



O monumento ao Marechal Floriano Peixoto (1910) e a construção do imaginário republicano

The monument to Marechal Floriano Peixoto (1910) and the making of the republican imaginary

David Danziger Regenber

Graduando em História

Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ (Rio de Janeiro – RJ)

davidanziger@gmail.com

Recebido em: 15/04/2017

Aprovado em: 11/07/2017

RESUMO: O texto aborda o monumento ao Marechal Floriano Peixoto, inaugurado no Rio de Janeiro em 1910, projetado por Eduardo Sá, sob os princípios da arte positivista, contemplado em concurso realizado pela Comissão Glorificadora do Marechal Floriano Peixoto. A pesquisa parte da discussão sobre a formação e disputa pelo imaginário republicano no Brasil e busca contribuir com novas formas de abordar o monumento, privilegiando uma análise que pensa o monumento de fato como obra de arte através da ideia de arte narrativa do relevo de Rosalind Krauss. A partir de José Reginaldo Santos Gonçalves e Reinhart Koselleck busca-se apresentar as diferentes leituras que o monumento suscita e como falha em sua tentativa de construção de um imaginário republicano para o Brasil, retomando o trabalho de José Murilo de Carvalho.

PALAVRAS-CHAVE: Monumento, Floriano Peixoto e Eduardo Sá.

ABSTRACT: This text addresses the monument to Marechal Floriano Peixoto, inaugurated on Rio de Janeiro in 1910, designed by Eduardo Sá, following the principles of positivst art, thanks to a contest promoted by the Comissão Glorificadora do Marechal Floriano Peixoto. The research starts from the discussion on the formation and the dispute for the republican imaginary of Brazil and attempts to contribute with new ways to address the monument, privileging an analysis that thinks the monument as in fact a work of art through Rosalind Krauss' idea of the narrative art of the relief. Building on José Reginaldo Santos Gonçalves' and Reinhart Koselleck's work there is an attempt to highlight the different readings the monument arouse and how it fails to create a republican imaginary for Brazil, evoking José Murilo de Carvalho's work.

KEYWORDS: Monument, Floriano Peixoto and Eduardo Sá.



Introdução

Caminhar pelo Centro do Rio de Janeiro é algo que pode suscitar uma multiplicidade de impressões. Mas algo que não se destaca regularmente nessa experiência é a percepção dos muitos monumentos históricos da região. Em meio à multidão de pessoas que se deslocam com pressa, na vizinhança da Câmara dos Vereadores, do Theatro Municipal, da Biblioteca Nacional, do Museu Nacional de Belas Artes, do Cinema Odeon, permanece o Monumento ao Marechal Floriano Peixoto. De fato, ele nomeia a Praça Floriano, mais conhecida como Cinelândia. As diversas manifestações políticas que frequentemente ocupam o local agem como se o conjunto escultural, que se ergue em uma grande coluna, não estivesse lá. Seu uso mais comum é servir de assento para moradores de rua ou trabalhadores cansados, mostrando certa adaptação ao entorno. De forma geral, muitos dos monumentos históricos do Rio de Janeiro repousam em esquecimento político, e, vistos por certa perspectiva, em total integração ao seu local, pois simplesmente não chamam atenção senão sob seus aspectos mais básicos enquanto matéria: um local para sentar, um ponto de referência, uma sombra. Analisá-los é tentar pensar sobre seu fracasso enquanto projeto político e simbólico na cidade. Meu objetivo neste texto é refletir sobre o monumento ao Marechal Floriano Peixoto, inaugurado no Rio de Janeiro em 21 de abril de 1910, no local da atual praça Floriano.

Os monumentos são uma parte constitutiva do tecido social urbano e um lócus privilegiado para a inscrição de símbolos e alegorias em seu seio. Seguindo as indicações de David Harvey em seu texto *Consumismo, espetáculo e lazer*¹, que se tornam mais apropriadas visto o contexto comum de amplas reformas de intuito modernizador reconfigurando o espaço urbano tanto na Paris de meados do século XIX discutida por Harvey quanto no Rio de Janeiro de começo do século XX aqui discutido, os monumentos constituem uma tentativa de conferir visibilidade e legitimidade a determinados regimes políticos pela sua inserção material e espetacular na cidade. O próprio drama das grandes obras públicas e sua festividade, segundo Harvey, contribui para a formação dos monumentos enquanto símbolo de poder. Parte de sua força e necessidade, mesmo que tenha algo de paradoxal, vem de sua tentativa de conexão com um passado mitificado ao mesmo tempo que se articula um tempo novo, moderno, que reconfigura a própria cidade. Todavia, como aponta o autor ao final de seu texto, esta forma privilegiada também poderia ser espaço de disputa entre projetos políticos distintos. Desta forma, tento analisar o monumento ao Marechal Floriano Peixoto não só em sua forma acabada, mas em sua dimensão processual que lhe conferiu existência,

¹ HARVEY, David. *Consumismo, espetáculo e lazer*. In: **Paris, capital da modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2015, pp. 281-299.



isto é, temporal. Ademais, a partir do livro *Como as sociedades recordam*² de Paul Connerton, a dimensão ritualística dos monumentos é enfatizada. Sob tal perspectiva, a inscrição material do monumento na cidade corporifica uma espécie de metanarrativa social das figuras pátrias e dos grandes acontecimentos, a qual se vale da mobilização de elementos de um repertório tradicional, no caso, o da escultura.

A bibliografia sobre monumentos brasileiros não é particularmente vasta. No contexto deste artigo, destaco duas obras: a *A Formação das Almas*³, trabalho fundamental de José Murilo de Carvalho, de 1990, e a tese de doutorado *Filósofos em Tinta e Bronze: arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá*⁴, defendida por Elisabete da Costa Leal, orientanda de José Murilo de Carvalho. O primeiro, já célebre, é de grande importância para o estabelecimento deste campo de estudos ao investigar a criação do imaginário da República no Brasil a partir de sua proclamação em 1889. Seu enfoque foi a disputa pela hegemonia deste imaginário nascente e mostra fundamentalmente como este processo não ocorreu como esperado, ou seja, como o imaginário republicano não conseguiu se estabelecer com sucesso no Brasil. Já a pesquisa de Elisabete da Costa Leal busca, na esteira das ideias de seu orientador, analisar a influência da produção de dois artistas positivistas - Décio Villares e Eduardo Sá -, na construção do imaginário republicano, enfocando as redes de relações entre encomendantes e artistas e as obras que surgiram desta rede.

Partindo sobretudo destas duas obras, o presente trabalho busca dar continuidade a essa linha de estudos através de outra abordagem teórica. Tentarei apontar três outras possíveis formas de investigar o Monumento ao Marechal Floriano Peixoto: o monumento como escultura em si; como categoria discursiva; e suas diversas apropriações. Para pensar sobre o monumento como obra de arte em si mesma, como escultura de fato, utilizo como referencial teórico o texto de Rosalind Krauss *Tempo Narrativo: a questão da Porta do Inferno*⁵. Neste ensaio, encontrado no livro “Caminhos da Escultura moderna”, fundamental para a compreensão da escultura moderna, a teórica da arte apresenta a noção de frontalidade da escultura como forma de direcionamento único

² CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Oeiras: Celta Editora, 1993. O autor destaca também uma dimensão muito importante que não é abordada neste trabalho, que é a das cerimônias comemorativas públicas e a do hábito. Seria interessante, portanto, para entender o relativo fracasso do projeto político ligado aos monumentos cariocas, tentar trabalhar a partir destas dimensões que me parecem não terem se constituído com força no espaço público urbano ligado aos novos símbolos republicanos.

³ CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁴ LEAL, Elisabete da Costa. **Filósofos em Tinta e Bronze: arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá**. 298f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História Social, Rio de Janeiro, 2006.

⁵ KRAUSS, Rosalind E.. *Tempo Narrativo: a questão da Porta do Inferno* In: **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 9-47.



de leitura temporal da obra, sendo que o relevo ao ser lido apresenta e direciona uma narrativa histórica dotada de sentido. Para pensar sobre o monumento como categoria discursiva, não mero objeto de representação, mas como uma forma de ação própria, proponho como referencial teórico algumas ideias apresentadas por José Reginaldo Santos Gonçalves em seu livro *Antropologia dos Objetos: Coleções, Museus, Patrimônios*⁶. Nesta obra, o autor apresenta maneiras distintas pelas quais o discurso monumental ou cotidiano se constroem, em particular em suas relações com a história e a memória. E por último, para pensar a apropriação não planejada dos monumentos, sua efetiva existência no espaço público, o referencial teórico será *War Memorials: Identity Formations of the Survivors*⁷, de Reinhart Koselleck. Seu argumento principal é que os monumentos existem em sua materialidade indissociável de sua historicidade, já que sempre são lidos e relidos segundo as circunstâncias de cada momento histórico.

A disputa e a formação pelo imaginário republicano brasileiro

Antes de discutir em detalhes o Monumento ao Marechal Floriano Peixoto, é necessário situá-lo em contexto mais amplo. Segundo José Murilo de Carvalho, diversos grupos estavam engajados com a proclamação da República no Brasil em 1889: os positivistas e seu projeto de Ditadura Republicana; os civis e seu projeto de liberalismo à americana; os militares deodoristas, que não possuíam projeto político estruturado, agindo principalmente de acordo com os princípios e interesses de sua corporação; e os jacobinos e seu projeto de democracia direta, por mais que estes tenham tido uma influência bastante limitada.⁸ Entretanto, a República não se encontra pronta e acabada automaticamente a partir deste ato: seu caráter será disputado pelos diferentes atores com visões de mundo e projetos políticos distintos.⁹ Neste sentido, a disputa pelo imaginário republicano implicava o próprio caráter do regime e sua legitimação. Com recursos variados, os republicanos buscavam consolidar suas narrativas históricas como forma de validar seus distintos projetos políticos. Um espaço fundamental de disputa era o campo das imagens. Pinturas, esculturas, monumentos, símbolos e alegorias eram objetos eminentemente políticos da disputa pelo imaginário da República. Estes buscavam construir visões do passado, concepções de presente e perspectivas para o futuro.¹⁰

Benedict Anderson, em seu importantíssimo livro *Comunidades Imaginadas*, enfatizou a

⁶GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Museu, Memória e Cidadania, 2007.

⁷ KOSELLECK, Reinhart. *War Memorials: Identity Formations of the Survivors* In: **The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts**. Stanford: Stanford University Press, 2002, pp. 285-326.

⁸ CARVALHO, **A formação das almas**, pp. 9, 24-9.

⁹ _____, **A formação das almas**, p. 35.

¹⁰ _____, **A formação das almas**, pp. 10-3.



dimensão imaginária da nação, enquanto uma entidade coletivamente inventada que busca adquirir legitimidade e soberania política.¹¹ De certo modo, trata-se do mesmo processo. Anderson destacou a nação enquanto fenômeno "modular", criado sob determinadas circunstâncias históricas, mas capaz de ser prontamente reinventado em outras condições a partir desse modelo. É neste aspecto que Partha Chatterjee critica Anderson em seu texto *Whose Imagined Community?*, pois para esse autor as formas de se imaginar uma nação podem ser radicalmente distintas.¹² Ele enfatiza não só as reivindicações políticas, mas a dimensão cultural da nação e a própria invenção de uma cultura nacional. É neste sentido que se deve entender a disputa pelo imaginário republicano e pelos monumentos nacionais.

Neste contexto os monumentos, de forma geral, foram investidos de uma capacidade privilegiada de representar a identidade nacional e sua memória. Segundo José Reginaldo Santos Gonçalves,

a identidade de uma nação pode ser definida pelos seus monumentos - aquele conjunto de bens culturais associados ao passado nacional. Estes constituem um tipo especial de "propriedade": a eles se atribui a capacidade de evocar o passado e, desse modo, estabelecer uma ligação entre passado, presente e futuro. Em outras palavras, eles garantem a "continuidade" da nação no tempo.¹³

Mais amplamente, o autor afirma que "Na medida em que associamos ideias e valores a determinados espaços ou objetos, estes assumem o poder de evocar visualmente, sensivelmente aquelas ideias e valores."¹⁴ Este era o esforço empreendido por cada grupo no contexto da formação do imaginário republicano: conseguir imprimir seu conjunto de ideias, valores e narrativa histórica aos monumentos da República ou a suas figuras associadas. Segundo Gonçalves, os monumentos têm um papel ativo na medida em que são produzidos e possuem como princípio norteador a exposição pública e a educação sentimental, moral, histórica e cívica da população.¹⁵ A ideia é disseminar sua narrativa para consolidá-la junto à população. É claro que no caso brasileiro, a população a ser educada é limitada por uma série de concepções sociopolíticas, restringindo-se, de grosso modo, a uma elite urbana letrada. Ainda assim, os monumentos e a ideia de educação cívica eram centrais na construção do imaginário republicano.

O concurso que levou à construção do Monumento ao Marechal Floriano Peixoto foi

¹¹ ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹² CHATTERJEE, Partha. *Whose Imagined Communities?* In: **The Nation and its fragments: colonial and post-colonial histories**. Princeton: Princeton University Press, 1993, pp. 3-13.

¹³ GONÇALVES, **Antropologia dos objetos**, p. 122.

¹⁴ _____, **Antropologia dos objetos**, p. 122.

¹⁵ _____, **Antropologia dos objetos**, p. 153.



presidido pelo Major Agostinho Raimundo Gomes de Castro, militar positivista convicto, que possuía uma relação próxima com a Igreja Positivista Brasileira (IPB), apesar de não ser membro e manter frente a ela autonomia de ação e ideias.¹⁶

Em 1904, foi colocada pela Comissão Glorificadora do Marechal Floriano Peixoto a pedra fundamental do monumento na então Praça Tiradentes (atual Praça Floriano), local já de referência na cidade, próximo do Theatro Municipal, da Biblioteca Nacional e da Escola Nacional de Belas Artes. Para selecionar o monumento, foi realizado um concurso público de maquetes, cujas exigências eram ser brasileiro e ter os mesmos princípios dos militares florianistas que encabeçavam a Comissão, ou seja, princípios positivistas. Deve-se destacar que o próprio Marechal Floriano Peixoto não era positivista. Somente dois artistas participaram do concurso e o projeto de Eduardo Sá foi escolhido como vencedor frente ao de Correia Lima. Ainda assim, tanto a maquete quanto o concurso sofreram duras críticas pela imprensa e por outros do meio artístico. Os ataques consistiam no que se dizia ser a feiura do projeto, seu uso excessivo de símbolos e demasia de elementos. Ademais o concurso era tido como sectário por suas exigências de participação, visto como incongruente com o uso de verba pública, adquirida através de subscrição popular. Seu resultado também foi visto como manipulação da IPB, o que ela negou.¹⁷

Neste ponto, é necessário avaliar as relações entre florianistas e positivistas. José Murilo de Carvalho considera que na medida em que Floriano se aproximava do modelo de "Ditador Republicano" - afirmando uma administração forte, centralista, moralista, popular, antibacharelesca, contra o grande capital, e fundamentalmente como o "Consolidador da República", - havia certa proximidade entre florianistas e positivistas, embora em desacordo em outros pontos.¹⁸ Deste modo, positivistas e florianistas eram frequentemente associados no discurso público, apesar desta conexão ser também negada pelos líderes da IPB, visto que discordavam do uso da violência, sua ação nas ruas e seu militarismo.¹⁹ Neste contexto, vale destacar que a IPB não compareceu oficialmente à inauguração do monumento ao Marechal Floriano Peixoto, apesar de seus líderes terem ido individualmente. Esta ação provavelmente consistiu numa tentativa de dissociação do florianismo aos olhos públicos.²⁰

Eduardo Sá e a concepção de arte positivista

Antes de uma efetiva análise do Monumento ao Marechal Floriano Peixoto, é importante

¹⁶ LEAL, *Filósofos em Tinta e Bronze*, pp. 173-84.

¹⁷ _____, *Filósofos em Tinta e Bronze*, pp. 241-3.

¹⁸ CARVALHO, *A formação das almas*, p. 42.

¹⁹ LEAL, *Filósofos em Tinta e Bronze*, pp. 184-91.

²⁰ _____, *Filósofos em Tinta e Bronze*, p. 243.



apresentar brevemente a trajetória do autor da obra, o escultor, pintor e restaurador Eduardo Sá (1866-1940), e a concepção de arte positivista que dirigiu sua produção de forma geral e este monumento em particular.

Aluno da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) de 1883 a 1886, Eduardo Sá estudou com os dois mais célebres pintores brasileiros do gênero histórico – Pedro Américo e Victor Meirelles –, além do escultor Rodolfo Bernadelli, com quem teve aulas particulares de escultura. Apesar de sua dedicação e de algumas premiações, não obteve grande destaque como aluno. Terminada sua formação na AIBA, ele partiu para a Europa para continuar seus estudos, custeado pela própria família. De 1888 a 1890, estudou sobretudo pintura e desenho na célebre Academia Julian, em Paris..

Como nos diz Elisabete da Costa Leal, foi na Europa que o artista teve seu primeiro contato com o pensamento positivista ortodoxo e aderiu aos princípios de tal doutrina nos âmbitos político, religioso, estético e pessoal. Tal adesão orientou sua produção artística e lhe rendeu duras críticas e certa marginalização no meio. Ainda assim, não foi ligado oficialmente à IPB, apesar de ter trabalhado diversas vezes para a instituição e mantido uma relação próxima com ela. Somente no final de sua vida, já doente, recebeu uma pensão da instituição. No virada do século XIX para o XX, realizou ou planejou realizar várias obras em homenagem ao Marechal Floriano Peixoto, possuindo também relações próximas com diversos florianistas. Apesar de cultivar essas relações, o que pode ser um dos principais fatores para ter vencido o concurso da Comissão Glorificadora do Marechal Floriano Peixoto, sua visão da figura do Marechal iria passar por significativas transformações.²¹

Em sua tese, Elisabete da Costa Leal caracteriza Sá como o "artista positivista perfeito" segundo os princípios da própria doutrina, um seguidor fiel da leitura ortodoxa da estética comtiana.²² Deve-se destacar, de maneira geral, que a formação artística de Sá foi orientada pelos princípios acadêmicos enrijecidos que vigoravam ainda na Academia Imperial de Belas Artes em finais do século XIX.

Desta maneira, para entender melhor o trabalho de Eduardo Sá, é necessário compreender a concepção de arte positivista que norteava o trabalho deste artista. Leal vê bastante proximidade entre os princípios estéticos de Sá e da IPB. Ambos buscavam seguir a estética comtiana, porém com algumas particularidades. A arte, para os positivistas ortodoxos e para a doutrina estética

²¹ _____, **Filósofos em Tinta e Bronze**, pp. 106-119.

²² _____, **Filósofos em Tinta e Bronze**, p. 113.



comtiana, era vista de maneira pragmática. Como diz Leal sobre a estética positivista, "(para esta) As obras não tinham valor em si (estético, nem pecuniário), somente valor prático de adoração doméstica ou cívica. (...) Animação popular, entusiasmo, sensibilização eram as funções da arte."²³. A função da arte se enquadraria, dentro da doutrina positivista, num papel de promoção dos sentimentos altruístas e morais através da sensibilização e da mobilização emocional. Assim, a arte serve ao culto da Humanidade, já que o culto não é possível sem imagens. Neste sentido, ela se torna um meio privilegiado e essencial para homenagear as grandes figuras históricas e suas contribuições para o desenvolvimento da Humanidade. Deste modo seria promovido o reconhecimento histórico e a reabilitação da memória dos homenageados. Algo a ser destacado dentro da simbologia da arte positivista é a importância da representação da figura feminina, pois esta sempre seria a imagem da Humanidade. Esta figura, contudo, sempre deve ser representada em seus papéis moralizados, como mãe, esposa ou filha, e jamais como sensual, pois isto seria uma degradação, devido ao papel da arte na sensibilização e na educação moral.²⁴

Para os líderes da IPB, em seus termos, o que uma obra de arte devia atingir era a "síntese perfeita"²⁵. De acordo com Leal, esta consiste em uma composição estética capaz de resumir uma ideia múltipla em uma só unidade: desta tudo haveria de se resumir ou deduzir, do contrário a obra ficaria obscura ou incompleta. Deste conceito é explicada a grande quantidade de figuras, símbolos e elementos nas obras de arte positivistas, pois deveriam ser capazes de tudo apreender. A unidade a ser representada é eminentemente histórica, visto o caráter cultural da arte para o positivismo. Assim, cada trabalho deve apresentar, nas palavras de Leal, "uma síntese explicativa do passado", que consiste na interpretação positivista do desenvolvimento histórico, enfatizando o papel das grandes figuras.²⁶ De forma a atingir tal síntese explicativa e a unidade da obra, era de suma importância a concepção da obra realizada pelos sacerdotes ou filósofos positivistas. Para tanto, era possível inventar cenas históricas e ainda pensá-las como verdadeiras, pois, subordinadas à interpretação positivista da história, contribuiriam para se atingir a síntese perfeita.

²³ _____, **Filósofos em Tinta e Bronze**, p. 166.

²⁴ _____, **Filósofos em Tinta e Bronze**, pp. 163-8.

²⁵ _____, **Filósofos em Tinta e Bronze**, p. 169.

²⁶ _____, **Filósofos em Tinta e Bronze**, p. 169.



Figura 1 - Vista frontal ao monumento ao Marechal Floriano Peixoto. Retirada de: <http://mubevirtual.com.br/images/esculturas/6050099037d27172359a91d5312ab6a4.JPG>. Acesso em: 21/02/2017.



Figura 2 - Vista dianteira da parte superior do monumento: crianças brincando, representando as futuras gerações. Retirada de: <http://mubevirtual.com.br/images/esculturas/d4c4d9efe166865e249947c17947f167.JPG>. Acesso em 21/02/2017.



Figura 3- Vista frontal da parte superior do monumento: a bandeira nacional ao vento englobando o Marechal Floriano Peixoto ao centro, a alegoria da Pátria saindo da bandeira e no relevo as figuras de José Bonifácio, Tiradentes e Benjamin Constant. Retirada de: <http://mubevirtual.com.br/images/esculturas/845e9867644e82f4cfc3714dcf4dcb4f.JPG>. Acesso em: 21/02/2017.



Figura 4 - Lateral da parte inferior do monumento: a raça branca portuguesa, representada pelo poema *Caramuru*, de Santa Rita Durão. Imagem autoria própria.



Figura 5 - Lateral da parte inferior do monumento: a raça negra, representada pelo poema *A Cachoeira de Paulo Afonso*, de Castro Alves. Imagem de autoria própria.

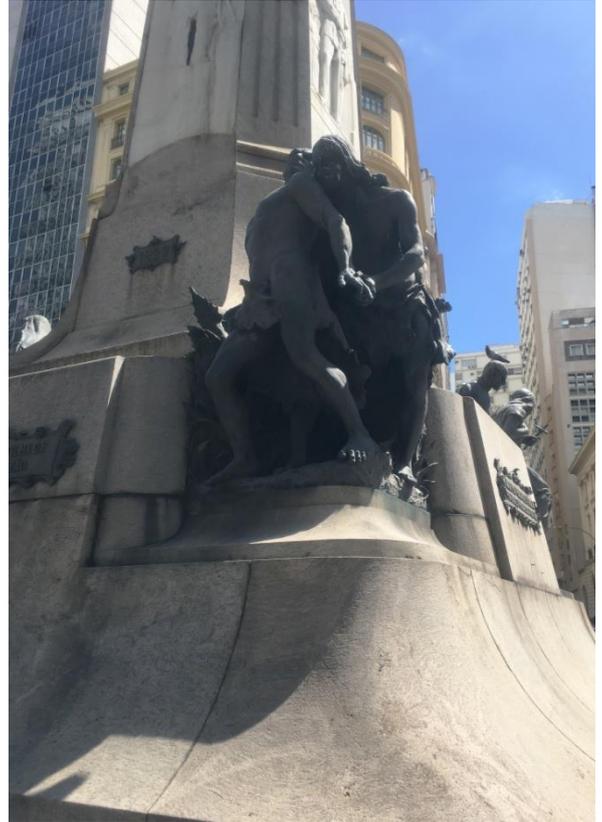


Figura 6 - Lateral da parte inferior do monumento: a raça indígena, representada pelo poema *Y-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias. Imagem de autoria própria.



Figura 7 - Lateral da parte inferior do monumento: Anchieta e a catequese, do poema *Anchieta*, de Fagundes Varella. Imagem de autoria própria.



Figura 8 - Vista frontal da base do monumento: uma mulher oferece uma flor como símbolo de fraternidade. Imagem de autoria própria.



O Monumento ao Marechal Floriano Peixoto

A experiência de estar frente ao Monumento ao Marechal Floriano Peixoto é algo peculiar. Em parte, pois o grande conjunto não impõe sua presença na movimentada praça. Assim, confrontá-lo se torna levemente irônico, como olhar para um gigante esquecido num canto. Claramente, o monumento é secundário no cenário local, sendo ignorado pela maioria dos passantes. Os que parecem ter maior familiaridade com ele são os moradores de rua. Parar, sentar e observar, nesta região, é uma experiência socialmente marcada. Fazê-lo, portanto, atrai atenção e desperta olhares. Observar algo tomado como pouco relevante também. No próprio contato com o conjunto escultural uma sensação estranha é despertada. O monumento não possui nenhum sinal claramente visível que o identifica: exige um verdadeiro esforço ou conhecimento prévio saber do que ele se trata. Ademais, o conjunto principal é de difícil visão, pois o sol e a distância atrapalham. Há outros elementos que também chamam atenção do olhar: pombos, sujeira, desgaste do material. Desta forma, a experiência suscitada tanto produz quanto exige um certo deslocamento.

O monumento consiste numa grande coluna, cuja base é composta por cinco nichos.²⁷ O central, disposto na frente do monumento, apresenta uma figura feminina tranquila e resoluta, oferecendo uma flor, representando a fraternidade na simbologia positivista. Cada um dos outros quatro nichos representa uma parte da história do povo brasileiro, na visão do autor, através de um poema, que canta as raças da nação brasileira e a religião católica. O poema *Caramuru*, de José Maria Durão, representa a raça branca e a matriz portuguesa da nação brasileira. A postura firme, o rifle na mão, o olhar levantado apresentam o português como vigoroso, forte e racional, especialmente em contraposição com o indígena que contracena este nicho, nu, apresentando um olhar temeroso direcionado ao português e sentado numa altura inferior. Para representar a raça indígena, foi escolhido o poema *Y-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, que mostra dois indígenas praticamente nus em uma cena de sofrimento e tragédia, mas guardando uma postura honrosa e ativa. É interessante notar o modelo de corpos dos indígenas, musculosamente esculpido. Para representar a influência da religião católica, foi escolhido o poema *Anchieta*, de Fagundes Varela, que mostra a catequese de uma jovem índia, já vestida em trajes europeus. Para representar a raça negra, há a representação dos personagens Lucas e Maria, do poema *A Cachoeira de Paulo Afonso*, de Castro Alves. Na escultura, os dois personagens fogem de mãos dadas descalços, vestidos com trapos: o homem exhibe sua forte musculatura e possui um instrumento cortante na mão, enquanto a mulher revela parcialmente os seios. O poema retrata o amor impossível dos escravos, revelando a escolha por

²⁷ Para a descrição do monumento utilizo como referência LEAL, **Filósofos em Tinta e Bronze**, pp. 243-9 e minha própria observação.



mostrar o sofrimento e as mazelas da escravidão. Em cada face da coluna há um baixo-relevo representando os colaboradores de Floriano na defesa da República: o general Gomes Carneiro, como representante do Exército, o Almirante Jerônimo Gonçalves, como representante da Marinha, o General Fonseca Ramos, como representante da polícia e Júlio de Castilhos, como representante dos civis.

A parte principal do monumento, entretanto, está em seu topo. Lá está o conjunto escultural dominado pela bandeira nacional. Na parte frontal, em baixo relevo na bandeira, que serve como fundo, estão as faces dos heróis nacionais José Bonifácio, Tiradentes e Benjamin Constant. Ao centro, está Floriano em pé, portando uma espada e ao lado de um canhão. Todavia, a figura principal deste conjunto é a figura feminina que funciona como alegoria da Pátria que sai da bandeira apontando para o horizonte e para o futuro da nação. Na parte posterior da bandeira, há crianças brincando representando as futuras gerações.

Elisabete da Costa Leal faz uma análise iconográfica e historiográfica que julgo bastante acertada sobre o monumento. A autora afirma que este é composto principalmente por dois discursos: "um, a história pátria, centrada na composição étnica e na história republicana; outro, a mensagem positivista de exaltação da mulher"²⁸. Isto se deve à percepção de Sá sobre a falta de grandiosidade de Floriano. Desta forma, buscava desviar o foco da atenção destes para outros elementos que julgava mais dignos de monumentalidade. Assim, de fato não há elementos que tratem da personalidade ou da biografia do Marechal Floriano Peixoto, somente são utilizadas alegorias para representar seu papel na defesa da República. Portanto, certos símbolos militares seriam inevitáveis, apesar de serem contra os princípios positivistas. Neste sentido compreende-se melhor a presença de vários elementos que buscam neutralizar tal militarismo, como crianças e mulheres. De forma geral, o monumento é irremediavelmente positivista e busca apresentar os princípios positivistas de culto à Humanidade e sua visão da história.²⁹

As análises de Leal, bastante corretas, ressentem-se contudo de pensar a escultura nos termos próprios da escultura. Este movimento só é esboçado quando a autora critica o posicionamento do monumento, pois a iluminação faz com que a bandeira do conjunto principal sombreie as figuras, reduzindo sua visibilidade, e quando fala que "a opção de colocar o homenageado no alto da coluna (...) não foi satisfatório do ponto de vista visual, pois quase não é possível ver a figura de Floriano"³⁰. Sugiro pensar este monumento nos termos de análise propostos

²⁸ _____, **Filósofos em Tinta e Bronze**, p. 251.

²⁹ _____, **Filósofos em Tinta e Bronze**, pp. 249-51.

³⁰ _____, **Filósofos em Tinta e Bronze**, p. 244.



por Rosalind Krauss, em seu texto *Tempo Narrativo: a questão da Porta do Inferno*, em que a teórica americana analisa a obra de Rodin, escultor francês, cuja obra é central para se pensar a escultura moderna. Embora não nos interesse aqui a obra de Rodin, vale ressaltar a afirmação da autora de que "a escultura, a arte em geral, é fundamentalmente ideológica"³¹. E afirma que "o modelo racionalista, ao que se prende o neoclassicismo, traz dentro de si dois pressupostos básicos: o contexto através do qual o entendimento se desenvolve é o tempo; e, no caso da escultura, o contexto natural da racionalidade é o relevo"³², forma em que a figura tridimensional permanece presa a um fundo plano. Assim, o racionalismo inerente ao neoclassicismo, movimento artístico intrinsecamente relacionado à Revolução Francesa, pressupunha relações de causa e efeito que se desvelariam no plano temporal. A história seria compreendida então como uma narrativa cujo sentido seria progressivamente revelado, contendo explicações e significados que se reforçam. Os gêneros de pintura e monumento histórico eram privilegiados dentro desta concepção.³³ O meio para que o sentido histórico se manifestasse nas obras de arte era a composição. Neste sentido, a frontalidade para a visualização do relevo das obras é de suma importância: esta permite ver as obras como uma unidade narrativa organizada. Nas palavras de Krauss:

A frontalidade do relevo obriga o observador a se posicionar diretamente diante da obra para vê-la e, dessa forma, assegura que o efeito da composição de modo algum seja diluído. Além disso, o meio de expressão relevo depende da relação entre as figuras esculpidas e o plano de fundo. Uma vez que se comporta como o fundo ilusionista de uma pintura, esse plano abre um espaço virtual através do qual as figuras podem dar a impressão de se movimentarem. Nesse movimento - a aparente emergência do fundo para frente - o escultor pode projetar os valores temporais da narrativa. Mais importante, o meio relevo interliga a visibilidade da escultura e a compreensão de seu significado, pois, do ponto de observação único, à frente da obra, todas as implicações gestuais, todo o significado da forma serão necessariamente transmitidos.

O relevo, portanto, permite ao observador compreender simultaneamente duas qualidades recíprocas: a forma em sua evolução no espaço do plano de fundo e o significado do momento representado em seu contexto histórico.³⁴

Tal concepção neoclássica de arte se aproxima bastante da concepção de arte positivista - a síntese perfeita - descrita anteriormente ao enfatizar a dimensão de unidade do relevo e sua narrativa histórica. Isto provavelmente se deve à predominância do racionalismo neoclássico na produção de arte acadêmica, tanto no Brasil quanto na França. Assim, tais elementos podem ser pensados não somente no plano do discurso da arte, mas também na forma da arte. Portanto, pode-se tentar pensar o monumento ao Marechal Floriano Peixoto por este prisma, aspectos que

³¹ KRAUSS, *Tempo Narrativo: a questão da Porta do Inferno* In: **Caminhos da Escultura Moderna**, p. 12.

³² _____, *Tempo Narrativo: a questão da Porta do Inferno* In: **Caminhos da Escultura Moderna**, p. 12.

³³ _____, *Tempo Narrativo: a questão da Porta do Inferno* In: **Caminhos da Escultura Moderna**, p. 12.

³⁴ _____, *Tempo Narrativo: a questão da Porta do Inferno* In: **Caminhos da Escultura Moderna**, pp. 15-6.



escapam às análises tão importantes que realizam José Murilo de Carvalho e Elisabete da Costa Leal. Ao analisar frontalmente o conjunto principal do monumento, na emergência do relevo, o movimento parte das faces dos heróis nacionais ao fundo, subindo em direção à bandeira pelas três figuras, alcançando a figura feminina de alegoria da Pátria. Deste modo, a partir de uma análise que considera o monumento como escultura, como obra de arte de fato, e em seus próprios termos, é possível ver como a figura do Marechal Floriano Peixoto é eclipsada do movimento proposto pela obra, sendo eclipsada também da narrativa histórica nacional elaborada no monumento. A figura do herói, apesar de sua centralidade, se torna secundária no monumento.

Outra forma de análise que pode ser interessante para pensar o monumento ao Marechal Floriano Peixoto é a narrativa da monumentalidade³⁵, proposta por José Reginaldo Santos Gonçalves. O autor retoma a ideia de narrativa épica, proposta por Bakhtin, para analisar a categoria de patrimônio cultural como composta por dois tipos de narrativas diferentes: a da monumentalidade e do cotidiano, esta remetendo à narrativa do romance, no texto de Bakhtin.³⁶ Assim, proponho tomar essa ideia de narrativa de monumentalidade para pensar sobre os discursos dos monumentos. Gonçalves afirma que esta narrativa é marcada por um passado histórico nacional repleto de heróis e fundadores, congelados num passado histórico acabado e perfeito. A mediação ente o presente e este passado é feita pela tradição, tomada como exemplo e cultuada, jamais questionada ou relativizada, e pelo culto, visto que os heróis devem ser tratados com reverência. O paradigma é o da memória nacional a ser preservada e transmitida e não o do conhecimento ou da experiência.³⁷ É possível traçar paralelos entre a caracterização deste tipo de narrativa e a narrativa do monumento ao Marechal Floriano Peixoto. Neste, a visão de passado histórico se apresenta cristalizada e bem integrada. A participação das raças na formação da nação brasileira é enquadrada dentro de um todo perfeito, pois mesmo que tenha havido algum sofrimento, tais mazelas são reparadas na integração nacional através da República. Ademais, é a presença das grandes figuras, os heróis e fundadores da nação e da República que é destacada e merecedora de culto e reverência. Estes exemplos, dentro da concepção de arte positivista, devem sensibilizar a população e guiá-la para uma ação moral.

Todavia, esta concepção de tradição e esta visão do passado no começo do século XX não estavam bem estabelecidos no Brasil, como pressupõe o discurso da monumentalidade. Desse modo, o monumento ao Marechal Floriano Peixoto não esteve isento de críticas. Leal destaca que

³⁵ GONÇALVES, **Antropologia dos objetos**, p. 143.

³⁶ _____, **Antropologia dos objetos**, p. 143.

³⁷ _____, **Antropologia dos objetos**, pp. 144-5.



"Sá foi acusado por artistas e pela imprensa de ter feito apenas um resumo da história pátria, com um civismo confuso e uma prodigiosa propaganda à Religião da Humanidade, quase esquecendo Floriano"³⁸. Ademais, o monumento foi criticado pela abundância de figuras que eclipsavam a figura do homenageado, além de não se compreender bem o uso de figuras de mulheres, crianças, flores e poesia num monumento a um militar.³⁹ Carvalho destaca que o monumento foi bastante controverso, sendo entendido como uma tentativa sectária de apropriação da memória de Floriano pelos positivistas. Isto seria particularmente escandaloso, pois este jamais teria sido positivista ou apoiado estes e suas propostas mais do que outras, e principalmente por se tratar de uma figura cara a todos os republicanos.⁴⁰

Pensando a partir do texto de Reinhart Koselleck, *War Memorials: Identity Formations of the Survivors*, pode-se compreender o motivo de reações tão diversas ao conjunto dedicado ao Marechal Floriano Peixoto. O autor, ao tratar especificamente dos monumentos aos mortos em batalhas, mas de maneira que não julgo restrita a tal nível de particularidade, afirma que a experiência de observação de monumentos tem a função de atribuir identidades. Claro que essa tentativa de atribuição não encontra um observador passivo, pois estes sempre reagem de alguma forma, seja aceitando, rejeitando ou estabelecendo alguma outra atitude intermediária.⁴¹ Isto ocorre fundamentalmente pois os monumentos são de fato uma construção coletiva. Cabe aos observadores lerem-nos e tomarem posição frente a este e sua narrativa. Koselleck posteriormente afirma que a projeção de identidade pretendida pelos realizadores do monumento frequentemente lhes escapa, ficando nas mãos dos observadores e assumindo novos contornos.⁴² Para o autor,

The connection between a demand for meaning in political and social terms and its visual expression is established by the formal language of memorials that is supposed to reach the sensibility of observers. Both the forms and the sensibility are subject to historical transformation, but they apparently change along different temporal rhythms. Hence the identities that a memorial is intended to evoke melt away - in part because the forms, once shaped, begin to speak another language than the one from which they were initially fashioned. Memorials, like all works of art, have a surplus potential to take on life of their own. For this reason, the original meaning of countless memorials is no longer recognizable without recourse to inscriptions or other empirically comprehensible reference signals.⁴³

³⁸ LEAL, **Filósofos em Tinta e Bronze**, p. 250.

³⁹ _____, **Filósofos em Tinta e Bronze**, p. 251.

⁴⁰ CARVALHO, **A formação das almas**, p. 48.

⁴¹ KOSELLECK, **War Memorials**, p. 287.

⁴² _____, **War Memorials**, p. 288.

⁴³ _____, **War Memorials**, p. 234. Tradução feita pelo autor do original: "A conexão entre a demanda por significado em termos sociais e políticos e sua expressão visual é estabelecida pela linguagem formal dos monumentos que deve atingir a sensibilidade dos observadores. Tanto a forma quanto a sensibilidade estão sujeitas à transformação histórica, mas elas aparentemente se transformam em temporalidades distintas. Por isso as identidades que um



A partir de tal argumentação é possível compreender melhor as críticas e as diversas apropriações realizadas por diferentes grupos do Monumento ao Marechal Floriano Peixoto. Em particular, pode-se entender melhor a reação popular ao monumento, através da anedota contada por José Murilo de Carvalho: "Eram tantas figuras que, segundo Francisco de Assis Barbosa, se dizia à época que Floriano do topo do monumento parecia gritara: 'Aqui não sobe mais ninguém!'"⁴⁴. Sobretudo, a partir de tal linha de raciocínio é possível compreender melhor a argumentação de Carvalho sobre a falha da formação do imaginário republicano através deste caso específico. Este autor afirma a importância da existência de uma comunidade de sentido prévia (conceito tomado de Baczko), que delimita as possibilidades de criação de um novo imaginário ou transformação do antigo. Seria como o solo para novas plantas a serem introduzidas: se esse não for fértil, as novas plantas irão morrer.⁴⁵ É neste sentido que o autor fala do rápido desencanto geral com o regime republicano e da falta de penetração destes novos símbolos no imaginário nacional.⁴⁶ Em sua visão, isto ocorreu pelas "contradições que marcaram o início do regime, mesmo entre os que o promoveram. Contradições que não desapareceram com o correr do tempo."⁴⁷. De forma geral, aponta para a falha da formação do imaginário republicano.⁴⁸

Considerações finais

Este texto buscou analisar o Monumento ao Marechal Floriano Peixoto, tendo como base fundamental os textos de Elisabete da Costa Leal e José Murilo de Carvalho. Por meio destes foi apresentado o contexto mais geral de formação e disputa pelo imaginário republicano no Brasil e o contexto mais específico da construção deste monumento em particular, passando por seus principais atores e princípios dirigentes dentro do quadro da arte positivista. A partir desta base, tentou-se apresentar novas possibilidades de investigação e análise, tendo como referência os textos de Rosalind Krauss e José Reginaldo Santos Gonçalves. Por meio destes, pretendeu-se pensar o monumento tanto como obra de arte, tendo como referência a arte narrativa do relevo, e como discurso a partir da narrativa da monumentalidade. Por fim, o texto de Koselleck ajudou a pensar as diversas apropriações críticas possíveis deste monumento e quais foram de fato seus efeitos

monumento tenta invocar se dissipam - em parte por que a receptividade sensível escapa à linguagem formal presente e em parte por que as formas, uma vez moldadas, começam a falar uma língua diferente da qual foram inicialmente criadas. Monumentos, como todas as obras de arte, possuem um potencial de assumir vida própria. Por essa razão, o sentido original de inúmeros monumentos não é mais reconhecível sem o recurso a inscrições ou outros sinais de referência empiricamente compreensíveis."

⁴⁴ CARVALHO, **A formação das almas**, p. 48.

⁴⁵ _____, **A formação das almas**, p. 13.

⁴⁶ _____, **A formação das almas**, pp. 34-5.

⁴⁷ _____, **A formação das almas**, p. 53.

⁴⁸ _____, **A formação das almas**, p. 54.



políticos, desejados ou não. Isto se articula às pesquisas tão importantes de Carvalho, que apontam para a falha da formação do imaginário republicano.

Longe de esgotar o tema ou as abordagens, com este artigo pretende-se principalmente apresentar perspectivas de análise que ainda não haviam sido tão exploradas num campo também ainda pouco desenvolvido. Assim, há ainda muitos estudos a serem feitos, principalmente estudos que busquem ferramentas de análise de outras disciplinas para a história, tanto do ramo da crítica das artes visuais quanto da antropologia, para enriquecer a pesquisa sobre monumentos.