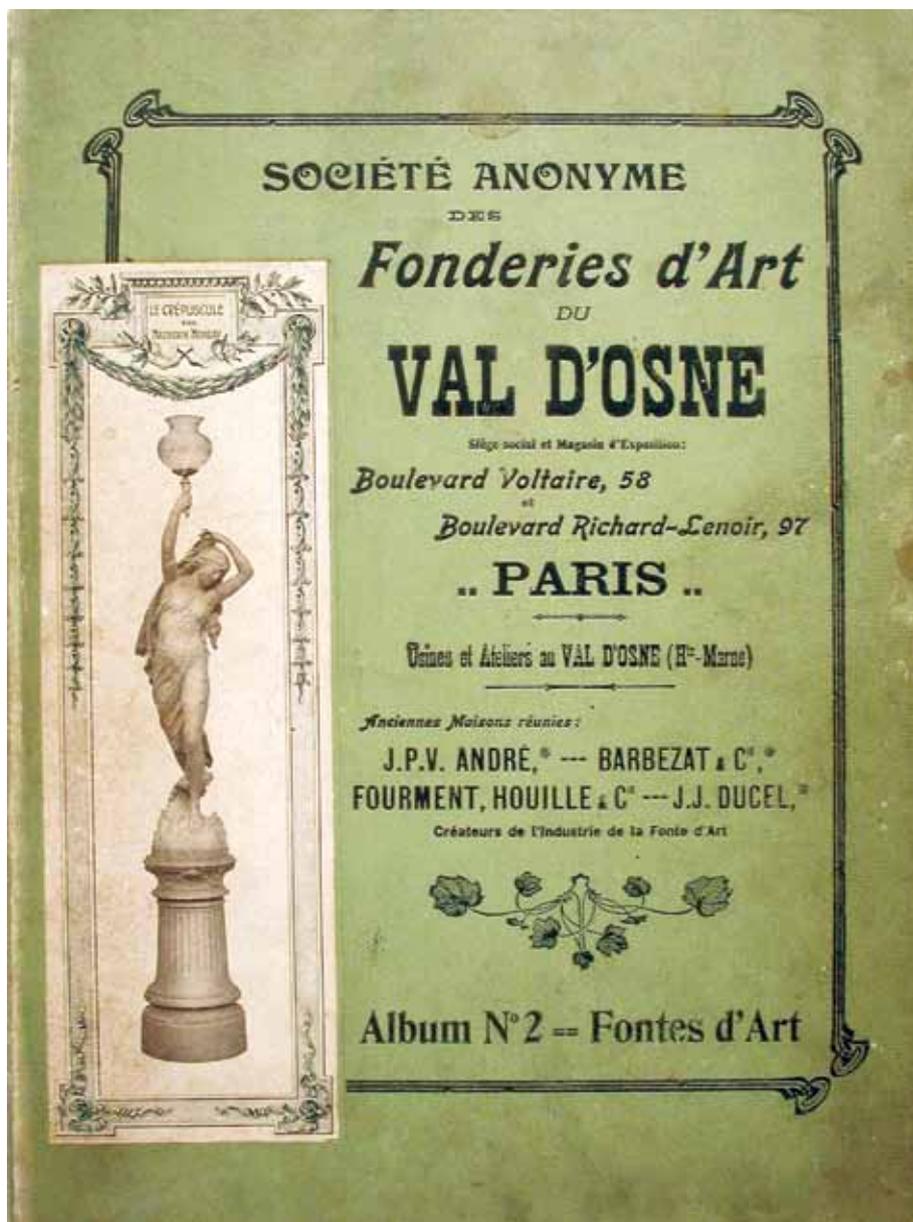
No que se refere à arte da escultura, evidencia-se a presença das alegorias no primeiro, no segundo e no terceiro pavimento do Palácio do Catete e a forma indisfarçável com que habita o jardim histórico, onde se destacam as representações do *Nascimento de Vênus* e dos *Cinco Continentes (América, África, Ásia, Europa e Oceania)*. De outro modo: o Museu da República contém

um palácio e um jardim histórico, essas duas instâncias estão em diálogo e, nas duas, as esculturas alegóricas têm notável presença. Além disso, o acervo preservado em Reserva Técnica está carregado de alegorias.

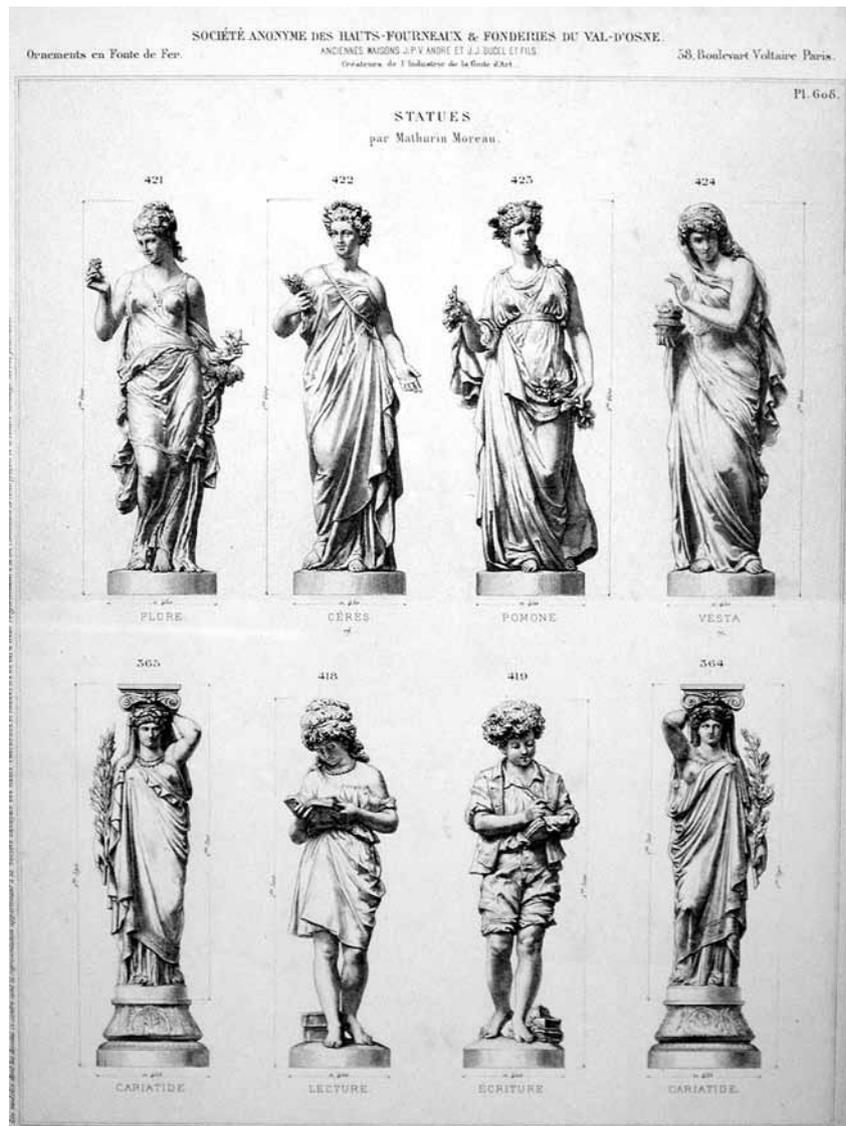
A mera localização das alegorias nos espaços do museu, entretanto, não é suficiente para compreendermos a sua importância enquanto objetos deflagradores de experiências mnemônicas coletivas. Há que se abordar as alegorias como artefatos que produzem significados e que promovem o necessário diálogo entre o museu e a sociedade. Isso significa que é necessário lê-las e submetê-las a renovadas leituras. Tendo isso em mente, nesta publicação concentramo-nos em quatro pares de esculturas que se encontram no vestíbulo do Palácio do Catete: *O Pudor e A Glória*; *A Escrita e A Leitura*; *Perseu e Ubirajara*; *Caçada ao Jaguar e Caçada ao Leão*.

Ainda que os receptores (sejam eles os visitantes, os funcionários do museu, os pesquisadores) estejam livres para se apropriar das alegorias da forma que puderem e desejarem, é sempre útil fornecer subsídios para que eles potencializem a sua capacidade de apropriação. Foi pensando nisso que essa publicação foi feita. A ideia é disponibilizar uma leitura singular das esculturas alegóricas que se encontram no vestíbulo do Palácio do Catete, no Museu da República. A leitura feita pelos pesquisadores foi transformada em escrita e oferecida para a leitura daqueles que têm diante de si a presente publicação, em movimento. Faz parte dos desejos dos organizadores e pesquisadores estimular outras pesquisas e outras publicações que tratem dos acervos do Museu da República, no sentido de promover aquilo que eles mais desejam: continuarem vivos e atuantes na nossa memória. Oxalá isso aconteça!

Mario Chagas e Marcelo de Souza Pereira



Capa do Album N° 2 - Fontes d'Arts. Catálogo da Fundação Val D'Osne de 1900. Disponível em: https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/vo2_pl000-couverture-et-table-des-matieres/



Album Nº 2 - Fontes d'Arts,
 prancha 608. Catálogo
 da Fundação Val D'Osne
 de 1877. Disponível em:
[https://e-monumen.net/
 patrimoine-monumental/
 vo2_pl608-statues/](https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/vo2_pl608-statues/)

STATUES.

ED

500



en plâ.
FAUNE
par David.



en plâ. sur en plâ.
NYMPHES A LA FONTAINE
par Carpeaux.

501



en plâ.
NYMPHE A LA SOURCE
par Juvénat.

504



en plâ.
EUROPE
par Mathurin Moreau.

505



en plâ.
ASIE
par Mathurin Moreau.

506



en plâ.
AFRIQUE
par Mathurin Moreau.

507



en plâ.
AMÉRIQUE
par Mathurin Moreau.

Album N° 2 - Fontes d'Arts,
 prancha 603. Catálogo
 da Fundação Val D'Osne
 de 1875. Disponível em:
[https://e-monumen.net/
 patrimoine-monumental/
 v02_pl603-statues/](https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/v02_pl603-statues/)

O PUDOR E A GLÓRIA

Paulo Celso Corrêa

As esculturas *O Pudor* e *A Glória* se encontram atualmente na entrada principal do Palácio do Catete, a primeira à direita de quem entra, diante da sala de exposições temporárias e a segunda à esquerda, ao lado do balcão da bilheteria. Ambas representam figuras femininas em estilo neoclássico, isto é, inspirado nos padrões estéticos da antiguidade greco-romana. A escultura *O Pudor* retrata uma mulher seminua, coberta apenas por um manto, em atitude defensiva, como se surpreendida por algo ou alguém que, a julgar pela direção de seu olhar, vem de seu lado esquerdo. Atrás de seus pés existe uma pequena arca com patas de leão. *A Glória*, por sua vez, olha para a sua direita e veste apenas uma túnica colada ao corpo. Na mão esquerda segura uma cornucópia – um vaso no formato de chifre de cabra cheio de frutos e flores, símbolo de riqueza. Com o braço direito, ela apoia sobre a cabeça uma coroa de folhas e flores. A inclinação de seu corpo para frente sugere que ela está na iminência de colocar a coroa na cabeça de alguém.

Segundo o inventário feito pela Intendência dos Palácios Presidenciais, órgão da Presidência da República, as duas esculturas já se encontravam na entrada principal do edifício, em 1960, quando a gestão do Palácio do Catete foi transferida para o Museu Histórico Nacional, que ali instalaria o Museu da República.¹ Ambas foram adquiridas durante o período

Paulo Celso Corrêa
Graduado em Ciências Sociais e mestre em Ciência Política pela UFRJ. Técnico em Assuntos Culturais do Arquivo Histórico e Institucional do Museu da República (Ibram).

1 Ver o Processo de Entrada de Acervo nº 12/60, do Museu Histórico Nacional, disponível online em <http://docvirt.no-ip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mhn&pagfis=38404&pesq=> (acesso em 20 de novembro de 2015).

O Pudor, *réplica em metal da escultura Venus Italica, de Antonio Canova.*



de construção do Palácio Nova Friburgo (1858 a 1866), propriedade de Antônio Clemente Pinto, o Barão de Nova Friburgo.

Sua disposição na entrada principal obedece ao princípio tipicamente neoclássico da simetria dos elementos e da estrutura arquitetônica, segundo o inovador projeto do arquiteto alemão Gustav Waehneltdt. A existência dos pedestais fixos, integrados à parede de mármore, sugere que desde o início se planejava a colocação de um par de esculturas naqueles dois cantos do salão. Embora as esculturas sejam diferentes uma da outra em relação aos detalhes, ocupam os mesmos lugares em lados opostos da sala. *O Pudor* olha para a esquerda, enquanto *A Glória* olha para a direita, como se refletidas num espelho. O seio descoberto em cada uma das figuras também obedece a essa simetria; em *O Pudor* é o esquerdo; em *A Glória*, o direito.

Na parte posterior da base circular de cada uma das esculturas há uma placa onde se lê “F. Kahle Potsdam”. Por aí então sabemos que elas foram fabricadas na fundição de Friedrich Kahle, surgida em 1837 em Potsdam, cidade alemã na fronteira da capital Berlim. Essa fundição era especializada em esculturas artísticas e elementos arquitetônicos em zinco, metal que acreditamos ser o que foi usado para criar *O Pudor* e *A Glória*. Já a autoria dessas obras é erroneamente atribuída ao “professor Gust. Von H. Gladenbek”,² segundo se lê nas placas afixadas nos pedestais que sustentam cada uma delas.

2 Trata-se de um equívoco em relação ao contemporâneo Carl Gustav Hermann Gladenbeck (1827-1918), especialista na arte em bronze e proprietário da fundição H. Gladenbeck de Berlim, fundada por ele em 1851 e que foi responsável por diversos trabalhos para monumentos públicos e decoração de ambientes privados. Dentre suas obras de destaque estão a *Godelse* (Vitória), localizada sob o topo da Coluna da Vitória em Berlim; a fonte de Netuno na frente da prefeitura da cidade; a escultura equestre de George Washington na Filadélfia (EUA), dentre outros. As placas com a informação sobre a suposta autoria do “professor” Gladenbek foram inseridas nas bases de mármore quando o Palácio do Catete era sede da Presidência da República, segundo o referido Processo de Entrada de Acervo nº 12/60.



A Glória, réplica em metal de escultura de estilo ou neoclássico.

Como peças que estão no Palácio do Catete desde sua construção, elas evocam a memória das três etapas de ocupação do imóvel: como casa da família do Barão de Nova Friburgo, como residência da Presidência da República (1897-1960) e como Museu da República (desde 1960). E como todo item de um acervo museológico, essas duas esculturas podem ser analisadas a partir de suas várias significações possíveis.

O primeiro deles é o de sua condição enquanto objetos de decoração de uma casa de família rica no Brasil do século XIX, tal como a de Antônio Clemente Pinto, o barão de Nova Friburgo. Em meados do século, o barão era o fazendeiro mais rico do Brasil, com várias propriedades nos municípios fluminenses de Cantagalo e Nova Friburgo. Porém, seus empreendimentos não se limitavam à agricultura; muito da sua fortuna se fez com o investimento de capital em atividades como o tráfico de escravos, a venda de café para o exterior e a construção de estradas de ferro. Financiava safras de café e emprestava dinheiro a juros para outros fazendeiros. Era o que se poderia chamar de um “fazendeiro capitalista”.³ Ainda que fosse um abastado proprietário de terras e escravos, agraciado com um título de nobreza, o estilo de vida e negócios do barão o aproximava dos padrões morais da sociedade burguesa que se consolidava no Ocidente após as transformações sociais e econômicas em curso desde meados do século XVIII.

De acordo com a moralidade burguesa, a casa do homem rico deveria exprimir seu status econômico e cultural através do luxo, do “bom-gosto” estético e do conforto. A idéia de construir um palacete urbano de estilo neoclássico em plena Corte, na beira da rua, era afinada a esse princípio, pois indicava que seu proprietário era um aristocrata diferente dos demais, no mínimo. Vindo pobre de Portugal e enriquecido no Brasil, o barão de Nova Friburgo era o que se poderia chamar de um “novo rico”, sem raízes nas famílias tradicionais da aristocracia local. O Palácio Nova Friburgo era um símbolo que reafirmava publicamente seu sucesso econômico e

3 OLIVEIRA (2013).

sua posição social. Os dois primeiros pavimentos do palácio serviam para recepções e festas e por isso eram ricamente decorados, como se demonstrassem que a família residente no terceiro pavimento e seu patriarca eram capazes de apreciar as qualidades estéticas daqueles ornamentos e, principalmente, tinham recursos financeiros para adquiri-los.⁴

Assim, esculturas decorativas como *O Pudor* e *A Glória* desempenhavam um importante papel nessa forma de se conceber o espaço de residência. As duas esculturas são de estilo neoclássico, isto é, inspiradas na arte greco-romana que muito estava na moda entre os artistas, intelectuais e o grande público na Europa do século XIX.⁵ A mitologia greco-romana era um dos temas preferidos do neoclassicismo, conforme se pode perceber pelas outras peças decorativas e ornamentos do Palácio do Catete. Uma das novidades do século XIX era justamente possibilitar que as casas de bom gosto burguês pudessem ter sua própria versão da Acrópole de Atenas misturada com afrescos de Pompeia nos seus salões, desde que se arranjassem os artistas e objetos certos.

As peças decorativas de metal, como as esculturas, encontravam-se disponíveis em grande número no mercado graças ao aperfeiçoamento das técnicas de fundição na Europa como consequência da Revolução Industrial. Bastava que um escultor fizesse o molde para que a figura pudesse ser reproduzida em série pelas fundições e vendida por meio de

4 Segundo HOBBSAWN (1996), o interior de uma casa burguesa em meados do século XIX passava a impressão de ser “demasiadamente repleto e oculto, uma massa de objetos, frequentemente escondidos por cortinas, almofadas, tecidos e papéis de parede, e sempre muito elaborados, qualquer que fosse seu material. (...) Mesmo assim, os objetos eram mais do que meramente utilitários ou símbolos de status e sucesso. Tinham valor em si mesmos como expressões de personalidade, como sendo o programa e realidade da vida burguesa, e mesmo como transformadores do homem. No lar tudo isso era expresso e concentrado. Daí sua grande acumulação.”

5 O interesse dos acadêmicos pela cultura da antiguidade era fenômeno conhecido desde o despontar dos ideais racionalistas e científicos do Iluminismo durante o século XVIII. A transferência dos Mármoreos do Partenon da Grécia para a Inglaterra e a descoberta das ruínas de Herculano e Pompéia difundiram esse fascínio entre o grande público ao longo do século XIX.

catálogos que ofereciam desde réplicas de obras de arte conhecidas até esculturas originais baseadas em mitos ou alegorias diversos, ao gosto do cliente. *O Pudor e A Glória* foram certamente adquiridas dessa maneira e importadas da Alemanha.

Considerando-se que o palácio e seus elementos decorativos podem ser compreendidos como uma narrativa sobre a identidade, valores e desejos que seu proprietário original pretendia comunicar às outras pessoas, vemos que a colocação de *O Pudor e a Glória* nos lugares em que estão não seguiu mero acaso. Elas são esculturas alegóricas, isto é, pretendem expressar mais sentidos além daquele da figura em si, entendida literalmente. Estão de costas para a entrada e de frente para a escadaria de ferro que leva ao segundo pavimento. Logo, eram mais bem observadas por quem estivesse de saída do palácio, como se as últimas figuras observáveis antes do retorno ao mundo “de fora” da casa relembrassem ao visitante que as bases do sucesso daquela família estavam na combinação entre os valores do pudor e da glória.

A escultura que serve de alegoria ao pudor é uma reprodução da *Venus Italica* (1812), obra em mármore do escultor italiano Antonio Canova (1757-1822) para o Palácio Pitti, de Florença, Itália onde se encontra até hoje. Canova é considerado o maior expoente do neoclassicismo nas artes e produziu obras famosas inspiradas na antiguidade grega, como *Cupido e Psiquê*, *As Três Graças*, *Venus Victrix*, *Páris*, dentre outras. A *Venus Italica* se tornou uma das suas esculturas mais admiradas e, por isso, foi bastante reproduzida em mármore ou metal, nos mais variados tamanhos, tal como a que se encontra do Palácio do Catete. A réplica do Catete tem 1,72 m de altura, sobre uma base circular de 8 cm.

A história da escultura original também oferece um paralelo interessante com a do Barão do Nova Friburgo e seu palacete. A *Venus Italica* foi encomendada a Canova para substituir a *Vênus de Médici* do Palácio Pitti que fora levada para o Museu do Louvre pelo exército de Napoleão Bonaparte, responsável pela anexação, em 1807, da região da Toscana ao império francês. O Palácio Pitti, por sua vez, foi construído no século XVI para ser a residência urbana do banqueiro Luca Pitti, que desejava fazer frente aos Médici, poderosa família de banqueiros de Florença da qual já

havia sido um servo leal. Com a decadência dos Pitti, o Palácio foi comprado em 1539 pelos Médici e, a partir daí, foi residência de outras dinastias influentes da Europa, como os Lorena, os Saboia, os Bourbon-Parma e, brevemente após a unificação italiana na segunda metade do século XIX, a realeza do país. Também foi quartel-general de Napoleão Bonaparte e morada de sua irmã mais nova Elisa, Grã-Duquesa da Toscana. Tanto Pitti como o Barão de Nova Friburgo desejavam fazer da excelência arquitetônica e artística de suas casas verdadeiras afirmações de seu poder e influência na cidade. A réplica da *Venus Italica*, portanto, era um elo simbólico entre o palácio renascentista florentino e seu congênere carioca, que certamente recebeu inspiração daquele em seu projeto.⁶

A escultura que serve de alegoria ao pudor retrata uma mulher que cobre sua nudez e demonstra preocupação com o fato de estar sendo observada. Para os gregos e os romanos, o pudor tinha os sentidos de modéstia, respeito, reverência e vergonha, compreendidos como sentimentos que afastam os homens do erro, da indignidade e da maldade.⁷ Não se restringia apenas a uma questão ligada ao resguardo das partes íntimas, como acontece na religião judaica e na cristã. A família que adotava os padrões morais burgueses do século XIX obedecia a essa noção física de recato por meio das vestimentas e dos códigos comportamentais relacionados ao sexo. Porém, a escultura *O Pudor*, na entrada principal do

6 Tal como o Palácio do Catete, o Pitti também virou museu após ter sido sede de governo. O rei Victor Emanuel III tornou públicos o palácio e suas obras de arte em 1919. O Palácio Pitti possui várias galerias, como a Palatina, a de Arte Moderna, o Museu da Prata, o Museu da Porcelana, o de Carruagens e o do Traje.

7 Para os gregos, o pudor era representado pela divindade Aidos, filha de Prometeus e companheira de Nêmesis, deusa que representa a justa indignação gerada nos homens pelo mal, pelos crimes e pela sorte não merecida, atuando também como justiça divina que pune ou recompensa. Juntas, Aidos e Nêmesis normatizariam a vida moral da sociedade. Enquanto elas convivessem com os seres humanos, estes teriam o rigor e disciplina moral necessários para uma saudável convivência entre si. Caso elas se afastassem deles por algum motivo, os homens se lançariam à corrupção generalizada, desprezando a justiça, a honra e as virtudes.

palácio deixa-se ler como alegoria das noções de decência, moderação e dignidade, que se desejava associar aos negócios e assuntos familiares do Barão de Nova Friburgo.

Assim, se passaria a mensagem de que a riqueza ostentada pelo Palácio Nova Friburgo tinha como esteio moral o pudor individual e familiar. A maior parte dos convidados que entravam na residência não tinha acesso ao seu terceiro pavimento, onde a vida íntima da família se desenvolvia em aposentos bem mais modestos que os dos dois pavimentos inferiores. Diante de tal limitação, nada mais justo que expressar a noção da dignidade e honra de seus habitantes por meio de uma escultura alegórica logo na entrada (ou saída) do palácio, formando um par com *A Glória*, que é seu outro lado, seu reverso, tanto em ideia como no lugar que ocupa no saguão.

A escultura *A Glória* provavelmente também é a reprodução de uma obra do neoclassicismo, porém até o momento não se conseguiu identificar qual. A peça de 1,67 m sobre base circular de 8 cm apresenta dois elementos básicos para a criação da alegoria: a coroa de louros e a cornucópia. A coroa de louros nas mãos da figura feminina era o símbolo da suprema glória para os gregos, uma vez que o loureiro é uma planta associada ao deus Apolo,⁸ protetor dos atletas e dos jovens guerreiros. Em Roma, a coroa de louros era conferida aos generais vitoriosos na guerra. Esse objeto expressava um conjunto de virtudes pessoais e públicas relacionadas ao ideal de perfeição do homem na antiguidade: a retidão de espírito e a sábia moderação das paixões particulares que o adaptava à disciplina da vida particular e ao cumprimento de grandes atos em prol da comunidade. O receptor da coroa de louros é merecedor da glória imortal.

A figura feminina é uma referência à deusa Nike, personificação da vitória, que geralmente é representada com asas, segurando uma coroa de

8 Segundo a mitologia grega, a ninfa Dafne, querendo escapar das investidas amorosas de Apolo, pediu que fosse transformada em um loureiro. Ao descobrir o destino da ninfa, Apolo fez do loureiro sua árvore sagrada e suas folhas tornaram-se símbolo da virtude e da imortalidade da glória.

louros e folhas de palmeira.⁹ Porém, no caso da escultura da entrada principal do palácio, a mulher carrega no braço esquerdo uma cornucópia, um vaso em forma de chifre transbordante de flores e frutos, que para os gregos e romanos representava a fertilidade, a riqueza e a abundância. Com certeza, atributos com os quais o Barão de Nova Friburgo se identificava e se fazia identificar na sociedade. Essa associação com os ideais de glória já havia sido representada no óleo sobre tela de Emil Bauch de 1867 que retrata o Barão e a Baronesa de Nova Friburgo junto de suas propriedades mais importantes.¹⁰ No canto esquerdo do quadro, o artista pintou uma escultura semelhante à Glória, que se diferencia da réplica por carregar várias coroas de louros no braço esquerdo e não uma cornucópia.

Porém, quis o destino que o Barão de Nova Friburgo não desfrutasse por muito tempo de seu palácio. Ele faleceu em 1869, dois anos após o término da obra; no ano seguinte morria a baronesa, Laura Clementina da Silva Pinto. A partir de 1897, quando o Palácio do Catete se tornou sede da Presidência da República, as esculturas *O Pudor* e *A Glória* emprestaram sua força alegórica aos ocupantes do cargo máximo do executivo federal. As idéias expressadas pelas alegorias também têm um significado político pois, de acordo com a cultura greco-romana, o pudor e a glória se relacionam com a boa vivência do homem na esfera pública. Aqueles que perseguem a glória individual para satisfazer suas próprias ambições pessoais seriam capazes de cometer injustiças e atos vis. O pudor, por sua vez, seria um dispositivo capaz de refrear no cidadão aquelas partes de sua

9 A palmeira também é uma árvore sagrada de Apolo, pois o deus teria nascido sob uma delas na ilha de Delos. Um exemplo famoso de representação não alada da deusa Nike com seus louros e folhas de palmeira é o desenho frontal das medalhas olímpicas, de autoria do italiano Giuseppe Cassioli, que apareceu pela primeira vez nas Olimpíadas de 1928 em Amsterdã e foi utilizada, com eventuais alterações, em diversas edições dos jogos olímpicos até o ano de 2000, em Sidney.

10 A tela pertence ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e encontra-se atualmente em exposição no Museu da República. A informação sobre a presença de *A Glória* na pintura foi dada pela museóloga Isabel Sanson Portella, a quem agradecemos.

identidade que contrariam os princípios de honra e dignidade, que, em nome do bem comum, devem pautar sua ação na esfera pública. Mesmo que um ou outro ocupante do Palácio do Catete possa não ter reparado na existência delas, as esculturas *O Pudor* e *A Glória* continuam a receber os visitantes do Museu da República, alheias a essas questões da antiguidade que os modernos trouxeram para o seu tempo.



REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Cícero Antonio F. *Catete - memórias de um palácio*. Rio de Janeiro: Museu da República, 1994.

COMMELIN, Pierre Marie. *Nova Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia Editores, 1955.

FALLAS, Luis Alberto. El pudor como herramienta para la vida. *Hypnos*, v. 32, n.1, pp. 45-65, 2014. Disponível em: <http://www.hypnos.org.br/revista/index.php/hypnos/article/view/96/96>. Acesso em: 26 out. 2019.

GRISSOM, Carol A. *Zinc sculpture in America*. Newark: University of Delaware Press, 2009.

HOBBSAWN, Eric. *A era do capital (1848-1875)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

OLIVEIRA, Carlos Daetwyler Xavier de. Antônio e suas loucuras de pedra e cal. *Revista do Professor, Museu da República*, v.5, n.1, pp. 4-8, 2013.

XAVIER GOMES DE ARAÚJO, Sergio. Excelência e glória no mundo antigo e no humanismo de Petrarca. O que nos faz pensar, [S.l.], v. 18, n. 25, pp. 157-173, aug. 2009. ISSN 0104-6675. Disponível em: <http://oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/279>. Acesso em: 26 oct. 2019.

UBIRAJARA

Marcelo de Souza Pereira

No hall de entrada do Museu da República, uma escultura chama a atenção pela sua monumentalidade. Trata-se de um dramático embate: de um lado, uma serpente pronta para dar o bote. No lado contrário, um índio que se ergue, tal qual um mitológico Hércules ou Perseu, para defender sua família do iminente ataque. Na mão esquerda, o heroico índio carrega uma flecha. Como a serpente está muito próxima, a arma mais adequada é a mão direita, que o índio levanta vigorosamente, como se fosse golpear o animal na cabeça.

A dramaticidade da escultura é um convite não apenas para olharmos para ela mas também para tentarmos resgatar sua trajetória e estabelecer com ela uma experiência estética. As informações mais imediatas são aquelas fornecidas pela antiga placa de identificação: a escultura, intitulada *Ubirajara*, teria como autor o Professor Chaves Pinheiro; a peça, identificada como sendo do século XIX, teria sido fundida na Casa da Moeda do Rio de Janeiro, em 1928. Durante muito tempo, eram basicamente esses os dados que os visitantes dispunham sobre a escultura. Já o público especializado passou a dispor, a partir de 2009, de uma fonte extra de informação: a dissertação de mestrado de Fátima Alfredo, em que a autora faz um estudo sobre a influência do romantismo na arte escultórica de Manuel Chaves Pinheiro. Uma das esculturas analisadas é *Ubirajara*, que Fátima Alfredo inclui no conjunto da obra de Chaves Pinheiro.

Uma reviravolta envolvendo a autoria da escultura, entretanto, ocorreu com a publicação de um artigo do pesquisador Alberto Chillón. No artigo, publicado nos anais do XXXIV Colóquio sobre artes plásticas, em

Marcelo de Souza Pereira Doutor em Literatura Comparada. Atuou como educador do Museu da República e como professor no curso de pós-graduação em educação museal no Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro (parceria IBRAM/FAETEC). Atualmente é professor concursado do Colégio Pedro II.



2014, o autor também se volta para a escultura *Ubirajara*. Diferentemente de Fátima Alfredo, Chillón argumenta que a escultura não seria de Chaves Pinheiro, mas de um autor pouco comentado na história da arte: Léon Després de Cluny. Chillón fundamenta sua descoberta em jornais publicados na imprensa brasileira do século XIX.

A descoberta de Alberto Chillón parece confirmada pelas recentes pesquisas de outros autores, que, a partir de diferentes enfoques, também se depararam com a escultura do *Ubirajara*, que anteriormente era identificada como *Família de selvagens atacados por uma serpente*. Marcus Macri, em pesquisa ainda em andamento sobre a presença da tradição clássica no Palácio do Catete, cita um artigo publicado no Jornal Pedro II, de 15 de janeiro de 1863. O autor do artigo além de descrever, revela a autoria da escultura, dizendo que a mesma foi vista “na oficina de escultura do Sr. Després”.

Em termos de pesquisa, essas referências na imprensa do século XIX são valiosíssimas: elas permitem que se possa chegar à autoria e à data de elaboração da escultura com certa margem de segurança; por outro lado, elas trazem outras informações que ajudam a construir os sentidos da escultura, numa perspectiva histórica. De que material foi feita? Quem adquiriu a obra? Quais os seus virtudes e defeitos? Que prêmios recebeu?

Vale a pena cruzar as informações trazidas por esses jornais. O articulista do caderno A actualidade, do Jornal da Tarde, em sua edição de 19 de abril de 1863, dedicou um espaço considerável para tratar da escultura. O autor inicia com uma descrição pormenorizada da peça, cuja autoria atribui ao “Sr. Després”. Em seguida, critica a obra em dois aspectos: acusa uma incoerência entre o assunto, que é nacional, com o tratamento a ele dispensado (clássico) e reprova a falta de comoção da índia, que parece não estar preocupada com o risco que o filho corre em face do ataque da cobra. Além disso, traz uma informação que tem sabor de fofoca, mas que, para a pesquisa museológica, revela-se crucial: o futuro proprietário da obra seria o Barão de Nova Friburgo, que vem a ser o primeiro proprietário do Palácio do Catete.

Outros artigos, de menor extensão, fornecem informações complementares. O jornal O Correio Mercantil, de 16 de março de 1863, além de citar



o título da escultura e o nome do autor, traz um dado novo: a escultura foi agraciada com uma medalha de ouro. Já o artigo do jornal Pedro II, citado por Macri, revela o material de que foi feita a obra e confirma a informação dada pelo Jornal da Tarde, a respeito do futuro proprietário da obra escultórica: a peça, feita em gesso, foi encomendada pelo Barão de Nova Friburgo.

Além de todas essas referências, há ainda uma outra, colhida nos escritos dispersos daquele que é considerado como nosso maior escritor. Numa crônica de 15 de fevereiro de 1863, publicada no periódico O Futuro, Machado de Assis faz uma ligeira apreciação crítica de obras participantes da Exposição Geral da Academia de Belas Artes. Uma dessas obras é a badalada “Família de selvagens atacados por uma serpente”. Após descrever a escultura, cuja autoria também é atribuída a Leon Desprès de Cluny, Machado faz sobre ela um juízo não muito laudatório. A principal falha da obra seria a inverossimilhança, uma vez que os traços de uma personagem- a mulher do índio- seriam mais caucasianos do que indígenas.

A observação da escultura, junto com as informações reunidas sobre ela, permitem situar a obra no contexto da arte acadêmica. Nesse tipo de arte, havia uma preocupação quase obsessiva com a perfeição das formas: do artista exigia-se que estuadesse bastante anatomia para que dominasse os segredos da figura humana. Vale lembrar que a arte acadêmica, apesar de sua aspiração aos ideais neoclássicos, deixou-se influenciar pelo romantismo, movimento estético que, no Brasil, teve como traço marcante a tentativa de criar uma identidade nacional. O romantismo valorizava a paisagem e o homem brasileiros, destacando o modo particular com que ambos se manifestavam. O flerte entre a arte de extração clássica e o romantismo, em função da estreita ligação que mantinham com o poder instituído, provocou a proliferação de símbolos e alegorias nacionais.

Nesse sentido, podemos entender a mão forte e poderosa do índio, que se ergue para defender o clã, como metáfora da afirmação da jovem monarquia brasileira. Essa relação entre índio e império, em que este é simbolizado por aquele, atingiu seu auge no século XIX. Decorrente da campanha de independência, o movimento em prol da criação de uma identidade para a jovem nação fez do índio um de seus baluartes. Nas palavras de Paulo Knauss:



Ainda que a imagem alegórica dos índios fosse usada desde o período colonial para identificar a América, é na segunda metade do século XIX que as artes plásticas vão integrar o movimento de promoção do índio como ícone do Império do Brasil, tratando sua história de resistência como medida da afirmação da nação e da cultura nacional, definindo o que era próprio e peculiar ao Brasil. (KNAUSS, 2013, página 34).

Se na época da produção da escultura bastava a imagem do índio para evocar a nacionalidade, com o passar dos anos, sentiu-se a necessidade de se acrescentar mais uma camada de significado, dessa vez recorrendo-se à literatura. Vimos que inicialmente, pelo menos no âmbito da imprensa do século XIX, a escultura era conhecida pelo título descritivo *Família de selvagens atacados por uma serpente*. Esse título, por alguma razão ainda misteriosa, foi substituído por um outro, que busca singularizar o protagonista, nomeando-o: *Ubirajara*.

A mudança de nome da escultura fortalece ainda mais a sua conexão com o movimento de construção e afirmação da nacionalidade. Ubirajara, conhecido como “chefe dos chefes e o senhor das florestas”, é o herói romântico que une tribos rivais, no romance homônimo de José de Alencar. Ocorre que o livro de Alencar foi publicado em 1874, onze anos após a escultura ter sido noticiada na imprensa. A anacrônica escolha do nome do índio é significativa. Alencar é considerado o fundador do romance brasileiro. Seu projeto literário fez um verdadeiro mapeamento do Brasil, num momento em que a identidade brasileira ainda estava se formando. O batismo do índio como Ubirajara aproxima – ainda que de modo forçado – a escultura da literatura, fortalecendo a associação entre “o chefe dos chefes e senhor da floresta” com a figura do imperador. Nesse sentido, a família que o índio defende passa a ser lida, em clave alegórica, como metáfora do próprio império brasileiro.

Mas a metamorfose identitária da escultura não passa apenas pela alteração do título. Por alguma razão, também misteriosa, a obra sofre uma mudança em sua autoria: sepulta-se o nome do autor original (Léon Desprès de Cluny) para trazer à luz um outro, cujo nome já era uma referência no âmbito da arte escultórica: o “artista brasileiro Prof. Chaves

Pinheiro”. A dupla redefinição, isto é, de título e autoria, aproxima ideologicamente o escultor do escritor: Chaves Pinheiro, promovido a autor de uma obra que não era sua, seria, de acordo com essa estratégia discursiva, uma espécie de José de Alencar da escultura, ou seja, o fundador da escultura nacional.

Intencionais ou não, as alterações operadas nas marcas identificadoras da escultura geraram equívocos que precisam ser trazidos à luz. Mas, nessa saborosa comédia de erros, que ironicamente tem o efeito de tornar a escultura ainda mais interessante, podemos vislumbrar também uma vantagem: o batismo da escultura como *Ubirajara* faz com que a arte escultórica se aproxime da arte textual. Vislumbra-se, nesse sentido a escultura como uma espécie de texto que vai se adensando até se transformar num objeto tridimensional. Enquanto o *Ubirajara* feito de palavras ganha a concretude do gesso, o *Ubirajara* feito de gesso adquire a consistência própria da matéria textual: torna-se narrativa e discurso.

Entendida enquanto discurso, a escultura não apenas é produzida mas também recebida de maneira análoga a um texto. Nessa perspectiva, podemos atestar a força de uma teoria como a estética da recepção. Essa corrente crítica, ao recusar a ideia de que os textos têm um significado em si mesmos, destaca a importância do leitor no processo de construção de sentidos de um texto. O significado de um texto não é imanente, ou seja, não está exclusivamente no texto. A rede de significados é construída a partir da relação que, no ato da leitura, o leitor estabelece com o texto. O leitor, ao mesmo tempo que se deixa afetar pelos conteúdos trazidos pelo texto, leva para o espaço textual seu conhecimento de mundo e as marcas do tempo em que a leitura é efetuada. No ato da leitura, o leitor, portanto, injeta vida no texto, atualizando-o.

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (JAUSS, 1994, p. 25).

Direcionando a perspectiva da estética da recepção para os espaços de memória, García Canclini chama a atenção para o fato de os objetos artísticos demandarem uma interação ativa com aqueles que os observam. Tal interação é crucial para o processo de atualização de significados, que só ocorre na medida em que novos olhares se voltam para o conjunto de objetos que compõem os espaços memorialísticos, sejam esses objetos artísticos ou não:

O museu e qualquer política patrimonial tratam os objetos, os edifícios e os costumes de tal modo que, mais que exibi-los, tornam inteligíveis as relações entre eles, propõem hipóteses sobre o que significam para nós que hoje os vemos ou evocamos. (CANCLINI, 1998, p. 202).

A passagem do tempo, com as transformações que ela acarreta, permite que tanto os textos quanto as obras de arte abram-se para renovadas leituras. O visitante que hoje contempla o Ubirajara dificilmente resgata a associação do índio com o poder monárquico. É necessário, portanto, suplementar a trajetória dos significados da escultura com novos dados, propondo hipóteses sobre o que significam os objetos “para nós que hoje os vemos ou evocamos”. Ao fixarmos o olhar no intrépido índio, por exemplo, podemos associá-lo com o detentor do poder político, já que é ele que, supostamente, age em nome da família e do clã. Seguindo por essa trilha, a comunidade indígena não alegoriza apenas o território sob o domínio monárquico, mas também o seu desdobramento, isto é, a nação brasileira sob o poder republicano. E mais do que isso: não apenas a república nos moldes antigos, mas a república que continua em vigência.

O fato de a escultura estar no Museu da República reforça essa leitura. Conforme atestam os jornais do século XIX, a escultura foi adquirida pelo Barão de Nova Friburgo, que intencionava levá-la para o seu palacete em construção. Ora, esse palacete veio a se tornar o próprio Museu da República. A escultura difere de outros itens do acervo, cujo processo de musealização implicou a sua transferência para o museu. A escultura do índio não foi levado para dentro de um museu: ele já estava num espaço que foi mudando de função até ser transformado em museu. A escultura,

nesse sentido, ao testemunhar as mudanças sofridas no espaço que a acolheu, é testemunha privilegiada das mudanças pelas quais a sociedade brasileira foi passando. Aparentemente imóvel em seu canto, ela guarda em sua bagagem uma infinidade de memórias: já observou a vida cotidiana de uma família da elite carioca; testemunhou a transição do império para a república; observou a longa lista de presidentes que passou pela casa, quando esta funcionou como sede da presidência; e hoje observa os visitantes que adentram o museu. O acúmulo de todas essas experiências faz com que olhemos para a escultura como uma narrativa dentro de um livro, esperando que um leitor a leia.

É o cruzamento de leituras novas e antigas que continua fazendo da escultura uma espécie de enigma textual, interpelando os leitores. Se antes toda atenção ia para o protagonista, hoje nos perguntamos qual seria o significado do antagonista – a serpente. O escultor congelou a cena no momento do enfrentamento entre a serpente e o índio, como um capítulo interrompido, provocando a curiosidade do leitor. O congelamento da cena, perpetuada ao longo dos anos, é um apelo para que nós, espectadores do século XXI, participemos do embate. Ou melhor do debate, pois o significado da serpente é tudo menos óbvio.

Se o índio era o mantenedor da unidade da nação, nessa linha de leitura, a serpente talvez estivesse associada, no contexto da escultura, às forças tidas como “malignas”, isto é, contrárias à afirmação da nacionalidade. Dizemos “talvez” porque a serpente, desde tempos imemoriais, sempre foi um símbolo ambíguo: ela representa, ao mesmo tempo, a destruição e a cura, a tentação e a sabedoria, a ameaça do caos e a aspiração à ordem. (CITAÇÃO). Seria ingenuidade, portanto, ver na serpente a mera encarnação do Mal.

A ambiguidade torna-se ainda mais complexa quando lembramos que, na natureza, a serpente não está fora do ecossistema, do qual também faz parte o homem. Ela é parte do ecossistema e, sem ela, este estaria ameaçado. O próprio escultor parece chamar atenção para as semelhanças entre a serpente e o homem: ambos estão numa postura ereta, de boca aberta, como se a serpente insistisse em falar ao homem de igual para igual. Além disso, as penas do saio do índio lembram as escamas da serpente. As semelhanças

entre as duas criaturas reforça a ideia de que, mais do que antagônicas, elas são complementares, já que ambas estão fortemente ligadas à terra.

Compartilhando de uma natureza análoga à do homem, o objetivo da serpente não é destruir a suposta harmonia da comunidade, seja ela monárquica, republicana ou neo-republicana: o que ela defende é o direito de afirmar-se como um elemento que também precisa estar integrado, nessa comunidade, de forma sustentável. A serpente é a voz dissonante que faz falta no coro das demais vozes. Seria essa a razão de o herói ainda não ter matado a cobra?

Entidade crítica por natureza, a serpente injeta a dúvida, questionando as verdades pré-estabelecidas. Do ponto de vista da serpente, por exemplo, causa estranheza o fato de alguém se arrogar o direito de se colocar de forma autoritária e paternalista como defensor dos fracos e oprimidos, que é a atitude adota pelo indígena europeizado da escultura. Provocadora, a serpente parece indagar à comunidade humana: Por que, ao invés de jogar a responsabilidade nos ombros de um único herói, vocês não criam uma rede de mútua proteção, em que todos – homens, mulheres, crianças, bichos, plantas – protegem a todos?

Mais do que uma ameaça externa, a serpente simboliza a necessária contestação dos excessos de autoridade da república por parte daqueles que a constituem, e que por alguma razão, dela encontram-se excluídos. Nesse sentido, a função da serpente, no contexto da escultura, é relembrar à comunidade o verdadeiro sentido da palavra “república” – a coisa pública, onde todos devem ter vez e voz.

REFERÊNCIAS

ALFREDO, Maria de Fátima do Nascimento. *Diálogo Neoclassicismo / Romantismo na obra de Chaves Pinheiro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGAV / UFRJ, 2009.

ASSIS, Machado de. Crônica de 15 de fevereiro de 1863. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo, EdUsp, 1998.

CHILLÓN, Alberto Martín. A imagem escultórica do índio brasileiro durante o Império: Leon Despres de Cluny. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2014/imgscbha2014/anaisCBHA2014vol1.pdf>

CHILLÓN, Alberto. Escultura e indianismo(s) no Brasil oitocentista. 19&20, Rio de Janeiro, vol.1, n.1, janeiro/junho 2015. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/uah1/amc.htm>. Acesso em: 4 nov. 2019.

JORGE, Marcelo Gonczarowska. As pinturas indianistas de Rodolfo Amoedo. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/ra_indianismo.htm. Acesso em: 4 nov. 2019.

KNAUSS, Paulo. Jogo de olhares: índios e negros na escultura do século XIX entre a França e o Brasil. *História* [online]. 2013, vol. 32, n. 1, pp. 122-143. ISSN 1980-4369. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-90742013000100008>. Acesso em: 4 nov. 2019.

MENDES, Isabella do Amaral. “Os quatro grupos escultóricos mitológicos”. Relatório de pesquisa. Rio de Janeiro, 2014.

RODRIGUES, Marcus Vinícius Macri. *Salão de Banquetes do Palácio do Catete: História Comparada entre as representações imagéticas de Pompeia e as do Palácio do Catete*. Texto para qualificação de dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: 2015.

PERSEU

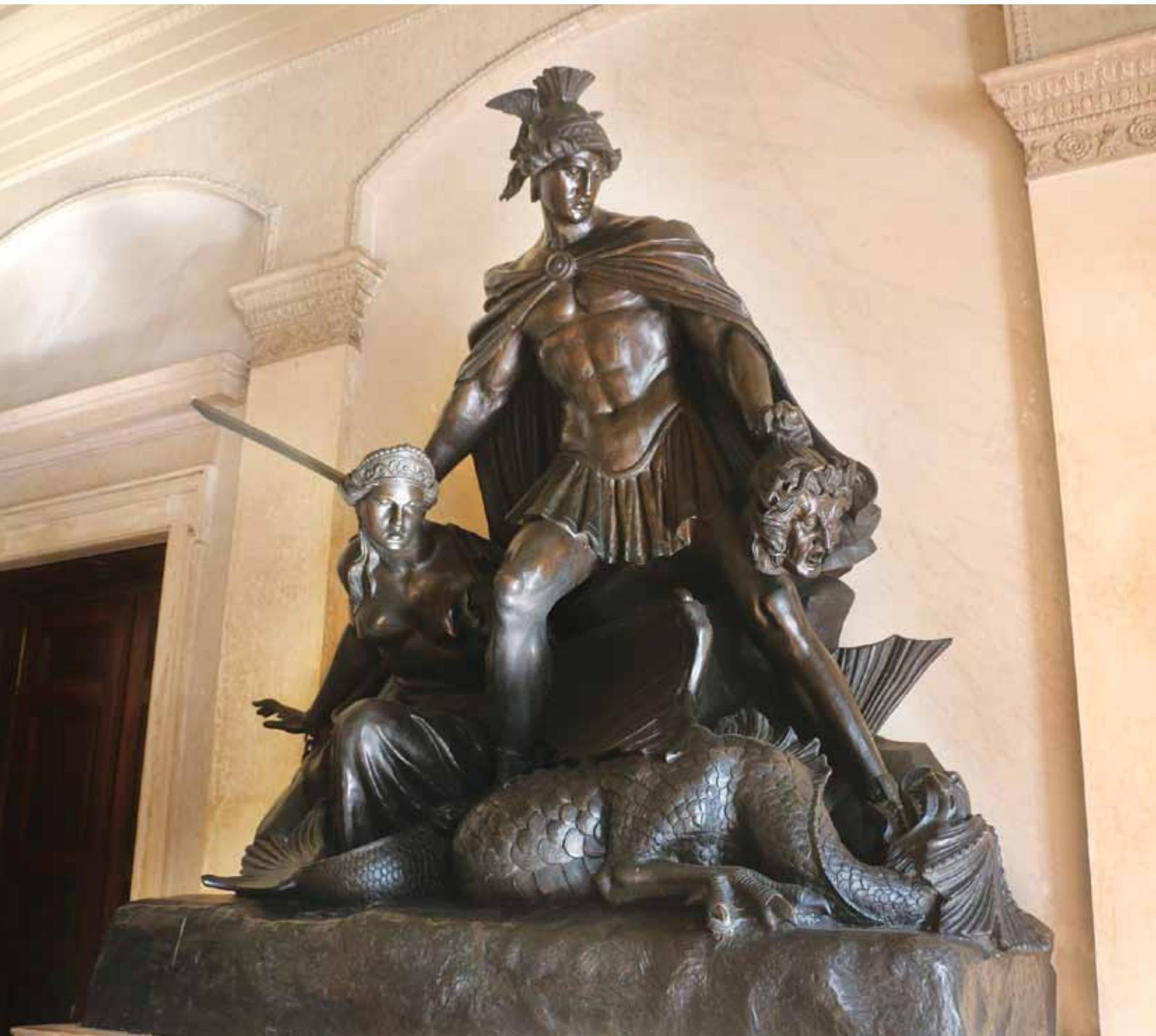
Marcelo de Souza Pereira

I

Se o visitante se colocar na área central do hall de entrada do Museu da República e olhar para o lado esquerdo, ele verá o monumento de um índio com pinta de herói. Se olhar para o lado direito, encontrará uma escultura tão monumental quanto a primeira, mostrando um outro herói, oriundo, porém, da mitologia grega. A simetria arquitetônica do Palácio que abriga o Museu tem o efeito de chamar ainda mais atenção para as duas esculturas, colocadas em posições diametralmente opostas: Ubirajara, de um lado; Perseu, de outro.

A dinâmica da localização espacial cria um jogo em que somos convidados a buscar semelhanças e diferenças entre os dois grupos escultóricos. Diferentemente de *Ubirajara*, que a princípio explora um tema original, a escultura de Perseu encena um tema clássico na história da arte. Ao fazer reviver o mito, a escultura põe diante do espectador uma cena cheia de movimento: a um só tempo o heroico Perseu segura a cabeça decapitada de Medusa, liberta a bela Andrômeda e subjuga o famigerado dragão que ameaçava a princesa.

Pouco se sabe sobre a escultura. As únicas informações disponíveis sobre ela são aquelas fornecidas pela placa de identificação. Título: *Perseu libertando Andrômeda*; autor: “o artista brasileiro Prof. Chaves Pinheiro”; data de produção: século XIX; informação extra: “fundida na Casa da Moeda, no ano de 192X”. Por alguma razão, ainda obscura, algumas dessas informações não condizem com a realidade. Sabe-se, por exemplo, que a escultura é



de gesso e não de bronze e que não há registros de sua fundição na Casa da Moeda. A autoria da obra é também um mistério, pois não há registros, fora do Museu, de que ela tenha sido esculpida por Manuel Chaves Pinheiro.

A escultura encontra-se envolvida numa situação semelhante à de Ubirajara. A diferença é que sobre o Ubirajara há muito mais informações do que sobre a escultura de Perseu. Em relação a Ubirajara, os artigos descobertos na imprensa do século XIX, além das monografias sobre arte brasileira do século XIX, permitem resgatar dados como autor, estilo de composição, data de produção e material utilizado. Já em relação à escultura de Perseu, não foram encontradas, até o momento, informações que esclareçam suas condições de produção. Como as duas esculturas compartilham histórias semelhantes, em termos de catalogação além de serem formalmente e estilisticamente aparentadas, supomos que Perseu também seria de autoria de Léon Desprès. Faz-se necessário, todavia, continuar a pesquisa para confirmarmos essa suposição.

Ainda que as informações sobre a escultura sejam incompletas, isso não nos impede de nos aproximarmos dela, na tentativa de investigarmos a rede de significados que se tece em torno da obra. De saída, podemos dizer que a escultura consagrada a Perseu, assim como a de Ubirajara, também pode ser situada no contexto da arte acadêmica, em que havia um flerte entre classicismo e romantismo. A presença das duas esculturas no mesmo espaço é uma ótima oportunidade para refletirmos sobre o período de transição na arte brasileira, em que os padrões neoclássicos começaram a dar lugar às influências românticas. Acreditamos que seja exatamente a oscilação entre os dois estilos que provoca diferentes leituras das esculturas.

As semelhanças entre as duas esculturas são tão acentuadas que o espectador pode pensar que o Ubirajara é apenas uma tradução nacional do mito de Perseu. As duas têm proporções monumentais; apresentam como protagonista um herói masculino; mostram esse herói defendendo personagens que se colocam na posição de dependentes. Sobre essa base comum, constroem-se as diferenças: o típico saiote grego, que cobre parcialmente o corpo do herói mitológico, é substituído, no herói indígena, por um saiote de penas. No lugar da espada, o índio carrega uma

flecha. Ao invés de salvar uma donzela, o índio protege a família. Enquanto o herói grego enfrenta um dragão, o herói indígena tem como oponente uma serpente. Dentro do programa estético do romantismo, que buscava criar uma identidade nacional, podemos pensar que o artista nacionalizou o mito, por meio de referências tidas como “autóctones”.

O interesse das esculturas vai muito além da relação nacional X clássico, uma vez que elas apresentam conteúdos que, deixando a relação romântico X clássico em segundo plano, continuam despertando nossa reflexão nos dias de hoje. A partir de estratégias diferenciadas e com ênfases igualmente diferenciadas, as duas esculturas articulam relações entre gênero e poder. As relações entre o masculino e o feminino se cruzam com as relações entre o poder interpessoal e o poder sobre a coletividade.

Mais próxima dos ideais do romantismo, a escultura de Ubirajara remete para a questão da alegoria do poder político no Brasil. A escultura de Perseu, mais afinada com a estética neoclássica, explora um tema mais universal, que são relações de poder que se estabelecem entre os gêneros. Em Ubirajara, a figura masculina é alegoria do poder político num contexto nacional; em Perseu, o homem é alegorizado como elemento de dominação do feminino, entendido este como potencialmente gerador de forças caóticas.

Fixemos nossa atenção no modo como o escultor trabalhou o tema, na escultura de Perseu. Olhada de longe, enquanto forma geométrica, a escultura tem um formato que lembra uma pirâmide. Sobre uma base larga, sobre a qual estão apoiados todos os personagens, ergue-se uma estrutura que vai progressivamente se estreitando até chegar ao topo, que é o ápice da pirâmide. A estrutura piramidal guia o olhar do espectador, direcionando-o. O olhar é fatalmente levado a se movimentar, confrontando os elementos que estão na parte de cima com aqueles que estão na parte de baixo; os que estão à esquerda com os que estão à direita.

E é lá em cima que o espectador se depara com a imponente cabeça de Perseu. Tal qual o vigoroso braço de Ubirajara, a cabeça de Perseu ocupa o ápice da pirâmide. Perseu está literalmente acima de todos os outros, inclusive acima do espectador. Não foi mera coincidência o fato de o escultor reservar para o ápice da pirâmide a cabeça de Perseu.

A posição de ápice normalmente está associada ao poder, e o movimento rumo às alturas associa-se a uma progressiva racionalização, que segue paralelamente ao exercício do poder. E essa posição, resultado de uma trajetória rumo ao alto, na escultura, é ocupada por uma cabeça masculina.

No jogo de olhar para cima e para baixo, proposto pela escultura, o espectador percebe que, abaixo da protagonista cabeça do homem, estão as cabeças femininas, ocupando a posição de coadjuvantes. O olhar que já fez o movimento vertical, indo de cima para baixo e vice-versa, faz agora um movimento horizontal, como se tentasse localizar num palco a ação dos personagens em cena. À esquerda, vemos Andrômeda, abaixada ou ajoelhada, recém libertada. Em seu pulso ainda se podem ver pedaços de corrente, que não foi ela quem rompeu. À direita, quase na mesma altura da cabeça de Andrômeda, surge a cabeça de Medusa, presa à mão de Perseu. Entre as duas, ergue-se, magnânima, a figura de Perseu, ocupando a posição central, como se fosse um eixo em torno do qual girassem os demais personagens.

Localizados os personagens no espaço, o olhar do espectador é convidado a se deter nas relações que eles estabelecem uns com os outros. Observa-se, então, que a ação de Perseu não tem como alvo um tipo específico de mulher. A princípio, a escultura confronta dois modelos de feminilidade: o modelo Andrômeda e o modelo Medusa. Uma Perseu salva, a outra ele degola. Se a atitude é diferente em relação a uma e outra, o objetivo é o mesmo: controlá-las.

O aspecto teatral da escultura, fundamentado na ideia de que os personagens representados desempenham papéis, evoca uma teorização como a de Judith Butler, que afirma não haver, no âmbito dos gêneros, uma essência. O que normalmente se chama de “gênero feminino” e “gênero masculino” diz respeito a um conjunto de comportamentos que, em função de um processo contínuo de repetição, se estabiliza e passa a ser considerado como natural. Butler, portanto, argumenta que gênero é uma performatização: os papéis masculino e feminino são performatizados. (BUTLER, 1993, p. XII). Diferentemente, porém, da performance teatral, na qual os atores sabem que interpretam papéis, na performance de gênero há uma tendência de os sujeitos tomarem como naturais os



comportamentos que externalizam, como se já tivessem sido programados, ao nascer, para vir a executar esses comportamentos. Questionando essa naturalização, Butler argumenta que o que aparentemente é natural na verdade é produto de complexas pressões sociais, firmemente arraigadas nos processos culturais.

São as complexas pressões sociais que determinam o caráter “normal” ou “transgressivo” das performances de gênero. A escultura *Perseu libertando Andrômeda*, nesse sentido, pode ser lida como um produto estético no qual as identidades de gênero são moldadas a partir de uma matriz ideológica que orienta as diferenças entre o masculino e feminino. Na retórica da escultura, percebe-se uma estratégia de canonização dos modelos tradicionais de gênero, segundo a qual masculino e feminino seguem modelos fixos.

Em relação a Perseu, a canonização do papel masculino é mais do que evidente. Ele age em conformidade com a expectativa generalizada a respeito do comportamento masculino, que é ser agente da razão. Não apenas isso, mas agente de uma razão que se desdobra em ações. Numa postura de cumprir o destino a ele reservado de assumir-se como protagonista, Perseu performatiza o papel de agente da razão ativa, aquela que deixando em segundo plano o universo das coisas abstratas, intervém diretamente na realidade. Sendo assim, todo o corpo de Perseu está voltado para a ação: a cabeça, que domina um poderoso tronco, é regida por um pensamento operacional que comanda os pés e as mãos: a mão esquerda segura a cabeça da Medusa, que ele mesmo cortara; a mão direita segura a espada com a qual protege Andrômeda; enquanto mantém o pé esquerdo firmemente apoiado, usa o direito para subjugar o dragão.

O masculino não apenas executa o papel, socialmente a ele atribuído, de guardião da ordem, mas também o de detentor do poder de julgar como essa ordem vai ser estabelecida. Interpondo-se entre Andrômeda e Medusa, tal qual um eixo ou coluna, Perseu atua duplamente: é o agente controlador das mulheres e o juiz de seu comportamento. Representante do poder masculino centralizador, é ele quem decide, jurídica e moralmente, o destino das mulheres. Sendo filho de Zeus (chefe de todos os deuses e administrador da justiça), Perseu representa a linha sucessória do poder masculino.

Quanto aos personagens femininos, há uma subdivisão da performance: de um lado, o modelo performático Andrômeda; de outro, o modelo performático Medusa. Andrômeda performatiza a matriz mítica da *femme fatale* disfarçada de donzela em apuros: com sua beleza virginal, está prestes a paralisar o movimento de Perseu. Medusa, por sua vez, performatiza a mulher demoníaca: detém o poder de paralisar as pessoas, transformando-as em pedra. Apesar das diferenças com que são externalizadas, ambas as performances compartilham o fato de se apresentarem, para o personagem masculino, como ameaça, seja real ou virtual.

Tanto Medusa quanto Andrômeda têm um poder em potencial, que é neutralizado pelo poder masculino. Tal neutralização é o elemento, que, segundo Adrienne A. Munich, iguala Andrômeda e Medusa. Munich faz uma leitura do mito, a partir de uma “política sexual da interpretação” e detecta na virtualidade do poder o elemento comum às duas personagens femininas: “Imagens espelhadas uma da outra, uma das mulheres é morta por causa de seu poder, enquanto a outra tem o seu poder encarcerado” (MUNICH, 1989, p. 30, minha tradução).¹¹

A ameaça que Perseu identifica não vem apenas do gênero feminino, mas também do gênero que não se pode determinar com precisão. Ocupando a parte mais baixa da pirâmide, não por acaso aquela que simbolicamente está mais associada à terra, vemos o dragão. O dragão é masculino ou feminino? Trata-se de uma criatura de gênero indeterminado. O indeterminado, do mesmo modo que o gênero feminino, é visto por Perseu como ameaçador, ameaça que é potencializada pelo fato de estar associada ao desconhecido. Para Perseu, é preciso que os papéis masculinos e femininos sejam definidos com clareza, sob o risco de a ordem, que ele representa e guarda, vir a entrar em colapso.

Tudo aquilo que ameaça evoca a ameaça maior que, no imaginário grego, está associado ao retorno ao caos primordial. O método de Perseu lidar com essa desconfortável ameaça, fundamentada na relação masculino/feminino, é a violência, real ou simbólica. A violência, segundo Adrienne

11 *Mirror images of each other, one female is killed because of her power, the other has her power chained.*

Munich, é o elemento a que Perseu recorre no sentido de eliminar a indeterminação no âmbito do gênero:

O gênero não especificado do monstro, suficiente em si mesmo para torná-lo monstruoso, se abre para o questionamento da dualidade do sistema sexo/gênero. Num ato simbólico, o masculino destrói a possibilidade do gênero indeterminado, implicitamente estabilizando o sistema de gênero de acordo com o seu próprio projeto político. (MUNICH, 1989, p. 30, minha tradução).¹²

Confrontado com a força, real ou virtual, do feminino e do indeterminado, Perseu decapita a Medusa e mata o dragão. Ele assim procede porque os monstros – que Perseu associa com o feminino e o indeterminado – têm uma força avassaladora e geralmente são imprevisíveis, provocando a desestabilização de todo tipo de ordem, o que revela sua associação com o caos primordial. De acordo com Luc Ferry, dragões, monstros marinhos e a própria Medusa são “seres do caos e não do cosmos, daquelas forças iniciais e arcaicas das quais sempre se deve desconfiar e que é preciso saber como controlar, para fugir da destruição” (FERRY, 2012, p. 343).

A ideia de caos é fundamental pois é ela que orienta, na escultura, a relação que se estabelece entre o personagem masculino e os demais personagens. No livro *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir estuda minuciosamente a construção da imagem feminina ao longo dos tempos e argumenta que a mulher sempre foi vista como o Outro, o estranho, o ameaçador. Analisando uma frase de Pitágoras – “Há um princípio bom que criou a ordem, a luz e o homem, e um princípio mau que criou o caos, as trevas e a mulher” (BEAUVOIR, 1970, p. 101) –, Beauvoir denuncia a associação entre mulher e caos.

O antagonismo feminino-masculino fundamenta a ação de Perseu. Lidando com esse antagonismo de forma maniqueísta, Perseu age como

¹² *The monster's unspecified gender, sufficient in itself to make it monstrous, first opens to question the duality of the sex/gender system. In a symbolic act the male destroys the possibility of indeterminate gender, implicitly stabilizing the gender system according to his political project.*

se estivesse enfrentando uma conspiração, resultante da combinação do feminino com o indeterminado, um embate que se configura como uma luta entre a Ordem (representada pelo masculino) e o Caos (pelo feminino). Essa é a retórica que fundamenta a escultura: o feminino (categoria na qual também é incluído o indeterminado) representa a ameaça do caos. Se, ideologicamente, o masculino considera que é seu papel controlar o caos, segue-se que o feminino é o elemento que precisa ser controlado. É nesse sentido que Adrienne Munich diz que “ao assassinar Medusa e libertar Andrômeda, o herói consegue domar o feminino caótico, que se apresenta como o próprio signo da natureza, simultaneamente escolhendo e construindo o comportamento feminino aceitável e socialmente definido.” (MUNICH, 1989, p. 32, minha tradução).¹³

Levando a cabo sua performance de agente da ordem, Perseu age diferentemente com cada um dos elementos femininos. Em relação às duas terríveis criaturas caóticas- o dragão e Medusa- Perseu assassina uma e decapita a outra. Quanto a Andrômeda, ela a princípio nada tem a ver com o caos, antes parecendo estar do lado da ordem, até porque ela está prestes a ser devorada pelo monstruoso dragão. Ocorre que a iminente devoração tem um caráter simbólico de iniciação. O monstro nesse sentido, não tem como objetivo matar a princesa, mas trazê-la para o seu domínio, trazê-la para o domínio das forças caóticas, e transmitir-lhe os valores que encarna: a recusa da passividade e a manutenção das impetuosas e criativas forças do caos. Andrômeda, portanto, performatiza o papel daquela que, na corda bamba entre a ordem e o caos, ainda não foi cooptada pelo caos, mas está a um passo disso.

Torna-se óbvia, portanto, a razão pela qual, na visão de Perseu, o feminino é uma força que demanda atitudes que oscilam entre a eliminação e o controle. Não agindo, o herói corre o risco de ver seu objeto amoroso cooptado pelas poderosas forças do caos. Perseu, que já neutralizara o poder do dragão e de Medusa, por meio do assassinato e da decapitação, se volta agora para a neutralização do poder de Andrômeda. Ironicamente,

13 *By slaying the Medusa and freeing Andromeda, the hero tames the chaotic female, the very sign of nature, simultaneously choosing and constructing the socially defined and acceptable feminine behavior.*

a neutralização do poder da princesa se dá por meio de sua libertação. Engana-se, porém, quem acha que a libertação da princesa é uma forma de libertação feminina. Ao quebrar as correntes que atavam a princesa ao rochedo, Perseu abre o caminho para uma nova forma de aprisionamento do feminino, que são os laços matrimoniais. O casamento permite o controle do caos, extirpando a indeterminação e definindo com clareza os papéis sexuais masculino e feminino. E de quebra, reforça os valores da sociedade patriarcal.

II

A história de Perseu, da qual assistimos uma parte ao contemplarmos a escultura, se conclui com o casamento com Andrômeda, com quem teve filhos e a ocupação de um o trono. Tornar-se marido, pai e rei são posições que representam uma estabilização, obtida após heroicos feitos, que implicam a dominação, a sujeição do elemento feminino. A escultura não enfoca o status de Perseu como marido, pai e rei, mas o processo que levou a esse status. Tal processo sublinha de forma radical a dominação do feminino por parte do masculino. Na leitura que a escultura faz do mito de Perseu e Andrômeda, desenha-se uma trajetória de exercício do poder, que em última instância representa a vitória da ordem, associada ao masculino, sobre a desordem, associada ao feminino.

Chegados a esse ponto, podemos nos perguntar que relação esse assujeitamento, que está fortemente presente na escultura, tem com o mundo concreto em que vivemos. Cabe nos perguntarmos se o conteúdo mitológico de alguma forma dialoga com os eventos históricos. Nesse sentido, convém lembrar que os conteúdos trazidos pela mitologia não são apartados da História. De acordo com Roland Barthes, “[l]ongínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela História: não poderia de modo algum surgir da “natureza” das coisas” (BARTHES, 1999. p. 132). Vale a pena, portanto, fazer uma leitura situada da escultura, indagando em que medida a política de sujeição do feminino ao masculino sai do âmbito do mito e se infiltra na complexidade da História.



A princípio, a escultura nada tem a ver com a realidade nacional, pois trata-se de um tema clássico da mitologia, desenvolvido num trabalho de escultura no estilo acadêmico. Toda obra de arte, no entanto, guarda marcas da época em que ela foi produzida e continua reverberando no espaço e tempo em que ela é recebida. Ora, *Perseu libertando Andrômeda* está num museu brasileiro, que se propõe a contar uma parte da história da república brasileira. Embora esses elementos não alterem a estrutura formal da obra, eles trazem à tona conteúdos que nos levam a fazer uma leitura mais localizada da escultura.

Trazendo a discussão, portanto, para o Brasil, podemos dizer que a escultura dá visibilidade à estrutura patriarcal que conecta o universo mitológico com o espaço social brasileiro. A escultura, nesse sentido, nos leva a refletir sobre o modo como o imaginário grego em torno das relações entre homens e mulheres reverbera no processo de formação social do Brasil. Em seus três livros dedicados ao estudo da sociedade patriarcal no Brasil- *Casa grande e senzala*, *Sobrados e mocambos* e *Ordem e progresso* -, Gilberto Freyre examina em detalhes o percurso da sociedade patriarcal: formação, na Colônia; decadência, no Império; e a desintegração, na República. O patriarcalismo, ideologia na qual a figura masculina torna-se preponderante, segue o fluxo das mudanças econômicas, políticas e sociais e vai buscando estratégias para se manter atuante.

Mesmo na chamada fase de desintegração da sociedade patriarcal, o patriarcalismo se mantém firme e forte. A ideologia patriarcal se comporta como um vulcão falsamente extinto, que de uma hora para outra entra em erupção, provocando danos irreparáveis. Nesse sentido, talvez a principal herança do patriarcalismo seja a demarcação rígida dos papéis sexuais: “é característico do regime patriarcal, o homem fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível. Ele, o sexo forte, ela o fraco; ele o sexo nobre, ela o belo” (FREYRE, 2002, p. 805).

Em decorrência da política de diferenciação, que provoca uma hierarquização entre os gêneros, a situação da mulher, nos diversos regimes políticos experimentados no Brasil, aponta para a sua situação de dependência, marginalização e silenciamento. Curiosamente, quando o regime muda de Império para República, a figura da mulher é eleita como símbolo.

Essa eleição, no entanto, precisa ser analisada com cuidado, uma vez que o feminino estava mais no âmbito da idealização do que do universo concreto. Simbolicamente, a República é feminina, mas esse feminino é controlado pelo masculino.

O mito, trabalhado na escultura, permite que se façam conexões entre temporalidades diversas. Nesse sentido, podemos detectar, na mulher republicana, a herança do imaginário feminino forjado no Império, na Colônia e assim por diante, até os tempos imemoriais. É curioso, nesse sentido, pensar no diálogo que as figuras alegóricas estabelecem umas com as outras. Podemos ver nas republicanas Mariannes, com seus libertários barretes frígios, traços da mitológica Andrômeda, cuja liberdade é gerenciada pela ideologia patriarcal.

É ambígua a liberdade representada pela Marianne, na medida em que a república não se governa sozinha: o poder é exercido por figuras masculinas- imperador e presidente. No caso do Império tivemos o caso da ocupação do trono pela princesa Isabel, mas isso aconteceu numa situação de substituição. Quanto à República, situação só é alterada no início do século XX, quando o Brasil elegeu pela primeira vez em sua história uma mulher para presidente. Também não podemos esquecer que a mulher, no Brasil, após um longo período em que não exercia um protagonismo social, em função do modelo patriarcal de sociedade em que estava inserido, só adquire o direito de votar em 1932, no governo Vargas. Ou seja, a mulher passa esse período imenso de tempo desprovida de uma cidadania plena.

Todas essas questões podem vir à tona quando o visitante se coloca diante de uma escultura como *Perseu libertando Andrômeda*. O olhar do espectador nunca é um olhar neutro, mas carregado de História e histórias. É com esse olhar que os significados são engendrados, construídos- num relação tensa entre oA própria escultura solicita que o espectador veja para além do que é mostrado. Quando entra em contato com

Nenhuma obra de arte tem um significado imanente. Os significados são construídos por meio da relação dos elementos trazidos pela obra com aqueles trazidos pelos espectadores da obra. Nesse sentido, podemos dizer que a escultura evoca uma característica das relações sociais brasileiras, que é a relação de dependência da mulher em relação ao homem, associada

ao controle do homem sobre a mulher, com a justificativa de que a feminilidade está associada ao irracional. Tal situação ainda vigora, mesmo fora da idade mitológica, fora da idade antiga, e fora da época monárquica. É uma situação que vigora hoje, pleno século XXI, Brasil republicano.

Todo mito alimenta ao mesmo tempo a história e a ficção. Entrando no jogo ficcional que se desentranha da escultura, podemos utilizar a mesma estratégia que utilizamos ao propor uma leitura de Ubirajara: redimensionar o papel dos antagonistas. Não há, no Museu, nenhum registro de visitantes que tenham sido transformados em pedra ao olharem nos olhos arregalados de Medusa! O máximo que ocorre é as pessoas ficarem paradas durante um variado lapso de tempo diante da escultura. Essa atitude dos visitantes evoca as palavras de Francisco Régis numa palestra no Museu Histórico Nacional, ocasião em que ele afirmou ser o museu um espaço que permite a desaceleração do tempo. O corpo do visitante no museu, no entanto, apenas aparentemente está parado, pois na verdade todos os processos fisiológicos continuam em atividade, incluindo obviamente os cerebrais. Terminado o movimento contemplativo, que torna indissociáveis o corpo e alma, a vida segue adiante.

O fato de o visitante se deixar impactar mas ao mesmo tempo não sucumbir perante o olhar de Medusa faz pensar que na verdade o olhar da górgona não tem como objetivo matar. O poder escópico de Medusa busca desacelerar o movimento do corpo, seja ele feminino, masculino ou pós-gênero. Medusa faz ver que o gênero, se é uma categoria importante para compreender o mundo, precisa ser entendido numa perspectiva polifônica e sempre problematizadora. A desaceleração corporal não se esgota obviamente em si mesma, posto que deflagra a aceleração do movimento reflexivo, o que implica uma relação diferenciada e até mesmo subversiva com o Tempo. Nesse sentido, Medusa interfere, por meio do contradiscurso, nos ritmos temporais, propondo renovados padrões de vivências cronológicas. Medusa pode ser considerada uma das musas da instituição museu, pois o museu também funciona como ágora de desaceleração do tempo.

REFERÊNCIAS

ALFREDO, Maria de Fátima do Nascimento. *Diálogo Neoclassicismo / Romantismo na obra de Chaves Pinheiro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGAV / UFRJ, 2009.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BEAUVOIR, Simone De. *O segundo sexo*. 4ª ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter*. New York: Routledge, 1993.

CHILLÓN, Alberto Martín. Escultura e indianismo(s) no Brasil oitocentista. 19&20, Rio de Janeiro, v. X, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/uah1/amc.htm>. Acesso em: 15 out. 2015.

FERRY, Luc. *A sabedoria dos mitos gregos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

JORGE, Marcelo Gonczarowska. As pinturas indianistas de Rodolfo Amoedo. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/ra_indianismo.htm. Acesso em: 25 jan. 2017.

MUNICH, Adrienne Auslander. *Andromeda's chains: gender and interpretation in Victorian art and literature*. New York: Columbia University Press, 1989.

RODRIGUES, Marcus Vinícius Macri. *Salão de Banquetes do Palácio do Catete: História Comparada entre as representações imagéticas de Pompeia e as do Palácio do Catete*. Texto para qualificação de dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, 2015.

CAÇADA AO LEÃO E CAÇADA AO JAGUAR

Paulo Celso Corrêa

O visitante que entra no Palácio do Catete pelo portão principal pode observar, nas paredes à direita e à esquerda da escadaria de ferro, duas esculturas eqüestres representando cenas de caça, apoiadas sobre pedestais de mármore. Do lado esquerdo de quem entra está a *Caçada ao jaguar*, que retrata uma figura feminina a cavalo empunhando uma lança em direção a um jaguar que, por sua vez, está atacando o pescoço do cavalo. A mulher está com o busto nu e veste um manto preso à cintura, além de adereços nos tornozelos. Na cabeça, usa um tipo de gorro que lembra o barrete frígio, símbolo republicano. Do lado direito, a escultura *Caçada ao leão* mostra uma figura masculina a cavalo que ergue uma lança contra um leão que, mesmo caído no chão, ataca o ventre da montaria com suas garras. O cavaleiro, nu, já havia conseguido acertar o felino com sua lança pelo menos uma vez, quebrando-a, conforme se vê pela ponta da arma espetada perto do ombro do animal.

As esculturas estão dispostas no saguão do palácio de maneira simetricamente oposta entre si, de acordo com o estilo neoclássico adotado pelo arquiteto alemão Gustav Waehneltdt no projeto do Palácio Nova Friburgo, construído entre 1858 e 1866 para ser a residência do português Antônio Clemente Pinto, barão de Nova Friburgo e de sua família. De acordo com documentos comprovantes das despesas da obra, estima-se que a etapa de obtenção e instalação dos elementos decorativos do Palácio Nova Friburgo teve início por volta de 1860, quando sua estrutura já se encontrava edificada. Foram contratados pintores capazes de fazer afrescos e painéis semelhantes aos que existiam nos palácios

Caçada ao leão, réplica em metal da escultura de bronze situada no Altes Museum de Berlim, Alemanha.



européus. Do velho continente também vieram vitrais, lustres, móveis, peças em ferro fundido, dentre outros ornamentos para decoração interior e exterior do imóvel. Ainda de acordo com o estilo neoclássico, essas ornamentações apresentavam temática inspirada em figuras e alegorias da antiguidade greco-romana.

O apreço pelos temas e pela estética das civilizações antigas foi uma tendência artística e intelectual que surgiu na Europa durante o século XIX e que, como de costume, foi imitada pelas elites brasileiras do Império. Em relação ao continente europeu, um fato daquele século que interessa à história de nossas esculturas é a criação, em 1830, do Altes Museum¹⁴ de Berlim, Alemanha, que até hoje é o maior e mais importante museu do mundo no campo da arte da Antiguidade. Seu acervo apresenta coleções de arte antiga grega, romana e etrusca, reunindo itens como vestígios arquitetônicos, esculturas, vasos, inscrições, mosaicos, bronzes e jóias, dentre outros. Foi um dos primeiros museus da Europa a ser construído com o intento de ser uma instituição pública de arte, tirando esta das coleções privadas e dos castelos da aristocracia e colocando-as ao alcance do público burguês. Seu prédio é uma obra-prima do neoclassicismo, cujas estruturas interiores e exteriores foram construídas com a mesma precisão da arquitetura antiga, desde as 18 colunas gregas da entrada principal até o átrio interno que remete ao Panteão de Roma.

14 O Altes Museum (Museu Antigo) é o museu mais antigo de Berlim e foi construído entre 1823 e 1830 seguindo o projeto do arquiteto Karl Friedrich Schinkel, a pedido do rei Friedrich Wilhelm III da Prússia. O volume de itens do seu acervo cresceu de tal modo desde então que suas coleções precisaram ser divididas entre o Neues Museum (Museu Novo, entre 1843-1855) e o Bode-Museum (Museu Bode, 1883). No regime nazista (1933-1945), as escadarias do Altes eram utilizadas para a realização de comícios e cerimônias de propaganda. Foi muito danificado no final da Segunda Guerra Mundial, principalmente em 1945 quando um caminhão tanque explodiu diante do edifício. Diversas peças foram destruídas ou saqueadas. Foi reconstruído entre 1958 e 1966 e, depois disso, passou a ser o museu de arte contemporânea da Alemanha Oriental. Em 1993, após a reunificação do país, voltou a ser museu de antiguidades. Faz parte da chamada “Ilha dos Museus” no rio Spree, juntamente com o Neues Museum, a Alte-Nationalgalerie (Galeria Nacional Antiga), o Bode-Museum e o Museu Pergamon.

Mas o que o museu da distante capital alemã teria a ver com o Palácio do Catete? Acontece que a escadaria principal do Altes Museum é ladeada por duas esculturas equestres, das quais a *Caçada ao leão* e a *Caçada ao jaguar* são reproduções mais ou menos fiéis e em menor escala. Em Berlim, a cena da caçada ao leão se chama *Löwenkämpfer* (Caçador de Leão) e é de autoria do escultor Albert Wolff (1814-1892). A escultura em bronze veio da fundição de Gustav H. Gladenbeck (1827-1918), especializada nesse tipo de trabalho e muito requisitada naquele tempo. Foi colocada na escadaria do Altes Museum em 1861 para fazer par com a escultura de bronze *Die Kämpfende Amazone* (Amazona caçadora, ou Amazona guerreira), que ali estava desde 1843. A amazona, que é a original da nossa *Caçada ao jaguar*, é obra de August Kiss (1802-1865), então considerado o melhor escultor de figuras equestres de Berlim.¹⁵ Em 1851 ela foi exibida na Grande Exposição de Londres, onde gerou grande repercussão. Vale lembrar que os europeus identificaram o felino dessa escultura como pantera ou tigre; o jaguar é o nome europeu da nossa onça pintada, exclusiva do continente americano, razão pela qual a réplica chegou ao Brasil com outro nome.

As duas esculturas do Altes Museum fizeram muito sucesso entre o público¹⁶ e logo começaram a ser reproduzidas por diversas fundições europeias, em diferentes tipos de material, em vários tamanhos, com a finalidade de serem vendidas como objetos de decoração doméstica. As fundições vendiam suas peças – esculturas, fontes, ornamentos em geral – através de catálogos. Foi assim que as *Caçadas* foram importadas da Europa

15 Assim como Wolff, Kiss foi professor da Academia de Artes de Berlim, onde ambos haviam sido alunos de Christian Daniel Rauch, considerado o maior escultor da Alemanha no século XIX. Rauch, por sua vez, era colaborador de longa data de Karl Friedrich Schinkel, responsável pelo projeto do Altes Museum.

16 O Rei da Bavária ganhou um exemplar da Amazona Guerreira em mármore; outro, do mesmo material, se encontra atualmente no Museu Real da Antuérpia, na Holanda. No final do século XIX cópias em bronze do par foram adquiridas pela cidade da Filadélfia, nos Estados Unidos e hoje em dia adornam as laterais da escadaria do Museu de Arte da Filadélfia. E, conforme se vê por uma rápida pesquisa na internet, várias galerias e casas de leilão ainda vendem réplicas variadas das duas esculturas, fabricadas ao longo do século XIX.

pelo Barão de Nova Friburgo, fazendeiro capitalista que se fez nobre no Brasil sem ter raízes na aristocracia.

Para dar vistas públicas de sua posição social e poder econômico, o Barão de Nova Friburgo não poupou esforços nem dinheiro. Mandou construir um palácio e um jardim tão ou mais luxuoso que o dos outros nobres da cidade, que tinham suas residências em áreas como São Cristóvão, Catete, Laranjeiras e Botafogo. Aparentemente ele conseguiu seu intento de impressionar, conforme revelam os cronistas da época. No afã da ostentação, nada mais natural que a escadaria principal de seu palácio, nova joia do neoclássico na Corte, imitar (guardadas as proporções) a entrada do edifício do museu alemão, referência daquele estilo na Europa de então.

A *Caçada ao jaguar* tem 1,60 de altura e 1,15 de largura. Na parte posterior de sua base há um selo com a assinatura do fabricante, *M. Geiß - Berlin*, ou seja, a fundição de Philip Konrad Moritz Geiss (1805-1875), especializada em fazer peças de zinco com aspecto de bronze. Já a *Caçada ao leão* tem 1,73 de altura e 1,35 de largura. Na lateral direita da base é possível ver, quase apagada, a assinatura “Gust. Von H. Gladenbeck - Berlin, 1861” (ou 1867), que atesta sua origem na fundição homônima, especializada na fabricação de esculturas em bronze. No Palácio do Catete, a cena do jaguar está à esquerda de quem vê a escadaria pela frente e a do leão à direita, ao contrário do que acontece em Berlim. Outra diferença é que no Altes Museum as esculturas estão de lado em relação aos passantes, enquanto no Catete elas estão de frente. Conforme dito antes, essa disposição segue a lógica neoclássica da simetria. Nesse caso, as diferenças encontram-se nos detalhes de cada elemento decorativo.

As duas *Caçadas* representam figuras montadas a cavalo, armadas, em atitude de combate a um animal selvagem. Este, aliás, é o tema em comum entre as duas esculturas: a idéia do homem como ser capaz de subjugar a natureza, dominá-la, de acordo com sua vontade de animal superior. Em *Caçada ao leão*, temos um homem jovem que exhibe a nudez heroica dos gregos, isto é, a do corpo vigoroso, bonito, saudável, forte, indício da pureza de alma e força de caráter de seu detentor; por isso, o simbolismo clássico representava nus os personagens dignos da admiração dos cidadãos, como



Caçada ao jaguar, réplica em metal da escultura de bronze existente no Altes Museum em Berlim, Alemanha.

os deuses, guerreiros e atletas. O jovem da escultura dá provas de seus valores físicos e mentais ao lutar contra um leão, um predador, animal associado à força, à nobreza, à realeza e à bravura.

O cavaleiro da *Caçada ao leão* está montado sobre uma sela de pele de leão, o que lembra o mito de Hércules (Hércules, para os romanos). O filho de Zeus enfrentou o perigoso Leão de Neméia, cuja pele era imune a todos os tipos de armas. Somente quando percebeu que deveria usar a razão ao invés da força, Hércules conseguiu dominá-lo e matá-lo. A partir de então, passou a vestir a intransponível pele do leão como manto protetor.



O guerreiro da escultura, que sabemos ser experiente na caça aos leões, já havia espetado a ponta de uma lança no animal e agora se prepara para um novo golpe. O leão caído reage ao mesmo tempo em que ameaça o ventre da montaria com suas garras. O conjunto lembra bastante a famosa representação de São Jorge combatendo o dragão, uma releitura cristã medieval das cenas de heroísmo da antiguidade clássica.

Na *Caçada ao jaguar*, por sua vez, o caçador é uma mulher, uma amazona, pertencente à nação de guerreiras que segundo a mitologia grega surgiu na região da Cítia, onde hoje em dia é o Irã.¹⁷ Eram hábeis no uso de armas, nos combates, na caça e na montaria de cavalos, sendo comumente representadas pelas artes no exercício dessas atividades, como é o caso da escultura de cuja réplica ora falamos. A cena chama a atenção pela sua violência e intensidade dramática; enquanto o leão da caçada vizinha está relativamente subjugado, o jaguar está no auge do seu ataque, com garras e dentes cravados no pescoço do cavalo em pânico. Não é possível saber se o cavalo sobreviverá a essa mordida certa, nem se a amazona conseguirá acertar a fera com sua lança. A ação acontece em um terreno de solo irregular, o que adiciona ainda mais instabilidade ao conjunto.

A amazona também veste uma espécie de gorro, que nos remete logo ao barrete frígio, símbolo dos escravos libertos e que se tornou símbolo da República.¹⁸ Uma vez que a amazona da *Caçada ao jaguar* atravessou os 63 anos de ocupação do Palácio pela Presidência da República (1897-1960) e depois, a partir de 1960, pelo Museu da República, seria possível ressignificá-la como uma espécie de “Marianne guerreira”? Que nos lembra da postura perene de combate aos ferozes obstáculos que se impõem à busca de uma sociedade em que os direitos do cidadão e a democracia sejam muito mais que apenas valores formais. E que nos lembra, em espe-

17 Posteriormente, elas teriam constituído um reino independente em Pontus, região da Grécia na costa sul do Mar Negro, atualmente no território da Turquia. Suas origens e feitos em batalhas foram contados de diversas maneiras pelos historiadores da antiguidade, que tinham por costume misturar realidade e lenda em suas análises.

18 Na verdade, se trata de um *kidaris*, gorro utilizado pelos cítios, persas e trácios.

cial, da luta das mulheres pelo respeito e pela garantia de seus direitos e a ampliação dos espaços que ocupam na sociedade. A esse respeito, vale citar a observação feita sobre a *Die Kämpfende Amazone* original presente na Grande Exposição de Londres em 1851¹⁹ (e que serve também para a sua réplica do Palácio do Catete): a expressão facial da amazona parecia dizer à fera, de forma calma e destemida, a provar que a força moral é maior que a força física: “Leão! Meu espírito é maior que o seu. Vá embora! E não mostre sua selvageria para mim”.²⁰

19 A citação vem de um livro infantil lançado na época da Grande Exposição, *Little Henry's Holiday at the Great Exhibition*. TEUKOLSKY, 2009, p. 75.

20 A escultura era conhecida como *Leão* pelo público da Grande Exposição de 1851. Cf. TEUKOLSKY, 2009, p. 75.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Cícero Antonio F. *Catete - memórias de um palácio*. Rio de Janeiro: Museu da República, 1994.

AltesMuseum-Museuinsel. <https://www.museumsinsel-berlin.de/en/buildings/altes-museum>. Acesso em: 19 jan. 2015.

Altes Museum - Perspectivas de Berlim. <http://perspectivas-de-berlim.tumblr.com/post/42584078890/altesmuseum>. Acesso em: 19 jan. 2015.

Amazon fighting a panther - Shepherd Galleries. http://www.shepherdgallery.com/view_image.html?image_no=172. Acesso em: 19 jan. 2015.

COMMELIN, Pierre Marie. *Nova Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia. Editores, 1955.

GRISSOM, Carol. *Zinc sculpture in America 1850-1950*. Newark: University of Delaware Press, 2009.

TEUKOLSKY, Rachel. *The Literate Eye: Victorian Art Writing and Modernist Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

A LEITURA E A ESCRITA

Mario Chagas

I

Uma caminhada pela Rua São Francisco Xavier partindo da Avenida Maracanã na direção da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) há de levar o caminhante a passar em frente à Escola Municipal Orsina da Fonseca, herdeira do antigo Instituto Profissional Feminino, criado em 1897, inaugurado em 1898 e que, após a morte da primeira dama, em novembro de 1912, passou a incorporar o seu nome.

A referida Escola Municipal e o Palácio do Catete, antiga sede do Poder Executivo, atual Museu da República, estão ligados não apenas por uma mulher que deu nome à primeira e habitou o segundo, mas também por diversos acontecimentos, manifestações, legislações e ações concretas que articulam educação, política e república. Há, no entanto, entre eles uma ligação *sui generis* frequentemente ignorada. E é nela que eu gostaria de me deter.

Se aquele que caminha pela Rua São Francisco Xavier parar para observar a entrada da Escola Municipal Orsina da Fonseca e olhar para além das grades, há de visualizar duas esculturas em metal, representando crianças de corpo inteiro. Essas esculturas ladeiam, como colunas situadas mais à frente, um painel de azulejos que, ao fundo, apresenta o nome da escola. Na escola, as esculturas são conhecidas e denominadas por estudantes, professores, técnicos e seguranças como “anjos”, ainda que não tenham asas e pareçam apenas crianças descalças.

Mario Chagas

Poeta, museólogo, doutor em Ciências Sociais. Diretor do Museu da República. Professor do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), professor do Programa de Pós-graduação em Museologia (Ppg-Museo) da Universidade Federal da Bahia (Ufba) e professor convidado da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), em Lisboa (PT).



Caso esse caminhante tivesse o hábito de visitar museus e tivesse visitado o Museu da República nos últimos dez anos, haveria de se recordar que no hall de entrada do museu existem duas esculturas idênticas àquelas que estão localizadas na entrada da escola. No museu elas são conhecidas e denominadas por pesquisadores, técnicos e seguranças como *A Leitura* e *A Escrita*.

Caso o caminhante resolvesse fazer uma rápida consulta utilizando os processos de busca disponíveis na internet, poderia também identificar a existência de um exemplar desse par de esculturas que pertenceu ao Grupo Escolar Augusto Severo e que atualmente se encontra na Escola Estadual Winston Churchill, um dos mais tradicionais estabelecimentos de ensino público da cidade de Natal, no Rio Grande do Norte.

A curiosidade do caminhante poderia levá-lo a se interessar pela proliferação de imagens no século XIX e a produzir algumas questões, sem o compromisso de respondê-las: existirão outras esculturas idênticas a essas (cópias, réplicas ou originais) espalhadas pela cidade, pelo estado, pelo país ou pelo mundo? Afinal, o que é cópia, o que é réplica e o que é original? E nos casos em que a obra de arte foi concebida para ser reproduzida por processos técnicos, haverá original, cópia, réplica ou processo de reprodução? A dimensão estética de uma obra estará aprisionada nela mesma? A experiência estética será dependente exclusivamente da obra ou estará contaminada pela relação da obra com aquele que a usufrui, com o espaço, com outras obras, com a crítica, com o contexto e com acúmulo de sedimentos históricos, poéticos, políticos, museológicos e afetivos? Uma escultura é uma escultura para todas as pessoas, sem distinção? Nomear e renomear as coisas não será também uma forma de criá-las e recriá-las?

Diante dessas e de outras perguntas seria possível imaginar um caminhante que conheça o *Libro de las preguntas*,²¹ de Pablo Neruda, e que, por isso mesmo, pergunta, compreendendo que as perguntas têm vida própria e não dependem de um espírito respondedor.

21 Cf. NERUDA, 2001.

De qualquer modo, vale registrar que o século XIX foi decisivo para a proliferação e comercialização de imagens. Uma verdadeira explosão de imagens – incluindo aí os monumentos – afetou o oriente e o ocidente, o sul e o norte do mundo. Por todos os lados, em todas as formas, por meio de gravuras, fotografias, esculturas, filmes, impressões, moldes, cópias artesanais e outros tantos processos e procedimentos técnicos, as imagens espalharam-se pelo mundo, produzindo familiaridades e estranhamentos, contribuindo para problematizar as noções de originalidade e autenticidade. De um modo singelo, é possível dizer que o século XIX, tributário da Revolução Industrial e da Revolução Francesa, foi decisivo para que o mundo das artes se tornasse bastante mais complexo, especialmente em virtude dos avanços tecnológicos que impactaram o modo de pensar, de fazer e de comercializar arte, tanto no sentido da valorização da arte burguesa, quanto no da criação de outras possibilidades, de outros mundos e modos de artes possíveis.

II

De acordo com as informações do Banco de Dados do Museu da República, *A Leitura* e *A Escrita* são esculturas, de autoria de Mathurin Moreau, executadas pela fundição francesa conhecida como Val d’Osne. Essa fundição estabeleceu-se por volta de 1836 e esteve em atividade até 1986. O seu apogeu aconteceu na segunda metade do século XIX, e o Brasil foi um cliente diferenciado, em virtude da diversidade e da quantidade de serviços demandados.

Adotando como ponto de partida as informações contidas no Banco de Dados do Museu da República, essas esculturas podem ser descritas nos seguintes termos:²²

22 As descrições aqui apresentadas são de responsabilidade do autor.

A Leitura

Escultura em metal e de vulto redondo. Representação de figura feminina de frente, com mais ou menos sete anos de idade. Cabeça levemente inclinada à direita, voltada para baixo, com cabelos cacheados, longos e presos por fita que envolve toda a cabeça. No pescoço, um curto colar de uma única fileira de contas. A imagem veste vestido decotado, com panejamento farto que desce até a altura do joelho; ombro direito coberto e ombro esquerdo nu, tendo a manga do vestido descida ao meio do braço. Antebraços flexionados à frente do corpo, ligeiramente à direita; mãos segurando livro aberto, acima da linha da cintura, em posição de leitura. Perna esquerda suavemente flexionada para trás, apoiada nos dedos do pé; perna direita estendida e apoiada na planta do pé. Pés descalços. Junto ao pé esquerdo três livros sobrepostos e apoiados sobre base fixa, de formato circular.

A Escrita

Escultura em metal e de vulto redondo. Representação de figura masculina de frente, com mais ou menos sete anos de idade. Cabeça levemente voltada para baixo e com cabelos cacheados e cheios. A imagem apresenta-se vestida com paletó e camisa aberta no peito, em formato de “v”, calças enroladas acima dos joelhos e mangas do paletó e da camisa arregaçadas acima dos cotovelos. Antebraços flexionados à frente do corpo, mão esquerda segurando caderno e mão direita segurando pena apontada para o caderno. Perna direita flexionada para trás e apoiada na ponta do pé, perna esquerda estendida e apoiada na planta do pé. Pés descalços. Junto ao pé esquerdo três livros sobrepostos e apoiados sobre base fixa, de formato circular.

A Leitura e *A Escrita* formam um par de esculturas alegóricas. A prática de conceber alegorias em grupos escultóricos formados por unidades autônomas, ainda que dependentes e complementares umas das outras, para que o sentido inteiro da obra e da intencionalidade do artista pudessem



ser percebidos, foi muito frequente em todo o século XIX. Temas como as virtudes, as estações do ano e os continentes existentes no mundo foram fartamente representados de modo alegórico.²³ Registre-se que a expressão alegoria é aqui compreendida como a representação por imagens de uma ideia ou de um conceito que se quer generalizar.

III

Ser recebido por essas duas esculturas alegóricas na entrada do Museu da República, ao pé das escadarias que um dia foram o *ex-líbris* do Poder Executivo no Brasil, é um convite simbólico e comovente para que se compreenda que a partir do momento em que se cruza a linha imaginária que une essas duas esculturas, tudo se transforma.

O caminhante que aceita o convite para sair do vestíbulo e conhecer a vida interna do Palácio e do Museu, por meio de documentos e monumentos, de memórias, patrimônios e esquecimentos, transforma-se num visitante, em alguém que tem (ou de quem se espera que tenha) a consciência de que entrou em outro território, em outro domicílio e que nesse outro lugar, nesse outro espaço, ele será desafiado, confrontado e apresentado ao outro, e a um outro si mesmo. Essas duas esculturas anfitriãs sugerem (apenas sugerem) que a ingenuidade seja barrada e que não transpasse o vestíbulo. O museu, nos termos de Michel Foucault, é uma heterotopia²⁴ que articula tempos, estéticas e formas de ver diferentes. O espaço que foi residência e que também foi sede do poder executivo tem agora outro uso, ainda que mantenha as memórias (nem sempre domesticadas) dos usos anteriores. Tudo no Museu da República é leitura e releitura, escrita e reescrita; nada ali é natural ou gratuito, ainda que, em certos dias, a

23 No Jardim Histórico do Museu da República, os cinco continentes estão representados por esculturas de crianças que lutam e dominam e ferem animais (África – crocodilo; América – cobra; Ásia – pantera; Europa – lobo e Oceania – canguru).

24 Cf. FOUCAULT, 2013, p. 21.

entrada possa ser grátis; tudo é construção, tudo tem intenção e, a rigor, a recepção depende da capacidade de ler e escrever daqueles que entram em contato com o Museu.

Ler o Palácio e ler o Museu: esse é o primeiro desafio. Ler, sabendo que a leitura é um enfrentamento que produz uma escrita naquele que lê. Ler o Museu, o Palácio, a museografia, a arte, a cultura, a vida social, a escravidão, o império, a república, os vestígios, a memória e a história apresentadas e representadas.

Como sugere José Saramago: “Antes do interesse pela escrita, há um outro: o interesse pela leitura. E mal vão as coisas quando só se pensa no primeiro, se antes não se consolidou o gosto pelo segundo. Sem ler ninguém escreve”.²⁵

Assim, do ponto de vista museológico, é fundamental o exercício da alfabetização museal, que passa pela leitura visual, tátil, sonora, olfativa e poética de todo o museu.

Sabendo ler a escrita dos museus²⁶ será possível produzir novas escritas e novas leituras.

IV

Essas duas esculturas aparentemente tão singelas guardam um mundo de problemas e de possibilidades de investigações. As imagens são idealizadas; as crianças representam um tipo ideal: são fortes, atentas e sadias, possivelmente brancas. Tudo indica que estejam baseadas num modelo de crianças europeias, possivelmente francesas. Ainda que aparentemente pobres, descalças e ligeiramente desleixadas, essas crianças fazem parte de um mundo civilizado que cultua a “ordem” e o “progresso” e que, no caso brasileiro, quer que cada coisa e cada pessoa esteja e permaneça

25 Cf. SARAMAGO, 2010, p. 145.

26 Cf. SANTOS, 2006, p. 62.



em seu lugar. Para os adoradores dessa “ordem” e desse “progresso”, o lugar dos homens (e os meninos e as meninas precisam saber disso) é o da escrita, da criação, da produção, da inteligência, e o lugar das mulheres (e as meninas e os meninos precisam saber disso) é o lugar da leitura, da recepção, da reprodução e da emoção, do amor, do afeto e da sensualidade.

Ocorre que essa “ordem” e esse “progresso” não fazem parte de um ideal universal, não levam em conta a transversalidade, a diversidade, a defesa do acesso de todos ao que é comum, ao bem comum. Essa “ordem” e esse “progresso” são perversos e, ao invés de estimular, bloqueiam as possibilidades de mobilidade social, de acesso universal à educação, à ciência, à tecnologia e à arte. Essa “ordem” e esse “progresso” muitas vezes não respeitam os direitos humanos; não há nada nessa “ordem” e nesse “progresso” que impeça os golpes contra a democracia ou que ponha um limite definitivo contra os crimes de racismo, homofobia, lesbofobia e transfobia. É preciso dizer claramente que em nome da “ordem” e do “progresso”, muitas vezes, o próprio Estado ocupa o leito do criminoso. Foi assim em Canudos, foi assim na ditadura militar de 1964, e esses são apenas dois exemplos.

É preciso dizer com a máxima clareza que a divisa positivista colocada na bandeira do Brasil republicano nasceu incompleta. O fato é que o lema positivista diz o seguinte: “O amor por princípio, a ordem por base e o progresso por fim”.²⁷ A partir dos argumentos de Teixeira Mendes a divisa oficial da bandeira do Brasil desconsiderou a palavra “amor”. Em outros termos e um pouco mais radical: os positivistas aboliram o “amor” da bandeira do Brasil.

A palavra “amor”, ainda que isso esteja no campo simbólico, faz falta na bandeira e no cotidiano da sociedade brasileira.²⁸ Mas é preciso não

27 Ver monumento dedicado ao Marechal Floriano Peixoto, localizado na Praça Marechal Floriano Peixoto (Cinelândia), Rio de Janeiro.

28 Pessoalmente, sou contrário à presença de toda e qualquer legenda escrita na bandeira brasileira, mas se é para ter uma legenda positivista que seja, pelo menos, a legenda inteira: Amor, Ordem e Progresso.

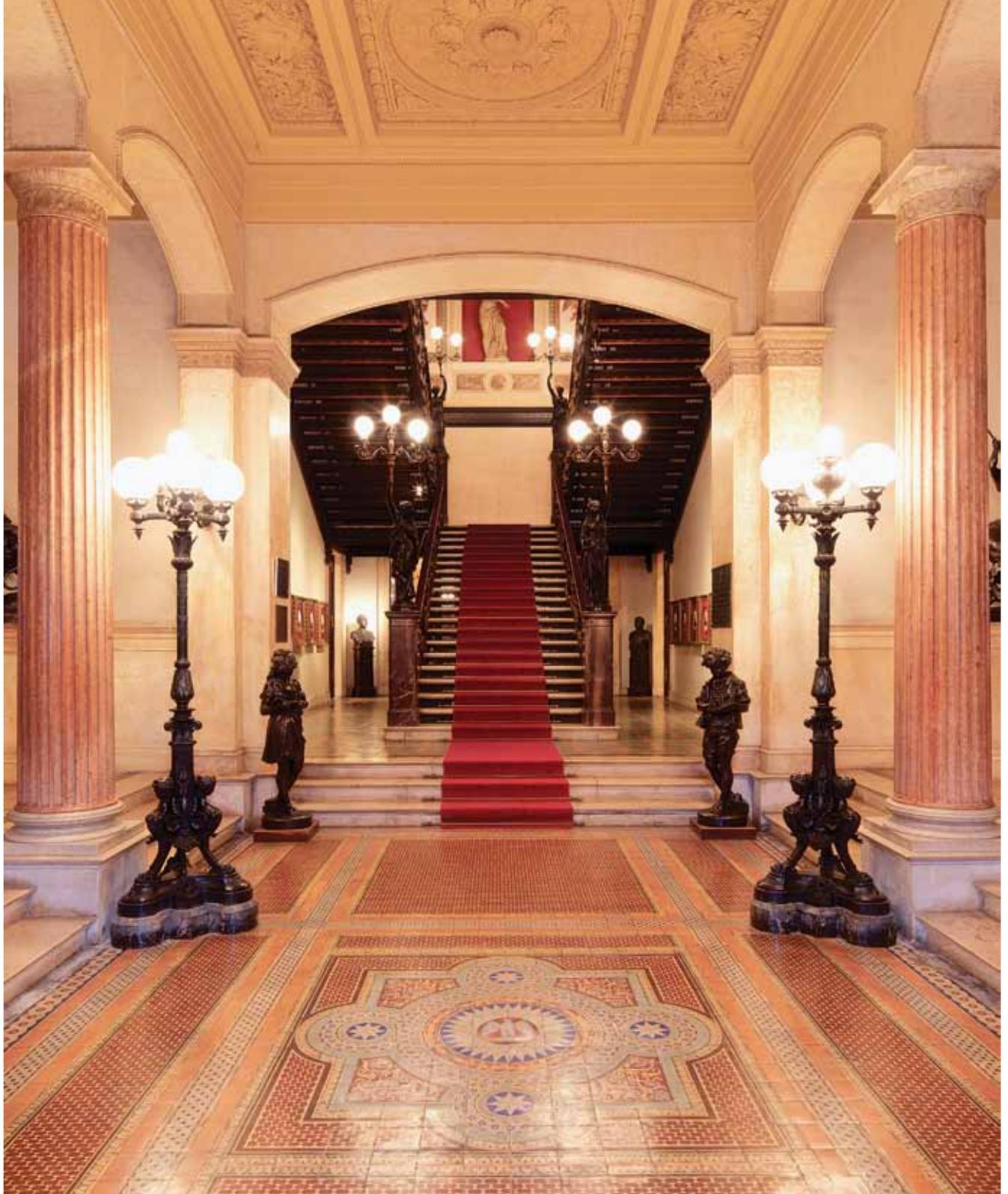
ter ingenuidade: a palavra “amor”, ainda que fosse incluída na divisa da bandeira do Brasil, não garantiria uma sociedade mais amorosa. É preciso não esquecer a lição dos artistas visuais e poetas: assim como a pintura de um cachimbo não é um cachimbo, assim também a palavra “amor” não é amor. Além disso, enquanto cachimbo é um substantivo concreto, amor é um substantivo abstrato, o que torna o assunto ainda mais complexo.

V

Aprender a ler e a escrever no mundo das coisas é uma conquista bastante significativa. Essa conquista está ligada ao que se denomina de *imaginação museal*²⁹ o que, em linhas gerais, corresponde à capacidade singular e efetiva de determinados coletivos e indivíduos articularem, no espaço possível e disponível, a produção e a recepção da narrativa poética das coisas, compreendendo que essa narrativa e essa capacidade imaginativa não eliminam a dimensão política dos museus e da museologia.

Se o caminhante que passou em frente à Escola Municipal Orsina da Fonseca e fez contato com os professores, estudantes e técnicos tiver lido o texto “Sobre o conceito da história”, de Walter Benjamin, há de lembrar da referência contida no «Fragmento 9» à obra de Paul Klee conhecida como *Angelus Novus*. Trata-se de uma obra construída com técnica mista (óleo e aquarela sobre papel), que durante anos esteve na sala de trabalho de Walter Benjamin e que hoje se encontra no Museu de Israel, em Jerusalém. Essa obra representa “um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do

29 Cf. CHAGAS, 2009, p. 64.



paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso”.³⁰

Os estudantes, técnicos e professores da Escola Municipal Orsina da Fonseca ao denominarem as duas mencionadas esculturas como anjos (o Anjo da Leitura e o Anjo da Escrita) abrem um diálogo com os anjos de Paul Klee, de Rainer Maria Rilke, de Carlos Drummond de Andrade, de Giorgio Agamben, de Alceu Valença, de Chico Buarque de Holanda, de Zé Ramalho e de outras tradições angélicas. Considerar as duas esculturas como representações dos Anjos da Leitura e da Escrita significa também compreendê-las em seu contexto histórico, significa compreender que a leitura e a escrita são portas de acesso a um outro universo. Nessas esculturas não há nada de ingênuo e também não há nada de libertador, a não ser pelo atravessamento do imprevisível e pela manifestação do imprevisto relacional.

Os Anjos da Leitura e da Escrita não olham para a frente, olham para baixo, são disciplinados, são controlados e controladores. É preciso lidar com muito cuidado com esses Anjos. É preciso construir novas possibilidades de leitura e novas possibilidades de escrita, é preciso chamar para perto desses Anjos o *Angelus Novus* e todas as hostes de anjos libertadores.

30 Cf. BENJAMIN, 1985, pp. 222-232.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHAGAS, Mario. A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: Ibram/Garamond, 2009.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Edições n-1, 2013.

NERUDA, Pablo. Libro de las Preguntas. Santiago: Ediciones Planeta, 2001.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A escrita do passado em museus históricos. Rio de Janeiro: Garamond/MinC, Iphan, DEMU, 2006.

SARAMAGO, José. As palavras de Saramago. Org. Fernando Gómez Aguillera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

© 2019 Museu da República

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

C691 Coleção de alegorias [recurso eletrônico] / orgs.
Mario Chagas e Marcelo de Souza Pereira. —
Rio de Janeiro : Museu da República, 2019.
Dados eletrônicos (pdf).

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-85732-42-4

1. Arte - Brasil. 2. Alegorias. 3. Simbolismo na arte.
I. Chagas, Mario. II. Pereira, Marcelo de Souza. III. Museu
da República. IV. Título.

CDD 709.81

Agência Brasileira do ISBN – Bibliotecária Priscila Pena Machado CRB-7/6971

Museu da República

Rua do Catete, 153 – Catete

CEP 22220-000 – Rio de Janeiro, RJ

Tel.: (21) 2127-0324

mr@museus.gov.br

MUSEU DA REPÚBLICA

Diretor
MARIO CHAGAS

Coordenador Técnico
MARCUS MACRI

Coordenadora Administrativa e Financeira
SILVIA FENIZOLA

Organização, Pesquisa e Elaboração
MARIO CHAGAS
MARCELO DE SOUZA PEREIRA

Programação Visual
ESPIRÓGRAFO EDITORIAL / MARCIA MATTOS

Imagens
FLAVIO LEÃO: páginas 27, 29, 31, 39, 43 e 49;
RENE LEAL: páginas 15, 17, 24, 26, 55, 59, 60, 65, 69 e 72;
RÔMULO FIALDINI: capa e páginas 2-3 e 75.



Este livro foi impresso em dezembro de 2019,
no âmbito das comemorações dos 130 anos da
Proclamação da República e dos dez anos da criação
do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram.

Foram utilizadas as fontes Gentium Book Basic
e BrightonTwo Sans NBP.

A presença de alegorias nos espaços museais não é suficiente para compreendermos a sua importância como objetos deflatores de experiências mnemônicas coletivas. Há que se abordar as alegorias como artefatos que produzem significados e que promovem o diálogo entre o museu e a sociedade. Isso significa que é necessário lê-las e submetê-las a renovadas leituras. Tendo isso em mente, nesta publicação concentramo-nos em quatro pares de esculturas que se encontram no vestíbulo do Palácio do Catete: *O Pudor e A Glória*; *A Escrita e A Leitura*; *Perseu e Ubirajara*; *Caçada ao jaguar e Caçada ao leão*.

Os organizadores

ISBN 978-85-85732-42-4



9 788585 732424