

UMA ROMA TROPICAL: *gênero e discursos de poder no Palácio do Catete (Rio de Janeiro)*

AMANDA REIS DOS SANTOS

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História Comparada (UFRJ)

Bolsista CAPES

ardstoria@gmail.com

MAYAN RODRIGUES MELO BRAGA

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História Comparada (UFRJ)

Bolsista CAPES

mbraga.xxi@gmail.com

Orientadores: Prof^ª Dra. Regina Maria da Cunha Bustamante (UFRJ) e

Dr. Deivid Valério Gaia (UFRJ)

O presente trabalho tem por objeto o Palacete do Catete, antiga casa aristocrática do Barão de Nova Friburgo localizada no bairro nobre homônimo que, posteriormente, foi também sede do Poder Executivo Federal – entre 1897 e 1960, quando é transferida para Brasília – e atualmente abriga o Museu da República. Resultado de um desdobramento de pesquisas anteriores e inserido no projeto “Viva + Cidade”, institucionalmente ligado e idealizado no escopo dos trabalhos do Laboratório de História Antiga da UFRJ, visamos oferecer uma releitura deste monumento sob a perspectiva de gênero e de poder, seguindo as propostas metodológicas da Educação Patrimonial e da Análise Iconológica (HORTA, 1999; PANOFKY, 1986).

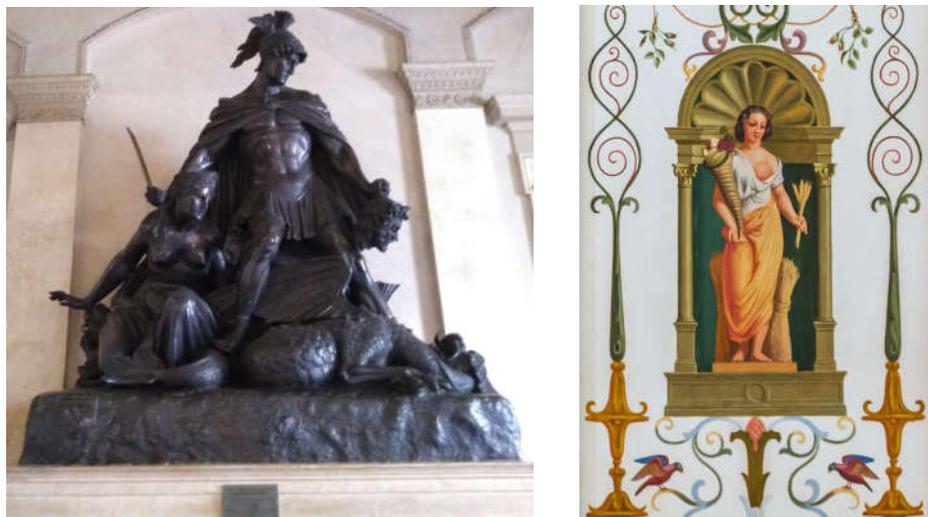
Nesse sentido, atentamos não apenas para os motivos decorativos que, sob um olhar mais atento, revelam os discursos que seus primeiros ocupantes visavam transmitir a transeuntes e convidados que porventura adentrassem no recinto, como também os silêncios ali presentes. Fornece-se, com isso, uma compreensão pedagógica e historicizada do atual Museu em questão, bem como do espaço que o circunda, a fim de criar um repertório que o torne inteligível na contemporaneidade. Afinal, a paisagem citadina possui uma dimensão educativa que não deve ser negligenciada – mas que só ocorre quando aqueles que ocupam seu espaço reconhecem seus simbolismos, alegorias e narrativas latentes.

Descobre-se, assim, que o conjunto escultórico simetricamente organizado no hall de entrada – “Teseu matando a Hidra” e a “família de índios atacada por uma víbora” – possuía uma função comunicativa: em primeiro lugar, são as maiores está-

tuas ali encontradas; em segundo, estão posicionadas no primeiro local de acesso dos visitantes à residência, cumprindo, pois, um locus de destaque na paisagem do hall. Contudo, o que indicariam? Lendo-as levando em consideração a perspectiva de gênero (SCOTT, 1986), o contexto de interiorização da metrópole (DIAS, 1972), a simetria de ambas as representações e a própria biografia de Antônio Clemente Pinto e Laura Clementina, os moradores do Palácio, é possível constatar que os homens estão ali presentes de forma a proteger as personagens indefesas de um perigo – os *offidios*. Teseu e o índio são, assim, os heróis de ambas as cenas, enquanto as mulheres são os agentes passivos, agachadas em segundo plano. O que dizer da decapitada Medusa, outra figura feminina presente na escultura inspirada na mitologia clássica, segurada pelos cabelos pelo grego? É plausível considerar que seja representativa do Caos, tal como a hidra caída, que Teseu logrou em controlar (PEREIRA, 2017).

Vale destacar que a presença clássica no Palácio do Catete não é interrompida no hall de entrada: está, pelo contrário, presente desde a arquitetura da própria residência – inspirada na simetria vitruviana e na disposição de seus espaços de sociabilidade, que lembra as *domus* romanas – até os motivos decorativos de praticamente todos os seus cômodos. Aliás, como observado a partir do conjunto escultórico acima comentado, é deles que emerge uma série de representações que evocam relações entre homens e mulheres – ora parecendo demonstrar concórdia, união, ora evidenciando uma série de violências simbólicas e concretas entre ambos. Casos emblemáticos são os da pintura de Emil Bauch (1867), cujas sutilezas da imagem revelam um Barão repleto de insígnias, símbolos de poder público e de posse (a águia de seu brasão em armas na poltrona onde está sentado, a planta da Estrada de Ferro Cantagalo pendendo de suas mãos, a própria maquete do Palácio à sua esquerda, um quadro representando sua chácara do Chalet no canto superior direito, dentre outros), símbolos estes praticamente ausentes nos quadrantes de Laura Clementina. Do contrário, próximo a ela estão representados somente Niké, a deusa da vitória com sua usual coroa de louros e, dependendo do ponto de vista, o Solar do Gavião, em Cantagalo – uma propriedade compartilhada com o marido, talvez? De seu lado, pois, o que chama atenção é a cortina vermelha, o lenço em suas mãos, o tapete com motivos florais e a supracitada divindade, e uma série de especulações pautadas na divisão de poder e de posse podem ser levantadas a partir destes elementos (MELNIXENCO, 2014, p. 61-65). Do mesmo modo, a cena que adorna o teto do Salão Ministerial, que representa o casamento entre Baco e Ariadne, pode indicar a priori a união entre um casal (de forma semelhante àquelas que evocam o mito de Eros e Psiqué, no Cortile); contudo, em ambos os casos as mulheres são, em determinadas partes do mito, inferiorizadas – abandonadas, rejeitadas ou submetidas a provações – e seu final supostamente feliz termina em casamentos no Olimpo, entre os deuses. Caso ainda mais espantoso das relações entre homens e mulheres está presente no Salão Nobre, onde se pode observar Apolo matando uma mulher. São narrativas, pois, em nada gratuitas, sobretudo se levar em consideração o local se encontram – isto é, em sua maioria, em cômodos de grande circulação de pessoas, como no hall de entrada e no Cortile, ou em espaços de sociabilidade tipicamente masculinos, como nos casos do Salão Ministerial e do Salão Pompeano. Este último, por sua vez,

carrega um discurso de poder que, mais uma vez, está inscrito nos referenciais clássicos escolhidos a dedo para a composição da decoração do cômodo.



Figuras 1 e 2: à esquerda, escultura de Teseu matando a Hidra, presente no Hall de entrada do Palácio do Catete; à direita, pintura decorativa de Ceres segurando um feixe de trigo e uma cornucópia, alegoria representativa da agricultura, atividade exercida pelo Barão de Nova Friburgo. Fontes: Escultura de Perseu e painel de 3º estilo, século XIX. Museu da República, Rio de Janeiro.

Fotos: Arquivo do LHIA.

No Salão Pompeano, a análise e estudo da decoração parietal revelaram elementos relacionados a um forte discurso identitário por parte do Barão de Nova Friburgo, atribuindo figuras de seu universo pessoal às pinturas clássicas no local. Em primeiro lugar, identificamos a presença dos chamados estilos de decoração romanos; o 1º estilo, ou estilo de Incrustação, está presente em todo baixo nível do salão, através da pintura que simula uma incrustação de mármore ao redor do ambiente. O 2º estilo decorativo pode ser encontrado no nível acima da porta de entrada, rodeando todo o salão; este é caracterizado pela inserção de figuras arquitetônicas e cenas da mitologia clássica ou alegorias dentro destas, com o uso da técnica da pintura em perspectiva. Nas pinturas desse estilo, identificamos representações relacionadas a Apolo, cenas do cotidiano e algumas alegorias que estariam relacionadas a valores morais romanos, como a pietas, a fides e a pax. A inserção destes elementos é um indicativo da preocupação do Barão em também assinalar a relação entre sua imagem e os valores morais de uma elite educada segundo os moldes clássicos.

Nos painéis verticais ao longo do salão, encontramos o 3º estilo decorativo, também conhecido como estilo ornamental, decorativo ou augustano, caracterizado pela presença de harmônicas estruturas, como candelabros, dos quais saltam, simetricamente, elementos naturais, como folhas, flores e arabescos. Por fim, todo o salão em si é estruturado no que conhecemos como 4º estilo de decoração, que se perfaz na junção dos três estilos anteriores, de forma mais ampla e numa escala maior.

Nos quatro painéis principais de 3º estilo, encontramos, em cada um, uma ale-

goria clássica que remete a uma atividade ligada à vida de Antônio Clemente Pinto. Em um deles, por exemplo, vemos brotar da estrutura principal ornamental, entre diversos elementos, a figura de uma mulher, de pé, em uma estrutura arqueada, com os seios de fora; em sua mão direita segura um feixe de trigo, e, ao redor do braço esquerdo, uma cornucópia. Suas características podem identificá-la como Ceres, deusa romana relacionada à boa colheita (principalmente dos grãos), à fertilidade e ao amor maternal. É a divindade da terra cultivada, especialmente do trigo. A cornucópia simboliza a abundância da terra fecunda. Nesse caso, todo o painel aponta para um discurso acerca da atividade da agricultura, realizada pelo Barão em suas fazendas de café; é importante notar a harmonia entre os elementos humanos e divinos, que constituem um discurso acerca da benção e do beneplácito dos deuses ao homem que se dedica a esta atividade. Em outro painel, temos a figura de um deus, que identificamos, pelos seus atributos como o pétao alado, o caduceu e uma sacola com moedas, como Mercúrio, deus romano relacionado às atividades comerciais. Acima dele, há um novo quadrinho com fundo vermelho, em cujo interior encontramos a figura de uma balança. A harmonia entre os elementos presentes no painel aponta para um discurso em torno da atividade comercial. Em outros painéis, encontramos alegorias para a atividade metalúrgica, relacionada ao avanço das ferrovias e representante do anseio do barão pelo atrelamento de sua imagem à modernidade e ao avanço da época, e para as ciências náuticas, relacionadas, por sua vez, à atividade da exportação, também importante dentro do universo do Barão e representante de seu status – dentre diversos outros elementos representativos.

Dessa forma, entendemos que as escolhas definidas pelo Barão para a composição do Salão Pompeano dialogavam com a necessidade do estabelecimento de um imaginário que versasse acerca de sua trajetória, ascensão e de seu status; vemos, claramente, que um discurso de poder se assentou nas paredes de seu palacete. Tal atitude é notória, aliás, por parte de uma elite oitocentista que seguia o projeto civilizador imperial. Nesse sentido, Eric Hobsbawm (1984) aponta para um modelo que as elites procuravam seguir que está imbuído com o discurso civilizador ocidental, ou seja, as representações neoclássicas aqui estabelecidas, sejam na arquitetura ou em outro tipo de representação artística, na verdade são modelos construídos para que o Império nos trópicos permanecesse com a sua moldura europeia branca; há o interesse, portanto, em se construir uma ponte entre aquele momento do II reinado e a Antiguidade Clássica. Hobsbawm, na introdução do livro *A Invenção das Tradições*, afirma que tradições inventadas são um conjunto de práticas normalmente reguladas por “regras tácitas ou abertamente aceitas, que visam inculcar certos valores e normas de comportamento por meio da repetição, o que implica automaticamente uma continuidade em relação ao passado” (HOBBSAWN, 1984, p. 9). Para ele, as tradições incentivavam o sentido coletivo de superioridade das elites especialmente quando estas precisavam ser recrutadas entre aqueles que não possuíam esse sentido por nascimento, como o Barão de Nova Friburgo. A brasilidade, como expressão de identidade, sempre irá se mesclar com elementos da cultura latina de forma a estabelecer um liame entre a nova nação e o seu “passado ideal”.

Toda a materialidade do Palácio, pois, sugere discursos – logo, nem seus moti-

vos decorativos, nem a divisão dos cômodos deve ser naturalizada. Nesse sentido, é possível afirmar que a residência de Antônio Clemente Pinto e de Laura Clementina expressava uma série de discursos concatenados a um modelo civilizacional compartilhado pela elite nobiliárquica fluminense, da qual o Barão fazia parte. Construída segundo os padrões neoclássicos, revelava, portanto, uma gramática particular que dialogava com os anseios de sua geração (SUMMERSON, 2014). Quanto a isso, vale salientar que ambos eram migrantes portugueses e que o Barão logrou em fazer fortuna às custas do trabalho escravo, do plantio de café na região de Cantagalo e das sociedades que criou ao longo de sua carreira, sobretudo, tornando-se um dos indivíduos mais ricos do Segundo Império. Se isto aparece, de certa forma, explícito em motivos artísticos inerentes à agricultura, à tecnologia agrícola e às exportações e no gosto refinado conectado à própria cultura clássica, o mesmo não pode ser dito em relação aos negros. Por que, afinal, a atividade escravagista não está representada nas paredes do Salão Pompeano, já que se constituiu em importante fonte de riqueza e status para o Barão? É, assim, um dos silêncios mais gritantes da residência. Conclui-se, com isso, que uma série de questões relacionadas a discursos de poder e papéis de gênero pode ser levantada a partir a materialidade do Palácio, inclusive através de um viés sócio-racial, levando em consideração os já mencionados silenciamentos – perspectiva esta tão essencial na contemporaneidade.

BIBLIOGRAFIA

DIAS, M. O. da S. A interiorização da metrópole (1808-1853). In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). 1822: Dimensões. Coleção “Debates”, nº 9, 76. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

HOBSBAWM, E. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (Org.). A Invenção das Tradições. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

HORTA, M. de L. P. O que é, afinal, educação patrimonial? In: CUSTÓDIO, L. A. B.; GRUNBERG, E. Guia Básico da Educação Patrimonial. Rio de Janeiro: Museu Imperial/ Deprom – IPHAN – MinC, 1999.

MELNIXENCO, V. Friburgo & Filhos: tradições do passado e invenções do futuro (Dissertação de Mestrado em História Social). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014.

PANOFKY, E. Iconografia e Iconologia: uma introdução aos estudos da Renascença. In: Significado das Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PEREIRA, M. A flecha e a espada. In: Revista do professor, Museu da República, nº 6, p. 34-39, 2017;

SCOTT, J. A useful category of Historical Analysis. In: The American Historical Review, v. 91, nº 5, december, 1986, p. 1053-1075.

SUMMERSON, J. A linguagem clássica da arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

Recebido em 17/9/2019 e aceito em 3/10/2019