

A PRAÇA DA REPUBLICA DE NITEROI

Clélia Fernandes de Brito

I

TESE SUBMETIDA AO CORPO DOCENTE DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO COMO PARTE DOS  
REQUISITOS NECESSÁRIOS A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE.

Aprovada por:

Profa. Sônia Gomes Pereira  
(Presidente da Banca)

Profa. Dora Alcântara

Prof. Ferdinando Moura Rodrigues

Rio de Janeiro, RJ - BRASIL

1990

BRITO, Clélia Fernandes de

A Praça da República de Niterói. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1990.

xi, 355 f.

Tese: Mestre em História da Arte

1.História da Arte 2.Ecletismo 3.A Praça da República de Niterói 4.Teses

I.Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA

II.Título

À Ciro, Rafael, e Flávia

## AGRADECIMENTOS

À professora Sônia Gomes Pereira, minha orientadora, pelo inestimável apoio; à diretora Liana Silveira e aos demais professores do Curso do Mestrado pelas valiosas sugestões; e à todos os colegas mestrandos pelas oportunas contribuições.

Ao amigo Renato Moreth, pelo trabalho fotográfico, ao professor Quirino Campofiorito, ao jornalista Luiz Antônio Pimentel, ao escultor Honório Peçanha e ao saudoso Aluizio Valle pelos seus testemunhos.

Ao meu esposo Ciro e filhos Rafael e Flávia pela compreensão nas tantas ausências.

À Deus e sua Criação onde tudo se faz possível.

## SINOPSE

Esta tese esclarece a discutida história da Praça da República de Niterói, resgata seu valor artístico-cultural como conjunto arquitetônico eclético do começo do século e comprova serem seus autores o francês Emilio Dupuy Tessain e o italiano Pedro Campofiorito. Registra também o êxito da campanha pró-reconstrução da praça, destruída em 1971 e reinaugurada dia 5 de dezembro de 1989, reassumindo seu papel como testemunha de um período da história da cidade, marcado pelas disputas políticas, reformas urbanísticas e administrativas.

## SYNOPSIS

This dissertation clarifies the discussed history of the "Praça da República de Niterói" (Republic Square of Niteroi), and rescues its artistic and cultural value as an eclectic architectural complex of the beginning of the century. It also proves that the architects Emilio Dupuy Tessain (French) and Pedro Campofiorito (Italian) were its designers, and records the success of the campaign for the reconstruction of the square which was destroyed in 1971 and reinaugurated on December 5th, 1989. Thus it reassumed its role as a witness of a historical period of the city characterized by political disputes and urbanistic and administrative reforms.

SUMARIO

INTRODUÇÃO

1.REALIDADE SÓCIO-CULTURAL BRASILEIRA NA EPOCA	1
1.1.A interpretação histórica segundo Braudel	1
1.2.Conceito de cultura	4
1.3.A influência européia	11
1.4.Manifestações regionais	18
1.5.A cultura em Niterói na entrada do século XX	29
2.0 ECLETISMO	34
2.1.0 Ecletismo na Europa	34
2.2.0 Ecletismo no Brasil	49
3.A PRAÇA DA REPUBLICA	59
3.1.Fatos históricos	59
3.2.0 Monumento <u>O Triunfo à República</u>	87
3.2.1.Idéias e fatos que lhe deram origem	87
3.2.2.Seu criador	92
3.2.3.Descrição e simbolismo	94
3.3.Prédios tombados pelo INEPAC	115
3.3.1.A Câmara Municipal de Niterói	115
3.3.2.0 Palácio da Justiça	133
3.3.3.A Biblioteca Estadual de Niterói	142
3.4.Bens Tutelados pelo Estado	157
3.4.1.Delegacia de Polícia	158
3.4.2.Liceu Nilo Peçanha	166
CONCLUSÕES	185
BIBLIOGRAFIA	193
ANEXOS	201

## INTRODUÇÃO

O patrimônio cultural e artístico de Niterói vem merecendo ultimamente a atenção de estudiosos e órgãos competentes. O primeiro tombamento de seus prédios históricos, pelo SPHAN, data de 1967 e estão cronologicamente classificados em seis períodos: até 1764; de 1796 a 1819 (elevação do aldeamento à categoria de Vila Real de Praia Grande); de 1866 (extinção da vila) a 1835 (Niterói como capital); de 1841 (2o plano urbanístico da cidade) a 1894 (transferência da capital para Petrópolis e decadência da cidade); de 1903 (retorno da capital para Niterói) a 1927 (término do Porto de Niterói e inauguração da Praça da República); e de 1927 até hoje.

Abordaremos os dois últimos períodos quando Niterói voltou à condição de capital do Estado do Rio de Janeiro e viveu uma fase de grande efervescência política pela consolidação da recém criada república.

Nesta época, a cidade foi modernizada por reformas administrativas e urbanísticas com a implantação de uma arquitetura eclética, aplicada predominantemente aos prédios públicos. Surgiu a Praça da República, no local do antigo Campo Sujo, escolhido para ser o novo centro administrativo. Os projetos e construções de seus vários prédios deram-se entre os anos de 1913 e 1935, num processo cheio de interrupções, provocado por dificuldades econômicas e políticas do Estado.

Infelizmente, em 1971, a ignorância e a ambição das autoridades públicas destruíram a Praça da República e



deixaram em seu lugar, uma imensa estrutura de concreto, apelidado pela população de "esqueleto".

Inúmeras foram as reações da comunidade, pelo ato absurdo contra este patrimônio público de grande valor histórico, cultural e afetivo na vida da cidade. Nesta campanha, a ação mais significativa foi o tombamento pelo Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural (INEPAC) em 1982, do Monumento à República e dos prédios da Câmara Municipal, Palácio da Justiça e Biblioteca Estadual de Niterói. Para preservação do conjunto arquitetônico, indevidamente chamado "ciranda neoclássica", os prédios do Liceu Nilo Peçanha, Delegacia de Polícia e Teatro Leopoldo Fróes passaram à condição de Bens Tutelados pelo Estado.

Entretanto, o problema não ficou resolvido. Constantes protestos públicos exigiam uma solução para o caso do "esqueleto" e do monumento histórico, remontado precariamente numa estreita área ao lado da Biblioteca Estadual. Além disso, muito havia por ser estudado e esclarecido sobre a história e o valor da Praça da República. As informações eram transmitidas oralmente, sem comprovadas fundamentações. Alguns registros históricos, como a autoria e construção da Praça da República e de todos os seus prédios circundantes, eram questionados por várias pessoas que tinham participado pessoalmente dos fatos na época.

Assim surgiu o tema desta tese.

Seus objetivos são: esclarecer as dúvidas sobre a autoria e história do conjunto que compõe a Praça da República; caracterizá-lo como exemplar da arquitetura eclética em Niterói, resgatar seu valor como marco simbólico e testemunha

do pensar e sentir de uma época; e, finalmente, colaborar com o movimento comunitário pró-recuperação da mesma.

Para alcançá-los, lançamos mão de pesquisas de fontes primárias no levantamento de documentos de época, plantas e registros em bibliotecas e arquivos públicos e particulares. Registramos também, entrevistas com contemporâneos dos autores da Praça da República.

Fundamentamos o estudo sobre o Ecletismo, suas raízes européias e manifestações no Brasil em autores da tradicional historiografia de arquitetura, Leonardo Benévolo, Nicolaus Pevsner, Banister Fletcher, Nestor Goulart, Paulo Santos, Yves Bruand e Luciano Patteta.

Na interpretação história do fenômeno eclético em Niterói, utilizamos a metodologia de Fernand Braudel, especialmente seus conceitos de tempo, continuidade e descontinuidade, estruturas e modelo, identificando os níveis dos acontecimentos, caracterizando seus mecanismo de emergência e captando seus significados.

Na análise estilística das obras estudadas, usamos a metodologia de Irwin Panofsky. Seu pensamento oferece recursos para sistematização do trabalho do historiador através da análise iconográfica e da interpretação iconológica de seus elementos, situando estas obras no seu contexto histórico-cultural e captando seus significados mais profundos.

A questão da Praça da República foi reacendida pela campanha A praça é do povo em 1987, organizado pela Associação Fluminense de Engenheiros e Arquitetos (AFEA), agregando entidades de classe, associações de bairro,

Jornalistas, artistas e políticos.

Naturalmente, colaboramos nessa luta pela restauração da praça, junto a esse grupo que promoveu debates, palestras e publicações, movimentando a comunidade e sensibilizando as autoridades governamentais para uma efetiva solução.

Após tantas lutas, foi com imensa satisfação que presenciamos, no dia 28 de maio de 1989, por decisão do Governo do Estado do Rio de Janeiro, a implosão do "esqueleto" para a reconstrução da Praça da República.

Naquela etapa dos trabalhos, contribuimos com informações históricas, dados técnicos e artísticos para os órgãos competentes, encarregados da sua reconstrução assim como da divulgação de sua história na comunidade.

Finalmente, no dia 5 de dezembro de 1989, vimos a Praça da República de Niterói ser reinaugurada em comemoração ao Centenário da República.

## 1. REALIDADE SÓCIO-CULTURAL BRASILEIRA DA ÉPOCA

### 1.1. A interpretação histórica, segundo Fernand Braudel

Para a interpretação histórica do Ecletismo, como fenômeno artístico no Brasil da Primeira República, lançamos mão dos conceitos braudelianos de história e sua metodologia.

O pensamento de Fernand Braudel(1) abre um amplo panorama na análise dos fatos, inserindo-os num contexto social globalizante, em que a história se interliga com as demais ciências do homem, propiciando uma visão mais completa e profunda dos mesmos.

Surge assim um novo enfoque nas questões históricas: o ultrapassar dos acontecimentos, o tempo breve, a busca de suas causas para lá das evidências, o captar tanto os fatos de repetição como os singulares, tanto as realidades conscientes como as inconscientes. Há, também, a questão da inércia social, na identificação dos obstáculos e entraves que existem em cada época, atrasando os avanços humanos neste ou naquele setor.

Braudel sugere aprofundamento em alguns conceitos básicos para a compreensão da longa duração: o tempo breve e o longo, a inércia social, as estruturas, a história inconsciente e os modelos.

A relação entre o tempo breve e a longa duração é a relação entre a história episódica conjuntural e a história estrutural. Compreender a longa duração significa familiarizar-se com uma nova concepção de tempo que compõe a história lenta, de profundidade, em quase semi-imobilidade.

Implica em aprofundar-se nos conteúdos dos fatos, ir nas estruturas que os sustentam, captando a visão do homem, de mundo e de universo naquele momento.

Braudel chama a atenção para a pluralidade do tempo histórico, fazendo um paralelo do tempo de existência do indivíduo que nasce, desenvolve-se, envelhece e morre, com o tempo de existência das sociedades e civilizações que, com suas estruturas sociais, também cumpre idêntico processo, embora numa dimensão bem maior.

Esta análise abrangente dos fatos promove uma visão mais ampla da história, fundamentada em outros fatores além das teorias econômicas. É uma história repensada e ampliada, em que o método histórico e o econômico se confrontam e se completam.

Falar de história inconsciente significa que nem tudo é dito pelas palavras ou deduzido dos acontecimentos. Há mais do que isto. Existe um inconsciente social, rica fonte de investigações científicas, nas profundidades dos fatos. Dele surgem razões, preferências, inclinações, ambições e influências determinantes do caráter humano, que desempenham importante papel no desenrolar da história.

Um acontecimento não pode ser tomado superficialmente, pois é uma expressão factual de uma série de relações e significados ocultos, existentes no mundo mental que o fez eclodir. Ele se une à uma cadeia de outros acontecimentos de idêntica essência ou à realidades subjacentes. O tempo breve é o ligado à vida cotidiana, à medida dos indivíduos e às rápidas tomadas de consciência.

Ao reconstituir-se o passado, na massa dos pequenos fatos,

não se reconstitui toda a realidade. Da mesma maneira, o documento firmado de autenticidade não contém toda a verdade.

Um aprofundamento na interpretação dos fatos que conformam a história da Praça da República de Niterói é o que procuramos fazer ao longo deste trabalho. Partimos de um retrospecto histórico do termo cultura e as mudanças conceituais que sofreu ao longo destes dois últimos séculos. Levantamos um quadro da realidade sócio-cultural brasileira identificando os fatores históricos, econômicos, antropológicos e psico-sociais que a geraram. Sem pretender esgotar o tema, abordamos o termo Ecletismo, alguns de seus significados na Europa e no Brasil, suas questões ainda tão discutidas e procuramos defini-lo pelo enfoque braudelliano. A partir desta visão global é que focalizamos a história da Praça da República, esclarecendo-a e interpretando-a.

### 1.2.0 conceito de cultura

A cultura é como uma lente através da qual o homem vê o mundo(2).

É fundamental, em qualquer análise sócio-cultural e histórica, abordar o conceito antropológico de cultura, seu caráter dinâmico e a amplitude que abarca atualmente.

Cultura, palavra latina colere, quer dizer, cultivar. Originalmente, estava ligada às atividades agrícolas e seu significado foi, posteriormente, ampliado para o refinamento pessoal.

No século XIX, a cultura passou a ser questão científica, objeto das ciências humanas, graças à visão laica do mundo e da vida, às novas teorias evolucionistas e ao desenvolvimento do poderio das nações européias em posição de domínio capitalista frente aos demais povos.

Portanto, seu estudo também faz parte da história do desenvolvimento científico, econômico e político nas relações internacionais de poder.

O sentido comum de cultura costuma ser associado a todas as manifestações de um povo: estudo, educação, formação acadêmica, criações artísticas como teatro, música, pintura e escultura, além das comunicações de massa, festas, cerimônias tradicionais, lendas, crenças, modo de vestir e até de comer de um povo.

Roque de Barros Larraia(3) faz sentir a amplitude que o

conceito vem alcançando ultimamente e a paradoxal necessidade de delimitar seu enfoque em estudos específicos.

O autor demonstra que não existe determinismo biológico na formação das diversas culturas e afirma que o comportamento dos indivíduos depende do aprendizado e da endoculturação na qual está implícita a absorção dos padrões, conceitos e valores sociais do grupo humano ao qual pertencem.

Baseado em estudos de Franz Boas, Wissler e Kroeber, o autor também afirma existir limitações na influência geográfica sobre a formação cultural, que age seletivamente, explorando determinadas possibilidades e limites, de acordo com forças presentes em seu processo histórico.

Após citar John Locke, por suas referências ao relativismo cultural, Jacques Turgot, por suas afirmações sobre a cultura como resultado da transmissão geracional de idéias, e Jean Rousseau, pela importância dada à educação no processo cultural, Larraia detém-se em Edward Tyler(4), por considerá-lo o primeiro pensador a alcançar a abrangência do conceito de cultura, conforme assume hoje a Antropologia.

Tyler considera o homem como unidade biopsíquica e afirma que a vida humana (pensamento, sentimento, conhecimento, arte, ação e criação) deve ser encarada de forma científica, como um ramo das ciências naturais, já que a humanidade faz parte da natureza, e portanto, subordinada aos processos universais.

Entretanto, como contemporâneo de Charles Darwin, as teorias de Tylor seguem a perspectiva do evolucionismo unilinear e estabelece uma escala de níveis de cultura a partir do selvagem (tribos primitivas) até o civilizado



(nações europeias). Dispõe o resto da humanidade entre estes dois limites, passando pelos níveis de barbarismo. Evidentemente, o etnocentrismo estava bem presente nestas teorias e deu origem à uma visão discriminadora, preconceituosa e racista perante os povos não europeus, como meio de legitimação das idéias dominadoras da política colonial.

Franz Boas opõe-se a esta corrente de pensamento, com uma abordagem multilinear da evolução cultural: defende o particularismo histórico (Escola Cultural Americana), segundo a qual cada cultura segue seus próprios caminhos em função de sua história particular.

Larraia apresenta as duas principais teorias modernas sobre a cultura: a dos neo-evolucionistas que encaram cultura como um sistema adaptativo e as teorias idealistas que consideram a cultura como sistemas cognitivos, estruturais e simbólicos.

Entre os neo-evolucionistas, estão Leslie White, Sahlins e Harris, sustentando que culturas são sistemas de padrões comportamentais, socialmente transmitidos para permitir uma adaptação humana, segundo suas necessidades e embasamentos biológicos. Todo tipo de conhecimento está incluído nesse processo de transmissão: desde a tecnologia aos princípios religiosos e ideológicos.

Entre os idealistas, estão W. Goodenough, Levi-Strauss, Clifford Geertz e David Schneider. W. Goodenough afirma que cultura é um sistema de conhecimentos que equipara-se à linguagem. Levi-Strauss, numa outra abordagem, vê a cultura como sistema de estruturas simbólicas, criação humana, e

considera função do antropólogo decodificá-las pela análise das atividades de domínio cultural (mitos, artes, parentesco e linguagem). Ele também considera o homem como unidade psíquica, cujo pensamento está submetido às regras inconscientes tais como a lógica de contrastes binários, de relações e transformações. Finalmente, Clifford Geertz e David Schneider encaram a cultura como sistema simbólico, código partilhado pelos membros de um mesmo grupo humano. O homem é definido como um ser biopsicosocial que, como um computador, está preparado para receber um programa que constitui sua cultura e que regulará seus mecanismos comportamentais.

Berta Ribeiro(5) refere-se à cultura como patrimônio social, constituído pelo conjunto e integração dos modos de fazer, de interagir e de simbolizar, desenvolvidos ou adotados por uma sociedade, como solução para as necessidades da vida associativa.

Assim, a cultura pode ser focalizada segundo três planos: diacrónico, que é o processo de humanização, ao longo do tempo; sincrónico, quando se focaliza um momento, numa visão horizontal; e variante, quando se considera segmentos diferenciados como, por exemplo, classes ou grupos.

Na realidade, a cultura só existe no mundo mental humano. Ao nascer, o indivíduo já a encontra constituída e, absorvendo-a ou transformando-a, é responsável por sua transmissão aos seus descendentes. Esta cultura manifesta-se através de três ordens de fenómenos: o comportamento expresso, a manifestação verbalizada e a materialização em objetos. Isso a torna passível de ser objeto de conhecimento

científico. Entretanto, a cultura não determina, por si só, a conduta e o pensar humanos, pois o homem é também seu agente construtor e transformador.

Ao considerar os fenômenos psíquicos, sociais, culturais e econômicos e tentar classificá-los por ordem de precedência, a lógica indica os psíquicos como os primeiros, pois toda a produção cultural é gerada pela capacidade de percepção e criação mental.

Neste aspecto, Darcy Ribeiro conceitua cultura como um conjunto de elementos simbólicos, mentais e ideais. Assim, os fatos sociais, embora externos ao homem, são por ele gerados e permanentemente atualizados. Segundo seu pensamento, toda cultura compreende, necessariamente, três níveis: adaptativo, associativo e ideológico.

O nível adaptativo refere-se às relações do homem com seu meio natural e as coisas. Diz respeito a todas as ações sobre a natureza, extraindo dela os meios necessários à sua subsistência.

O nível associativo refere-se às relações dos homens entre si. São os padrões culturais de conduta que orientam a ação recíproca dos indivíduos e dos grupos dentro da sociedade, visando necessidades de reprodução, conservação da espécie, provimento da subsistência, estabelecimento espacial e condicionamentos legais para seu convívio. Por estrutura social, compreende-se o conjunto de obrigações e compensações, socialmente sancionadas e ajustadas para orientar e regular o comportamento recíproco dos indivíduos e grupos. Finalmente, o sistema familiar comporta o estudo da concepção de casamento, forma e composição da família, sua

evolução e sistema de parentesco.

O nível ideológico compõe-se dos produtos mentais da vida social. Nele, integram-se a mitologia, a arte, o saber, a ciência e o ethos. Corresponde ao que os marxistas chamam de superestrutura, em oposição a infraestrutura que se refere aos meios conjugados aos modos de produção.

Embora as esferas da conduta social sejam classificadas em três níveis, na realidade elas são interligadas e interdependentes.

José Luiz dos Santos(6) classifica cultura em duas concepções básicas: como todos os aspectos caracterizantes de uma sociedade e, como conhecimentos, idéias e crenças de um determinado grupo social. Pondera que assumir o total relativismo cultural não é um caminho seguro, pois impede a constatação e estudo dos fatores comuns nos processos de transformação dos grupos humanos e a produção material nos mesmos. Não existe inferioridade ou superioridade de culturas, de modo absoluto. Existem, no entanto, processos históricos que as relacionam, hierarquizam e registram desigualdades de poder em todos os sentidos. A questão é reconhecê-las e buscar sua superação.

Realmente, uma análise da cultura de uma sociedade atual é muito difícil por sua abrangência. Num estudo de sociedades bem distintas, o enfoque da cultura pela realidade social é útil, entretanto na atual civilização, suas características estão cada vez mais semelhantes. Assim, a preocupação é agora analisar as características não-materiais que distinguem duas culturas.

Nessa dimensão ampliada de cultura, estão incluídos os

processos de simbolização , presentes em toda sociedade, como as brincadeiras infantis e até a maneira de se sentar numa mesa. Cada aspecto particular só tem sentido dentro do contexto global.

Finalmente, podemos concluir que cultura é a dimensão da sociedade que inclui todo o conhecimento num sentido ampliado e todas as maneiras como este conhecimento é expresso. É uma construção histórica, uma dimensão do processo social, produto coletivo da vida humana e produto da história de cada sociedade, em processo dinâmico e cambiante.

### 1.3.A influência europeia na cultura brasileira

A cultura brasileira, na virada do século XX, foi caracterizada por um grande europeísmo em seus modos, costumes, idéias e gosto artístico.

Sabemos que desde os primeiros anos da colonização brasileira, nossa terra veio recebendo uma forte herança cultural dos portugueses e espanhóis. Na tentativa de recriar aqui seu meio de origem, os europeus enfrentaram diferenças e hostilidades geográficas que tentaram superar, porém que os mantiveram e aos seus descendentes, como desterrados em sua própria terra.

Para compreendermos o Brasil do começo do século XX, temos de nos reportar aos séculos anteriores, especialmente o XIX porque ele foi continuação de suas idéias filosóficas, políticas, pedagógicas e estéticas. Além disso, temos de situar o Brasil no panorama internacional da época. Um quadro comparativo do início do século XIX e entrada do século XX demonstra que no curto espaço de tempo de cem anos, nosso país deu um verdadeiro salto. De uma colônia atrasada e impedida de qualquer avanço, passou a uma nação livre, republicana, que pretendia alternar em igualdade de condições com a comunidade internacional moderna.

Desde o início do século XIX, a Europa atravessava um período convulsionado por conflitos bélicos, desencadeados pela política expansionista de Napoleão.

Mesmo a Santa Aliança, surgida do Congresso de Viena em 1815, não impediu a série de revoluções entre 1830 e 1848 na França, Itália, Alemanha e Áustria. Respondiam às causas

políticas, como a eclosão do liberalismo, do nacionalismo e do socialismo; às causas econômicas, como as crises da superprodução industrial sem mercado consumidor; e às causas sociais como o descontentamento pelas péssimas condições de vida das classes pobres e pelo aumento dos preços.

Desencadeou-se um surto de emigração européia para os países americanos que levou consigo uma bagagem cultural, bem recebida e assimilada pelas novas terras.

Esse surto de imigração européia em nosso país corroborou para a forte influência estrangeira na vida cultural brasileira.

Foi a chegada de D. João VI e sua comitiva de quinze mil pessoas, implantando aqui a sede do Reino em 1808, que provocou todos os avanços que fizeram o Brasil da entrada do século XX.

Foram apenas doze anos da chegada de D. João VI até a independência do país! O que realmente pode ser mudado na estrutura sócio-econômica brasileira, em tão curto tempo?

Em ritmo acelerado, as conhecidas medidas reais foram sendo tomadas: elevação do Brasil à Reino Unido, abertura dos portos às nações amigas, criação da Imprensa Régia, a chegada da Missão Francesa e aberturas de escolas e de universidades. Tais mudanças conjunturais permitiram apenas, maior expansão das potencialidades brasileiras enquanto nação, reacendendo e fortalecendo os anseios de liberdade que se concretizaram em 1822 com o estabelecimento do Império.

Entretanto, economicamente, o país continuava com a mesma estrutura colonial, fundamentada na agricultura e no trabalho escravo. A sociedade colonial constituía-se em três níveis:

classe dos dirigentes, dos proprietários e dos escravos. Essa tricotomia traduzia extremos sociais, em que no meio se encontravam pequenos burgueses, pequenos lavradores e a burocracia.

No século XIX, sem apresentar profundas alterações, as classes superiores desdobraram-se em profissões liberais especialmente os bacharéis no período monárquico, magistrados, funcionários públicos, eclesiásticos e militares(7).

As cidades continuavam sem água encanada, nem serviço de esgoto, que só seriam implantados em 1866! Era o escravo que transportava água para as necessidades domésticas, assim como os barris de dejetos caseiros. Aliás, eram os escravos que faziam tudo enquanto seus senhores viviam, em grande parte, na inércia.

Antes da Independência, algumas incipientes manufaturas de tecidos e siderurgias surgiram em Minas Gerais e São Paulo, fundamentadas na mão-de-obra escrava.

A abertura dos portos propiciou um aumento no comércio direto com os países estrangeiros, introduzindo na vida do fluminense uma variedade de artigos de luxo.

Os novos valores, trazidos pela Corte, promoveram mudanças na mentalidade e cotidiano brasileiros. A cultura de elite era totalmente voltada para a Europa, especialmente a França. Isso perdurou durante todo o Império, tendo se intensificado a partir de 1950 quando as linhas transocênicas se fizeram mais regulares. As famílias de posse viajavam com frequência e enviavam seus filhos para estudar em universidades européias. Neste contato, traziam do velho continente tudo o



que podiam: dos pensamentos aos projetos de residências. Os que não tinham condições financeiras admiravam e adotavam também os mesmos costumes, já consubstanciados com o modo de ser da sociedade brasileira.

Estrangeiros de passagem no Brasil registravam o contraste do requinte europeu na vida da elite numa cidade pobre e de aparência humilde.

Na vida social, o figurino francês ditava moda para damas e cavalheiros numa absurda inadequação ao nosso clima.

A literatura e a conversação francesa eram costumes identificados com a sociedade; o ensino ministrado nos colégios públicos e particulares era moldado na cultura humanística e no enciclopedismo francês. Para uma população com elevadíssimo índice de analfabetismo, as livrarias estavam abarrotadas de obras clássicas no idioma estrangeiro de elevado nível cultural. Lia-se Anatole France, Zola, Júlio Verne, Maupassant, Flaubert e Renan. Os simbolistas e os parnasianos escreviam versos em francês. Escritores e poetas, políticos e bacharéis afluíam todos os anos à "cidade luz". Também da Inglaterra nos chegavam influências, sobretudo econômicas e esportivas(8).

O europeísmo fazia-se presente em todos os âmbitos da vida do brasileiro. Nas artes não poderia ser diferente.

Firmada no Império, da Europa vinha a concepção do estudo das artes como símbolo de distinção e refinamento como o faziam os príncipes e aristocratas.

Com a criação da Academia Imperial de Belas Artes pela Missão Francesa, o academismo europeu se implantou numa nova geração de artistas, marginalizando os de raízes coloniais. O

preconceito contra os trabalhos manuais e ofícios mecânicos era bem acentuado.

No campo das idéias, mais uma importação francesa: o Positivismo, que encontrou em nosso povo, grande receptividade e atingiu uma expansão, não alcançada nem em seu país de origem.

A mentalidade dos intelectuais do século XIX é assim vista por Sérgio Buarque de Holanda(9):

Ainda quando se punham a legiferar ou a cuidar de organização e coisas práticas, os nossos homens de idéias eram, em geral, puros homens de palavras e livros; não saíam de si mesmos, de seus sonhos e imaginações(10).

Esta mentalidade confere à classe dirigente, grande insegurança perante os valores nacionais, indiferença social e falta de penetração nos problemas estruturais e realidade brasileira. Havia uma tendência de solucionar os problemas nacionais pela adoção de modelos considerados "bem sucedidos" em outros países. Não se cogitava que tais modelos, europeus ou americanos, eram conseqüência de um meio sócio-cultural diferente e gerado por distintos fatores históricos, geográficos, étnicos e econômicos.

Como exemplo desta atitude, por ocasião da Proclamação da República, o Decreto número 1, datado de 15 de novembro de 1889 instituiu provisoriamente a República Federativa como forma de governo. Nosso país passava a se chamar Estados Unidos do Brasil, numa cópia do modelo americano. Nossa realidade nada tinha em comum com a dos Estados Unidos da América. Outro exemplo, deu-se com a implantação do modelo

européu do ensino superior (Escola Militar, Academia Imperial de Belas Artes, Faculdade de Medicina e Direito) antes do ensino primário e secundário. Foi uma inversão que gerou falta de embasamento no sistema educacional brasileiro cujas consequências perduram até hoje.

A idiossincrasia brasileira, formada ao longo dos séculos, manteve esta modalidade dócil e receptiva aos valores estrangeiros. Já em meados do século XIX, Delso Renault detecta alguns traços desse carácter no fluminense(11). Nesse ponto, observamos até hoje certa supervalorização de tudo o que é estrangeiro e desmerecimento do nacional.

No campo económico, pouco antes da Proclamação da República, o Brasil encontrava-se na luta pela industrialização. Entretanto, enfrentava fatores adversos como a ausência de capitais e dificuldades de mão-de-obra, ausência de investimentos de infraestrutura, concorrência dos modernos processos da indústria europeia e o distanciamento do homem branco do trabalho manual (consequência da escravidão, na opinião de alguns). A atração para o emprego público se apoderou do brasileiro de forma progressiva. Além disso, eram grandes as dificuldades dos transportes por regiões montanhosas e a interrupção do trabalho em virtude das epidemias intermitentes durante a estação da febre amarela(11).

Tais condições não se modificaram muito, até a entrada do século XX. Em 1900, o Rio de Janeiro contava com seiscentos mil habitantes, em que mais de cinquenta por cento vivia de biscates. A desigualdade das classes sociais era enorme. A grande maioria do povo era constituída por escravos recém

libertos e imigrantes oriundos das camadas mais pobres da população europeia. Dominava uma minoria culta, cuja mentalidade continuava voltada para os valores europeus.

Os problemas sanitários eram gravíssimos e impediam o comércio internacional e já afastavam os próprios habitantes da cidade para as regiões serranas.

Melhorar a cidade já era uma necessidade urgente de ordem econômica para o país. No governo republicano de Rodrigues Alves, a cidade foi reformada pelo prefeito Pereira Passos segundo o modelo de Paris de Haussmann que, para os brasileiros, significava a *meca* da cultura e da modernidade.

Os construtores enfrentaram dificuldades pela falta de recursos nacionais. Sem recursos técnicos e humanos locais, importava-se tudo: desde os arquitetos e mão-de-obra especializada até os materiais de construção e complementos decorativos.

A exposição de 1908 na Praia Vermelha, após a reforma da cidade, constituiu-se numa verdadeira festa de apresentação da nova cidade do Rio de Janeiro aos estrangeiros, atraindo turistas e possibilitando a entrada de capital.

#### 1.4. Manifestações regionais

Este capítulo foi inserido para proporcionar uma visão mais ampla da realidade sócio-cultural brasileira na entrada do século XX. Abordaremos algumas manifestações da cultura negra, seus mecanismos de adaptação e a questão da mestiçagem.

Conforme a metodologia braudeliana, o estudo antropológico destas questões nos ajudaram a identificar mais fatores históricos e culturais que promoveram no Brasil uma mentalidade europeizada carregada de preconceitos, influenciando os intelectuais e representantes da classe dominante.

Geograficamente, o povoamento brasileiro expandiu-se dos núcleos açucareiros do nordeste aos campos naturais da criação de gado do Rio São Francisco, das minerações de ouro e diamantes de Minas Gerais para a Floresta Amazônica e para as regiões pastoris do extremo sul. Nesta população, a heterogeneidade dos seus elementos formadores e o grande desnível sócio-econômico entre suas classes eram as principais características.

Neste contraste social, as manifestações culturais das classes populares apresentavam peculiaridades próprias de seu segmento, segundo suas condições ecológico-regionais. Estabeleceram-se variantes, chamadas por Berta Ribeiro (12), de "cultura rústica brasileira", classificando-a de crioula, caipira, sertaneja, cabocla e gaúcha.

O relacionamento racial era geralmente preconceituoso e contraditório. Sérgio Buarque de Holanda(13), em seu exame

antropológico da sociedade brasileira, analisou o comportamento paradoxal dos portugueses, justificando sua prodigalidade nos contatos raciais com os povos não-europeus, pelas suas raízes, como os mais mestiços dos europeus. Eles possuíam o maior contingente de escravos, daquele continente, desde o século XV. Entretanto, essa prodigalidade racial era tolerada desde que a superioridade legal do branco fosse admitida e mantida, com as fronteiras do relacionamento bem delimitadas.

Entre todos estes segmentos culturais, os negros perfaziam significativo contingente. Por isso interessa-nos compreender suas raízes históricas, seus valores e seus mecanismos de aculturação na nova terra.

Pierre Verger(14) divide o tráfico dos escravos, para o Brasil, em quatro períodos: o ciclo da Guiné, durante a metade do século XVI; o ciclo de Angola e do Congo no século XVII; o ciclo da Costa da Mina durante os três primeiros quartos do século XVIII; e o ciclo da Baía de Benin entre 1770 e 1850, estando incluído aí o período do tráfico clandestino.

Enormes contingentes de negros jejes, bantos, daomeanos, nagô-iorubás integraram-se à população ao longo do período colonial e imperial. Na entrada do século XX eram livres. Sofriam fortes pressões e influências no seu modo de ser porém mantinham-se ligados as suas raízes, num mecanismo de resistência cultural.

Os negros, recém libertos, haviam sido considerados meros instrumentos de trabalho e inferiorizados na escala evolutiva humana. Livres, porém com raízes tão desprezadas, lutavam por

sobreviver numa sociedade hostil. Qual era sua produção cultural e que influência exerciam na sociedade?

Nina Rodrigues(15) apresentou valiosas pesquisas sobre essas questões, em trabalho pioneiro que retratou bem a mentalidade cultural da época.

Sistematizou observações e registrou suas pesquisas entre 1890 e 1905 sobre procedências, características, influências, línguas, religião, arte e a situação social do negro no Brasil. Apesar de seu espírito científico, inquiridor e lúcido, adotou as teorias evolucionistas sobre as raças, que compunham forte corrente de pensamentos da Antropologia no século XIX.

O valor de sua obra não se radicou nestas concepções, hoje ultrapassadas, porém em ter sido precursora como documento histórico, fonte importantíssima de informações da época. Revelou, também, seu espírito estudioso frente a problemas que eram encarados superficialmente, ou ignorados, pela maioria de seus contemporâneos.

Nina Rodrigues considerou arriscado, emitir um juízo definitivo sobre o problema do negro no Brasil, suas perspectivas futuras e seu valor social pois reconheceu carecer de dados suficientemente elucidativos e de um tempo prudente de comprovação.

Procurou identificar a ação da psicologia social da raça negra sobre o meio étnico brasileiro como substractum das raízes africanas em estudos e pesquisas sobre a língua, religião, festas, tradições e folclore.

Nina Rodrigues ressaltou a influência das várias línguas africanas sobre o português, contrariando as autoridades

linguísticas da época. Pesquisou a chamada língua geral, uma língua africana alterada, constituída de uma mistura de vários dialetos com certa predominância banto aportuguesada.

Discordou de Adolfo Coelho e João Ribeiro que o banto fosse a língua de maior predominância entre os negros. Provou por pesquisas de campo, quais as línguas que se fizeram mais presentes na população negra e fez um levantamento do conhecimento atualizado das mesmas e suas influências sobre o português falado. Referiu-se ao caráter penoso de sua pesquisa, devido às dificuldades próprias desse trabalho numa população inculta.

A música negra já se fazia presente desde 1645, durante celebrações festivas em Pernambuco, merecendo referências pouco elogiosas com as cantorias acompanhadas de atabaques, canzás, marimbas, marimbaus e especialmente tambores.

A dança africana era vista como representação mímica de narrações de caça ou de guerra. Sua melodia era considerada monótona, acompanhada de ruidosos tambores, em rude orquestra percussiva, denominada maracatu, candomblé e batuques.

Era consenso das autoridades atribuir às danças negras a conotação de agressividade, úteis para alimentar as aversões recíprocas e naturais de suas origens. Afinal, unidos pela escravidão, os negros seriam um grande perigo social!

Apesar de que a música e as danças africanas, já faziam parte do gosto artístico do povo brasileiro, a resistência das classes dominantes era constante, menosprezando sua qualidade e expressão:

...porém acho que a autoridade deveria proibir esses batuques e candomblés que em grande



quantidade, alastram as ruas nesses dias, produzindo essa enorme barulhada, sem tom nem som, como se estivéssemos, na Quinta das Beatas ou no Engenho Velho, assim como esta mascarada vestida de saia e torço, entoando o tradicional samba, pois que tudo isso é incompatível com o nosso estado de civilização(16).

O complexo de inferioridade cultural perante a Europa, decorrente da mentalidade de uma elite, via na constatação da presença negra um motivo de vergonha:

Se alguém de fora julgar a Bahia pelo seu carnaval, não pode deixar de colocá-la a par da Africa e note-se, para nossa vergonha, que aqui se acha hospedada uma comissão de sábios austríacos que, naturalmente, de pena engatilhada, vai registrando estes fatos para divulgar nos jornais da culta Europa, em suas impressões de viagem(17).

Constatamos que a crença da inferioridade racial do negro era uma realidade em nossa sociedade intelectual. Em lúcida reflexão, Nina Rodrigues viu nesse preconceito a barreira para a valorização da produção cultural do negro. Ele opôs-se ao radicalismo destas atitudes pois reconheceu que muitos elementos negros possuíam razoáveis níveis de cultura e aptidões.

Na escultura, ele apontou qualidades que a cultura negra não atingiu em outras artes. Considerou o grupo jêje e do Reino de Daomé os mais bem dotados. Os deuses e os cultos eram os temas de suas obras, em peças representativas de

sacerdotes possuídos por orixás. Está presente o animismo e a influência mestiça. Apesar de sua tosca execução, tem grande valor como documento de uma fase de desenvolvimento artístico deste povo.

Concluiu que se devia valorizar a obra artística negra em em próprio contexto cultural e não segundo padrões europeus.

Nas artes industriais, Nina Rodrigues considerou que os negros possuíam a qualidade de imitar bem, fato que os transformaram em capazes artesãos, carpinteiros, marceneiros, pintores de igrejas e ourives. Por isso, poucos se enveredaram e se elevaram a outras categorias profissionais. Paradoxalmente, ele concordou com intelectuais do período em ver na atuação do negro uma das causas do atraso das artes gerais no Brasil.

As sobrevivências totêmicas na cultura negra brasileira fez Nina Rodrigues concordar com um pensamento, dominante no século XIX, a respeito das desigualdades raciais: os estudos de Lang em Mythism, cultes et religions, de 1896, que confirmam e reforçam as teorias evolucionistas das raças, elaboradas por Tyler a partir das idéias de Charles Darwin.

Lang afirma que o estado selvagem se caracteriza pela adoção do animismo, do totemismo e as concepções de que o homem pode se transformar em plantas, animais ou estrelas e que os deuses tem expressão humana.

Nina Rodrigues identificou os sintomas enunciados por Lang, nas manifestações religiosas dos negros e na persistência do fetichismo africano na conversão católica.

Nina Rodrigues buscou as origens africanas nas manifestações folclóricas e deu especial atenção aos contos

populares. Partiu da obra Contos Populares do Brasil de 1897, de Silvio Romero, embora esta abranja as várias raízes colonizadoras. Fez pesquisas de campo e registrou relatos dos negros que mantinham a tradição dos akpal kpatita, contadores profissionais nagôs e fazedores de alô ou contos. Entre os jejes, os contadores de contos se faziam acompanhar de tambor para preencher os momentos de pausa. Depois de reunidos um grupo em torno de si, ele começava: "Meu alô é sobre isto ou aquilo" e, com este preâmbulo, contava a estória.

Este método comparativo adotado por Nina Rodrigues foi depois seguido por Artur Ramos(18) para examinar as características culturais de cada grupo formador de nosso povo.

Ao abordar as culturas não-européias, Artur Ramos deteve-se nos indígenas, numa rápida visão de conjunto cobrindo os séculos XVI e XX com o grupo tupi-guarani, gé, aruak, caribe, bororo, nambiquara, carajá e outros. Analisou suas características físicas e culturais, classificação linguística e processo de aculturação.

Alem dos indígenas, o autor desenvolveu importante estudo sobre os negros, partindo das pesquisas de Nina Rodrigues que considera um marco. Enriquece suas pesquisas fazendo um levantamento sobre a música negra e a arte culinária. Na dança e na música, são aludidos o batuque, do qual, após transformações e outras influências, originou-se o samba.

## A questão da mestiçagem

Depois dessa visão abrangente sobre a situação do negro africano e seus descendentes, cabe avaliar a questão da mestiçagem. Era uma polêmica na intelectualidade do começo do século. A maioria estava influenciada pelas correntes de idéias européias, que sustentavam a superioridade racial da raça branca.

Em seu último volume da Introdução à Antropologia Brasileira, Artur Ramos fez um estudo geral sobre os contatos das raças e mestiçagens, analisando cada um dos estudos antropológicos anteriores. Consideramos importante citar as suas conclusões por caracterizarem uma mudança de mentalidade neste campo de investigações.

Ele denominou de Antropologia Física e Cultural a especialidade que estuda as características raciais e culturais, assim como os enfoques sociológicos que surgem do contato de dois ou mais grupos humanos.

A atitude dos europeus frente aos vários grupos humanos não-europeus variava de acordo com as tradições de cada povo, desde a tradicional liberalidade dos portugueses até os preconceitos racistas dos anglo-saxões.

As hostilidades contra a mestiçagem vinham de longa data, e encontraram em filósofos alemães seu reforço. Kant, por exemplo, em Memórias sobre as diferentes raças humanas (1775) afirmou que a mistura das raças não era favorável à espécie humana(19). Influenciado por essas idéias, Herder (20) classificou os povos em superiores e inferiores, e foi acompanhado por antropólogos, cientistas e filósofos até

início deste século.

Constituiu-se daí uma verdadeira teoria de degenerescência da mestiçagem, fundamentada em princípios ideológicos, racionalizações da política de dominação imperialista.

No Brasil, as atitudes da classe intelectual acompanhavam as correntes mentais européias. Artur Ramos identificou estas estereotípias e opiniões pré-estabelecidas a começar por cronistas e exploradores, que em visita ou permanência na terra, manifestaram seus pensamentos sobre a questão racial. Entre eles estão Padre Fernão Cardim, Frei Gaspar da Madre de Deus, Antonil, Rugendas, Fletcher e Kidder, Agassiz, Bryce, Buckle, Le Bon e outros. É importante frisar que de forma geral, tais opiniões refletiam uma atitude lírica e romântica, do molde daquelas doutrinas do europeu Blasé em relação ao bon sauvage.

Artur Ramos apontou algumas contradições de Nina Rodrigues, que aceitou a hipótese das influências degenerativas da mestiçagem, apesar de suas posições liberais, precursoras das visões da Antropologia posterior. Entretanto, em várias passagens de sua obra, levantou argumentos científicos contrários, a ponto de afirmar que era demasiado curto o espaço do período histórico para afirmar categoricamente a impossibilidade futura de uma civilização do negro.

Sobre Sílvio Romero(21), escritor da geração de Nina Rodrigues, Artur Ramos considerou suas idéias bastante liberais, embora revelassem certa hesitação na procura de uma conciliação com as consideradas "verdades" da época. Ressaltou os valores da mestiçagem como vantajosa para a

formação de uma população aclimatada ao novo meio, favorecendo as duas raças menos avançadas, unindo a geração futura e desenvolvendo as faculdades estéticas da imaginação e do sentimento. Entretanto, afirmou que este mestiçamento só se realizaria em futuro mais ou menos remoto, recomendando que se desse menos entre os dois povos inferiores, para a natural diminuição destes, e em escala cada vez maior com indivíduos da raça branca.

Quanto a Euclides da Cunha, Artur Ramos reconheceu seu brilhantismo como escritor pelo arrebatamento estilístico de sua obra, porém criticou o tratamento superficial dispensado aos fundamentos científicos de suas afirmações. Revelavam lamentável confusão entre os conceitos de raça e meio social, pois muitos dos desajustamentos estão ligados a fenômenos no plano cultural e não, problemas de convergência de raças.

Continuando esse exame crítico, Artur Ramos focalizou Alberto Torres, Oliveira Viana, Paulo Prado e Alfredo Ellis Júnior. Apesar dos avanços conceituais na distinção de raças e culturas, ainda perduravam influências dos mesmos pensamentos e estereotípias que procuravam se fundamentar em razões pseudo-antropológicas.

Finalmente, Artur Ramos fez um levantamento de estudos de ordem genética sobre a herança mendeliana e seus resultados científicos. Nesta análise científica do problema da mestiçagem no Brasil, também lançou mão de pesquisas genealógicas realizadas por historiadores e sociólogos paulistas, exame das linhas de família, estudo dos troncos e linhagens de mestiços, análise dos feitos históricos dos feitos individuais e coletivos de grupamentos mestiços e

exame das condições sociais e culturais de cada um.

Concluiu que a grande maioria dos autores não enxergava nenhum inconveniente nas misturas raciais, contrariando antigas e apressadas generalizações sobre o assunto. Pelo contrário, as pesquisas conduzidas com o rigor científico atestam a superioridade dos tipos mestiços reveladas pelo "vigor híbrido" dos altos índices fisiológicos como o da fertilidade, pela combinação harmoniosa dos caracteres físicos após algumas gerações.

Fundamentou sua firme posição a favor do mestiçamento brasileiro e, corrigindo o critério estreito da visão racial anterior, reafirmou a necessidade de uma revisão frente aos problemas de condicionamento social e histórico, econômico, geográfico, alimentar, cultural, educativo, dos fenômenos humanos no Brasil.

### 1.5. A cultura em Niterói na entrada do século XX.

Os valores culturais de Niterói tem sido injustamente desprezados, talvez pela proximidade do Rio de Janeiro que sempre assumiu a condição de polo cultural. Entretanto, sua história é testemunha de importantes eventos na política, na literatura, na música, no teatro e nas artes plásticas.

Niterói foi berço de influentes políticos e intelectuais que participaram ativamente dos movimentos culturais e políticos da nação.

Na entrada do século XX, a movimentação política em Niterói era grande como reduto republicano de intensa atividade. Nilo Peçanha, Silva Jardim, Quintino Bocaiúva, Benjamim Constant, Alberto Torres, Oliveira Vianna, Lopes Trovão, Feliciano Sodré e Alcindo Guanabara eram alguns de seus protagonistas.

Na educação, Niterói sempre contou com bons estabelecimentos de ensino. Desde 1854, já funcionava a Escola Normal, a primeira da América Latina. Estabelecimentos como o Liceu de Humanidades, a Escola Técnica de Niterói e o Colégio Salesiano eram bem conceituados. Como nos relata Carlos Wehrs(22), havia escolas especiais para estrangeiros, onde as aulas eram ministradas em seus idiomas.

Em 1912, foram fundadas a Faculdade de Direito, de Farmácia e de Odontologia. Alguns anos depois, surgiu a Faculdade Fluminense de Medicina.

Na atividade jornalística, o primeiro periódico da cidade datou de 1829 e ao longo do século XIX, surgiram outros de longa ou curta duração. Nas primeiras décadas deste século,



circulavam: O Povo, A Capital, O Diário, O Niterói, Correio de Niterói, O Estado, O Estado do Rio, O Fluminense e outros.

Niterói foi o berço do teatro brasileiro. Realizaram-se aqui os primeiros Autos de Fé, escritos por Anchieta no século XVI, encenados pelos índios e pela população local. A primeira companhia teatral, genuinamente brasileira, foi a Companhia Dramática Nacional, formada aqui por João Caetano, em 1833. A tradição teatral em Niterói, apesar de seus altos e baixos, devido às oscilações políticas e econômicas, manteve-se até a virada do século. O Teatro Municipal de Niterói, várias vezes reformado, era equiparado aos melhores do Rio de Janeiro. As mais importantes companhias aqui se apresentaram. Em 1906, a Escola Dramática Artur de Azevedo, cujo diretor musical era Heitor Villa-lobos, criou em Niterói uma Academia Livre de Música. Maurício Helmold fundou, com Eduardo Souto, o Fluminense Clube, que introduziu em Niterói, o granquinhol e o moderno teatro realista de Antoine. Todos se apresentavam no Municipal e tinham suas próprias orquestras, regidas por Eduardo Souto, Villa Lobos, Benedito Montes e outros importantes maestros da época.

A música teve na segunda década, seu período áureo pelas facilidades oferecidas pela prefeitura que isentou os impostos das companhias regulares. Radicaram-se aqui empresas líricas, como as de Ferdinando Baroni e a Città di Roma em 1912 e 1913. Eram apresentados inúmeros concertos com Felício Toledo, José Botelho e outros. Foi fundado, com eles, a Sociedade Sinfônica Fluminense, origem do atual Conservatório de Música de Niterói.

O movimento literário tinha na Academia Fluminense de Letras seu reduto mais forte.

Nas artes plásticas, Niterói reunia um grande número de artistas, influentes no panorama nacional. Na pintura, cabe citar Antônio Parreiras, Edgar Parreiras e Pinto Bandeira, herdeiros da escola naturalista de Grimm. No desenho e caricatura, Klisto e Luis Sá.

Assim era o ambiente cultural de Niterói na entrada do século XX. Momento em que a cidade recuperava-se da destruição causada pela Revolta da Armada e reassumia sua condição de capital do Estado do Rio de Janeiro.

Feito este quadro, torna-se possível compreender melhor o processo histórico de concepção e construção da Praça da República que é nosso objeto de estudo.

#### NOTAS

1. Fernand Braudel, História e ciências sociais. Lisboa, Editora Presença, 1982, p. 10.
2. Ruth Benedicto, citada por Roque de Barros Larraia, Cultura - um conceito antropológico, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.
3. Roque de Barros Larraia, Cultura - um conceito antropológico. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.
4. Edward Tyler. 1871, citado por Roque de Barros Larraia, Cultura - um conceito antropológico, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p. 86

5. Berta Ribeiro, curso ministrado para o Mestrado em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no segundo semestre de 1987.
6. José Luiz dos Santos, O que é cultura. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.
7. Delso Renault, Indústria, escravidão, sociedade, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976, p.22.
8. Na coleção Nosso século, Editora Abril Cultural, São Paulo, 1982, p.207.
9. Sérgio Buarque de Holanda, Raizes do Brasil, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1956.
10. Ibidem, p.87.
11. Renault, op. cit., p. 120.
12. Berta Ribeiro, curso ministrado para o Mestrado em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no segundo semestre de 1987.
13. Holanda, op. cit., p. 87.
14. Pierre Verger, Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX. São Paulo, Ed. Corrupio, 1987.
15. Nina Rodrigues, Os Africanos no Brasil, São Paulo, Ed. Nacional. Brasília, Ed. da Universidade de Brasília, 1982.
16. Ibidem, p. 157.
17. Ibidem.
18. Artur Ramos, Introdução à Antropologia Brasileira, 3 volumes, R. Janeiro, Ed. da Casa do Estudante do Brasil, 1962.
19. Ibidem, p.340.
20. Ibidem, p. 351.
21. Ibidem, p.56.

22. Carlos Wehrs, Niterói, cidade sorriso (a história de lugar), Rio de Janeiro, Soc. Gráfica Vida Doméstica, LTDA, 1984.

## 2.0 ECLETISMO

Um acontecimento pode, em rigor carregar-se de uma série de significações e de relações. Testemunha, por vezes, de movimentos muito profundos; e pelo mecanismo, factício ou não, das "causas" e dos "efeitos", a que tão afeiçoados eram os historiadores de ontem, anexa-se um tempo muito superior à sua própria duração. Extensível até ao infinito, une-se, livremente ou não, a toda uma cadeia de acontecimentos, de realidades subjacentes, inseparáveis aparentemente, a partir de então, uns aos outros(1).

### 2.1.0 Ecletismo na Europa

Ecletismo, do grego eklektismós, "seletivismo" é, etimologicamente, método que consiste em reunir teses de sistema diversos, justapondo-as ou reunindo-as em nova unidade(2).

Como atitude filosófica, está implícita uma postura intelectual de livre escolha entre diversas linhas de pensamento, opinião e conduta, sem fixar uma posição rígida, atendendo uma determinada lógica.

O termo acha-se historicamente enunciado, pela primeira vez, em Diógenes Laércio(3), que o refere a um obscuro filósofo de Alexandria, Potamão. Foi empregado como diretriz filosófica, do acordo comum dos homens (consensus gentium), pela escola estóica a partir de Boeto de Sídone

gentium). pela escola estóica a partir de Boeto de Síndone (morto em 119 a.C.), pela Academia Platônica a partir de Filão de Arixa (séc. I a.C.) e pela Escola Aristotélica, a partir de Andrônico de Rodes (séc. I a.C.). Também foi empregado por Cícero(4), que formulou seu pensamento a partir de várias doutrinas gregas correntes na época, sem vincular-se inteiramente a nenhuma. Havia se formado em Atenas onde foi amigo de epicuristas, estóicos, peripatéticos e acadêmicos dos quais tirou muitas idéias e compôs uma síntese que se constituiu numa importante fonte de estudos de boa parte do pensamento clássico.

No século XVIII, Denis Diderot(5) e alguns outros pensadores conceituaram como filósofos ecléticos aqueles que pensam por conta própria, buscam princípios gerais, examinam, analisam e aceitam apenas o que sua própria razão e experiência aprovam e são capazes de elaborar uma filosofia própria.

No século XIX, Victor Cousin (1792-1867), filósofo francês influenciado pela metafísica escocesa, adotou o termo "Eclétismo" para seu espiritualismo romântico, indicando seu método voltado a iluminar a consciência, com as verdades que já estão implicitamente contidas nelas. Expõe suas idéias na obra Du vrai, du beau et du bien, de 1853(6).

Em arte, segundo o modelo histórico tradicional, o termo Eclétismo refere-se ao período histórico do século XIX, que segue o Neoclassicismo e cuja produção se caracteriza, especialmente, pela presença de diferentes estilos numa mesma obra. Eventualmente, seu significado é ampliado para referir-se a coexistência de diferentes estilos numa mesma

época.

O surto ecleticista foi mais intenso na arquitetura e freado na pintura, devido ao Realismo, o Impressionismo e a revolução pictórica moderna.

Pela marcada presença de modelos do passado, decorrente do desenvolvimento das pesquisas arqueológicas no período, vários estudiosos tendem a substituir o termo ecletismo por Historicismo em arquitetura.

Leonardo Benévolo(7) adota o modelo histórico tradicional e considera o Ecletismo como sucessor do Neoclassicismo. Entretanto, reconhece a heterogeneidade da produção do século XIX e cita, por exemplo, as profundas mudanças nas relações da arquitetura com a sociedade industrial burguesa. Dá especial ênfase às novas concepções urbanísticas desenvolvidas neste período.

Nicolaus Pevsner(8) não usa o termo Ecletismo para o período de 1769 a 1914, que classifica de romântico e historicista. Quis demonstrar que esta produção arquitetônica é, predominantemente, um reflexo da atitude romântica do período. Caracteriza-se pela nostalgia e o antagonismo ao presente ou passado imediato. Afirma que o Neoclassicismo era apenas uma faceta do Romantismo e reconhece que "já na entrada do século XIX, o baile de máscaras da arquitetura, se encontrava em toda a animação: clássico, gótico, italianizante e inglês antigo."(9)

Banister Fletcher(10) também considera que o século XIX foi a idade revivalista, caracterizada por uma produção eclética, promovida pelas pesquisas históricas, pela diminuição do tradicionalismo e desenvolvimento técnico.

Refere-se à chamada "batalha dos estilos", presente na produção arquitetônica do século, e ressalta as características tipológicas das construções segundo sua funcionalidade.

Entre os historiadores de arte brasileiros, Mário Barata(11) também questiona a periodização histórica tradicional do século XIX. Vê no Neoclassicismo, uma fase da concepção romântica de arte, e não apenas historicista. O Neoclassicismo pretende assumir o caráter de moderno como solução para a problemática do seu tempo, sendo mais que um sistema ou modelo estético - um método e um modelo moral. Analisa as relações do Neoclassicismo e Ecletismo, levando em consideração o ritmo de vida dos estilos artísticos, que partem de uma fase inicial sóbria a um final com excessos de ornatos. Daí considerar o Neoclassicismo da segunda metade do século XIX ter sido absorvido pelo Ecletismo.

Atualmente, o Ecletismo tem sido visto, por alguns autores, como um fenômeno de longa duração que vai de meados do século XVIII à início do século XX, findando com a implantação do movimento modernista.

Seu significado ficará melhor entendido como um fenômeno típico de longa duração, de tendência secular, segundo a terminologia braudeliana, desde que atinge as estruturas mais profundas da sociedade européia daquele momento histórico. Revela uma atitude do homem europeu deste período, cuja criação responde a causas psicológicas, sociológicas, culturais, econômicas, técnicas e históricas. Não é uma mera soma de fatos episódicos. Registra nele, a presença de estruturas psico-sociais profundas e também, da inércia



social que se constitui em resistências que o homem experimenta às mudanças e sua fixação aos padrões tradicionais, culturalmente herdados.

Luciano Patetta(12) vê neste longo período histórico, antes encarado fragmentadamente, mais razões de homogeneidade e consenso do que de antagonismos e contradições.

Segundo ele, este período de cento e cinquenta anos apresenta manifestações distintas, porém unidas por fenômenos comuns: a estilização dos elementos arquitetônicos do passado; a concepção de estilo como linguagem coletiva e sistema universal de formas; relação com o antigo de cunho mítico; e a arquitetura como produção de massa em linhas concretas com a liberdade criadora do profissional em limites bem definidos(13).

Para melhor interpretar este período, faz-se necessário compreender os processos desencadeados ao longo do mesmo.

O cenário, onde estes fatos desenrolaram-se, foi a Europa do final do século XVIII e século XIX, caracterizado por grandes mudanças sociais, políticas e econômicas.

Locke, Hume, Condillac, Voltaire, Rousseau, Diderot e Montesquieu(14) foram alguns dos principais protagonistas do "século das luzes", período que revolucionou o modo de pensar e viver anteriores.

As idéias iluministas promoveram reações aos velhos sistemas absolutistas de governo e culminaram na Revolução Francesa, derrubando o poder monárquico e a aristocracia.

Como revolução burguesa por excelência, quiz revisar todo o conteúdo de valores do Antigo Regime. Entretanto, o discurso dos revolucionários não condizia com sua prática,

pois tendo a elite burguesa assumido o poder, os antigos problemas das diferenças sociais continuaram, com novos protagonistas e diferentes formas.

Surge o "despotismo da liberdade para esmagar o despotismo dos reis"(15), como propõe Marat, e dá origem ao período do terror. Leva à guilhotina os inimigos do povo: tanto os nobres que não aderiram a revolução, como seus próprios deputados ou membros das organizações populares, considerados perigosos para a estabilidade do novo regime.

Os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade significariam, na verdade, fraternidade entre os burgueses para conquistar a liberdade de empreendimento em igualdade de condições, sem monopólios ou privilégios. Situação que, no Antigo Regime, era concedida pelo rei à certos grupos. A partir dali, a interpretação desses conceitos dependeria dos interesses de sua prática política, num liberalismo de falso discurso. Paradoxalmente, os nobres e os aristocratas continuavam exercendo influência no poder. Constituíam-se nos grandes proprietários de fortunas e latifúndios, bases necessárias para a nova sociedade capitalista.

Na verdade, a Revolução foi a consolidação da sociedade burguesa e do desenvolvimento da economia capitalista. Esta se expandia com a Revolução Industrial, trazendo modificações estruturais na sociedade e criando novas relações de poder, divisão de classes e pressões sociais.

A ascensão econômica da burguesia gerava necessidades de afirmação social e cultural. Sem uma identificação de valores culturais próprios e impulsionados pela inconsciente projeção de superioridade dos signos e dos modelos da nobreza

aristocrática, apropriaram-se dos mesmos em seu modo de ser, de viver e de morar.

Além disso, a atitude romântica do século XIX criou um ambiente favorável ao desenvolvimento de uma arquitetura historicista, evocativa e nostálgica.

Desde o século anterior, esta atitude já vinha se manifestando em reações contra o Rococó e o Racionalismo iluminista.

Foi um século muito complexo e diversificado pela explosão desenvolvimentista da tecnologia científica e industrial. Sua produção, muitas vezes divergente em idéias e procedimentos, acontecia em surtos estilísticos paralelos.

Os arquitetos estavam presos a padrões estéticos tradicionais porém utilizavam, amplamente, os recursos técnicos modernos, patrocinando a efusão dos estilos históricos. Alcançavam soluções exóticas e de gigantismo arquitetônico, tanto em construções urbanas como nas exposições nacionais e internacionais do período.

Entretanto, isso exigia do arquiteto, um profundo e bem fundamentado conhecimento dos estilos históricos e das possibilidades construtivas modernas.

As construções neogóticas em ferro constituíram-se em reinterpretações do gótico, nas quais as estruturas metálicas adequaram-se perfeitamente às suas finalidades e ao visual plástico dos edifícios góticos. Sua praticidade pela condição de pré-fabricação das peças facilitou seu uso.

Assim, surgem monumentos, cópias aperfeiçoadas do original constituindo-se em simulacros retificados. Instala-se a liberdade na escolha dos estilos e limitada criatividade.

Um fator da diversidade de produção do século XIX foi a separação do trabalho do engenheiro e do arquiteto e a disputa da Escola de Belas Artes com a Escola Politécnica. Estabeleceram distintas formas de encarar e utilizar os recursos construtivos.

Novas soluções construtivas eram desenvolvidas: o ferro, o vidro, o aço e o concreto armado. Entretanto, sem compromissos com os padrões estéticos vigentes, sua aplicação concentrava-se em construções de pavilhões das exposições internacionais, fábricas e pontes. Lenta e gradualmente formavam-se as bases do movimento arquitetônico moderno, o funcionalismo, tomando terreno e começando se impor pelo seu grande potencial transformador.

Ruskin e William Morris, contrapondo-se ao presente, criaram seus movimentos de nítido antagonismo ao desenvolvimento industrial, como se ele fosse a raiz de todos os males. Aspiravam um retorno aos procedimentos medievos de relação artista-produção.

Ocorreu aqui o fenômeno que Braudel chama de "inércia" e que se constitui numa resistência que as novas idéias ou movimentos encontram no seu processo histórico, impedindo ou postergando suas manifestações:

...Aos olhos dos contemporâneos, os fatos apresentam-se, infelizmente, com demasiada frequência, num mesmo plano de importância; e os muito importantes acontecimentos construtores do futuro fazem tão pouco ruído - chegam em pés de rola, dizia Nietzsche - que é difícil adivinhar a sua presença(16).

Enfim, nesta diversidade de estilos, o século XIX definiu-se pela doutrina do Ecletismo. Era a arquitetura típica do capitalismo ascendente pela Revolução Industrial. Revelava a paradoxal atitude do homem do século XIX que era voltado para os valores do passado porém envolvido no progresso técnico de seu presente.

O Ecletismo foi essencialmente uma arquitetura para o consumidor. A obra arquitetônica encomendada devia se adequar ao gosto do cliente ou da função a que se destinava. Assim, por exemplo, nas construções religiosas a preferência era o gótico, nos prédios oficiais, o neorenascimento. Na "batalha dos estilos", a opção ficava por conta do cliente. Isto introduziu uma nova concepção de arquitetura na maneira de sistematizar a elaboração dos projetos.

O Ecletismo assume, então, um conceito muito mais abrangente que um mero revival que é, em última análise, a busca de um estilo nacional que traduz motivações ideais de patriotismo e valorizam as raízes culturais de um povo.

O estilo eclético foi se afirmando simultaneamente em vários países europeus. Sua difusão para outras partes do mundo deveu-se a política colonialista européia, decorrente de sua revolução industrial criando novos mercados consumidores para seus produtos arquitetônicos.

A partir da década de vinte, o movimento moderno se encarregou de desmerecer o Ecletismo por considerá-lo a antítese do racionalismo do Funcionalismo.

Presenciamos atualmente uma atitude de interesse e reconsideração crítica para com ele, recapacitando - o em seus valores, significados e padrões estéticos.

Waljer Zanini(17) ve esse movimento revisionista da arte do século XIX, como uma reação já necessária a longa desvalorização a que foi submetida.

Segundo Luciano Patetta(18) este fenômeno deve-se também as preocupações com a proteção e restauração do patrimônio histórico-monumental das construções do século XIX e a crise do urbanismo no movimento moderno que promoveu uma ampla revisão de suas raízes no século XIX.

Desde 1960, uma série de exposições vem reconsiderando artistas franceses do século XIX, esquecidos até então, pelo caráter subjetivo de suas produções. Foi na década de sessenta por exemplo, que deu-se a defesa de artistas acadêmicos pelos expoentes do surrealismo, Breton e Dali(19).

O retomar do figurativismo do século XX e o próprio conteúdo revivalista da cultura pós-moderna, também foram fatores que estimularam esse movimento revisionista.

É digno de nota, a quantidade de estudos e pesquisas que tem sido produzidos, tanto na Europa como em outras partes do mundo, sobre este período histórico, trazendo novas luzes para esclarecimento de fatos e realidades do século XIX.

No Brasil, o III Congresso Brasileiro de História da Arte, realizado no Rio de Janeiro em 1984, teve o Neoclassicismo e Ecletismo por tema. Esse fato muito favoreceu novas pesquisas e publicações. Deixou em aberto muitas questões cujas elucidicações são importantes para uma compreensão mais ampla do significado do Ecletismo em nossa história.

Apresentamos a seguir, um sucinto retrospecto das produções ecléticas na Inglaterra e França por considerá-las as mais significativas como influência internacional. Os autores consultados foram Banister Fletcher, Nicolaus Pevsner e Leonardo Benévolo.

#### Na Inglaterra

Desde o século XVIII, começam a se esboçar estilos revivalistas concentrados em duas tendências principais: o Neoclassicismo e o Neogótico, sem antagonizarem-se.

Os estudos arqueológicos, sobretudo da antiguidade, foram fatores de especial relevância no processo de reprodução dos estilos históricos.

Nesse movimento revivalista, de evidente conteúdo romântico, está presente o caráter pitoresco, o excêntrico e a reação contra a frivolidade do Rococó.

Os principais arquitetos ingleses desse período são: Robert Adam (1728-1792), considerado o pai do Neoclassicismo inglês; William Chambers (1723-1796), Horace Walpole (1717-1797) e James Wyatt (1746-1813).

No início do século XIX, amplia-se o movimento revivalista, ainda concentrado nas tendências neoclássicas e neogóticas embora já apareçam soluções variantes como o rústico inglês, o italiano e o exótico. São deste período, as obras criativas, de referencial historicista, dos arquitetos John Nash (1752-1835) e John Soane (1753-1837).

A medida que o século avança, as duas tendências básicas, neoclássica e neogótica, subdividem-se em variantes cada vez

mais ecleticamente confundidas.

O Neogrego salientou-se nas décadas de vinte e quarenta e teve como protagonistas principais, Robert Smirke (1780-1867) e William Wilkins (1778-1839).

O Neo-renascimento, sobretudo nas décadas de trinta e quarenta, teve em Charles Barry (1795-1860) um importante animador.

O Isabelino ou Elizabetano e Jacobino, referentes ao Renascimento Inglês, foram mais utilizado nas décadas de trinta a cinquenta.

O Neogótico esteve presente durante todo o século XIX e apresentou variantes conforme seus períodos históricos, cada vez mais estudados e conhecidos: o gótico primitivo ou Early English (século XIII), o decorado (século XIX), o Perpendicular (século XV), Tudor, uma transição do gótico para o Renascimento (século XVI), o Elizabetano e o Jacobino que também são uma mistura do estilo gótico com o renascentista (século XVI e XVII), refletindo uma identificação do nacionalismo com os ideais cristãos.

#### Na França

A arquitetura de meados do século XVIII apresenta uma mais forte reação ao Rococó, intenso interesse pela antiguidade e certa influência inglesa nos ornamentos pitorescos dos jardins.

Aqui, merece especial atenção o chamado estilo Luís XVI por ter exercido marcada influência nos prédios da Praça da



República de Niterói.

Este estilo deve sua leveza, graciosidade e elegância aos estudos da antiguidade clássica. É mais grego que romano em seu final. É uma livre interpretação da arquitetura antiga, considerada ponto de partida.

Algumas das características do estilo são: a simplicidade de linhas, a simetria, o aspecto austero das composições, uma ornamentação em geral bastante sóbria e executada com refinamento, o emprego da linha reta, medalhões ovais, motivos florais e decorações escultóricas nas fachadas e nos frontões triangulares .

Jacques Germain Soufflot (1713-1780), Jacques Denis Antoine (1733-1801), Etienne Boullée (1728-1794) e Jacques-Ange Gabriel (1710-1782) são alguns dos principais arquitetos do período.

No início do século XIX, cristaliza-se na França o Neoclassicismo em Charles Percier (1764-1838), com o Arco do Carroucel e ala do Louvre; Jean Francis Chalgrin (1739-1811) com o Arco do Triunfo de l'Etoile; Pierre Alexandre Vignon (1763-1828) com a Igreja de Madalena e Bernard Poyet (1742-1824) com a Câmara dos Deputados de Paris.

Em meados do século XIX, é que se faz presente o Neogótico na França na arquitetura religiosa, algumas vezes associada ao ferro e o concreto.

Nos anos trinta, aparece também o Neo-renascimento de raízes francesas (Primeira Renascença Francesa) e, nos anos quarenta, de influência italiana. Simultaneamente, até os anos sessenta, houve manifestações do Estilo Império (Segunda Renascença Francesa) conforme vemos no Novo Louvre de

Visconti e Le Fuel, em construção de 1850-1857.

Como destaque especial, devemos citar Viollet Le Duc. Foi restaurador e fez detalhados estudos da arquitetura francesa. Além da notável contribuição para o urbanismo moderno, seu mérito está em ter ampliado a concepção da arquitetura como atividade que exige livre análise do passado, capacidade de síntese e adequação para sua época de acordo com as condições e materiais da época.

Viollet le Duc possuía um grande espírito científico e embora sustentador do neogótico, opõe-se às posturas rígidas da Academia quanto aos procedimentos arquitetônicos e aconselha o uso apropriado dos materiais em obediência às necessidades funcionais. Usou, por exemplo, o ferro como material independente. Seus livros difundiram suas idéias e colaboraram com o surgimento posterior da art-nouveau, segundo Benévolo.

Charles Garnier assimilou e adotou algumas posturas de Viollet Le Duc para quem trabalhou como desenhista. Era contrário às teorias, axiomas e racionalizações dogmáticas. Sua preocupação com o usuário foi uma constante na criação deste arquiteto e, neste aspecto, deixou documentado todo seu trabalho no Ópera de Paris.

A reforma urbana de Paris promovida por Eugene Haussmann (1809-1891) teve relevante papel nas realizações arquitetônicas e urbanísticas francesas no período.

O urbanismo desenvolveu-se paralelamente com os projetos arquitetônicos pela necessidade crescente de reformas das velhas cidades medievais devido ao aumento populacional, higiene pública e exigências de tráfego. Tanto se davam as

reformas sobre as cidades pré-existentes como a expansão urbana com abertura de novos bairros residenciais, administrativos e comerciais.

Mas estas reformas urbanas foram também motivadas por razões políticas e ideológicas. Entre elas, convém ressaltar o intuito de estabelecer uma nova hierarquização espacial, esvaziando os centros das cidades das classes pobres forçando-as para a periferia; a manutenção da segurança e controle sobre a cidade, com a abertura de avenidas largas para maior facilidade de movimentação de tropas militares sempre que necessário; e, finalmente, a especulação imobiliária, transformando o o espaço urbano em mercadoria.

Segundo Patetta, o modelo foi de Roma de Sisto V e das cidades barrocas. Estilisticamente, a partir daí, faz-se presente o Neobarroco, numa mistura eclética tipo "bolo de noiva". Seus famosos exemplos são o Ópera de Paris de Charles Garnier (1825-1898) construído em 1861-1874; a Igreja de Sacre Coeur de Paul Abadie (1812-1884) construída em 1875-1877; e o Petit Palais de Charles Gerault construído em 1897-1900.

O fato é que a influência de Haussmann foi tremenda, em quase todas as cidades européias, especialmente após 1870. Da Europa, o movimento de renovação urbana estendeu-se às colônias européias pelo mundo, chegando ao Brasil na primeira década do século XX.

## 2.2.0 Ecletismo no Brasil

Como vimos, a cultura brasileira sofreu forte influência européia desde o período colonial. Aqui, serão abordados apenas, alguns dos fatores mais diretamente ligados à questão da arquitetura.

O surto de imigração européia, a que aludimos no capítulo anterior, foi um fator que transformou grandemente as atividades construtivas brasileiras que ainda seguiam os padrões coloniais.

Tomemos, como exemplo, a Missão Francesa que divulgou o Neoclassicismo na arquitetura brasileira na primeira metade do século XIX. Seus integrantes eram franceses, membros importantes da Academia de Belas Artes, do Instituto de França e bonapartistas convictos. A queda de Napoleão os deixou em situação perigosa fazendo-os rejeitar convites de outros países europeus para ocuparem cargos de professores, pelo temor da perseguição antibonapartista que assolava a Europa. Achavam que na América do Sul não enfrentariam este tipo de problema, o que não foi bem verdade:

O próprio D. João VI procurou fugir à responsabilidade pública de ter oficialmente patrocinado a vinda dos artistas franceses através das autoridades competentes em Paris, dando a entender, no decreto com o qual criou a Academia Real de Ciências, Artes e Ofícios, que visava aproveitar alguns estrangeiros beneméritos que procuravam a sua proteção. Aliás a atitude sempre

ambígua de D. João VI frente aos problemas da Missão parece ter sido gerada em grande parte pelas pressões exercida sobre ele pelo cônsul francês no Brasil, Coronel Maler, que havia sido incumbido pelo seu governo de vigiar a colônia de artistas franceses no Brasil sobre pretexto de uma possível participação destes, num suposto plano de fuga de Bonaparte para América e numa suposta conspiração contra o governo argentino(20).

Lançamos mão aqui da visão braudeliana de que a explicação histórica não pode ser feita através de apenas um fator dominante(21). A complexidade humana é um fato inegável. As vindas dos arquitetos europeus para o Brasil eram fatos ligados à história episódica individual porém com suas raízes na história conjuntural que enlaçava os dois continentes. Temos de considerar também, além das conjunturas econômicas e políticas, o desenvolvimento das ciências, as instituições culturais, educativas e religiosas e até as condições individuais dos homens que participaram diretamente desse fragmento de história. Nestes acontecimentos episódicos, os indivíduos carregam sua cultura, seu conjunto de concepções que presidem seu viver, pensar e fazer. Essas permanências e sobrevivências atuam nas movimentos particulares e coletivos.

O mesmo fenômeno se repetiu na segunda metade do século XIX. A imigração de numerosos arquitetos europeus corroborou com o florescimento da arquitetura eclética no Brasil:

Gustavo Waehneltdt, alemão nascido em Charlstenburgo em 1830 e vindo para o Brasil em 1852, legou uma obra na qual se

percebe a influência de Mienze e Schinkel, de um período em que a Europa já produzia um Neoclassicismo brilhante e colorido e que convivia com a corrente eclética e pitoresca na obra de um mesmo arquiteto. Seu trabalho no Palácio do Catete (1858 a 1867) confirma uma segunda transferência do estilo neoclássico para o Brasil, não por iniciativa oficial porém por iniciativa e gostos pessoais de um arquiteto imigrado e de seu proprietário, um magnata do café(22). Podemos ainda citar, o inglês Jonhston (residência de João VI em São Cristóvão), o português Rafael de Castro (Conselho Municipal de 1871 a 1877), o italiano Adolfo José Vecchio (A Ilha Fiscal de 1877 a 1885), o alemão Matheus Hauler (Palácio dos Campos Elíseos de 1896), o português Luis de Moraes Junior (Instituto Manguinhos de 1904)(23), o italiano Martino Santa Lucci (inúmeros prédios de 1882 a 1904 em Corumbá)(24) e o sueco Eckman.

Vários arquitetos brasileiros de formação europeia ou marcadamente influenciados por ela, como Ramos de Azevedo e Heitor de Mello entre outros, também tiveram importante participação neste mesmo processo.

No início do século XX, por ocasião das reformas urbanas do Rio de Janeiro e outras cidades brasileiras, os modelos europeus, especialmente os de Paris de Haussmann, foram adotados para as novas construções que conferiram ao novo centro da cidade um visual europeu.

Consideramos o Ecletismo, analisado pelo enfoque braudeliano, um fenômeno de média duração, de tendência secular, que se iniciou aproximadamente com a vinda da Missão Francesa para o Brasil em 1816, coexistindo com o

Neoclassicismo tardio, teve sua culminância no final do século XIX e primeiras décadas do século XX e findou aproximadamente a partir da década de 30 com o estabelecimento do Modernismo no Brasil.

Com o advento do Modernismo, o Ecletismo foi menosprezado e seu valor discutido ao ser considerado uma manifestação artística sem nenhum caráter nacional - uma mera passiva imitação de modelos estrangeiros - sem significação ou importância no contexto sócio-cultural e histórico brasileiros.

Esta atitude de radicalismo e oposição à estética historicista teve suas bases na mentalidade modernista, funcionalista, que hoje já sofre em si mesmo, um tratamento crítico rigoroso e até adverso.

O Ecletismo assumiu em nosso país, um significado bem distinto do europeu. Lá, como já vimos, foi arquitetura que associou as técnicas construtivas modernas com um revisionismo histórico e cultural, muito próprio do século XIX. Respondeu ao espírito historicista, à afirmação nacionalista e a valorização do exótico. Teve suas bases nas estruturas sócio-econômicas nacionais e representou o gosto e a estética burguesa durante a ascensão do capitalismo produzido pela revolução industrial.

Aqui, o Ecletismo não teve suas raízes no solo de semelhantes estruturas nacionais. Como manifestações factuais, em termos braudelianos, ele ligou-se à história episódica e conjuntural num momento em que o mundo ultrapassava as fronteiras do regional numa crescente integração internacional.

O Eclétismo significou para o Brasil, muito mais do que mera adoção de modelos europeus. Ver assim, é encarar o fenômeno de maneira superficial e ignorar o contexto histórico, político e econômico em que o país estava inserido. E ignorar que o Eclétismo em arquitetura foi um fenômeno de caráter internacional, tal como ocorreria posteriormente com o estilo internacional modernista. A América e a África estão repletos de exemplos. A Europa era a difusora e fornecedora das técnicas e materiais construtivos modernos para várias partes do mundo que se constituiu em seu mercado consumidor. O sentido de modernidade e progresso das construções ecléticas ultrapassou as fronteiras do nacional e sua linguagem plástica foi aceita internacionalmente. Cada país se encarregou de enriquecer o repertório de modelos com suas contribuições regionais. Comprovamos isso na própria experiência brasileira. Apesar dos novos costumes e da pompa acadêmica terem abafado nossas raízes coloniais barrocas durante este período, elas eclodiram em várias circunstâncias. O gosto nacional por uma ornamentação barroca voltou à tona, após a primeira geração de professores e alunos da Academia Imperial de Belas Artes, segundo pesquisas de Giovanna Rosso Del Brenna(25). Encontramos aplicações de ornatos ao gosto barroco nas janelas da casa de Rui Barbosa, além do Colégio Pedro II e na Ilha Fiscal. Isso demonstra que o modo de sentir brasileiros ainda estava ligado à linguagem anterior, colonial.

Esta busca de identidade nacional manifestou-se também num historicismo nacional reinterpretando formas coloniais, tão aderidas à alma e ao gosto brasileiros. O estilo neocolonial,



nos anos 20 e 30 de nosso século, teve grande aceitação em construções de escola, em prédios e residências particulares.

O mesmo fenômeno ocorreu nos demais países latinos, conforme observamos nos Anais do III Congresso Panamericano de Arquitetos ocorrido em Montevidéu em 1927. Construções ecléticas de raízes européias alternavam com outras de inspirações regionais ou do período colonial.

Aderir e adotar o Ecletismo não significou negar o caráter nacional porém registrar um momento histórico da mentalidade brasileira. Além do mais, a questão do caráter nacional e sua identidade cultural tem sido até hoje motivo de estudos e controvérsias. É muito complexa para ser encarada superficial e isoladamente.

Uma cultura não é uma ilha no oceano, diz Braudel, e todas, quase todas partilham entre si, cada vez em maior quantidade, de um fundo comum muito rico. A cultura de um povo é uma constelação de forças, valores e elementos que estão ligados entre si e se consolidam ao longo do tempo.

A produção arquitetônica brasileira deste período reporta-nos às palavras de Braudel ponderando que os bens culturais não param de viajar, exportados ou tomados de empréstimos, em intensa circulação. As culturas se interagem e se integram. Este fenômeno universal aconteceu com a própria Europa Ocidental que recolheu, ao longo dos séculos, o que chegava de todas as direções antes de se constituir por sua vez, em forte centro irradiador. Em relação ao Brasil, o próprio Braudel refere-se ao inventário, feito por Gilberto Freyre, de tudo o que nosso país tomou de empréstimo, nos

séculos XVIII e XIX. desde a cerveja inglesa até o positivismo. A arquitetura eclética está evidentemente incluída nesta herança motivada por nossas raízes e pelo afã brasileiro de crescimento e de progresso - causas que permaneceram e promoveram outros empréstimos posteriores. Revendo nossa história percebemos que esse processo ainda não terminou.

Percebemos também, uma distinção entre o fenômeno eclético no Rio de Janeiro e no restante do país. Enquanto no Rio de Janeiro ele se deu gradualmente e convivendo com o Neoclassicismo tardio, em São Paulo, Manaus e outras cidades brasileiras, sua implantação foi súbita por razões econômicas favoráveis, como o surto do café e da borracha. Neste último, vemos com clareza sua efêmera duração e seu caráter de signo social para um grupo em ascensão ao poder.

E também nos mecanismos psico-sociais da população brasileira do século XIX que encontramos explicações para o fenômeno eclético. Houve razões e coerências em assumir os modelos europeus como próprios. As manifestações arquitetônicas do período eram meras pontas de um iceberg.

Os modelos adotados revelavam a necessidade de identificação, através de signos plásticos, com um grupo social e econômico representante da cultura e do desenvolvimento. Os brasileiros percorriam o caminho inverso: parecer para chegar a ser, partir dos modelos para conformar uma estrutura - uma projeção presente de um possível devir.

Baudrillard(28) afirma que podemos reconstruir a lógica social pela compreensão das relações entre as ciência

econômicas e as humanas. Como Braudel, ele valoriza os estudos interdisciplinares para a compreensão mais justa do fatos. Ele afirma, por exemplo, que a economia não pode deixar de afastar a emergência, nos seus cálculos, da lógica psicológica do inconsciente.

Neste caminho, podemos detectar no fenômeno eclético brasileiro as significações sociológicas que partem, ora do indivíduo para o coletivo, ora o inverso, em aspirações inconscientes de ascensão social e cultural, além da intenções políticas de deliberada ostentação de poder.

Essas significações coexistiam numa interação, às vezes conflitantes, pois se dirigiam à duas realidades diferentes: a brasileira e a européia. Por exemplo, uma construção residencial que poderia ser vista no Brasil (população geralmente pobre e inculta como um imponente palacete, símbolo de poder e cultura, seria considerada por europeus, uma construção comum, réplica simplificada e inferior de algum de seus modelos... O sentido de superioridade e inferioridade estariam presentes conforme a realidade de quem a observasse.

Enfim, o Eclétismo registrou um momento histórico da mentalidade brasileira em signos plásticos que refletiam, semioticamente, as idéias de progresso, aspirações de desenvolvimento e modernidade. Atendeu exatamente ao pensar e sentir estéticos de grupos sociais dominantes que, como agentes culturais, se encarregavam de difundir-lo por todo o território nacional. Foi, também, a arquitetura da Primeira República que ostentava, através dela, o seu poder e afirmava o Brasil, enquanto nação, na comunidade internacional

moderna.

NOTAS

01. Fernand Braudel. História e ciências sociais. Lisboa, Editora Presença, 1982, p. 10.
03. Ibidem.
02. Abbagnanno, Dicionário de Filosofia. São Paulo, Ed. Mestre Jou, 1962, p.12.
04. Na coleção História do Pensamento São Paulo, Nova Cultural, 1988, p.134.
05. Ibidem.
06. Abbagnanno, op. cit., p. 10.
07. Leonardo Benévolo, História da arquitetura moderna. São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 11.
08. Nicolaus Pevsner, Perspectiva da arquitetura européia, Lisboa, Ulisséia, 1943, p.323.
09. Ibidem.
10. Banister Fletcher, A history of architecture on the comparative method. London, University of London, Athlone Press, 1961, p. 852.
11. Mário Barata, Conceito de Neoclassicismo e Ecletismo,

- Comunicado apresentado no 1o Congresso Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, 1984.
12. Luciano Patetta, Considerações sobre o Ecletismo na Europa. In O Ecletismo na arquitetura brasileira, org. por Annateresa Fabris. São Paulo, EDUSP, 1987, p. 9.
13. Ibidem, p.12.
14. Na coleção História do Pensamento, São Paulo, Nova Cultural, 1988, p.367.
15. Ibidem, p.417.
16. Braudel, op. cit., p. 42.
17. Walter Zanini, Em revisão a arte do século XIX. Comunicado apresentado no 1o Congresso Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, 1984.
18. Patetta, op. cit.
19. Na coleção História do Pensamento, São Paulo, Nova Cultural, 1988, p. 368.
20. Ana Mae Barbosa, Arte-educação, São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 19.
21. Braudel, op. cit., p. 13.
22. Giovanna Rosso Del Brenna, Ecletismo até o início do século XX. Comunicado apresentado no 1o Congresso Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, 1984.
23. Ibidem.
24. José Roberto Guizzo, Obras de Martino Santa Lucci. Pesquisa realizada para a Secretaria de Estado de Desenvolvimento Social do Mato Grosso do Sul, s/d.
26. Jean Braudrillard, Para uma crítica da economia política do signo, Lisboa, Edições 70, 1981.
26. Del Brenna, op. cit.

### 3.A PRAÇA DA REPUBLICA

#### 3.1. Fatos históricos

Desde o Império, como vizinha do Rio de Janeiro, Niterói sempre participou ativamente dos movimentos culturais e políticos da nação.

Em 1883, em consequência da Revolta da Armada, a capital do Estado do Rio de Janeiro foi transferida para Petrópolis, deixando Niterói num lamentável estado de abandono e decadência.

Em 1900, na gestão de Gal. Quintino Bocaiúva como governador do Estado do Rio de Janeiro(1); iniciou-se uma campanha para o retorno da capital para Niterói. O esforço foi vitorioso, graças ao empenho dos políticos Baltazar Bernardino, Octávio Kelly, Álvaro de Azevedo Sobrinho e Mário Vianna.

Em vinte de junho de 1903, Niterói reassumiu oficialmente a condição de Capital do Estado do Rio de Janeiro, pelas mãos do então governador Quintino Bocaiúva.

A situação da cidade não podia ser pior: a administração pública estava desorganizada, pagamentos atrasados em quase dois anos e a saúde era um problema de calamidade pública pelas pestes e falta de condições higiênicas, esgotos e saneamentos. Urgia uma reforma urbana, nos moldes da que se realizava no Rio de Janeiro.

Naquele ano, Nilo Peçanha como o novo governador do Estado

(anexo 1), tratou de recuperar a cidade para que ela reassumisse condignamente sua condição de capital.

Em 1904, Nilo Peçanha instalou o Palácio Presidencial no Ingá, numa luxuosa construção de 1860, reformada por René Barba, que chegou às mãos do governo através de leilão.

Alguns dos graves problemas de saúde pública foram sanados pelas medidas enérgicas de Oswaldo Cruz.

Naquele mesmo ano, foi criada a Prefeitura de Niterói. Sob influência das reformas urbanas do Rio de Janeiro e demais cidades brasileiras, Niterói também entrou num processo de intensas mudanças. Nos mandatos dos sucessivos prefeitos Paulo Alves, Pereira Nunes e João Pereira, várias melhorias foram feitas: restauração do Largo da Memória (atual Praça do Rincão), projeto de urbanização das Praias de Icaraí, alargamento da Avenida Visconde do Rio Branco para dezoito metros, calçamentos em paralelepípedos, instalação de calçadas de concreto e reformas nos Jardins de Icaraí e Ingá.

O concurso para o plano de urbanização das praias foi vencido por Raul Veiga, que nele incluiu uma estação de tratamento de águas e a construção de grande parque no Campo de São Bento. Em 1906, surgiu a linha de bondes elétricos ao longo da Praia de Icaraí. O primeiro cinema foi inaugurado.

Na gestão do prefeito Feliciano Pires de Abreu Sodré(2), de 1911 à 1914, continuaram os melhoramentos e remodelações na cidade. Foram terminados os aterros da Rua Marechal Deodoro, iniciados em 1903, urbanizado o Ingá, calçada e asfaltada a Rua Presidente Pedreira, canalizados riachos, desmontados morros, aterrados mangues, abertas novas ruas e,

finalmente, instalada a rede de esgotos de um projeto datado de 1890.

Niterói não contava com locais e prédios apropriados para os Poderes Legislativo e Judiciário, que estavam sendo jogados daqui para ali, em antigas casas no Largo da Memória ou no Jardim São João (figura 1). Daí, surgiu a idéia de construir, no centro de Niterói, uma praça que reunisse os três poderes em prédios modernos para a administração estadual. Inicialmente, o local escolhido foi a Praça Gomes Carneiro. Para elaboração desse projeto, o governador Oliveira Botelho contratou o arquiteto francês Emilio Dupuy Tessain, laureado pelo Salão de Paris e residente em Niterói (figura 2). Este convidou, como auxiliar, o arquiteto Pedro Campofiorito (figura 3), italiano formado em Milão e radicado no Brasil desde 1901.

Sua escolha deveu-se a ele ter conhecimento e experiência em projetos arquitetônicos no estilo eclético europeu, bem ao gosto brasileiro na época.

Em 1913, Tessain e sua equipe elaborou os projetos solicitados para os prédios da Assembléia Legislativa, Palácio da Justiça, Secretaria de Polícia e Escola Normal. (figuras 4 a 10 e anexo 16).

Meste mesmo ano, a localização do conjunto foi mudada para o Campo Sujo, uma área pantanosa e suja, alagada pelo Rio dos Passarinhos que corria ao lado do Morro da Conceição, situado na Rua Dr. Celestino. Tinha este nome por ser depósito de lixo e dejetos desde o século anterior. Entretanto, urbanizada, tornar-se-ia uma área do centro da cidade, altamente valorizada. Pertencera a José Pereira de Souza, que



1913

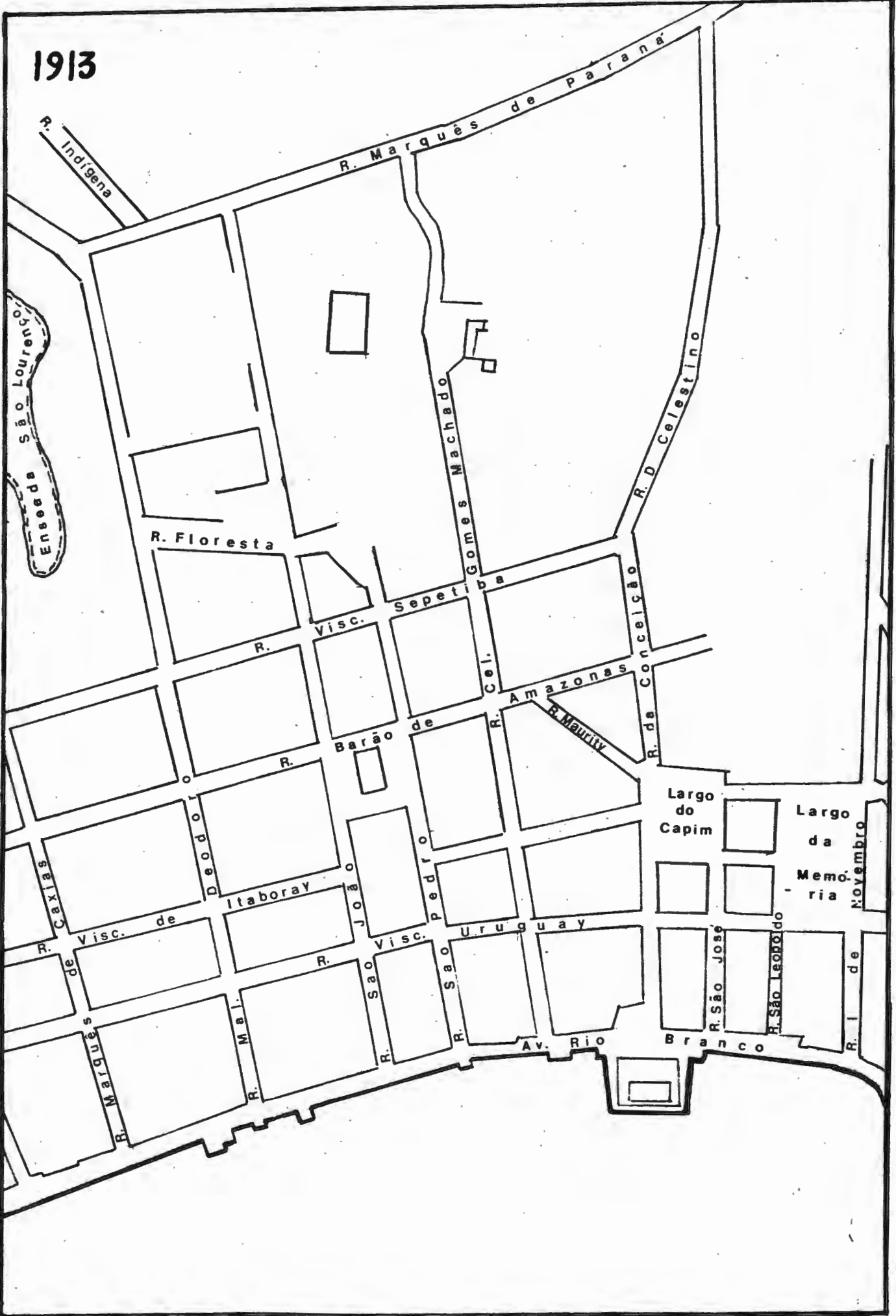




Figura 2: Emilio Dupuy Tessain



Figura 3: Pedro Campofiorito

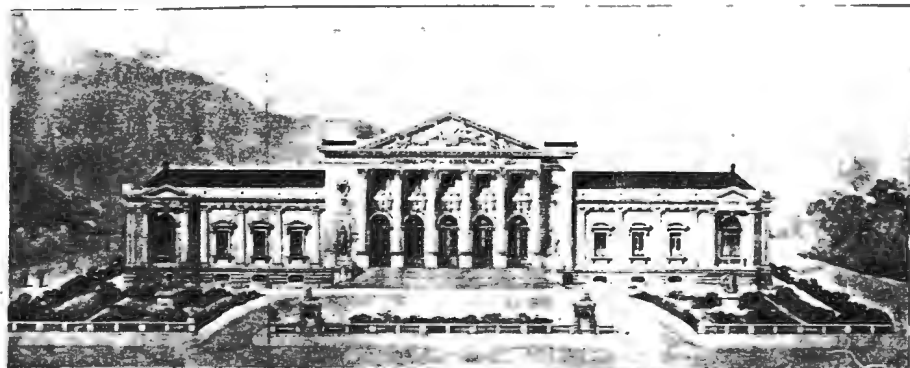


Figura 4: Fachada da antiga Assembléia Legislativa,  
projeto de Emilio Dupuy Tessain.



Figura 5: Fachada da antiga Assembléia Legislativa,  
projeto de E.D. Tessain.

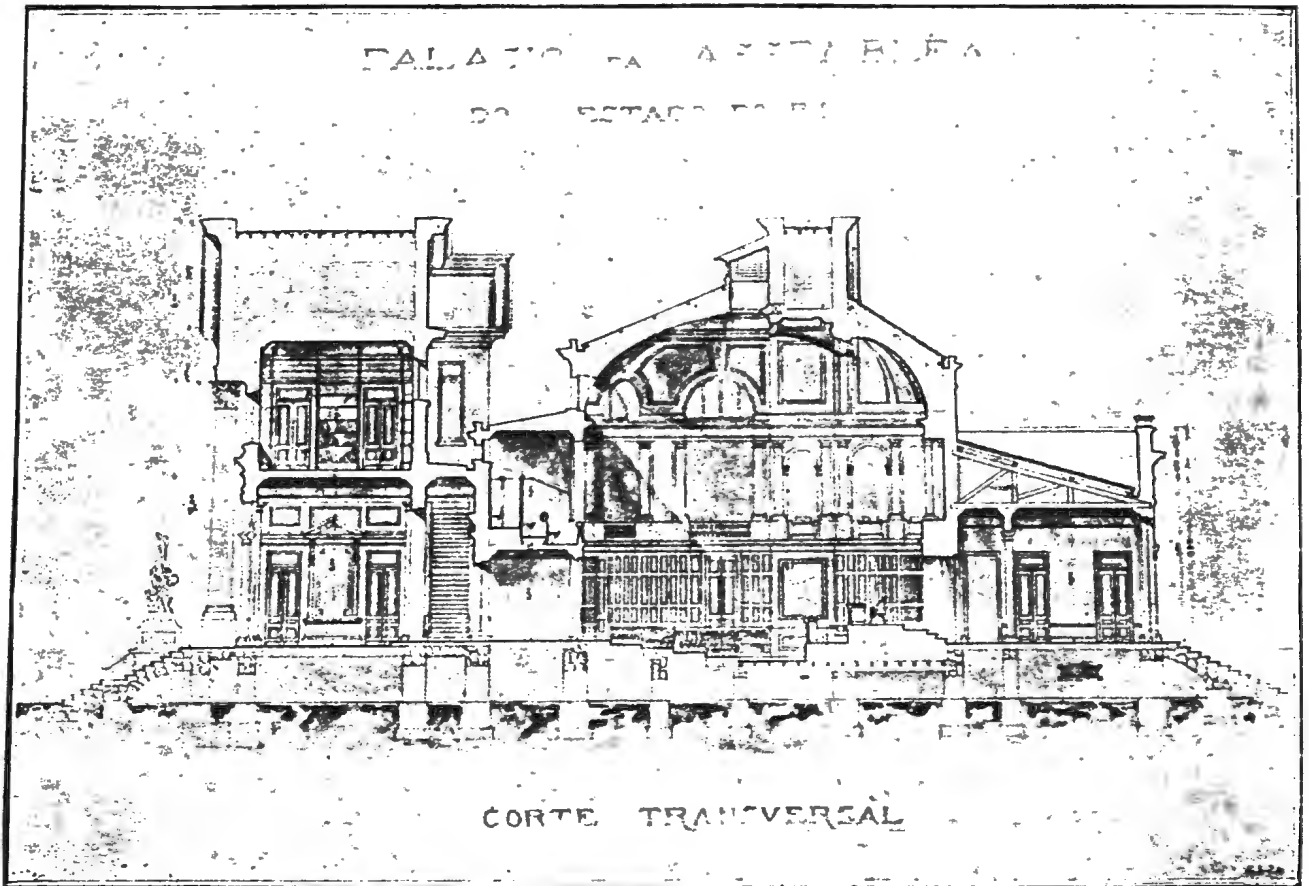


Figura 6: Corte transversal da antiga Assembleia Legislativa, projeto de E. D. Tessain.

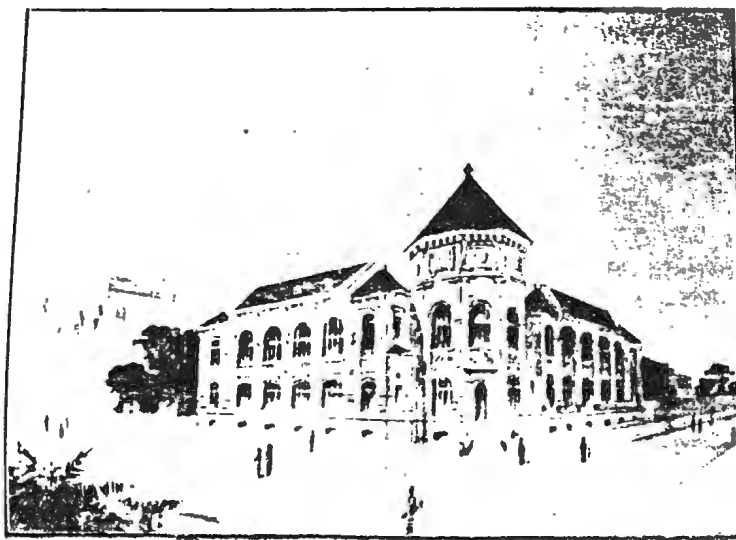


Figura 7: Fachada da Escola Normal de Niterói, projeto de E. D. Tessain.

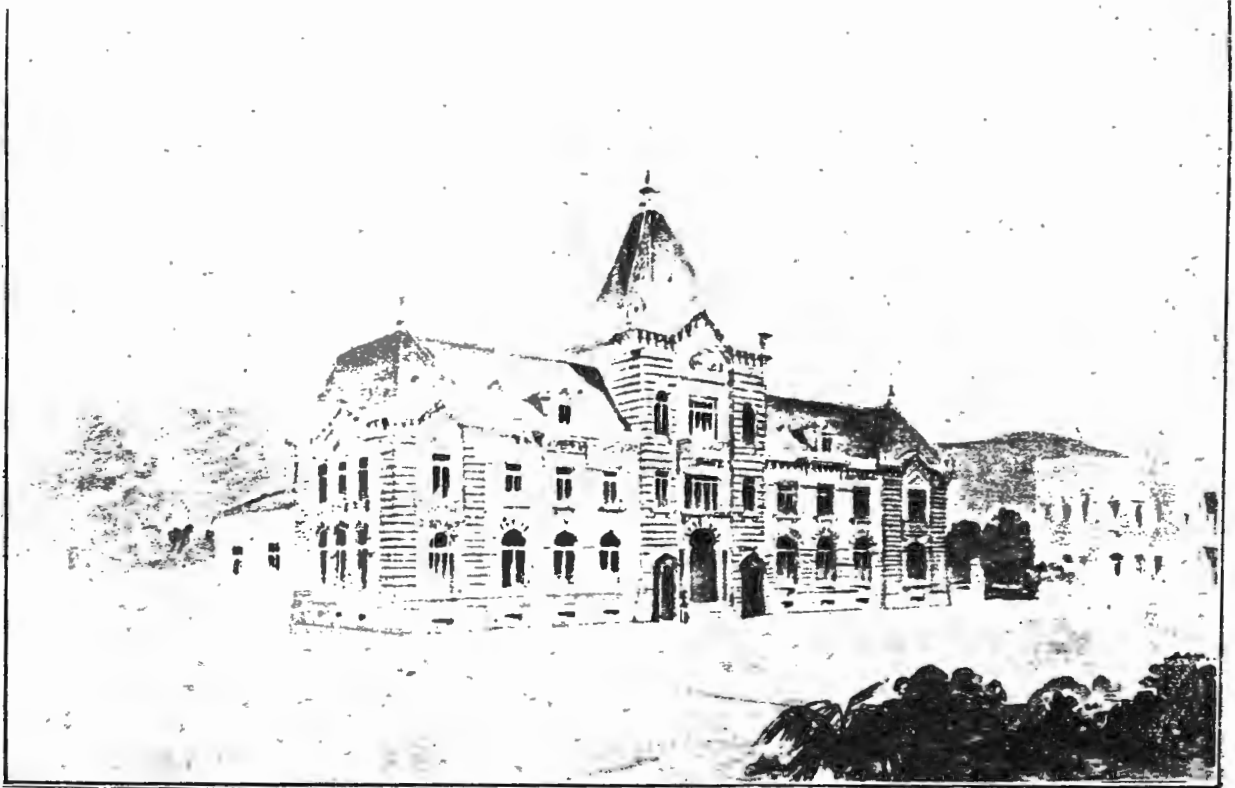


Figura 8: Fachada da Delegacia de Polícia, projeto de E. D. Tessain.

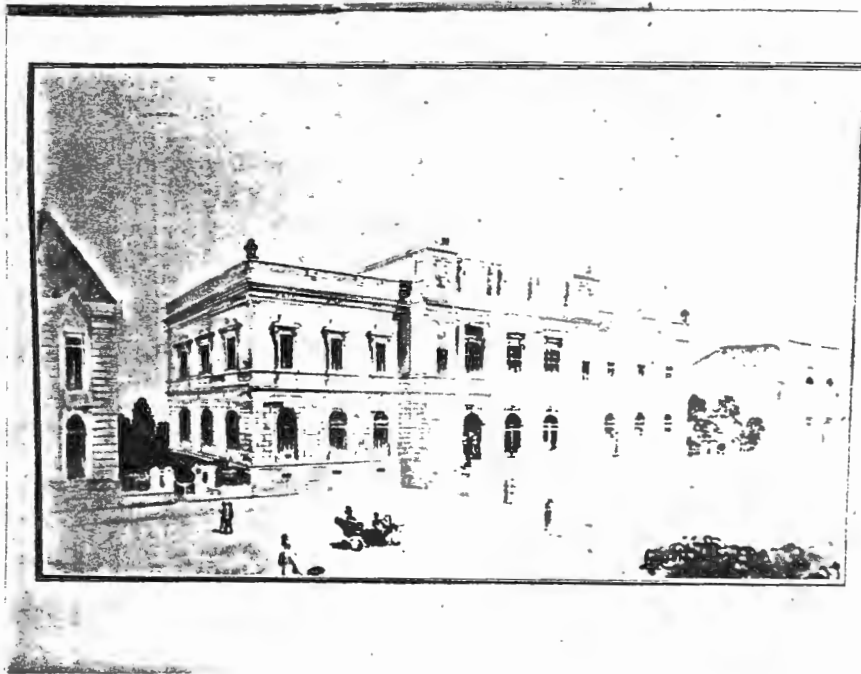


Figura 9: Fachada do Palácio da Justiça, projeto de E. D. Tessain.

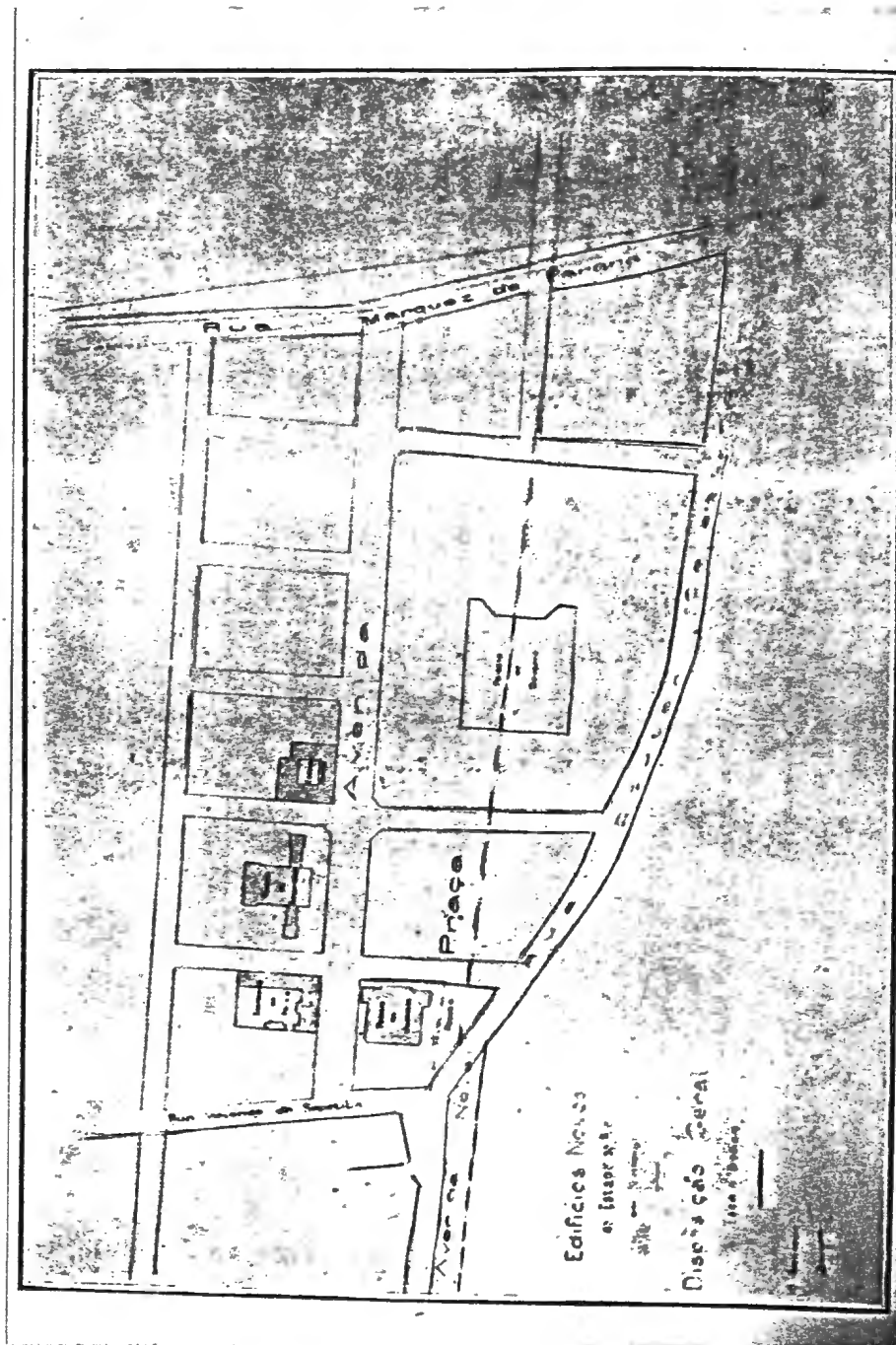


Figura 10: Nova área para a praça cívica (Campo Sujo) onde seriam instalados os novos prédios da administração pública, projeto de E.D. Tessain.

o doara à Santa Casa de Misericórdia. Adquirido depois pelo comerciante Cornélio Jardim, foi vendido à Prefeitura por 152 contos de réis, no ano de 1913 (anexo 2).

O trabalho de urbanização do Campo Sujo foi dirigido pelo engenheiro militar José Pio Borges de Castro, que utilizou terras do Morro da Conceição para o aterro das áreas alagadas. Os prédios públicos foram posicionados em torno de uma ampla praça, segundo o projeto de Tessain (figura 11).

A concorrência para construção dos edifícios foi vencida por Heitor de Mello que assinou contrato com o Estado em 31 de janeiro de 1914(3).

Emilio Dupuy Tessain foi encarregado de fiscalizar as obras para que seguissem seus projetos originais. Infelizmente em 1914, a Primeira Grande Guerra o fez retornar à França, convocado como militar. Rescindiou contrato e deixou em seu lugar, Pedro Campofiorito que o secundara nos projetos, indicando-o através de uma carta de apresentação, datada de 12/04/1914 (anexo 3). A partir daí, o Governo do Estado contratou-o como Arquiteto-Desenhista das Obras Novas função que exerceu até o término das mesmas (anexo 4).

Iniciou-se um período de turbulências políticas e econômicas municipais e estaduais. Niterói participava intensamente de todo processo republicano e, como capital do Estado do Rio de Janeiro, foi palco de muitas disputas políticas. Nas primeiras décadas do século, as diferentes facções partidárias republicanas lutavam pelo poder. O Partido Republicano Liberal e o Partido Republicano Conservador se alternaram no governo, provocando mandos e



desmandos, oposição e interrupções nas obras dos antecessores e muitos problemas administrativos e políticos.

Feliciano Sodré como prefeito de Niterói no período de 1910 a 1914, enfrentou grande oposição dos nilistas(4) que dominaram o governo anterior. Apesar disso, apoiado por Oliveira Botelho, idealizou muitas obras inspirado nas reformas urbanas do prefeito Pereira Passos no Rio de Janeiro. Era um idealista e inovador. Fez muitos projetos que embora não concretizados na época, estão registrados na Exposição dos Serviços Municipais, apresentada à Câmara Municipal pelo prefeito Feliciano Sodré, em novembro de 1911. Em sua gestão, muitos destes projetos foram iniciados pelo governo estadual e só seriam finalizados anos mais tarde.

Em 1914, Sodré renunciou seu mandato para fazer-se candidato a governador do Estado pelo Partido Republicano Conservador, apoiado por Oliveira Botelho. Para lhe opor, Nilo Peçanha também candidatou-se pelo Partido Republicano Liberal, vencendo-o nas eleições. Os dois partidos confrontaram-se. O Partido Republicano Conservador, na figura de Feliciano Sodré, não se conformou e, alegando fraude a favor de Nilo Peçanha, constituiu um governo paralelo, pleiteando o poder.

Com ganho de causa, Nilo Peçanha governou o Estado mantendo Feliciano Sodré num verdadeiro ostracismo político durante dez anos.

Por estas razões, em 24 de janeiro de 1915, o prefeito Otávio Carneiro paralisou as demais de terraplanagem e urbanização do Campo Sujo(5) e, em 6 de abril, o governador Nilo Peçanha paralizou todas as obras com exceção da

Secretaria de Polícia. Só iriam ser retomadas mais tarde, por ordem de prioridade, a saber: Delegacia de Polícia, Assembléia Legislativa, Escola Normal e Palácio da Justiça.

Em 14 de abril de 1916, Nilo Peçanha rescindiu, definitivamente, o contrato com Heitor de Mello(6). As construções só seriam retomadas após nova concorrência, vencida pela firma Meanda Curty e Cia, de Horácio Meanda e outros, em 1917.

A Secretaria de Polícia foi inaugurada no dia 3 de maio de 1917(7) por Nilo Peçanha que interrompeu seu mandato para assumir o Ministério do Exterior.

Em 1 de agosto de 1917, o governador Agnelo Collet inaugurou a Assembléia Legislativa(8). Não havia ainda a Avenida Amaral Peixoto. Seu pequeno trecho perto da praça era chamado Padre Feijó. A praça em frente, dividida em duas áreas triangulares, foi denominada Bernardo de Vasconcellos, nome que não vingou. A mesma firma construiu a Escola Normal (contrato de 30 de outubro de 1917), que foi inaugurada em 30 de dezembro de 1918.

O mesmo governador continuou as obras do Palácio da Justiça e o inaugurou em 1919(9). Enquanto a prefeitura se encarregou da urbanização da área dirigida pelo engenheiro Mauricio Morand(10).

Em 1923, Feliciano Sodré voltou ao cenário político, elegendo-se governador de Estado para gestão de 1924 a 1927.

Em 1925, retomou muitos de seus planos e obras iniciadas no período em que fora prefeito, entre eles, o projeto do aterro da Enseada de São Lourenço, a construção do Porto de Niterói, a urbanização da Praça Pedro II e a construção do

monumento comemorativo à República (anexo 5).

Em 1926, o engenheiro Pio Borges de Castro foi encarregado das obras da praça, dos aterros da Enseada de São Lourenço e construção do novo Porto de Niterói. Retomou o desmonte do Morro da Conceição, desta vez pelo processo *hidráulico*, o mesmo usado no Rio de Janeiro para o desmonte do Morro do Castelo. Consistia na extração de água do mar, jogada em fortes jatos sobre o morro, desmanchando seus materiais que eram canalizados por enormes tubos para as áreas de aterro. Este material serviu para o aterro da Enseada de São Lourenço. Só sobrou um grande rochedo, sobre o qual pretendia-se construir o Palácio do Governo, com ampla visão sobre os demais prédios da praça. Entretanto, este projeto nunca foi concretizado.

A Rua Padre Feijó, situada em frente à Assembléia Legislativa, foi retificada até a Avenida Marquês de Paraná, passando a denominar-se Bernardo de Vasconcellos (figuras 12a e 12b)

O novo projeto para a Praça Pedro II foi executado pelo italiano Pedro Campofiorito que substituíra Tessain em 1914 e continuava na função de arquiteto-desenhista na Secretaria de Obras do Estado do Rio de Janeiro. Mais adiante, voltaremos na questão da sua autoria desta obra assim como dos outros prédios que projetou neste período.

A Praça Pedro II foi reformada tornando-se retangular e a área próxima da Rua Dr. Celestino foi destinada ao novo prédio da Biblioteca Estadual de Niterói.

Pedro Campofiorito adotou para o jardim da Praça Pedro II o estilo italiano com marcada influência francesa. Sua

composição de sentido cartesiano, utiliza os meios do jardim francês com seu traçado geométrico preciso e caminhos ao longo de eixos cruzados. Como os jardins italianos, seus canteiros são baixos e alinhados com ervas e arbustos aparados com precisão e dispostos em padrões simples e simétricos num esquema bem proporcionado.

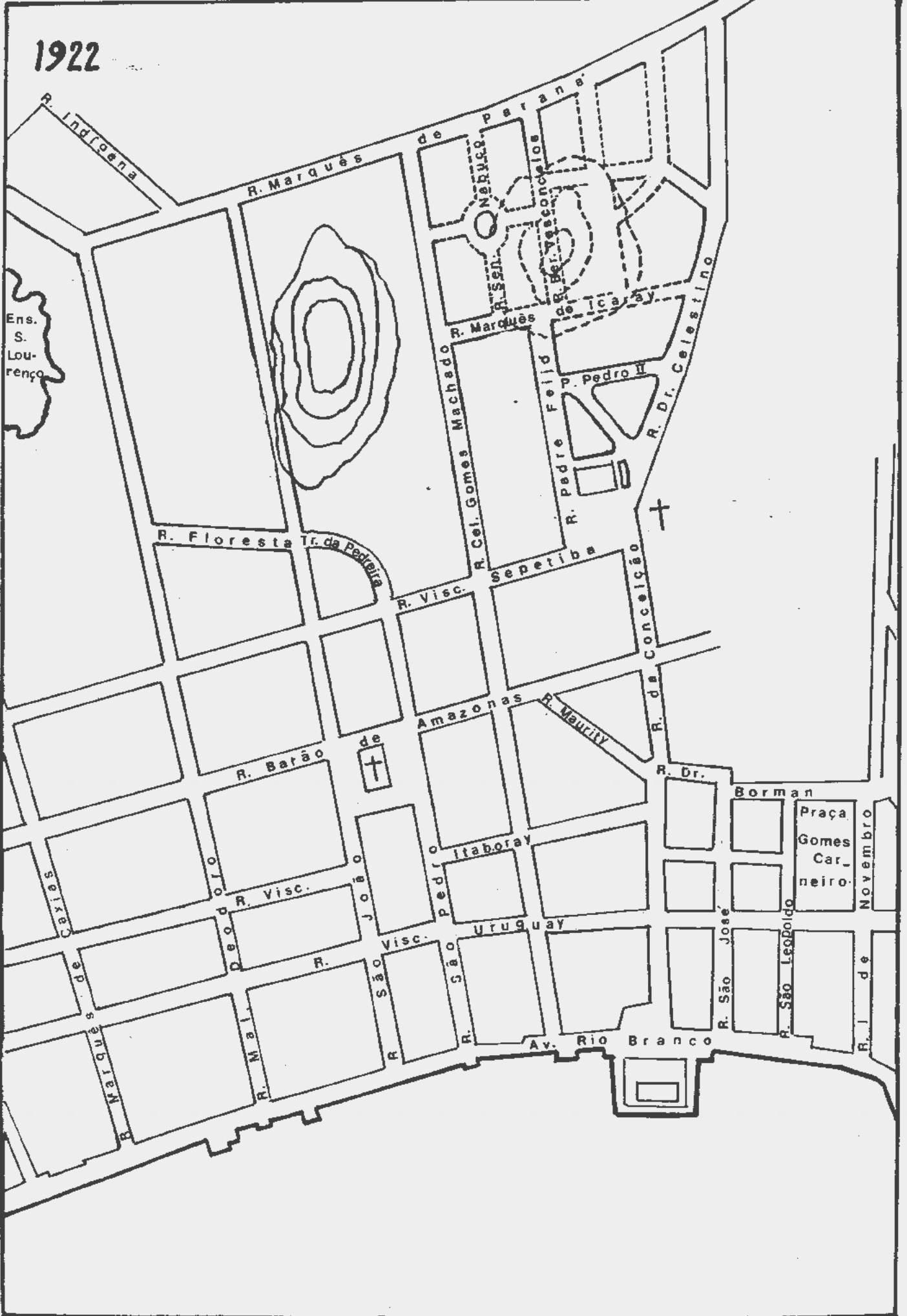
Os jardins italianos e os franceses requerem grande trabalho manual de manutenção na tarefa de poda e modelagem das plantas, ceifa de grama e limpeza. As plantas são intencionalmente de baixo porte e as árvores sempre aparadas, nas margens do jardim sem destruir a visão do conjunto, criando espaços abertos. Sua plasticidade deve realçar os elementos arquitetônicos aos quais adornam. As áreas compositivas de tapis vert ou painéis gramados são contornados por buxos modelados que realçam as passagens cimentadas ou caminhos de cascalho. Neles normalmente se integram urnas, vasos e esculturas(11).

Observamos que no projeto de Campofiorito esses princípios foram observados (figura 13 e 14). Entretanto as árvores de médio porte, já existentes na área, foram preservadas. Algum tempo depois, fugindo do projeto original, outras de maior porte foram plantadas. E que normalmente, o brasileiro associa a praça com a presença de sombras e o estilo projetado para a praça não foi respeitado( figura 15).

O prédio da Biblioteca Estadual também abrigaria a Academia Fluminense de Letras e o Arquivo Público, projeto de Pedro Campofiorito conforme comprovamos neste trabalho.

Sua construção, iniciada em 1927, foi lenta e cheia de interrupções. Foi inaugurado pelo interventor Ari Parreiras

1922



Ens. S. Lourenço

R. Indipena

R. Marques

R. Sen. Nabuco de Araújo

R. Sen. Vasconcelos

R. Marques de Icaíay

R. Cel. Gomes Machado

R. Pedro Felid

R. Visc. Sepetiba

R. Amazonas

R. Maurity

R. Dr. Borman

R. Pedro Itaboray

R. Visc. Uruguay

R. São Visc.

R. São José

R. São Leopoldo

R. de Novembro

R. de Novembro

R. de Novembro

R. de Novembro

R. Floresta Tr. da Pedreira

R. Barão

R. Visc.

R. Visc.

R. Visc.

R. Visc.

R. Visc.

R. Visc.

R. Visc.

R. Dr. Celestino

R. Dr. Celestino

R. Dr. Celestino

R. Dr. Celestino

R. Dr. Celestino

R. Dr. Celestino

R. Dr. Celestino

R. Dr. Celestino

R. Dr. Celestino

R. Dr. Celestino

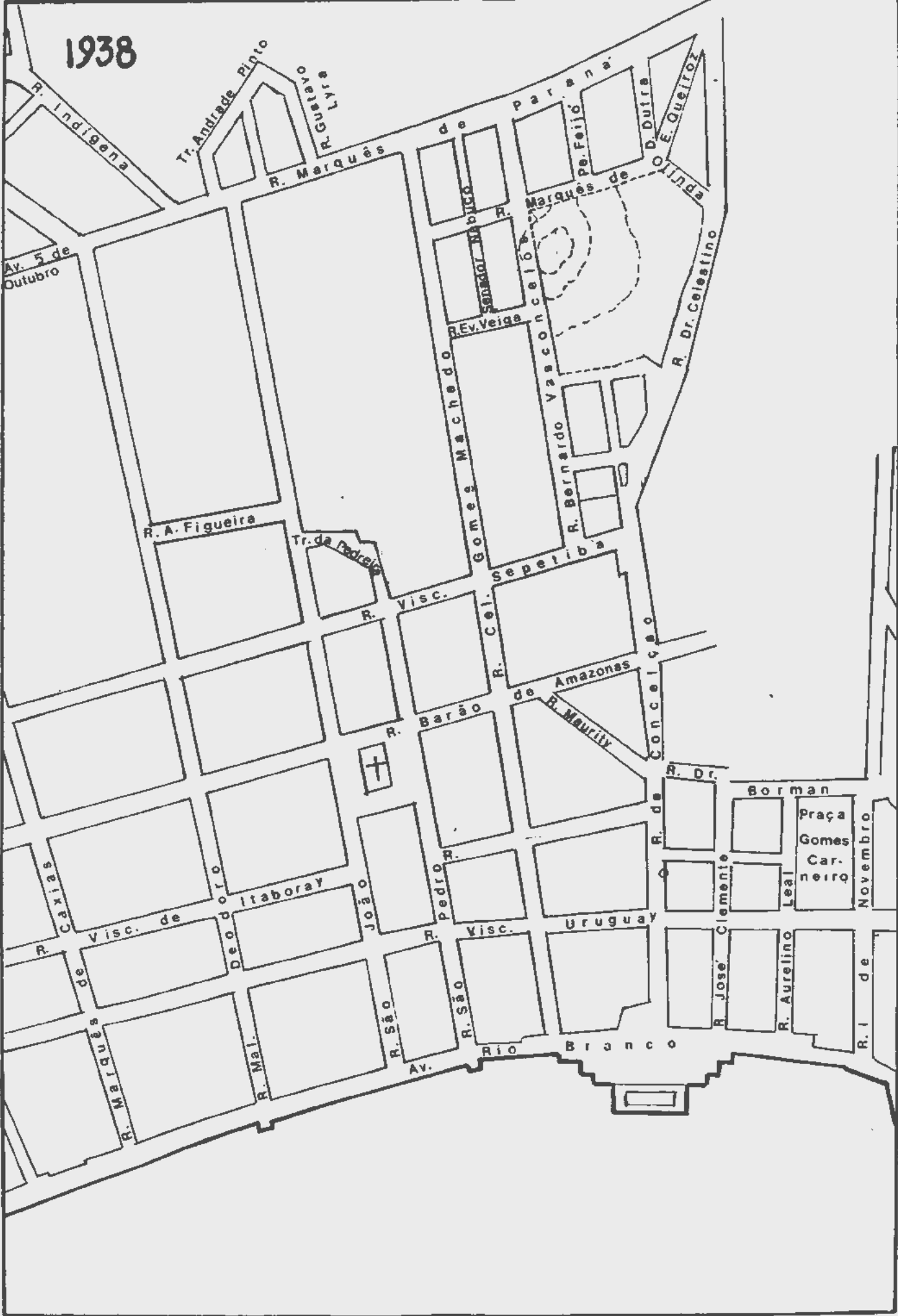
R. Dr. Celestino

R. Dr. Celestino

Av. Rio Branco

Praça Gomes Carneiro

1938



R. Indígena

Tr. Andrade Pinto  
R. Marques

Av. 5 de Outubro

R. Ev. Veiga  
R. Bernardo Vasconcelos  
R. Marques de Oliveira  
R. Dr. Celestino

R. A. Figueira

Tr. de Pedreira

R. Visc.

R. Cel. Sepetiba

R. Barão de Amazonas

R. Amazonas

R. Maurity

R. Concelvão

R. Dr.

Borman

Praça Gomes Carneiro

R. de Novembro

R. Caxias

R. Visc. de Leopoldo Itaboray

R. João

R. Pedro

R. Visc. Uruguay

R. José Clemente

R. Aureliano

R. 1 de

R. Marques

R. Mal.

R. São

R. São

Av. Rio Branco

R. Aureliano

R. 1 de

em 1937(12).

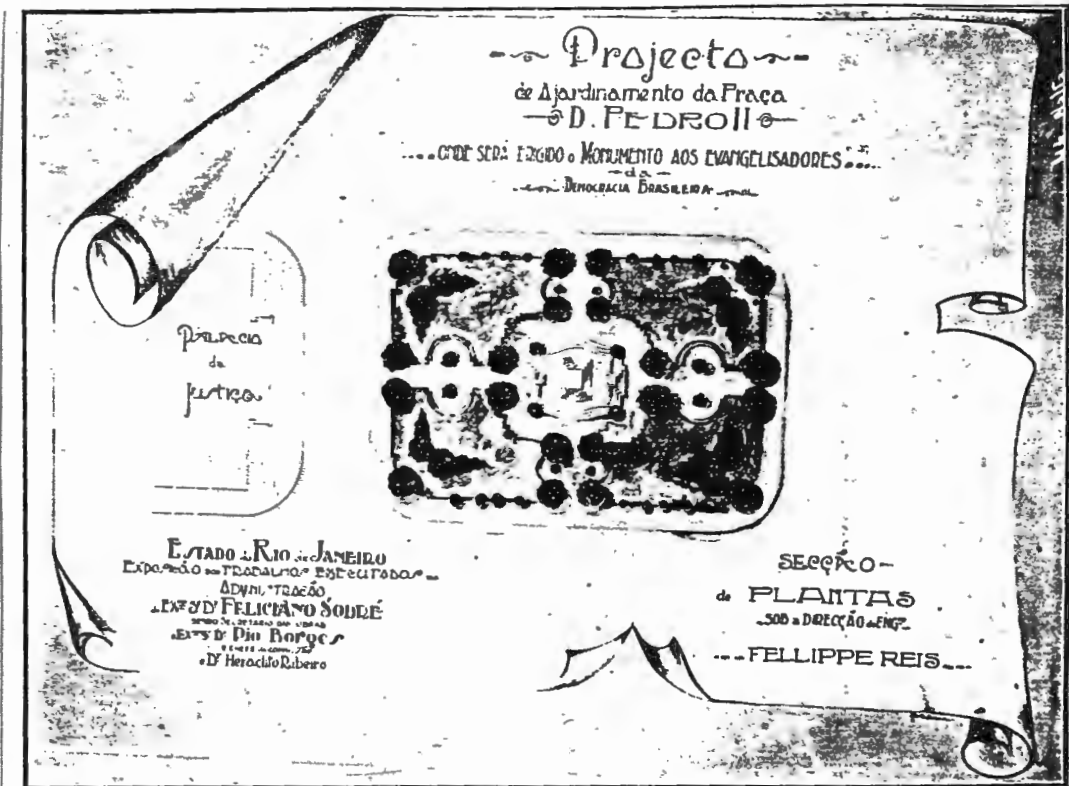


Figura 13a: Projeto do jardim da Praça Pedro II

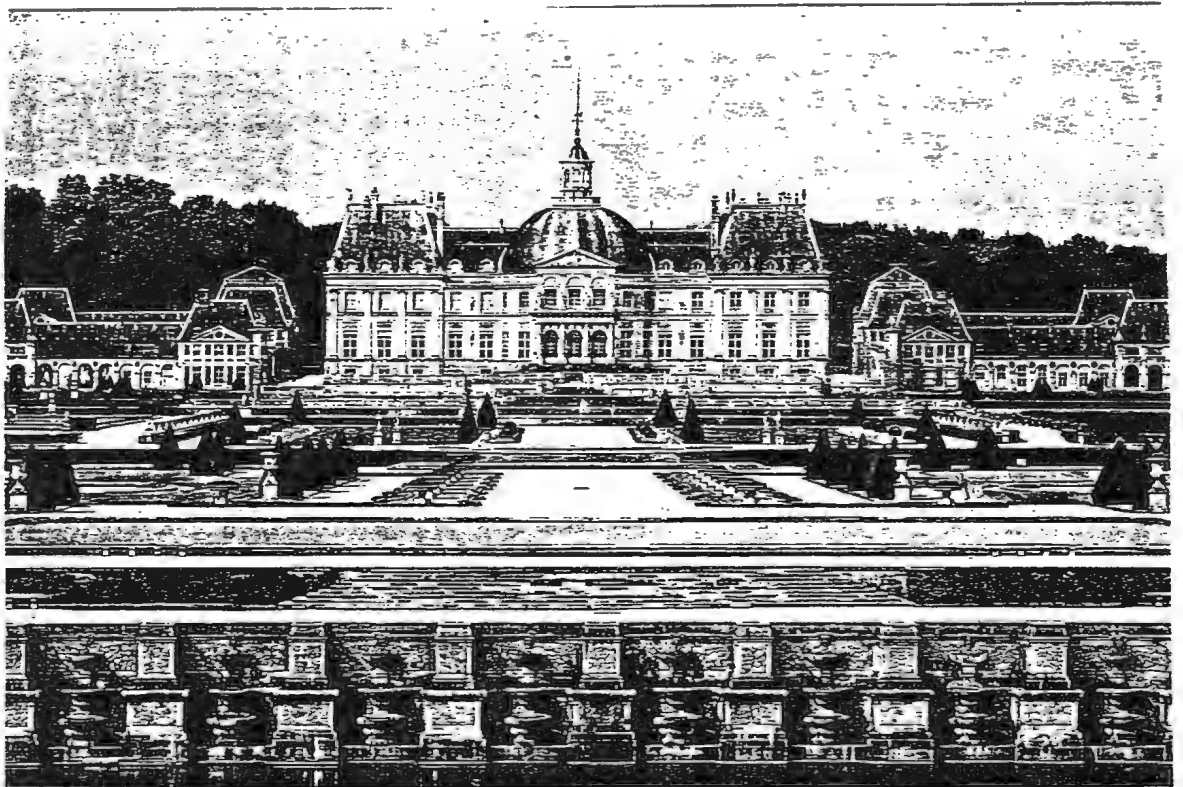


Figura 13b: Jardim do Chateau Vaux-le-Vicomte de André Le Nôtre, modelo do jardim francês.



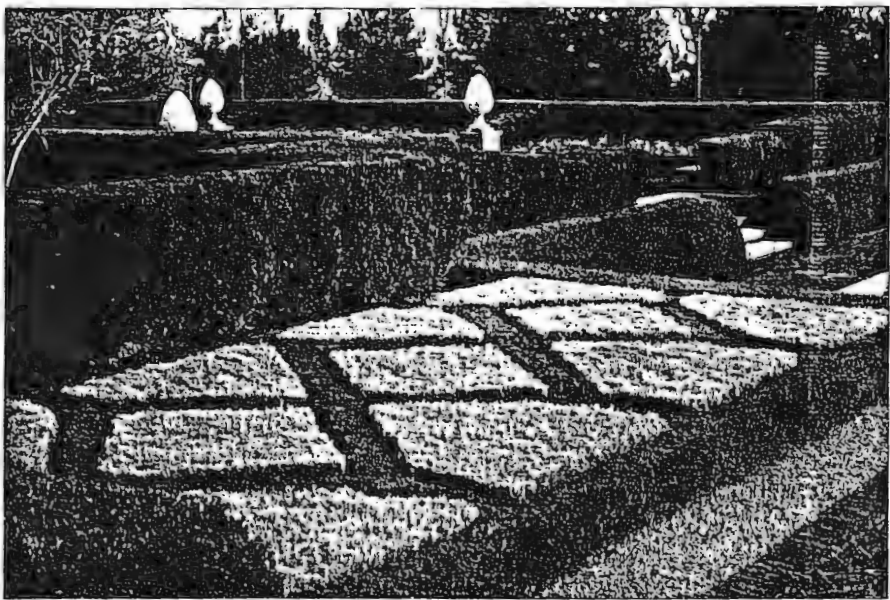


Figura 14: Jardim italiano neoclássico em Moncalieri,  
perto de Turim, projeto de Russel Page.



Figura 15a: Praça Pedro II em construção.



Figura 15b: Praça da República anos mais tarde.

A Praça Pedro II foi completada com a execução de um monumento à República, idealizado por Feliciano Sodré em 1911, como comemoração pelo término das obras de reformas da cidade e homenagem cívica aos principais vultos fluminenses ligados à República.

O monumento foi criado e executado em bronze, pelo escultor fluminense José Octávio Corrêa Lima que o denominou O Triunfo da República. Foi inaugurado, em 21 de dezembro de 1927, pelo próprio Feliciano Sodré com a presença do Presidente da República Washington Luiz. O local passou a se chamar Praça da República(13).

Além dos prédios já citados, compõem a praça, o Teatro Leopoldo Froes e a Galeria de Arte Párthenon, ambos construídos na década de 40.

Finalmente em 1942, completa-se o plano urbanístico do centro de Niterói, com a abertura da Avenida Amaral Peixoto, com o alargamento e continuação da Rua Bernardo de Vasconcellos, ligando a Avenida Visconde do Rio Branco à Avenida Marquês de Paraná (Figuras 16a e b).

Em 1968, surgiu um projeto de um novo prédio para o Palácio da Justiça, utilizando a área da praça. Apesar da imensa polémica, obviamente gerada pelo absurdo de tal projeto, o mesmo acabou sendo aprovado pelo governador Geremias Fontes e sua construção iniciada em 1970.

As verdadeiras razões deste triste episódio são, até hoje, tão obscuras quanto discutidas... Uns explicam que houve pressão do Tribunal de Justiça, presidido pelo Desembargador Jahnir Gonçalves da Fonte. Carlos Damásio, o Secretário de Obras Públicas da época, defende que aquela obra nasceu de



1941

ÁREA RESERVADA  
PARA O PALÁCIO DO  
GOVERNO

ASSEMBLÉIA  
LEGISLATIVA

PRAÇA  
DA  
REPÚBLICA

BIBLIOTECA

R. BERNARDO VASCONCELOS

PALÁCIO  
DA  
JUSTIÇA

R. DR. CELESTINO

CHEFATURA  
DE POLÍCIA

LARGO  
DA  
CONCEIÇÃO

R. VISC. SEPETIBA

R. DA CONCEIÇÃO

Fig. 16b

uma necessidade real e nega ter havido interesses pessoais, dele ou de outros, naquela decisão.

Segundo o jornalista Luiz Antônio Pimentel(14), que acompanhou muito de perto toda a história da praça, isso foi um abuso do poder e a maior prova de ignorância cultural de nossas autoridades além dos interesses pessoais na questão. Ato absurdo, porque Niterói contava com inúmeros outros terrenos, também adequados, para aquele fim. Todos sabiam que a fusão dos Estados do Rio de Janeiro e da Guanabara estava para sair e, portanto, um edifício daquele porte não caberia ser construído em Niterói(anexo 6).

Deu-se a demolição da praça. O monumento todo desmontado ficou abandonado num terreno ao lado e, depois, jogado em um vazadouro municipal por mais de treze anos.

A nova construção foi iniciada, porém como é comum no Brasil, logo interrompida no governo seguinte, o de Raimundo Padilha. Em 1973, a fusão dos Estados do Rio de Janeiro e Guanabara provocou abandono total das obras.

A reação contra a destruição da Praça da República sempre existiu. Frequentes publicações denunciavam o estado de abandono do monumento histórico, pediam sua recuperação e exigiam uma solução para as obras do prédio inacabado (anexo 7).

Nesta campanha, a ação mais significativa foi o tombamento da Praça da República pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC), em dezembro de 1982 (anexo 8). Isto impediu a destruição de outros prédios da praça, assim como possibilitou sua recuperação posterior. Nesta ocasião, foram tombados os prédios da Câmara Municipal, o Palácio da Justiça e a Biblioteca Estadual, enquanto que os do Liceu Nilo

Peçanha, a Delegacia de Polícia e o Teatro Leopoldo Fróes passaram à condição de Bens Tutelados pelo Estado.

Em 1983, na gestão do prefeito Waldenir Bragança, o que restara do monumento foi remontado numa área ao lado da Biblioteca Estadual de Niterói (anexo 9).

Enquanto isso, o prédio abandonado, apelidado de esqueleto era utilizado como estacionamento de carros com proventos para o Judiciário. Seu porão estava inundado pela ação de um lençol d'água que alimentara, possivelmente, o antigo Rio dos Passarinhos (15), existente nas proximidades, no começo do século.

Novos protestos públicos exigiam uma solução para o caso do "esqueleto"(figura 16). Em 1987, o movimento A praça é do povo foi lançado e assumido pela Associação Fluminense de Engenheiros e Arquitetos (AFEA), agregando entidades de classes, associações de bairros, artistas, intelectuais, estudiosos e políticos(16). Nesta ocasião, pudemos esclarecer à comunidade muitas questões sobre a história e o valor da Praça da República (anexo 10). Já era um resultado concreto das pesquisas realizadas no presente trabalho.

Ao apagar das luzes do governo de Waldenir Bragança, o Conselho Municipal de Cultura encaminhou propostas à administração estadual, solicitando a imploração do "esqueleto" e a reconstrução da Praça da República (anexo 11).

Segundo depoimento do Dr. José Augusto Pereira das Neves (17), Secretário da Empresa Metropolitana de Obras Públicas (EMOP), tal documento nunca precisou ser enviado. O pedido foi feito, diretamente, pelo prefeito ao governador, que se

interessou pelo problema, num encontro informal, em que ele também estava presente .

Logicamente, alguns fatores favoreceram o interesse político do governo no problema da Praça da República: a mobilização da comunidade, o Centenário da República, os interesses políticos eleitorais e a influência de niteroienses no governo.

Dai, o processo seria relativamente rápido: vistoria do prédio abandonado, relatório de avaliação, orçamento e sua impleção e projeto de reconstrução da praça.

Entretanto, a oposição do Poder Judiciário não se fez esperar. A Ordem dos Advogados do Brasil entrou com uma ação penal contra o Governo do Estado por crime contra o patrimônio público. A liminar de suspensão dos trabalhos foi datada de 6 de abril de 1989 e assinada pelo advogado Francisco de Assis (anexo 12).

Disputas judiciárias se seguiram, porém a querela terminou com a suspensão da liminar e consequente impleção do prédio no dia 28 de maio de 1989.

A queda do esqueleto foi assistida em todo Brasil, pelos meios televisivos de comunicação(18) e recebida com efusivas comemorações pela comunidade niteroiense.

As obras de reconstrução da praça foram realizadas pela EMOP e o trabalho de recuperação do monumento pela Fundação Zanelli.

A reinauguração da praça deu-se em 5 de dezembro de 1989 como homenagem ao Centenário da República com a presença do governador Moreira Franco e autoridades locais.



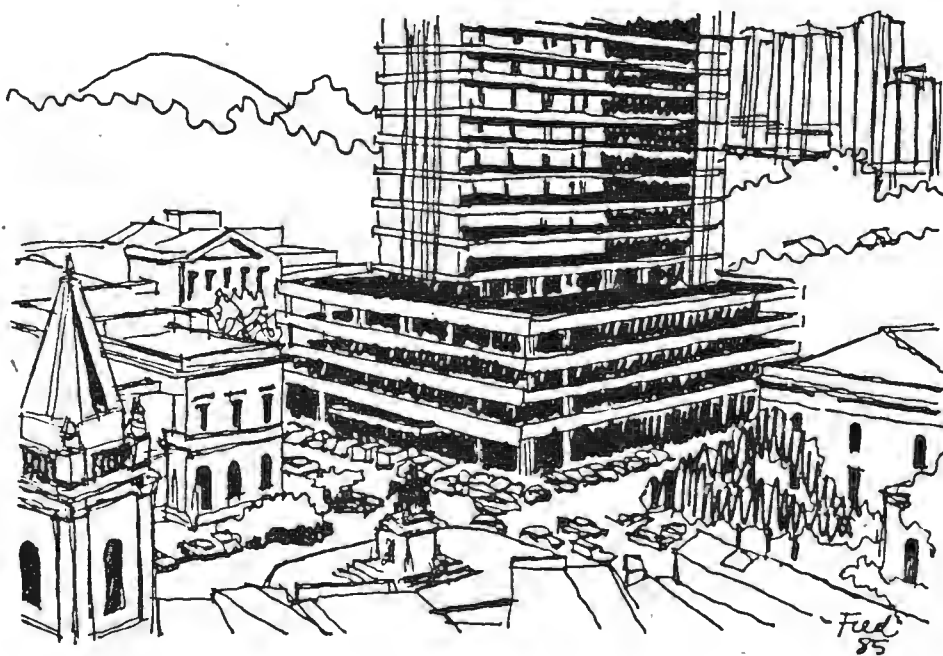
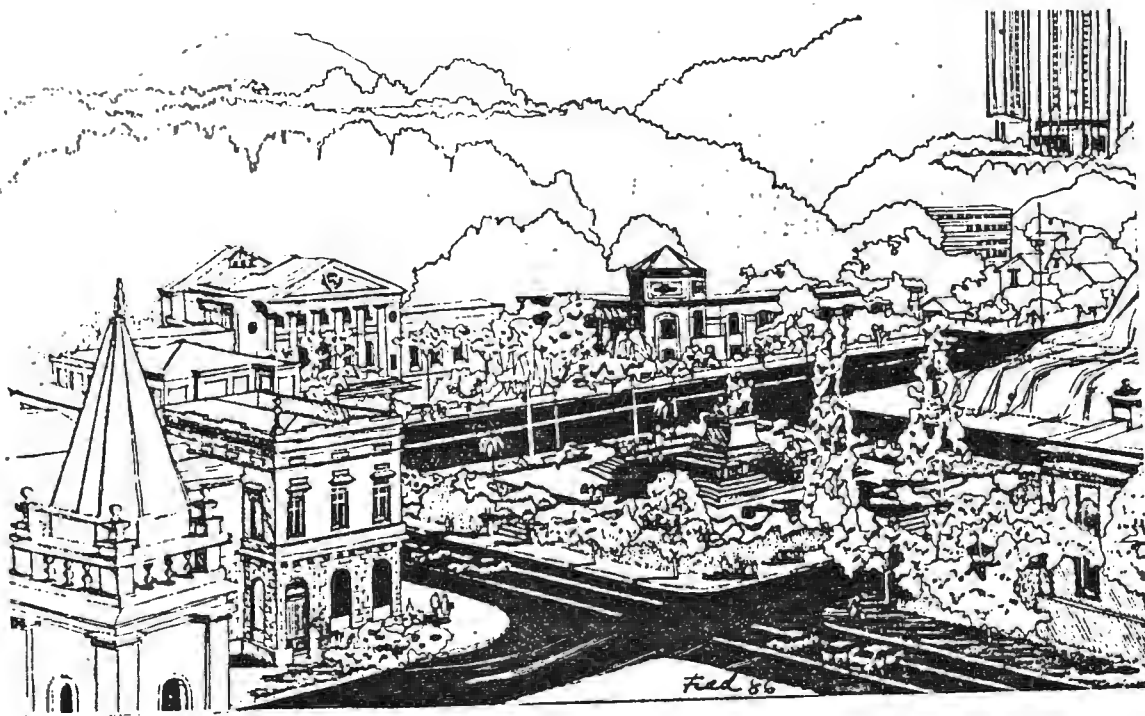


Figura 17: A Praça da República antes e depois de da construção do "esqueleto". Desenho do arquiteto Ferdinando Moura Rodrigues.

### 3.2.0 Monumento O Triunfo da República

#### 3.2.1. Idéias e fatos que lhe deram origem.

As idéias republicanas no Brasil já vinham de longa data. Na verdade, elas só não se concretizaram no final do Primeiro Império e da Regência por um sentimento de lealdade com a monarquia que fez a independência do Brasil e pela influência do idealismo liberal(17). Assim, por receio de uma desagregação nacional, os políticos da época, entre eles José Bonifácio, optaram pela maioria de D. Pedro em 1840 retardando em cinquenta anos a implantação da república.

Além das conhecidas questões religiosas, militar e abolicionista, as características pessoais do soberano Pedro II também contribuíram para a vitória das idéias republicanas.

O quadro político era uma farsa, pois D. Pedro II era responsável pela rotação dos partidos do poder, e as eleições não passavam de declaradas burlas.

Além disso, a situação social era precária com doze mil de habitantes sendo um milhão de escravos e o restante mestiços analfabetos. O regime econômico era ainda patriarcal, com pouco comércio interno e dominante exploração agrícola.

Os políticos, desligados da realidade brasileira, viviam voltados para questões filosóficas e políticas da Europa exibindo a educação clássica de latinistas(18).

Neste ambiente, as idéias republicanas desenvolveram-se e

fizeram amadurecer mais a consciência política dos brasileiros. Aqui, cabe apontar algumas das figuras mais proeminentes na luta para a implantação da República. Benjamin Constant, convicto positivista e influente professor da Escola Militar, era o centro irradiador das idéias republicanas nas forças armadas. Quintino Bocaiúva, autor do manifesto republicano, era ativo militante do partido e influente figura durante todo o processo. Finalmente, Silva Jardim, eloquente e corajoso, exercia influência na mocidade civil e teve papel proeminente na propagação das idéias republicanas pelo interior do estado e outras regiões brasileiras.

Estes foram os fluminenses homenageados no monumento erigido à República em 1927, pelo então governador do Estado do Rio de Janeiro Dr. Feliciano Sodré, em Niterói.

A execução do monumento foi autorizada pela Lei de 7 de setembro de 1925 e seu projeto entregue em novembro do mesmo ano ao escultor fluminense José Octávio Correia Lima (figura 19).

Para sua construção foi feita uma grande campanha financeira, em todos os municípios fluminenses, com participação de políticos influentes do Partido Republicano Conservador(21).

Em 21 de dezembro de 1927, o monumento O Triunfo à República foi inaugurado com a presença de autoridades estaduais e do Presidente da República, Dr. Wahington Luiz. Era a culminação festiva de uma série de obras do governo de Feliciano Sodré conforme ele havia planejado tantos anos



Figura 19: O escultor Octávio Correa Lima (segundo da esquerda para direita) e sua equipe.



Figura 20: "O esqueleto".

antes. A Praça Pedro II passou, a partir daí, a ser chamada Praça da República (22).

Em 1970, como já citamos no segmento anterior, um grande crime foi cometido contra este patrimônio histórico.

Quando a Praça da República foi demolida para dar lugar ao que seria o novo prédio do Palácio da Justiça (figura 20), o monumento O Triunfo da República foi desmontado e abandonado num precário barracão, ao lado da praça, em terreno do Centro Educacional de Niterói.

Tratado como um refugio urbano, as peças lá permaneceram por muito tempo e só foram removidas, por solicitação oficial da direção da escola, pois o barracão improvisado já ruía para perigo dos alunos.

Ao invés de ser tratado como obra de arte, os pedaços do monumento foram transferidos para um terreno baldio em Viçoso Jardim de propriedade da prefeitura. Ali desapareceram vários de seus elementos de bronze, inclusive quase todos os medalhões comemorativos dos quarenta e oito municípios fluminenses que circundavam o corpo central. Um verdadeiro crime à cultura (anexo 14).

Foi necessária uma grande campanha pública pela imprensa falada e escrita por parte de intelectuais e estudiosos para que a prefeitura se sensibilizasse e tentasse recuperar o monumento já tão desfalcado.

Em 1983, após 13 anos de abandono, na gestão do prefeito Waldenir Bragança, o monumento (ou que restou dele) foi finalmente remontado numa estreita área (figura 21 e 22) ao lado da Biblioteca Estadual de Niterói.

Descaracterizado de suas formas originais, o corpo central



Figura 21 e 22: O monumento remontado ao lado da Biblioteca Estadual de Niterói.



estava situado num pedestal de cimento armado que ostentava remanescentes placas comemorativas de maiores dimensões, razão porque não foram levadas pelos ladrões de ferros velhos.

Faltavam as rédeas com as quais a figura da República sustinha os corcéis. As três figuras homenageadas amontoavam-se no pedestal, improvisadamente.

Sem destaque, acanhado e sem ambiência, o monumento perdeu sua importância. Antes, era o eixo da Praça da República e compunha com os prédios circundantes, um conjunto harmônico.

### 3.2.2. Seu criador

José Octávio Corrêa Lima(23), filho de José Francisco Corrêa Lima e Adelaide Pereira Corrêa Lima, nasceu em 17 de julho de 1878 na Vila de São João de Príncipe, local que passou a ser chamada de São João Marcos e que hoje está submerso pelas águas de uma represa.

Realizou seus primeiros estudos em Alagoas e Rio de Janeiro. Em 1892, já se encontrava matriculado como aluno livre na Escola Nacional de Belas Artes, onde foi aluno de Bernadelli.

Participou de significativas exposições e obteve o prêmio de viagem à Europa em 1899 com a obra O Remorso que se encontra hoje no Museu Nacional de Belas Artes.

Durante sua estadia na Europa, Corrêa Lima radicou-se em Roma por sugestão de seu mestre Bernadelli, estudando e

trabalhando ininterruptamente, além de visitar as outras cidades de interesse na arte europeia em geral.

Foi em Roma que Corrêa Lima casou-se com Rosália Marzia Benfaremo com quem viveu até o final de sua vida.

Por ocasião do salão de Roma de 1901, ele foi reconhecido como um grande valor artístico, tendo suas obras Prisioneiro, Paqé e Caim merecido elogiosos comentários da revista L'Illustrazione.

Voltando ao Rio de Janeiro, Corrêa Lima enfrentou uma vida difícil trabalhando em toda espécie de decoração e esculturas e até ornamentos carnavalescos, auxiliado por seu amigo e pintor Filúza Guimarães.

Em 1907, conseguiu o primeiro lugar no concurso para a execução do monumento em homenagem ao Almirante Barroso, comemorativo da Batalha do Riachuelo. Executou-o em Paris, aproveitando, mais uma vez, o ambiente cultural europeu, onde realizou também as obras A Justiça para o Supremo Tribunal do Rio de Janeiro e a Figura do Anjo.

Ao voltar ao Brasil, manteve seu atelier na rua São Cristóvão, 75, por mais alguns anos. São trabalhos desse período, a Inteligência para a Biblioteca Nacional, Dr. Azevedo Lima, A Prece, A Poesia e Juventude, além de uma série de bustos.

O artista foi nomeado professor da Escola Nacional de Belas Artes em 1910 através de congregação competente do Governo. Participou, a partir daí, de inúmeras comissões julgadoras em exposições artísticas oficiais até 1930.

Além de professor, Corrêa Lima foi diretor da Escola Nacional de Belas Artes de 1927 até 1930. É Presidente de



Honra da Sociedade Brasileira de Belas Artes, membro da Academia Fluminense de Letras, do Conselho do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, da Sociedade Propagadora das Belas Artes e Professor Emérito da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Suas premiações das Exposições Gerais de Belas Artes são: Medalha de Prata em 1901, Medalha de Ouro em 1902 e Medalha de Honra em 1916.

### 3.2.3. Descrição e simbolismo

Várias foram as descrições feitas do monumento O Triunfo da República por historiadores ou estudiosos da época.

Del Negro assim descreve a obra:

Propagandistas Fluminenses da República, grande monumento para Niterói por encomenda do Dr. Feliciano Sodré, então Presidente do Estado do Rio, realizado de 1925 a 1927. Alça em centro de interesse do monumento, numa área de 18 x 17 metros, a grande biga puxada por fogosos corcéis que avançam em galões impetuosos, arrebatando a figura da República portadoras de louros aos heróis fluminenses. A frente corajosamente suspensas em mãos vigorosas de um efebo, o facho ilumina a estrada do progresso. Complementam a obra, as figuras propagandistas fluminenses Quintino Bocaiúva, Benjamin Constant, e o tribuno

Antônio da Silva Jardim, eloquente e arrojado. Idealizado pelo espírito sensível, lúcido e ordenado do escultor, a grande massa com os seus volumes bem equilibrados corporifica a mensagem do Presidente Sodré: "Monumento que traduza a colaboração dos fluminenses na obra integral da implantação do regime republicano no Brasil(24).

Outra descrição, bem mais detalhada e completa, encontramos em Carlos Wehrs que afirma ter sido este monumento considerado pelo seu próprio autor, como seu trabalho de maior arrojado e concepção:

O mais importante, o Monumento à República, foi pela primeira vez exposta aos niteroienses em 15 de novembro de 1927. Trabalho em granito branco de Petrópolis e bronze, de autoria do escultor José Octávio Corrêa Lima, ficando no centro da praça ajardinada que tinha seu nome, e defronte ao majestoso prédio da Assembléia Legislativa. Conpunha-se de escadarias e três pedestais, um central, o maior, e dois laterais. Sobre aquele via-se um grupo alegórico em bronze, com uma figura feminina, representando a República, empunhando na destra, um ramo de louros e na esquerda as rédeas de uma biga, tendo à frente uma figura masculina contendo os ginetes e, à retaguarda, três crianças. A meia altura do pedestal, em tamanho natural, voltada para o edifício da Assembléia a estátua pedestre, em bronze, de Silva Jardim em atitude oratória, e sob

seus pés, uma placa como uma frase: "Pela palavra falada, Silva Jardim exaltou os sentimentos democráticos do povo brasileiro". Nas faces laterais do pedestal, duas placas de bronze com os dizeres: "Símbolo da República vitoriosa, este monumento perpetua a colaboração dos fluminenses na obra integral na implantação no Brasil. 1889-1927", e, "Por iniciativa do Exmo. Sr. Dr. Feliciano Pires de Abreu Sodré, Presidente do quadriênio de 1923 a 1927, sendo Secretário da Agricultura e Obras Públicas o Exmo. Sr. Dr. José Pio Borges de Castro, inaugurado em 21/12/1927". Na fase anterior do pedestal, foi fixada uma placa de bronze com uma águia em alto-relevo, e, na parte superior, contornando-o, pequenas placas de bronze, coladas umas às outras lado a lado, e contendo o nome dos quarenta e seis municípios fluminenses, existentes em 1927. No interior da base do monumento, foram guardados documentos e jornais da época, bem com quarenta e seis saquinhos de porções de terras de cada cidade do Estado.

Sobre o pedestal à direita do monumento municipal, em tamanho natural, a estátua sedestre, em bronze, de Benjamin Constant, com uma placa dizendo: "Pela palavra doutrinária, Benjamin Constant orientou a organização republicana do Brasil". No lado oposto, em situação idêntica, Quintino Bocaiuva, com a legenda: "Pela palavra

escrita Quintino Bocaiúva propagou a idéia republicana(25).

O jornalista Luiz Antônio Fimentel, que conviveu com o monumento e foi um de seus grandes defensores e responsáveis de sua recuperação quando abandonado no depósito do Viçoso Jardim, dá uma especial atenção às figuras homenageadas:

Sodré, ... resolveu projetar uma praça jardim mas uma praça de forma arquitetônica que tivesse como centro de interesse, um monumento, um monumento em louvor à Proclamação da República que se dera em novembro de 1889.... Esta praça que seria um monumento à Proclamação à República destacando aqueles grandes líderes republicanos nascidos em nosso solo que foram: Silva Jardim, Quintino Bocaiúva e o velho professor da Escola Militar, Benjamin Constant. Benjamin Constant que lá está, como acautelador da campanha republicana na sua cadeira, Quintino Bocaiúva está com pena na mão, era o escriba da revolução, era o verbo escrito e Silva Jardim, de mão levantada, era a palavra incendiária, era o grande orador do movimento republicano(26).

João Baptista de Mattos descreve detalhadamente o monumento:

Em granito e bronze. Em granito, o pedestal e quatro escadrias com três degraus cada. Sobre o pedestal, um grupo em bronze representando uá mulher dirigindo um carro puxado por dois cavalos frente dos quais soberba figura masculina contendo

os ginetes e três meninos. Na face lateral direita (em tamanho natural), está a estatueta em bronze de Benjamin Constant sentado; no pedestal da mesma, a placa diz: "Pela palavra doutrinária Benjamin Constant orientou a organização republicana do Brasil.

Na face lateral esquerda, uma estatueta de bronze de Quintino Bocaiúva, sentado (tamanho natural); no pedestal da mesma, a legenda: "Na palavra escrita Quintino Bocayuva propagou a idéia republicana.

Na face posterior do monumento, existe uma estatueta de bronze de Silva Jardim, de pé (tamanho natural) e vê-se nessa face uma placa com a frase: "Pela palavra falada Silva Jardim exaltou os sentimentos democráticos do povo brasileiro".

Numa das faces uma placa de bronze com os dizeres: "Símbolo da República vitoriosa, este monumento perpetua a colaboração dos fluminenses na obra integral de sua implantação no Brasil. 1889-1927".

Noutra face do monumento, uma placa de bronze com os dizeres "Por iniciativa do Exmo. Sr. Dr. Feliciano Pires de Abreu Sodré, presidente no quadriênio 1923 a 1927, sendo secretário da Agricultura e Obras Públicas o Exmo. Sr. Dr. José Pío Borges de Castro. Foi inaugurado em 21-XII-1927".

Na face anterior, uma placa de bronze, com a

figura de uma águia em relevo.

Nas quatro faces do monumento, há placas de bronze contendo nome dos 46 municípios fluminenses existentes em 1927(27).

Finalmente, vejamos o que nos diz o próprio Corrêa Lima:

Como vê. é uma obra sóbria, mas dentro da ordem clássica, geralmente escolhida para os grandes monumentos. Em uma área de 16 x 17 metros, será erigido em um plateau tendo uma grande e vistosa escadaria nas partes da frente e dos fundos. Nas lateraes, há uma artística balaustrada, com bancos embutidos no próprio granito, permitindo essa ampla e espaçosa base que o grupo central vem se evidenciar. O centro é constituído por uma grande biga, puxada por fogosos corséis, que avançam em galbes impetuosos, arrebatando a figura da República, que, dentro da biga, empunha uma corôa de louros. a frente, em atitude magnífica, um jovem vigoroso e cheio de vida, alça o facho do progresso e illumina a estrada.

Nas alas lateraes, no centro de cada balaustrada, repousam as figuras de Quintino Bocayuva e Benjamin Constant e na ala posterior do sóco do grupo central, em posição de quem discursa, está situada a estátua de Silva Jardim. Sem me afastar do espirito tradicional, procurei fazer com que a parte architectónica ficasse inscripta nos moldes dos nossos costumes. Em volta da parte central de granito há um frizo de bronze com os nomes dos

municípios fluminenses(28).

No monumento O Triunfo da República, Corrêa Lima agregou num só conjunto, imagens plásticas que evocam os ideais republicanos, os sentimentos patrióticos, a esperança no futuro, a valorização do presente e homenagem cívica aos quarenta e oito municípios fluminenses e a três de suas figuras republicanas ilustres(figura 21).

Após estas descrições, segue uma análise e interpretação dos elementos que compoem o monumento, utilizando a metodologia de Panofsky(29).

Para avaliação de uma obra de arte, Panofsky sugere abordá-la em três níveis: a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica.

Ele considera que as imagens plasmadas plásticamente são registros que expressam idéias ou sentimentos humanos que emergem da corrente do tempo. A História da Arte como disciplina humanística leva o historiador a captar a relação de seus significados, transformando a "caótica variedade de registros humanos em um cosmos de cultura"(30)

A descrição pré-iconográfica refere-se aos aspectos formais do objeto de estudo e o significado imediato que sugerem (significado fenomenal primário ou natural).

A descrição pré-iconográfica de uma obra deve ter em conta o local e condições históricas, considerando que o historiador deva ter familiariedade com os objetos e eventos que as conformam. Exige conhecimento e cultura suficientes para a correta identificação dos motivos.

A análise iconológica aborda os valores simbólicos condensados numa obra, revelando os princípios e atitudes de

uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica. É uma análise mais profunda da obra (significado secundário ou convencional) e abarca todo o contexto cultural (idéias, conceitos, costumes, tradições, etc) de onde emerge. É um princípio unificador que determina manifestações visíveis comuns numa produção afim. Ele está muitas vezes, acima da vontade consciente do individual.

Panofsky, recomenda que para uma exata análise iconográfica é mister uma correta identificação dos motivos. Identicamente, a precisão da análise iconográfica, isto é, na análise das imagens, das estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica. Há entretanto, obras de arte (paisagens, pinturas de género, etc) onde está ausente o segundo nível da análise pois o primeiro conecta-se diretamente ao terceiro. Mas este não é o nosso caso.

A interpretação iconológica revela o mundo dos valores "simbólicos" (significado intrínseco ou conteúdo) e requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias. Para captar esses princípios deve atuar o que Panofsky chama de "intuição sintética". É a capacidade do historiador de arte de captar o significado intrínseco da obra ou grupo de obras com base no que pensa ser o significado intrínseco de tantos outros documentos da cultura historicamente relacionados a este obra: documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação. Aqui, Panofsky faz voz comum com Braudel:



É na pesquisa de significados intrínsecos ou conteúdo que as diversas disciplinas humanísticas se encontram num plano comum, em vez de servirem apenas de criadas umas das outras(30).

Situar, analisar, sentir, compreender e interpretar uma obra de arte é recriá-la, segundo Fanofsky. Assim também, estabelecer a conexão forma-conteúdo-função é identificar seus valores estéticos, definir seu conteúdo histórico, significados simbólicos e razões sociais.

Os relatos sobre o monumento anteriormente citados referem-se, em grande parte, à descrição pré-iconográfica. A seguir, complementaremos algumas destas descrições e faremos uma análise iconográfica da obra, abordando cada um dos seus elementos e seus simbolismos ao longo da história.

Ao final, a interpretação iconológica será relacionada com as demais análises feitas ao longo deste trabalho procurando compor a mentalidade brasileira neste momento histórico.

As figuras dos cavalos (figura 23a e 23b) são repletas de acepções simbólicas. Suas evocações míticas, mais antigas, originam-se da Ásia Central(31), país de cavaleiros e de xamãs. O cavalo, surgindo galopante das entranhas da terra ou das profundidades do mar, é associado às trevas. É o cavalo ctoniano, oriundo da noite e do mistério, que carrega o sentido da vida e da morte. É ligado ao fogo, destruidor e triunfador, e à água, nutriente e asfixiante.

As tradições, os rituais, os mitos, os contos e os poemas que usam o cavalo expressam suas possibilidades de interação com o homem, num jogo de dependência e simbiose. De dia é conduzido e de noite é condutor. Clarividente, acostumado com



Figura 23a: Maquete de estudo para o monumento.

Figura 23b: Cavallo. original em gesso.



as trevas , o cavalo torna-se guia e intercessor.

Nas tradições asiáticas, o cavalo ctoniano, com seus poderes, supre os do homem e transpõe-lhe o limite no umbral da morte. Por isso, a sela e o cavalo do morto são colocados perto do cadáver a fim de assegurar ao defunto sua última viagem. Entre os beltires, o cavalo do morto é sacrificado a fim de que sua alma guie a do homem. Esta tradição existiu nos povos indo-europeus e mediterrâneos da Antiguidade, em registros encontrados na Ilíada.

Ctoniano de origem, o simbolismo do cavalo passa gradualmente para uraniano e solar, isto é, como impetuosidade e desejo, juventude do homem, ardor, fecundidade e generosidade.

Já nos tempos pré-históricos, o Sol é representado num carro a fim de significar seu deslocamento.

Nas antigas tradições orientais, os neófitos eram chamados de jovens cavalos, por ocasião de sua iniciação. Mitra subia ao céu no carro do Sol. Elias elevava-se num carro de fogo puxado por cavalos. A Bíblia faz alusão ao carro do Sol.

O cavalo alado representa o instinto controlado, dominado, sublimado. É também símbolo dos sentidos, atrelados ao carro do espírito. Desde há muito, a psicanálise fez do cavalo o símbolo do psiquismo inconsciente.

Na Grécia, especialmente em torno de Dionísio (Baco) são constantes as figuras hipomorfas. Basta relembrar, os Silenos, os Sátiros e os Centauros que são homens cavalos no cortejo dionisíaco.

Nas tradições medievais, havia uma relação de significados entre o cavaleiro e o cavalo como montaria privilegiada da

busca espiritual. No atual folclore europeu, o cavalo também assume sua acepção positiva, fecundante e de promissora abundância ligada a ritos folclóricos ligados aos períodos das colheitas. Associa-se aqui ao tempo e a sua continuidade, por causa da rapidez de sua corrida.

O simbolismo do cavalo, portanto, estende-se aos dois polos (alto e baixo) do cosmo. No mundo de baixo, o ctoniano, o cavalo associa-se ao elemento fogo, terra e água e de seu luminar, a lua. No de cima, o uraniano, associa-se ao ar, fogo e água no sentido celeste e ao seu luminar, o sol. No frontão do Pártenon, são cavalos que puxam tanto a Lua como o Sol. O cavalo passa da noite ao dia, da morte à vida, da paixão a ação. Religa assim, os opostos numa manifestação continua. Ele é manifestação, é vida e continuidade.

A figura feminina é ativa, de traços suaves, porém vigorosos. Está vestida em trajes romanos, segura uma coroa de louros na mão direita e as rédeas na esquerda, dirigindo o carro com firmeza. Um delicado elmo protege a parte superior da cabeça deixando aparecer cabelos suavemente ondulados (figura 24).

A mulher assume muitos significados ao longo da história: beleza, harmonia, pureza, espiritualidade, sentimentos nobres. Também encarna a mulher lutadora, guardiã e defensora. Neste caso ela está representando todos estes valores na República em consolidação. Empunha o símbolo da eternidade, significando o triunfo do regime caminhando para sua permanência, e homenageia, imortalizando também, três de seus personagens ilustres. O louro que carrega é uma planta que permanece verde no inverno e liga-se ao simbolismo da



Figura 24a e 24b: Mulher



imortalidade. Na Grécia, era uma planta dedicada à Apolo e encerrava propriedades divinas. Portanto simbolizava as virtudes apolíneas. Os romanos fizeram do louro o emblema da glória das armas e do espírito.

O elmo assume aí, o simbolismo da invulnerabilidade e de potência e as vestes comportadas, o da ordem física e de retidão moral.

A biga representada no monumento é um modelo romano, de duas rodas (figura 25). Em seu simbolismo, até a maneira de dirigi-lo tem seu significado. O carro sempre traz a conotação de movimento, de renovação e continuidade. Os gregos utilizaram a imagem do carro solar, dirigido por Apolo, para reproduzir o movimento do Sol.

Em algumas filosofias orientais, o carro representa os recursos materiais, que puxado pelos cavalos (os sentidos), é dirigido pelo cocheiro (o espírito).

A figura que ilumina o caminho é um jovem adolescente, de traços finos e cabelos ondulados, vestido apenas com um pano envolto nos quadris. Descalço, avança empunhando uma tocha na mão direita ao alto (figura 26).

A imagem do homem vem sendo utilizada como a síntese do próprio mundo, modelo reduzido do universo, o microcosmo. É considerado o centro do mundo dos símbolos. O homem toca nos três níveis cósmicos; no terrestre, pelos pés, na atmosfera, pelo pulmão e no celeste, pela mente. Participa dos três reinos, mineral, vegetal e animal e os supera com sua mente, inteligência e espírito.

Além disso, a figura jovem simboliza vigor, juventude, entusiasmo, esperança e confiança nas novas gerações



Figura 25: Biga - original em gesso



Figura 26: Jovem - original em gesso.

brasileiras. Vislumbra perspectivas e assume responsabilidades perante os antepassados. Prepara o caminho claro e livre para a República.

Três crianças robustas e despidas brincam ao pé da biga, alheias ao que lhes ocorre à volta. Brincam com mantos e guirlandas de flores, que os envolvem e se estendem até as rodas da biga e os pés dos cavalos (figura 27).

Simbolicamente, nas religiões orientais ou no cristianismo ocidental a imagem da criança é frequentemente utilizada como ensinamentos e exemplos. Os anjos, por exemplo, são frequentemente representados como crianças, significando inocência, simplicidade, espontaneidade e pureza de intenções. O manto que carregam dá conotação de segurança e proteção (figura 28). Transmitem a segurança, desfrutada pelas novas gerações sob os conceitos republicanos, a liberdade do regime democrático.

Cada flor carrega uma conotação simbólica própria como o lotus, a rosa, o lírio e a orquídea. Entretanto, todas referem-se a virtudes da alma e a imagem da perfeição espiritual, símbolo também do amor e da harmonia que caracterizam a natureza. Identifica-se com o simbolismo da criança evocando o estado edênico.

No oriente, o simbolismo floral consolidou-se na arte japonesa da ikebana. O uso alegórico de guirlandas no monumento evocam também os atributos da primavera, da aurora, da juventude, da retórica e da virtude.

Esta escultura situa-se sobre um pedestal de granito, cujo beiral proeminente é circundado por friso de louros e ostenta vinte quatro placas com o nome dos vinte e oito municípios





Figura 28: Crianças



fluminenses da época (anexo 15).

O pedestal foi idéia de Felicidade Sodré que o concebia como o "símbolo de inteireza moral" do povo fluminense. Suas linhas curvas integram-se aos bancos laterais ligados às figuras dos três fluminenses homenageados. Tais bancos, voltados para a alegoria central, constantemente ocupados, integram o povo ao mesmo como sua parte viva (figura 28).

A figura de Silva Jardim está de pé, discursando. Recorda sua condição de orador entusiasta da causa republicana (figura 29).

A figura de Quintino Bocaiúva está sentada, com uma pena na mão direita e um livro aberto sobre o colo. Relembra-nos sua autoria do Manifesto da República em 1870 e suas atividades de escritor e jornalista (figura 30).

A figura de Benjamim Constant (figura 31) está também sentada, pensando e recorda-nos suas atuações como intelectual, republicano ativista e influente professor nos meios acadêmicos.

As placas comemorativas são instrumentos de informação e histórica e formação cívica (figura 32).



Figura 28: O monumento O Triunfo à República.



Figura 29: Silva Jardim - original em gesso.



Figura 30:  
Quintino Bocaiúva



Figura 31:  
Benjamin Constant



Figura 32: Placas comemorativas

### 3.3. Prédios tombados pelo INEPAC

Destacamos adiante os três prédios tombados pelo INEPAC em 1982, num estudo mais detido de sua história procedendo uma análise iconográfica de seus elementos arquitetônicos e decorativos.

#### 3.3.1. Câmara Municipal de Niterói

##### Dados históricos

As primeiras referências históricas ao prédio da atual Câmara Municipal de Niterói, antiga Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, datam de 1913. Foi quando o governador do Estado Oliveira Botelho, fez organizar o seu projeto, juntamente com os da Secretaria de Polícia, Palácio da Justiça, Escola Normal, Exposição e Escola Modelo, encomendados ao já citado arquiteto francês Emilio Dupuy Tessain e auxiliado pelo italiano Pedro Campofiorito (32).

A produção da equipe chefiada por Tessain foi registrada em publicações oficiais (anexo 16), o que tornou possível recompor parte importante da história da Praça da República.

Pelas fotografias podemos constatar que suas construções obedeceram os projetos originais e comprovar sua antiga localização na Praça Gomes Carneiro (figura 33).

Como vimos, o prédio da antiga Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro foi inicialmente construído por

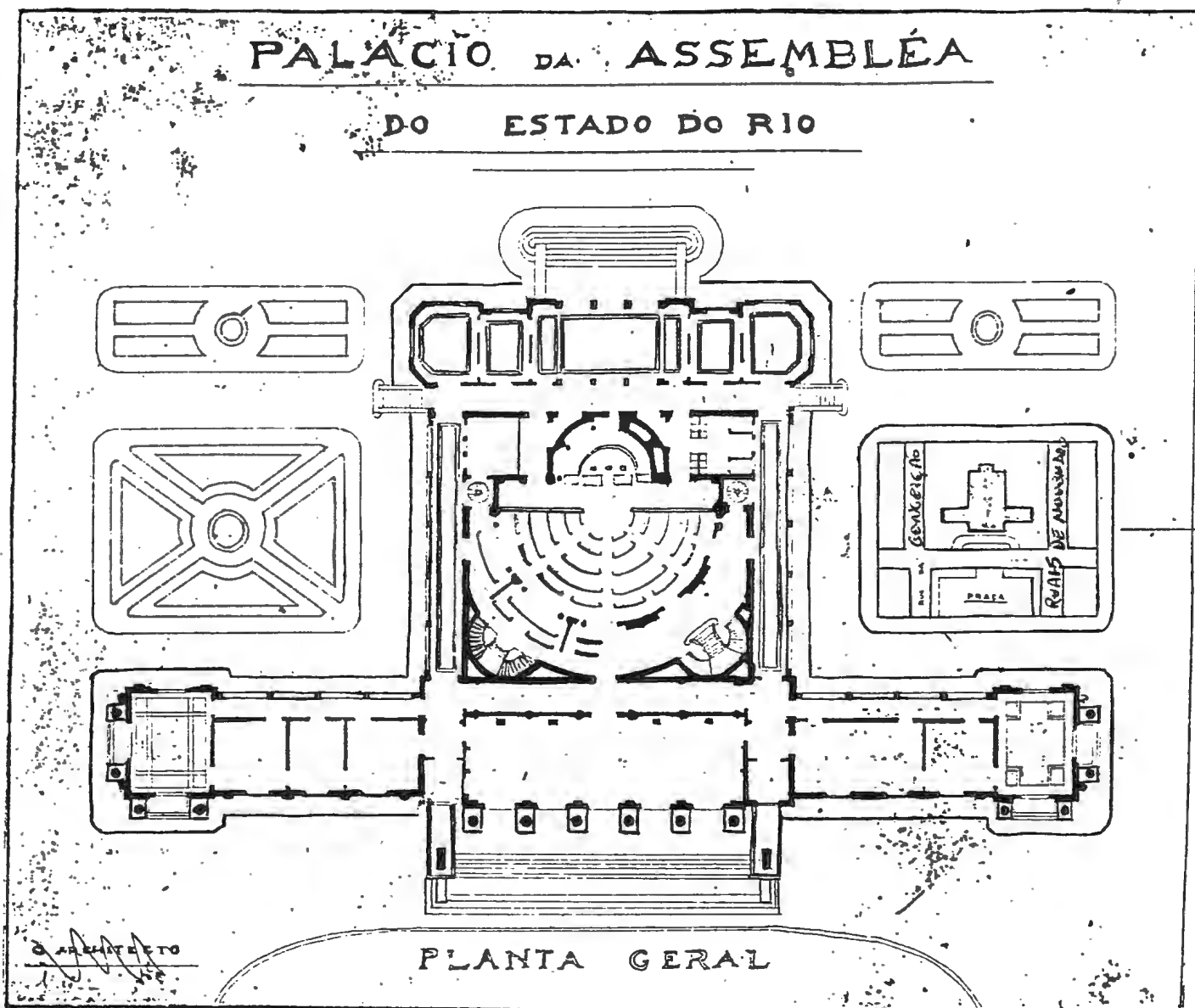


Figura 33: Planta do 1º pavimento da antiga Assembléia Legislativa localizada na Praça Gomes Carneiro.

Heitor de Mello. terminaco pela firma Meanda Curty e inaugurado pelo governador Agnelo Collet, em 01 de agosto de 1917.

A reforma de 1927 modificou a planta original com a abertura de um vão e fechamento de outros três no porão, para a garagem(33). Em 4 de junho de 1957, nova reforma com acréscimos foi projetada e executada pelo engenheiro Egberto Tristão Cechetti(34).

E importante corrigir uma errônea citação de Yves Bruand (35) em seu livro Arquitetura Contemporânea no Brasil, apontando Heitor de Mello como autor deste prédio. Pelas pesquisas realizadas e os documentos apresentados, ficou evidenciado que isto não é verdade. O erro deve-se, provavelmente, à presença de cópias destes projetos entre os do arquiteto pelo fato de ter sido seu construtor em 1914 e 1915.

O prédio foi cedido para a Câmara Municipal de Niterói, pela Assembléia Estadual do Rio de Janeiro após a fusão dos Estados da Guanabara e Rio de Janeiro.

#### Descrição e análise

E construção civil, de função política. Situa-se na parte oeste da Praça da República (Figura 34). Sem dúvida, é o que mais se destaca no conjunto de construções em torno da Praça da República.

Em arquitetura eclética, num estilo classicizante, é um prédio monumental, bem típico das construções oficiais do



*O imponente edifício da Assembléia Legislativa, situada na Praça da República.*

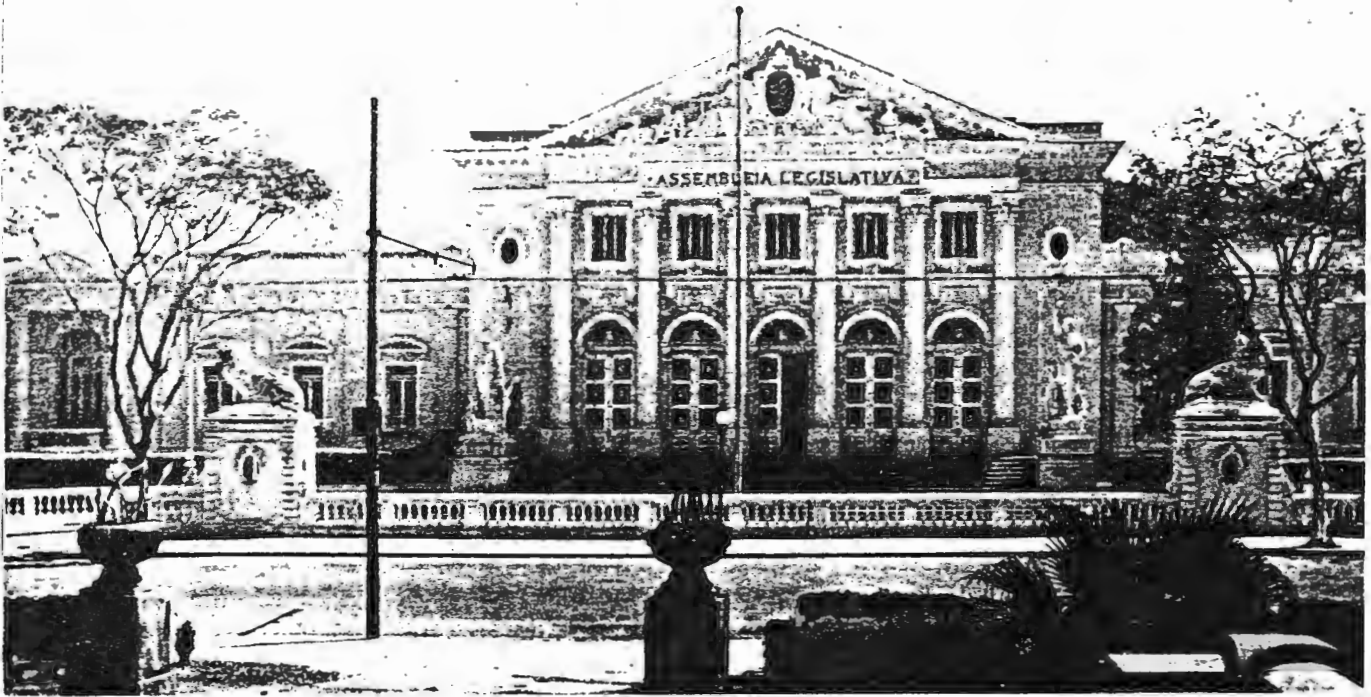


Figura 34: Fachada da antiga Assembléia Legislativa quando ainda ostentava o frontão escultórico.

período. Sua fachada é composta de um corpo central com cinco colunas coríntias que sustentam um frontão triangular originalmente decorado com alegorias escultóricas e que separam cinco seções de parede contendo porta em arco no primeiro andar e pequena janela quadrada no segundo; ladeando este corpo central, uma seção de parede de cada lado, praticamente cega, apenas com pequeno óculo na parte superior.

Na frente do prédio, a escadaria está ladeada por duas alegorias em cimento pintado em cor clara representando a Ordem e o Progresso (figura 35 e 36). São de autoria do escultor italiano Hugo Tadei(36), segundo depoimento oral do Honório Peçanha que trabalhou com o mesmo na época (anexo 17).

No nível da calçada, dois sólidos pedestais em estilo barroco francês sustentam dois leões de cimento, pintados na mesma cor das alegorias. Junto dos mesmos há um nostálgico par de postes de ferro fundido, decorado com dragões. A presença dos postes metálicos e os pedestais barrocos confirmam a ambientação eclética.

No interior do edifício, o hall de entrada ostenta ainda os lustres originais de cristal e bronze (figura 37). Dá acesso ao plenário através de uma porta em madeira entalhada e escurecida emoldurando um vitral importado (Figura 38). O plenário é semi-circular, circundado por uma galeria de dois pavimentos de ordem toscana e terminado em ábside (figura 39), decorada com um vitral (figura 40). Seu espaço interior transmite a sensação de austera monumentalidade.

Inúmeras dependências administrativas adoesentam reformas

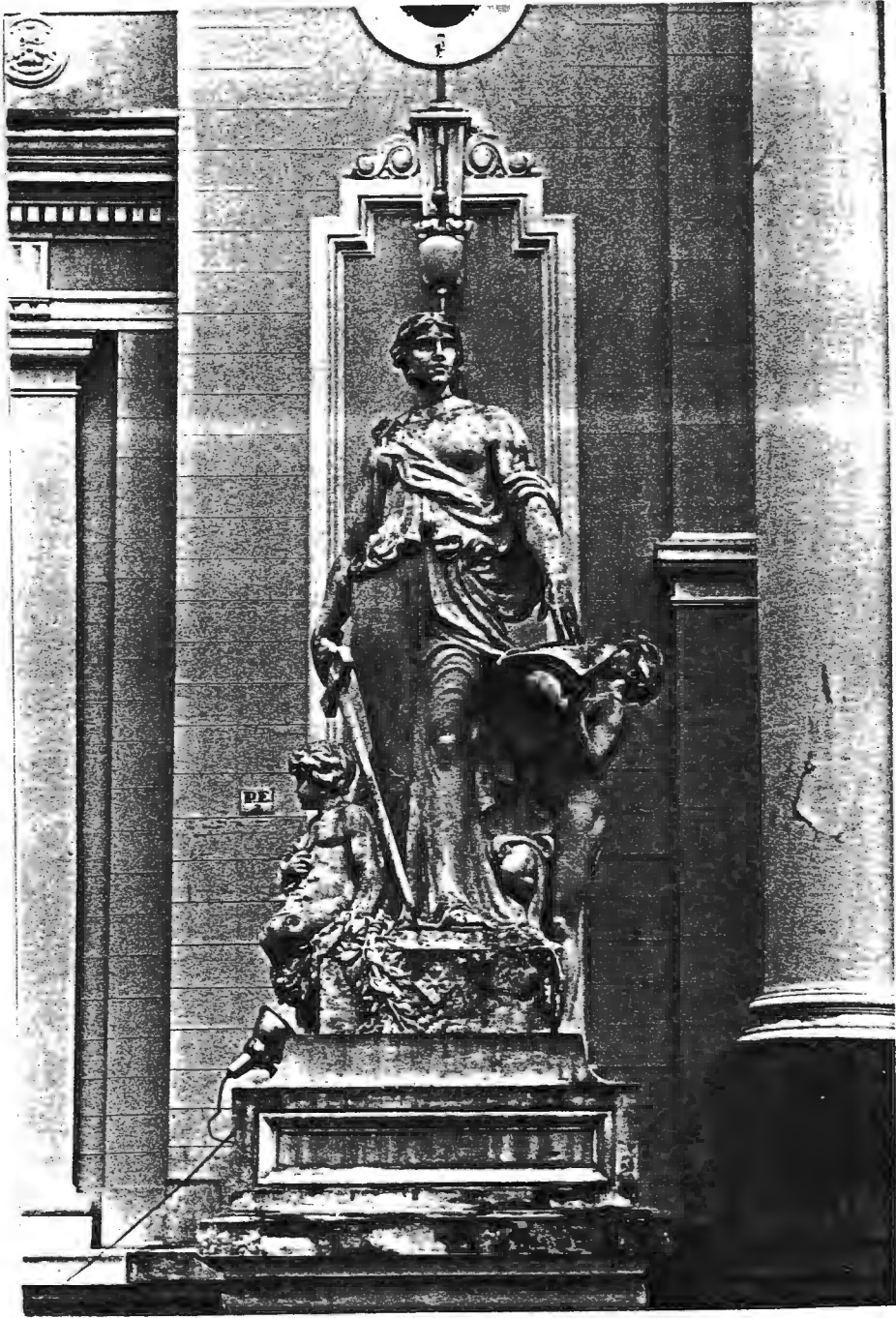


Figura 35. Alegoria Urdem.



Figura 36: Alegoria Progresso



Figura 37: Hall da atual Câmara Municipal de Niterói



Figura 38: Porta do Plenário da atual Câmara Municipal de Niterói.

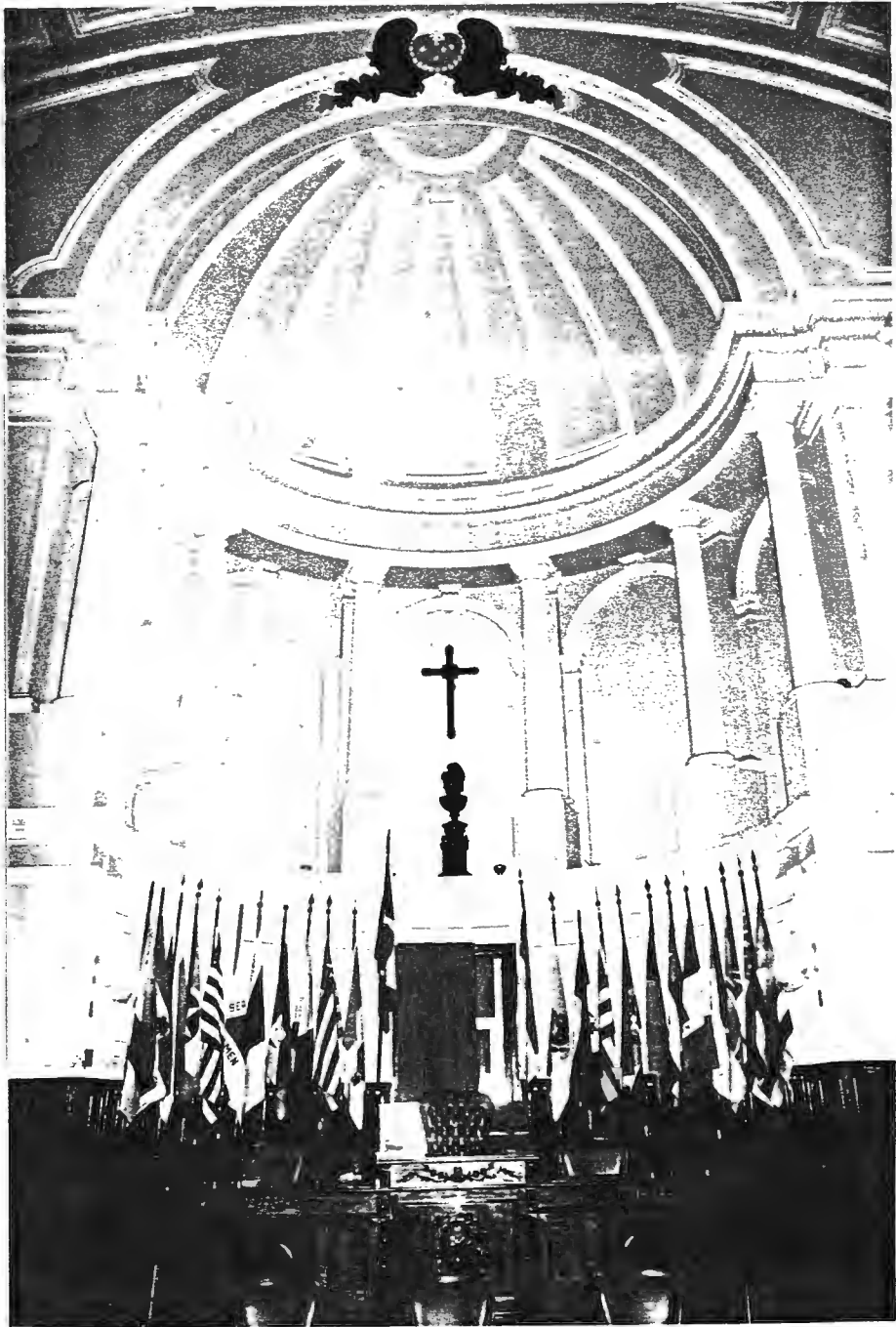


Figura 39: Detalhe do Plenário da atual Câmara Municipal de Niterói.



Figura 40: Vitral do teto do Plenário da atual Câmara Municipal de Niterói.



que cobriram algumas paredes de azulejo azul e branco e lambris de madeira. Na escadaria para o segundo pavimento há pilastras decorativas sustentadas por mísulas (figura 41). No salão de recepção, foi mantido o piso original de peroba com decoração geométrica.

Quando Yves Bruand atribuiu, erroneamente, sua autoria à Heitor de Mello considera-o de estilo neogrego, usando as seguintes palavras:

...austero, sem decorações ou relevo, com volume cúbico ainda mais acentuado pelo fato da elevação da fachada desenvolver-se no plano único da parede nua, coroada por um grande frontão sustentado por uma ordem colossal. Estilo severo (neogrego) foi adotado por Heitor de Mello em Niterói para a sede da Assembléia Legislativa e do Palácio da Justiça do Rio de Janeiro(37).

Não podemos classificá-lo como estritamente neogrego. Constatamos que a Câmara Municipal é uma obra marcadamente eclética em que seu autor jogou elementos afins de vários estilos classicizantes com um resultado harmônico, austero e monumental.

Embora o prédio apresente marcadas características clássicas como o frontão escultórico, também registra elementos maneiristas com influências palladianas, além de traços do estilo Luís XVI nos pedestais dos leões, nos ornamentos florais dos arcos e nos medalhões ovais da fachada.

Sabemos que seus criadores inspiraram-se em construções européias do final do século XIX. É curioso notar a



Figura 41: Detalhe decorativo interno da atual Câmara Municipal de Niterói.

semelhança de sua estrutura composicional com a do Parlamento de Viena, construído em 1874 - 1883 (figura 42a), salvo suas diferenças em dimensões e monumentalidade. Ambos apresentam um corpo central com frontão triangular decorado, sustentado por colunas coríntias, laterais de simétrica horizontalidade, meias colunas intercaladas de janelas e dois frontões menores, sustentados por colunas coríntias. Enquanto, no Parlamento, foi utilizado um neoclássico severo e despojado de ornamentos, na Câmara, há maior profusão decorativa onde o elemento curvo é introduzido nos arcos plenos das janelas e das portas de entrada, nos medalhões decorativos dos corpos laterais e nos pedestais. Nestes últimos, de inspiração barroca, figuram leões ao invés dos cavalos como no Parlamento de Viena.

Consideramos que a concepção arquitetônica deste prédio responde a uma tipologia própria, característica do receituário eclético (figura 42b). E a principal obra do conjunto, intencionalmente destacada por solução urbanística que a integra com a avenida através de simétricas e curvilíneas escadarias de acesso, com passagem para carros e jardins laterais.

Na apreciação de Luiz Antônio Ewbaw, responsável pelo levantamento de dados sobre a Assembléia no processo de tombamento feito pelo INEPAC, lemos:

O prédio, sem valor arquitetônico notável em si, constituía no entanto um conjunto monumental apreciável de época com as outras construções em torno da antiga praça...(38)

Podemos levantar aqui a questão dos critérios que devem



Figura 42a: Parlamento de Viena.



Figura 42b: Assembléia Legislativa de Montevidéu.

definir o valor arquitetônico de um prédio. Para um justo juízo de valor, precisamos levantar todos os seus aspectos: históricos, técnicos, funcionais e sociais, além de uma análise ampla de todos os fatores formais específicos (concepção compositiva espacial) e os acessórios (esculturais, pictóricos e decorativos). Entretanto, constatamos que não foi realizado um levantamento desta natureza(39).

Deixamos registrada a necessidade de uma reavaliação oficial não apenas deste prédio como de todo o conjunto que compõe a Praça da República como um especial exemplar da concepção arquitetônica eclética.

As decorações escultóricas deste prédio encerram simbolismos, cujos significados, decodificados, são mensagens carregadas de intenções estéticas e conceitos ideológicos.

Neste prédio, chama a atenção, a presença de um par de leões rugindo, em alerta, um de costas para o outro, sobre dois pedestais simetricamente posicionados na entrada (figura 43).

Num repasse histórico, a figura do leão está presente em toda cultura humana: nas esfinges e templos egípcios, na porta dos leões em Micenas, nos brasões heráldicos, e como signos plásticos na arquitetura de várias épocas. Sentado e alerta, significa força potencial. Em pé, rugindo, carrega a conotação de força em ação, proteção e defesa(40).

No Egito, os leões eram representados aos pares, um de costas para o outro, olhando para lados opostos. Simbolizavam os dois horizontes e o percurso do Sol - de uma a outra



Figura 43: Leão da fachada da atual Câmara Municipal de Niterói.

extremidade da terra. Vigiando o passar do dia, representavam, o ontem e o amanhã e simbolizavam o rejuvenescimento e vigor, trazidos pela alternância da noite e do dia, do esforço e do repouso.

Plasticamente, a imagem dos leões evoca idéias de grandeza, magestade, poder e sabedoria. Carrega também a idéia de orgulho e excesso de confiança em si mesmo que pode até gerar tirania.

As figuras alegóricas, Ordem e Progresso, registram a influência das idéias filosóficas positivistas no processo de divulgação política e ideológica da Primeira República no Brasil.

Sobre um pedestal, a Ordem é representada por uma figura feminina, em vestes romanas, que traz na mão direita, uma espada e a mão direita aponta para um livro, sustentado por um jovem. Seu simbolismo fala da ordem fundamentada nas leis e mantida pela energia que corrige e encaminha. A figura da criança a seus pés tem o olhar plácido de espera do futuro. E a esperança nas novas gerações sob a égide dos novos conceitos e ideais republicanos.

A alegoria Progresso também é uma figura feminina, tem à sua direita uma tocha ao alto e, aos seus pés, um jovem com elmo alado, segurando engrenagens industriais. Representa as perspectivas de acelerado progresso, trazido pelo desenvolvimento. Outra criança aguarda também seu momento e representa o potencial da nação.

### 3.3.2. Palácio da Justiça

#### Dados históricos

As histórias dos prédios do Palácio da Justiça (figura 44 e 45), da Câmara Municipal de Niterói, da Delegacia de Polícia e do Liceu Nilo Peçanha estão intimamente ligadas por suas origens comuns em autoria e construção(41).

Como o anterior, seu projeto data de 1913, assinado pelo arquiteto francês Emilio Dupuy Tessain e auxiliado pelo italiano Pedro Campofiorito.

Em idêntico processo ao da antiga Assembléia Legislativa, sua construção foi iniciada pelo engenheiro e construtor Heitor de Mello em 1914, sendo também suspensa em 1915 conforme referências já citadas.

A mudança para o Campo Sujo provocara uma alteração no seu projeto original. Já nessa época, reclamava-se das dimensões acanhadas de suas salas e do insuficiente espaço para o atendimento público. O prédio foi ampliado com alas laterais que se ligavam a uma nova fachada para a Rua Visconde Sepetiba (figura 46 e 47).

As obras foram retomadas pela firma Meanda Curty após nova concorrência pública em 1918(42). Em 21 de julho de 1918, Agnelo Collet autorizou a sua construção e complementação. Em 7 de julho de 1919, inaugurou-o sem solenidades aproveitando apenas um julgamento de grande interesse público do Coronel Philadelpho Rocha, ex-comandante da Polícia Militar, autor de crime passional no ano anterior(43).



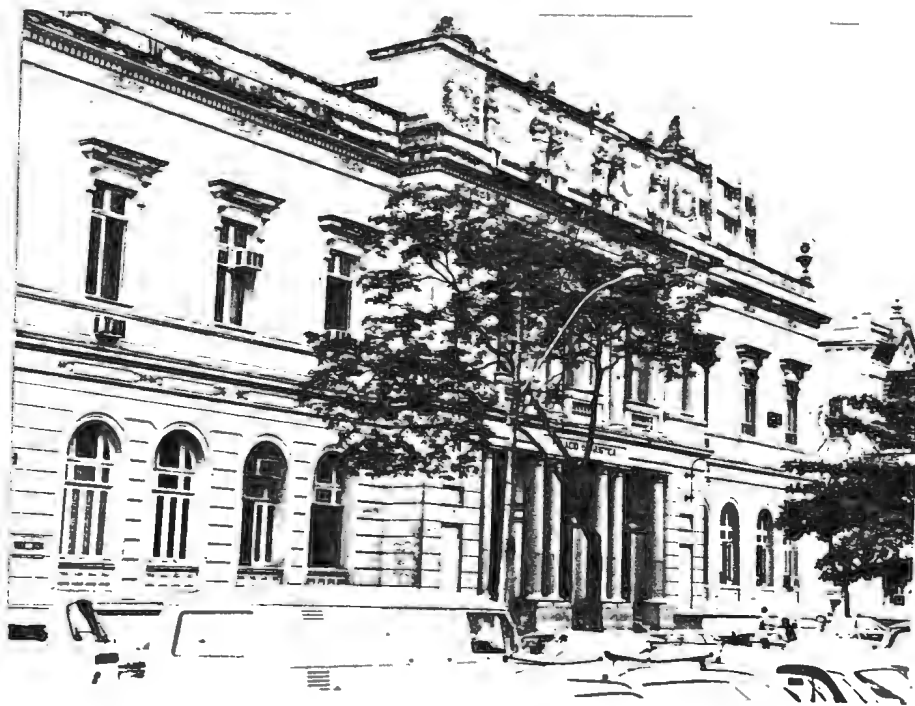


Figura 45: Fachada atual do Palácio da Justiça.



Figura 46 e 47: Fachada do Palácio da Justiça para a Rua  
Visconde de Sepetiba.

Estadual continuava reclamando das acomodações inadequadas e insuficientes do prédio. Surgiu o já conhecido projeto do novo edifício para o Palácio da Justiça ocupando a área da Praça da República. Esta seria reconstruída no local do velho prédio, tão logo fosse inaugurado o novo.

Felizmente, em 1982, o prédio foi tombado pelo INEPAC, o que impediu sua iminente demolição.

Entretanto, com a destruição da praça e a construção da imensa estrutura de concreto, bem à sua frente, sua fachada principal ficou, visualmente, muito prejudicada durante anos.

Neste ano de 1989, o prédio tem passado por recuperações e melhorias como parte do projeto de reconstituição da Praça da República após a implosão do "esqueleto" de concreto.

#### Descrição e análise

O Palácio da Justiça é arquitetura de função civil. É uma construção eclética, de elementos classicizantes com forte predominância do renascimento italiano em sua fachada principal para a Praça da República.

Esta apresenta-se com um corpo central ligeiramente avançado, com colunas toscanas no primeiro pavimento e jônicas no segundo encimado por um ático com seis figuras femininas (figura 48), executadas pelo italiano Hugo Tadei, carregando espadas, livros e pergaminhos, apoiadas sobre pedestais, adossadas a pilastras entre coroas de louros e medalhões, alinhadas verticalmente sobre as colunas dos



Figura 48: Detalhe da fachada do Palácio da Justiça.

pavimentos inferiores e que se constituem no centro visual desta fachada.

Os dois corpos laterais da fachada apresentam no primeiro andar janelas em arco e no segundo andar janelas com verga reta. As paredes do primeiro andar são revestidas de cimento com ranhuras paralelas.

O coroamento é feito com uma platibanda de inspiração palladiana com friso contendo pequenas palmas vegetais ressaltando as linhas verticais da composição. Os ângulos da fachada são arrematadas com fogaréus.

A fachada posterior revela inspiração art-deco embora apresente elementos arquitetônicos clássicos e vasos de flores em relevo na platibanda. A escadaria de acesso conduz a colunatas dóricas que são acompanhadas no segundo pavimento por outras de ordem jônica.

Curiosamente, o prédio registra dois momentos distintos de influências artísticas da época. A fachada principal, projetada em 1913, caracteriza-se por sua concepção eclética e de tendência classicizante e evocativa. A segunda, de 1918, é mais despojada e revela nova tendência arquitetônica, embora subordinada à concepção classicizante do prédio original. Infelizmente não encontramos registro de quem foi seu autor. O interior do prédio é simples e sofreu algumas reformas como a caixa da escada interna que foi totalmente modificada. Há elementos decorativos originais como um lustre metálico com tulipas de opalina na biblioteca, um relógio no hall da entrada e uma caixa de luz em cobre decorada num dos corredores laterais. O mobiliário é sóbrio, entalhado em madeira escura que ainda mantém a ambientação de início do

século (figura 49).

Os elementos decorativos da fachada deste prédio são em menor número que no anterior.

Retomando a análise iconográfica de alguns de seus elementos decorativos, abordaremos os fogaréis que se situam nas extremidades de sua platibanda. Por que o fogo? Podemos ponderar que estes elementos decorativos eram amplamente utilizados como repertório decorativo dos prédios ecléticos da época...Entretanto até a escolha dos motivos para cada prédio é significativa. Como já comentamos, havia na mentalidade desta época uma valorização especial pelos símbolos e suas conotações no ambiente em que eram inseridos. O simbolismo do fogo é muito antigo e remonta-se aos orientais(44). Estabelece a relação entre o fogo terrestre, o intermediário e o celeste em suas formas de fogo comum, o raio e o Sol. Mantém relação com o coração, simbolizando as paixões, especialmente o amor e a cólera. Em algumas religiões representa o espírito ou o poder divino. Em Roma, mantinha-se o fogo sagrado. Ele é purificador e regenerador. No cristianismo, celebra-se o fogo novo da Páscoa, do Pentecostes e as fogueiras de São João. O budismo institue o fogo interior, que é o conhecimento penetrante, iluminação e destruição. Há também o lado negativo do fogo por sua característica destruidora. Há certa função diabólica como o símbolo do castigo eterno, luciférico que caiu da luz celestial para as profundezas infernais. Muitos ritos de purificação pelo fogo - geralmente ritos de passagem - são características das culturas agrárias.



Figura 49: Plenário do Palácio da Justiça.

Relaciona-se com o sol por sua ação fecundante, purificadora e iluminadora. Encarna também um significado negativo porque obscurece e sufoca por sua fumaça, queima, devora e destrói. Ao mesmo tempo, na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo de purificação e de regenerescência.

Os fogaréus, colocados nas extremidades das platibandas, evocam a justiça humana que tenta reproduzir, em leis e sanções, as leis universais que constroem, corrigem e encaminham.

As alegorias femininas representam os valores e as condições da justiça, conhecimento, esclarecimento, firmeza e retidão.

Chama-nos a atenção, a insistente presença do rosto humano nos elementos decorativos nos frisos, nas decorações sobre a platibanda do corpo central e até entre as volutas dos capitéis jônicos do segundo pavimento. O homem é o objeto central da existência deste prédio, abrigando-o em diferentes situações e estados mentais: na alegria dos casamentos, na amargura das perdas ou nos sofrimentos morais dos julgamentos.



### 3.3.3. Biblioteca Estadual de Niterói

#### Dados históricos

A Biblioteca Municipal de Niterói foi organizada por Jônatas Botelho na gestão do prefeito Otávio Carneiro e funcionou sem prédio apropriado até 1918.

Na Mensagem da Assembléia de 01 de agosto de 1920 pelo governador Raul Moraes da Veiga, descobrimos um projeto para a Biblioteca em Niterói de autoria do arquiteto Heitor de Mello, que entretanto nunca foi utilizado.

Em 17 de novembro de 1926, durante o mandato de Feliciano Sodré como governador, foi finalmente sancionado o decreto de criação da Biblioteca Estadual de Niterói.

Em mensagem de 01 de agosto de 1927 à Assembléia Legislativa(45) foi dada a autorização oficial para a construção de seu prédio que abrigaria também o Arquivo Municipal e a Academia Fluminense de Letras, segundo um projeto assinado pelo engenheiro Lothar Kastrup.

Aqui abre-se a questão da verdadeira autoria do prédio.

Devido aos registros acima citados, sua autoria vem sendo historicamente atribuída a Lothar Kastrup, engenheiro que assinou legalmente seu projeto (Figura 50).

Entretanto, essa versão vinha sendo contestada oralmente por inúmeras pessoas que vivenciaram os fatos na época. Segundo essas informações, o autor do projeto fora o italiano Pedro Campofiorito, desenhista-chefe e projetista de arquitetura na Secretaria de Obras, impedido de assiná-lo por



Figura 50: Projeto da fachada da Biblioteca Estadual de Niterói.

não ter habilitação legal. Aliás, todos os prédios que ele projetava, eram assinados por diferentes engenheiros.

Procuramos então levantar documentos que comprovassem a veracidade dos fatos.

As informações e documentos fornecidos por seu filho, o pintor e crítico de arte Quirino Campofiorito, foram fundamentais para esclarecer quem foi Pedro Campofiorito como pessoa e o que produziu como profissional de arquitetura em Niterói (anexo 18). A carta de apresentação escrita por Emilio Dupuy Tessain (anexo 3) foi sem dúvida um documento fundamental para sua nomeação na função pública que desempenharia posteriormente.

Localizamos documentos que atestaram as atividades de Pedro Campofiorito como Arquiteto-desenhista das Obras Novas desde 1915 (anexo 4) na Secretaria de Obras do Estado do Rio de Janeiro, onde permaneceu até sua aposentadoria quando exercia o cargo de diretor do Museu Antônio Parreiras.

Infelizmente, a especulação imobiliária destruiu quase toda a produção de Pedro Campofiorito. Alguns prédios perduraram e neles observa-se certa unidade dentro da variedade caracteristicamente eclética de sua obra(46).

Em entrevista com o pintor Aluizio Valle (anexo 19), hoje falecido, e com escultor Honório Peçanha (anexo 17), colegas e contemporâneos de Pedro Campofiorito na Secretaria de Obras Públicas, soubemos mais de sua intensa atuação artística na cidade. Falaram de sua participação nos projetos da Praça da República ao lado do arquiteto francês, de seu trabalho no projeto da Biblioteca Estadual, do Fomento Agrícola, do Fórum

de Campos; de inúmeras residências e de sua atuação na reforma e direção do Museu Antônio Parreira.

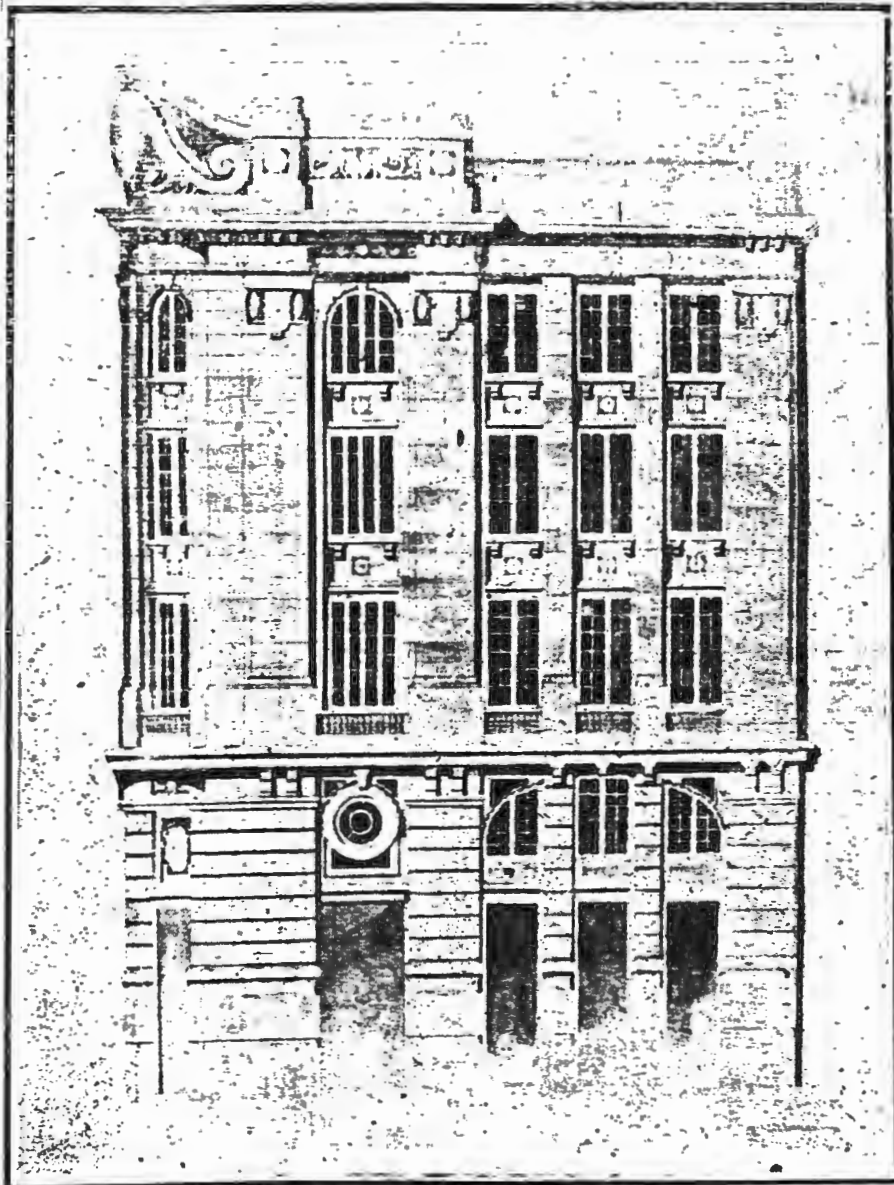
Simultaneamente, procuramos localizar alguma obra de Lothar Kastrup que demonstrasse alguma afinidade estilística com a da Biblioteca. Nada encontramos. Fizemos o mesmo com outra obra atribuída a Pedro Campofiorito, o edifício do Fomento Agrícola (figura 51) assinado pelo engenheiro Pio Borges de Castro. Encontramos sim, muitos registros das atividades técnicas e administrativas de Kastrup como engenheiro nas obras de aterro e construção do Porto de Niterói e outras \_ exceto como arquiteto.

Verificamos acentuada semelhança de composição e estilo nos projetos do Forum de Campos e da atual Câmara Municipal de Niterói (figura 52). Julgamos que isto é uma prova, tanto da influência de Tessain sobre sua obra como de sua direta participação nos projetos, assinados pelo primeiro.

Pela análise comparativa dos estilos dos prédios executados por Pedro Campofiorito e o testemunho de vários de seus contemporâneos acreditamos que o prédio da Biblioteca Estadual de Niterói seja mesmo de sua autoria.

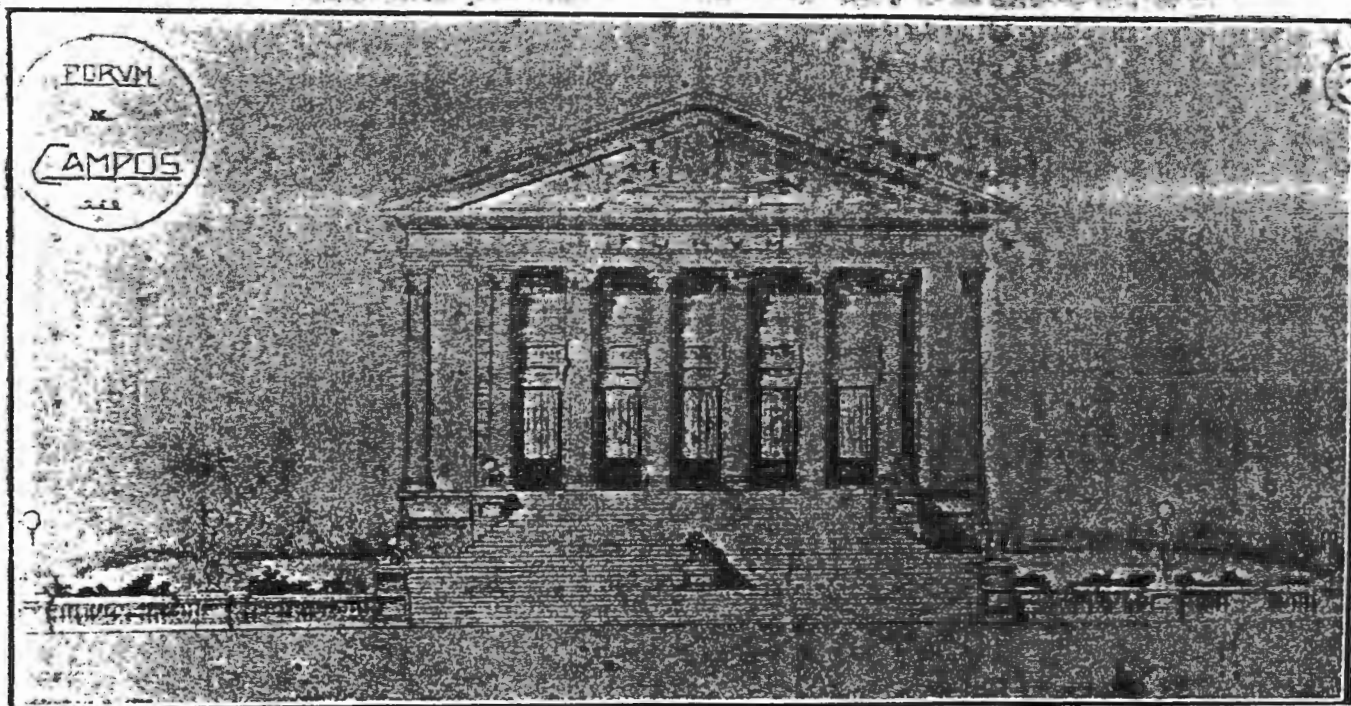
Finalizando a história do prédio da Biblioteca, sua construção foi retomada em 6 de maio de 1932, graças a um movimento de intelectuais e alunos da Faculdade de Direito, em comemoração ao Centenário de elevação da Vila da Praia Grande à cidade e capital.

Sua construção teve prosseguimento por determinação do Interventor Federal Comandante Ary Parreiras, concluída em 1933 e inaugurada em 16 de março de 1935.



O novo edificio do Instituto

Figura 51: Projeto do Fomento Agrícola atribuído à Pedro Campofiorito.



CROQUIS DO FORUM DE CAMPOS, pela Comissão de Engenheiros do Governo do Estado

Figura 52: Projeto do Forum de Campos, atribuído a Pedro Campofiorito.

Foi o prédio que mais sofreu com a construção da estrutura de concreto na Praça da República pois mal a fachada era vista. Além disso, a elevação do nível da rua fez reduzir sua escadaria. Felizmente, a implosão do "esqueleto" devolveu sua visibilidade e revalorizou seu papel no conjunto urbanístico.

Seu projeto perdura inalterado, apesar de já ter passado por inúmeras obras de manutenção e restauração. Em 1982, foi tombado pelo INEPAC, juntamente com o prédio da Câmara Municipal e do Palácio da Justiça.

#### Descrição e análise

O prédio abriga a Biblioteca Estadual de Niterói, o Arquivo Municipal, cuja entrada é pela fachada diametralmente oposta à da Biblioteca, e a Academia Fluminense de Letras que ocupa parte das dependências do segundo pavimento.

Embora projetado em 1926, o prédio se mantém fiel às concepções ecléticas, buscando inspiração no Renascentismo italiano. Suas dimensões são mais modestas que seus prédios vizinhos.

A fachada da Biblioteca, para a Praça da República, é dominada por um bloco central que avança ligeiramente do corpo do prédio evocando o frontispício de um templo grego. O frontão triangular ostenta relevos escultóricos de um livro, uma tocha e duas figuras masculinas. É sustentado por oito maciças meias-colunas com capitéis jônicos, dispostas duas a

duas sobre pilastras que encerram a curta escadaria de acesso a calçada (figura 53). Portas de meio arco abrem-se para balcões situados entre as colunas e se repetem nos dois lados da fachada e nas laterais em todo o segundo pavimento (figura 54). No térreo, entretanto, as janelas são de verga reta, simples e sem peitoris. Consideramos a solução da fachada bastante pesada pelas proporções das colunas em relação à largura do prédio.

No interior, continua certa desproporção devido à estreitez do hall frente às amplas escadarias simétricas que dão acesso ao segundo pavimento (Figura 55 e 56). Neste, destaca-se um amplo saguão decorado com pilastras, ornamentos em estuque, lustres originais e dois vitrais retratando José Bonifácio e José de Alencar. As salas de leitura e o anfiteatro da Academia Fluminense de Letras tem ambientação de clássica sobriedade.

A fachada do Arquivo Público, para a Rua Dr. Celestino compõe-se de um corpo central avançado que se une em parede curvilínea com o restante do prédio. Apresenta duas meias colunas jônicas que sustentam um frontão com o escudo da cidade (figura 58 e 59). A parte interna é composta de pequena sala de atendimento e salas de arquivos situadas no primeiro andar.

Analisando pelo ponto de vista da simbólico, percebemos que o estilo e os elementos decorativos escolhidos para este prédio, confirmam a intencionalidade da tipologia empregada. As figuras masculinas ao lado de um livro aberto sobre o qual está uma tocha flamejante exaltam simbolicamente a conquista





Figura 53: Fachada da Biblioteca Estadual de Niterói.

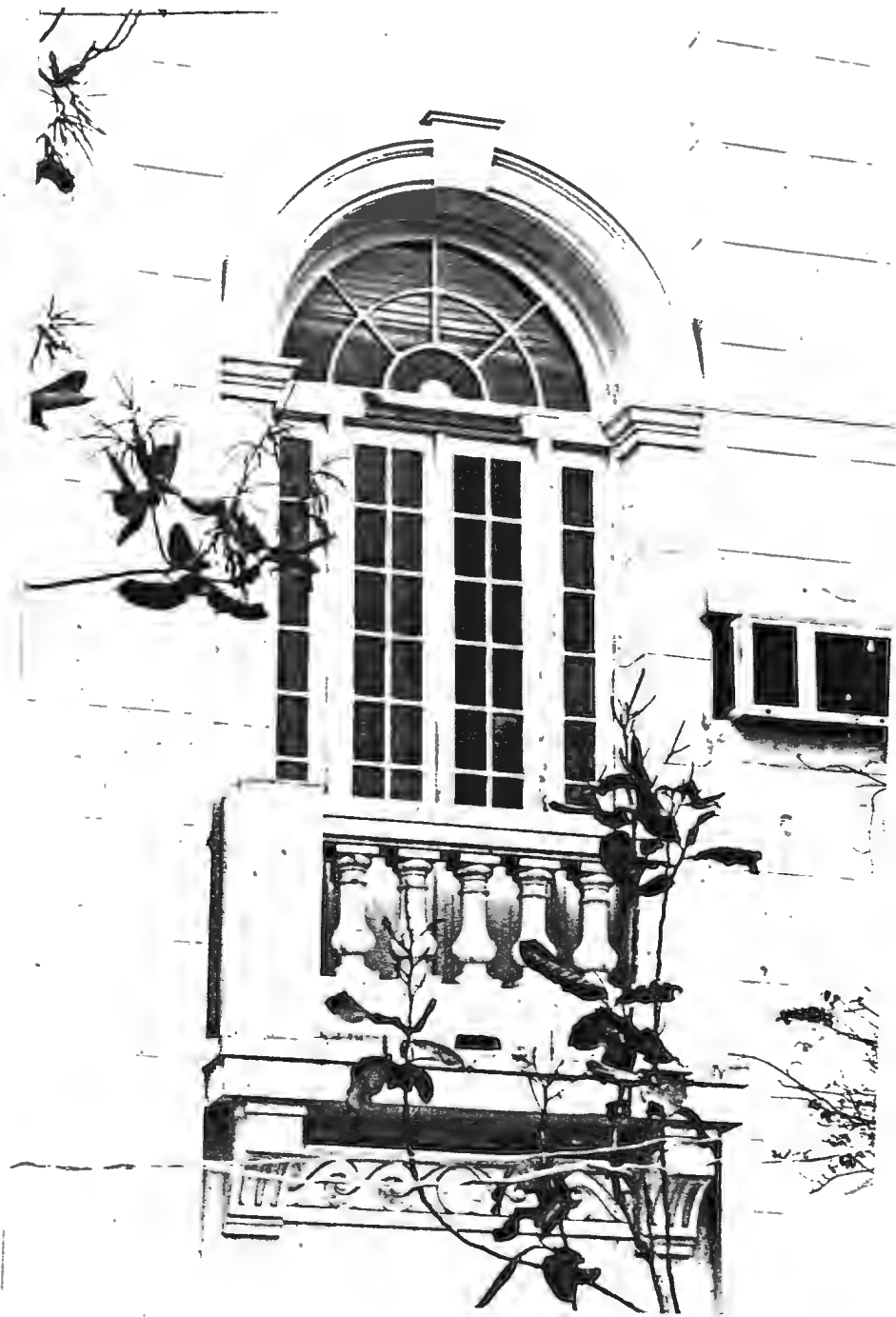


Figura 54: Detalhe da fachada da Biblioteca Estadual de Niterói.

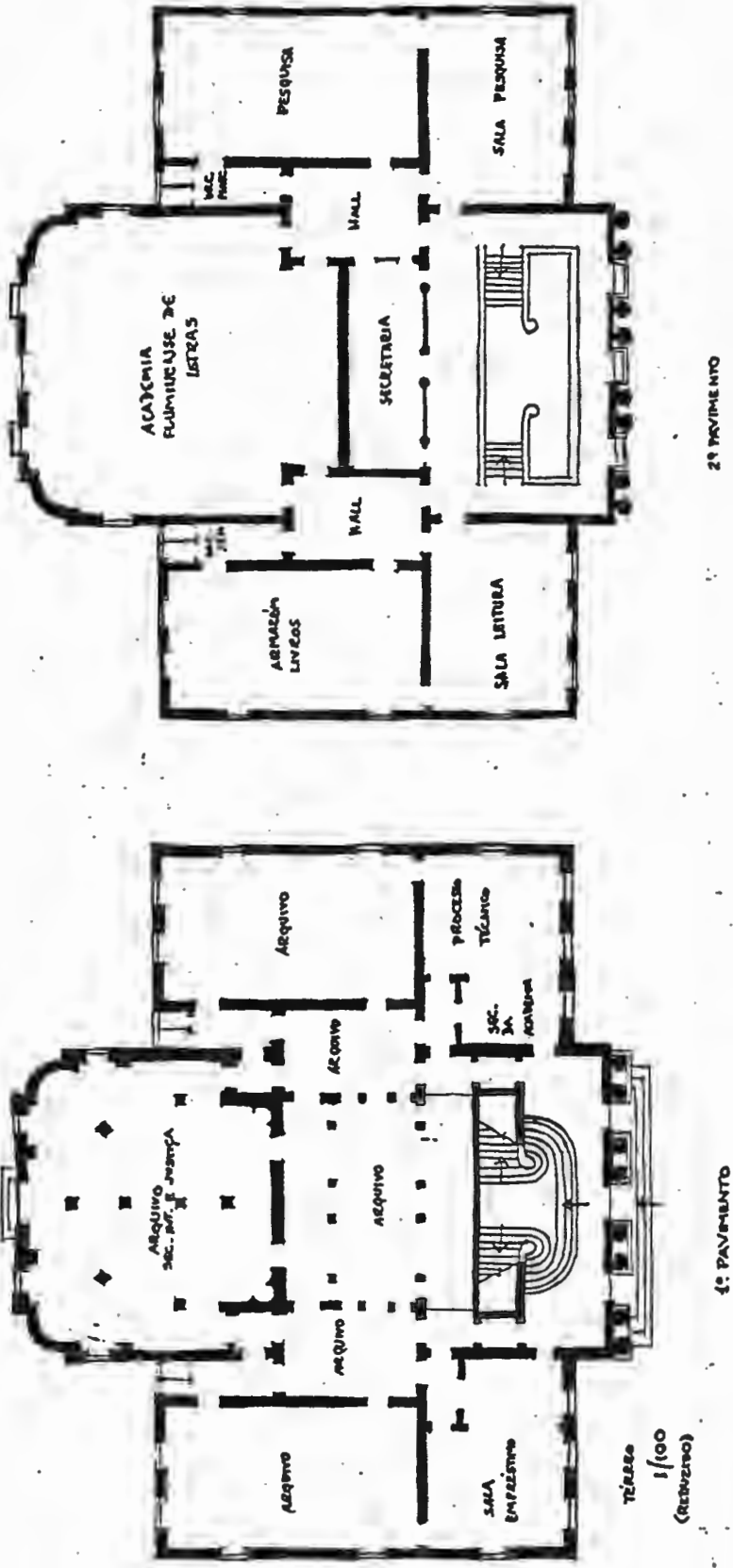


Figura 55: Planta da Biblioteca Estadual de Niterói.

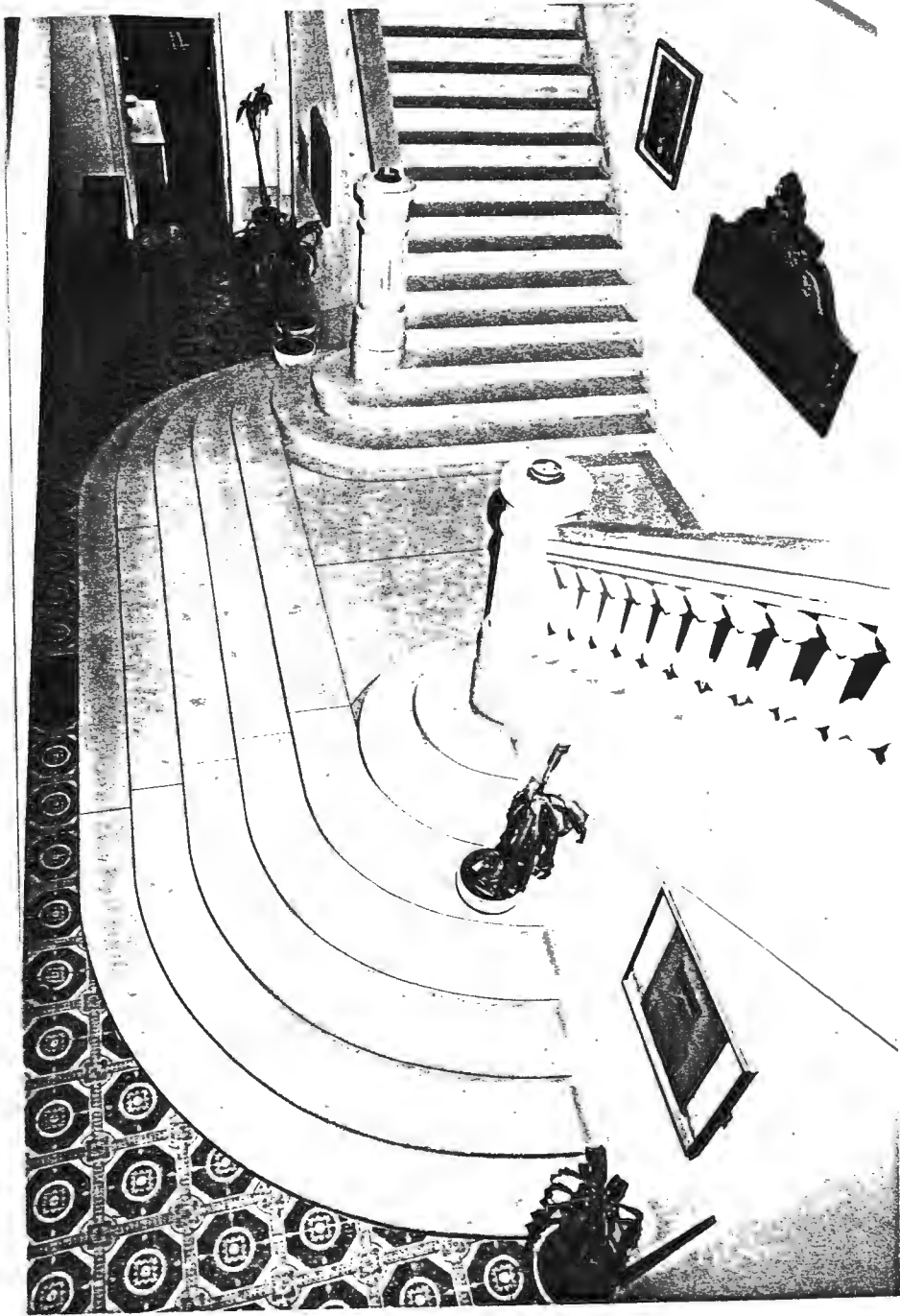


Figura 56: Escadaria interna da Biblioteca Estadual de Niterói.

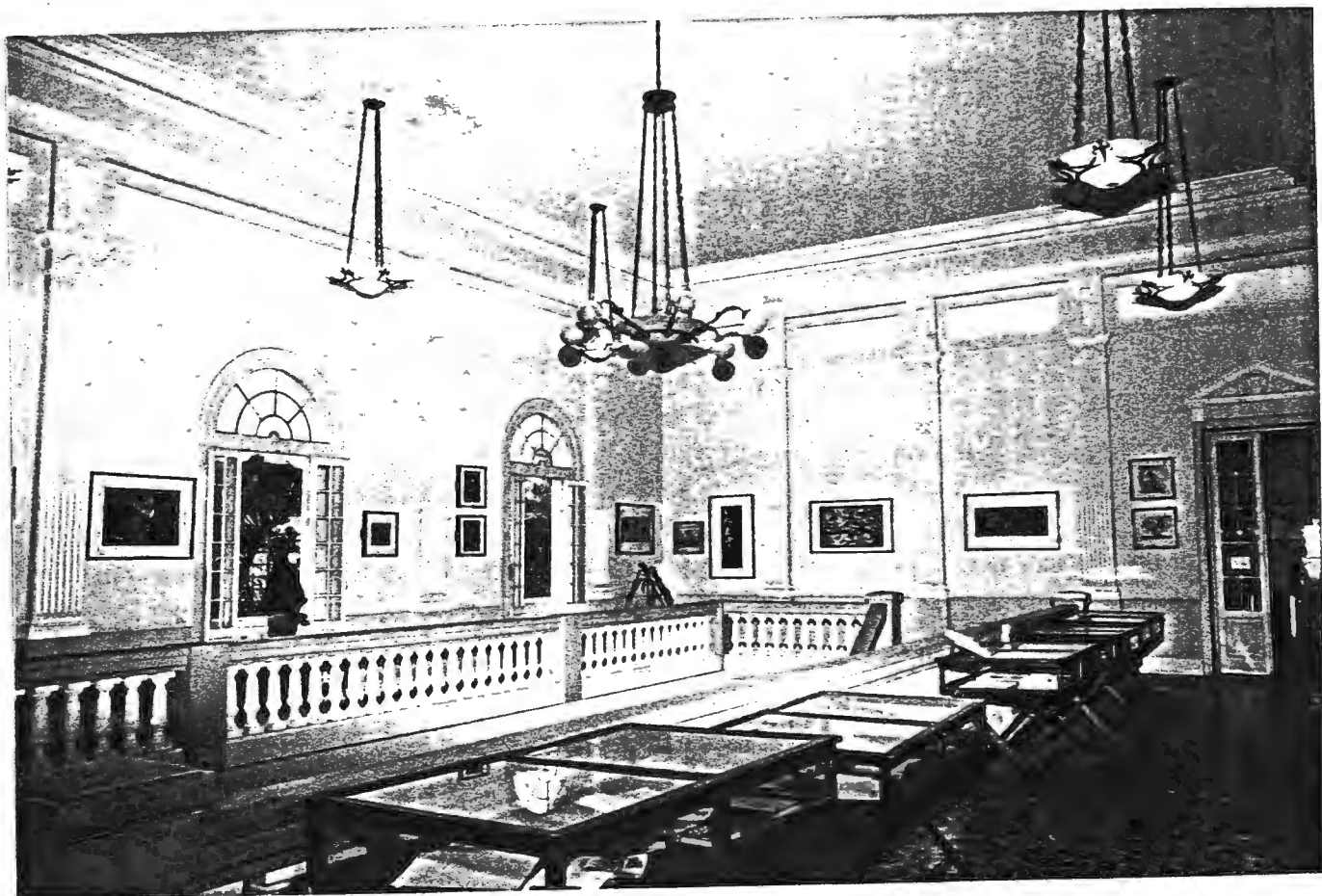


Figura 57: Saguão do 2o pavimento da Biblioteca Estadual de Niterói.



Figuras 58 e 59: Fachada do Arquivo Público para a Rua Dr. Celestino.

do saber pela inteligência(47). O livro é símbolo de ciência e sabedoria. Fechado, significa a matéria virgem, conhecimentos não descobertos. Aberto, representa matéria fecundada e conteúdo assimilado.

### 3.4. Bens Tutelados pelo Estado

No tombamento da Praça da República pelo INEPAC em 1982, os prédios da Delegacia de Polícia, Liceu Nilo Peçanha e Teatro Leopoldo Fróes foram excluídos e considerados apenas Bens Tutelados pelo Estado (anexo 20). Os critérios adotados naquela ocasião não ficaram bem claros. Com exceção do Teatro Leopoldo Fróes, os prédios acima citados fazem parte importante do conjunto arquitetônico intencionalmente projetado para aquela praça. Consideramos injustificável ter sido dado um tratamento diferenciado à apenas dois de seus prédios. Adiante, apresentamos algumas informações históricas e tecemos sucinta análise estilística sobre eles, reafirmando o valor de cada um no conjunto.

Reiteramos a necessidade de uma reavaliação nos critérios que pautaram a decisão do INEPAC quanto ao tombamento da praça e seus prédios.

Não nos detivemos no Teatro Leopoldo Fróes porque seu prédio não integra o conjunto arquitetônico eclético em estudo. Está localizado na parte leste da praça e foi construído na década de quarenta em estilo moderno com dimensões modestas. Tornou-se um Bem Tutelado pelo Estado para evitar que a especulação imobiliária o transformasse em mais um desses espigões que destroem a paisagem urbana, comprometem a qualidade de vida da população.



### 3.4.1. Delegacia de Policia

#### Dados históricos

A história deste prédio percorreu idêntico caminho dos anteriores. Seu criador também foi Emilio Dupuy Tessain auxiliado pelo italiano Pedro Campofiorito, que o projetou em estilo inglês.

Com a mudança do local de construção, sua primitiva planta sofreu adaptações, pois inicialmente seu terreno era cortado obliquamente pela Rua Andrade Neves (figura 60a e 60b).

Sua construção foi iniciada por Heitor de mello e interrompida inúmeras vezes pelas razões já expostas. Foi retomada pela firma Meanda Curty e Cia que a concluiu em 1917. Sua inauguração deu-se a 3 de maio de 1917 na gestão de Nilo Peçanha como governador(48). Foi o primeiro prédio concluído do conjunto da praça.

Muitas reformas e acréscimos foram feitos ao longo dos anos e hoje o prédio se apresenta bastante descaracterizado. Na década de setenta, um incêndio destruiu seu telhado central.

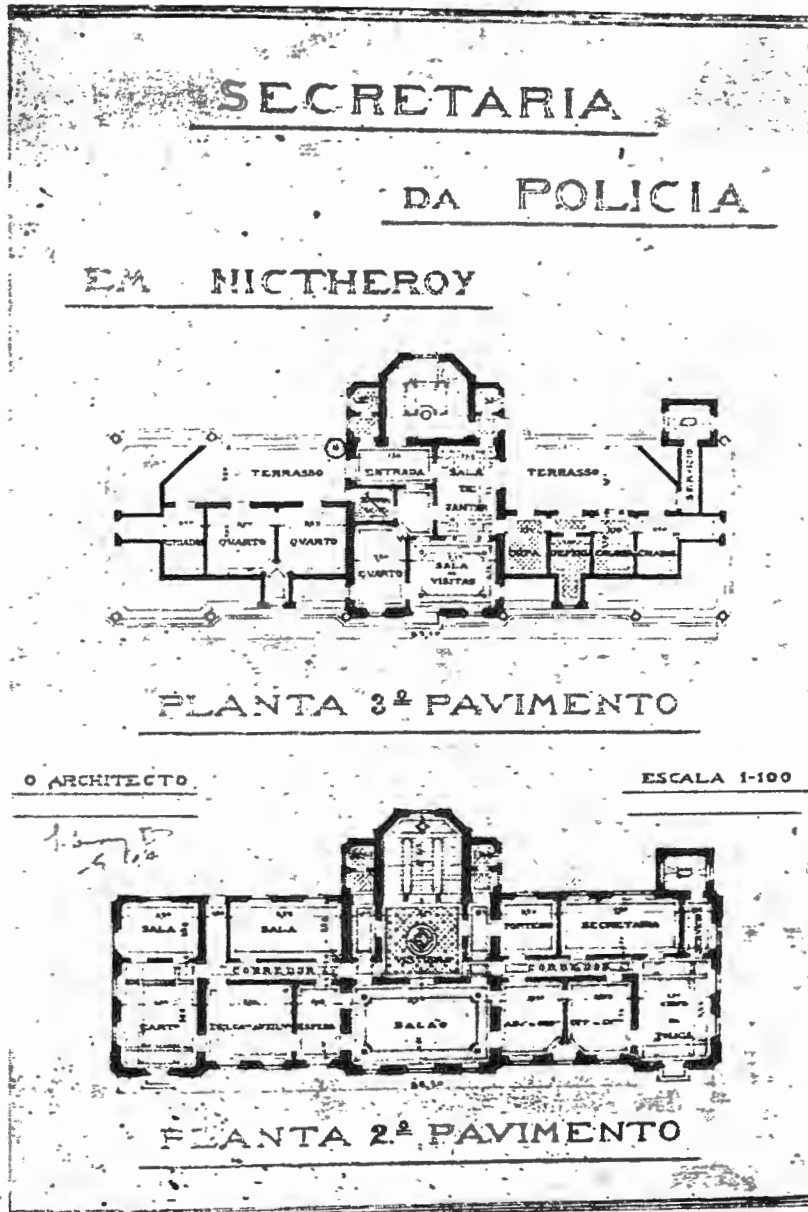
#### Descrição e análise

O prédio apresenta um corpo central que se destaca pelos seus três pavimentos, encimados por uma platibanda decorada com frisos e pequenas sentinelas. Coroa-lhe um telhado piramidal de forte inclinação que culmina numa falsa



Repartição da Policia — Planta do 1º pavimento

Figura 60a: Planta original do 1o pavimento da Secretaria de Policia.



Repartição da Policia — Plantas do 2º e 3º pavimentos

Figura 60b: Planta original do 2º e 3º pavimentos da Secretaria de Policia.

vigia (figura 61). As alas laterais tem sua horizontalidade quebrada pelas platibandas que repetem a solução do corpo central em menores proporções. Seu telhado também é bastante inclinado e ostenta pequenas mansardas frontais e laterais. As paredes inferiores são em ranhuras, imitando pedras e seu revestimento original em tijolos à vista, conferia-lhe, no passado uma aparência inusitada para a época. Anos depois, julgando ter havido falhas em seu acabamento, as autoridades mandaram pintar suas paredes externas. Esse procedimento ainda se mantém!

A escolha do estilo inglês não foi mera casualidade. Ela respondeu à intenção plástica de dar ao prédio uma identidade que evocasse simbolicamente suas funções. Como já vimos, era uma atitude bem característica deste período. Neste exemplo, a tipologia das edificações é bem marcante. Com certo toque de anedotário histórico, Quirino Campofiorito lembrou o comentário da época que a escolha do estilo inglês para este prédio devia-se à associação de suas funções com a imagem do então conhecido detetive inglês Sherlock Holmes(49).

No interior destaca-se a escadaria original em madeira torneada que liga os três pavimentos (figura 62). Quase todas as dependências estão em deplorável estado, semi-destruídas e com o lambris infestadas de cupins. Vasamentos e infiltrações comprometem a qualidade da água de seus reservatórios. Algumas salas do primeiro andar, em melhores condições, estão ocupadas com a Delegacia de Mulheres e de Menores. As dependências dos prisioneiros temporários são inabitáveis. Após o incêndio que destruiu o telhado central, foi improvisada uma cobertura de zinco e as salas do terceiro

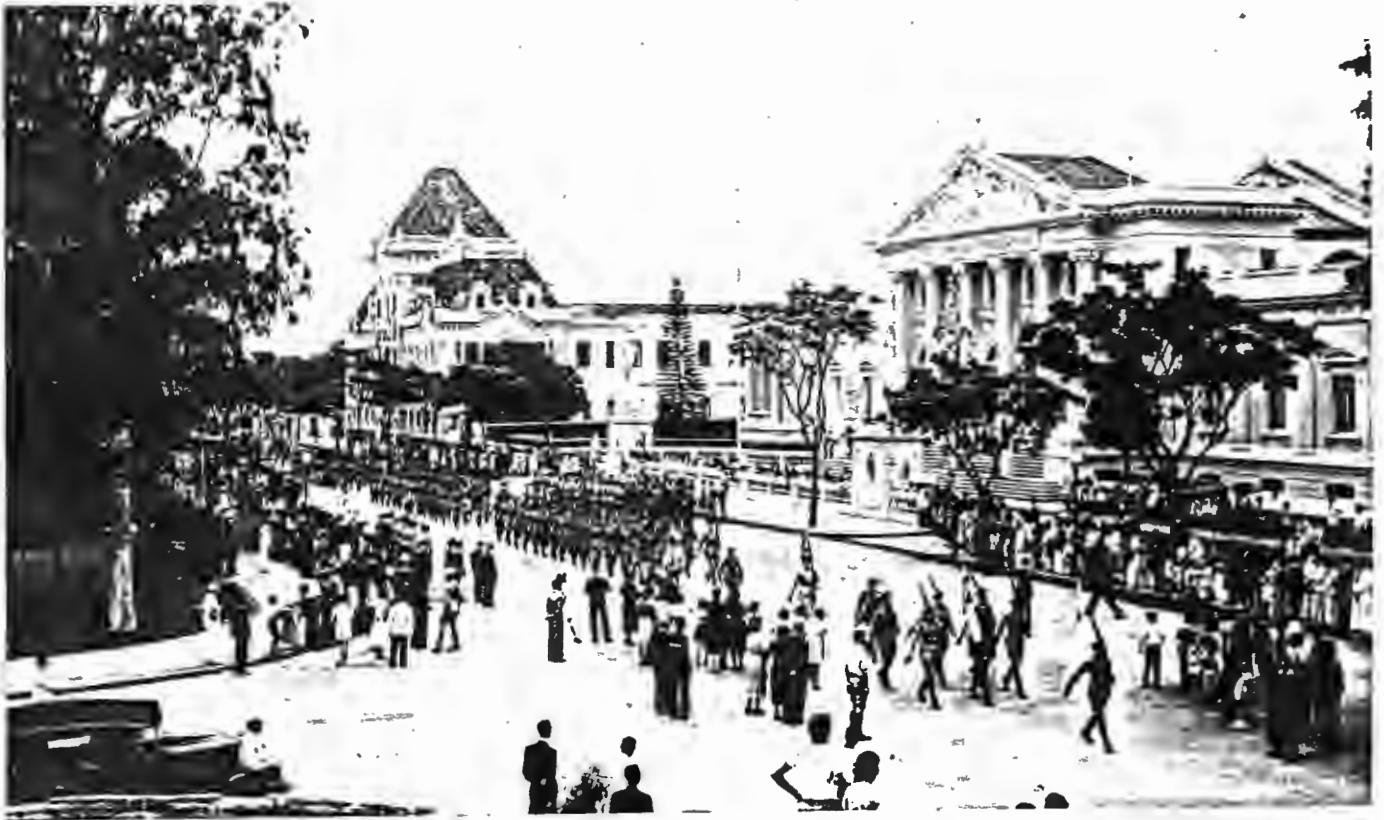


Figura 61: Antiga Assembléia Legislativa e Secretaria de Polícia.

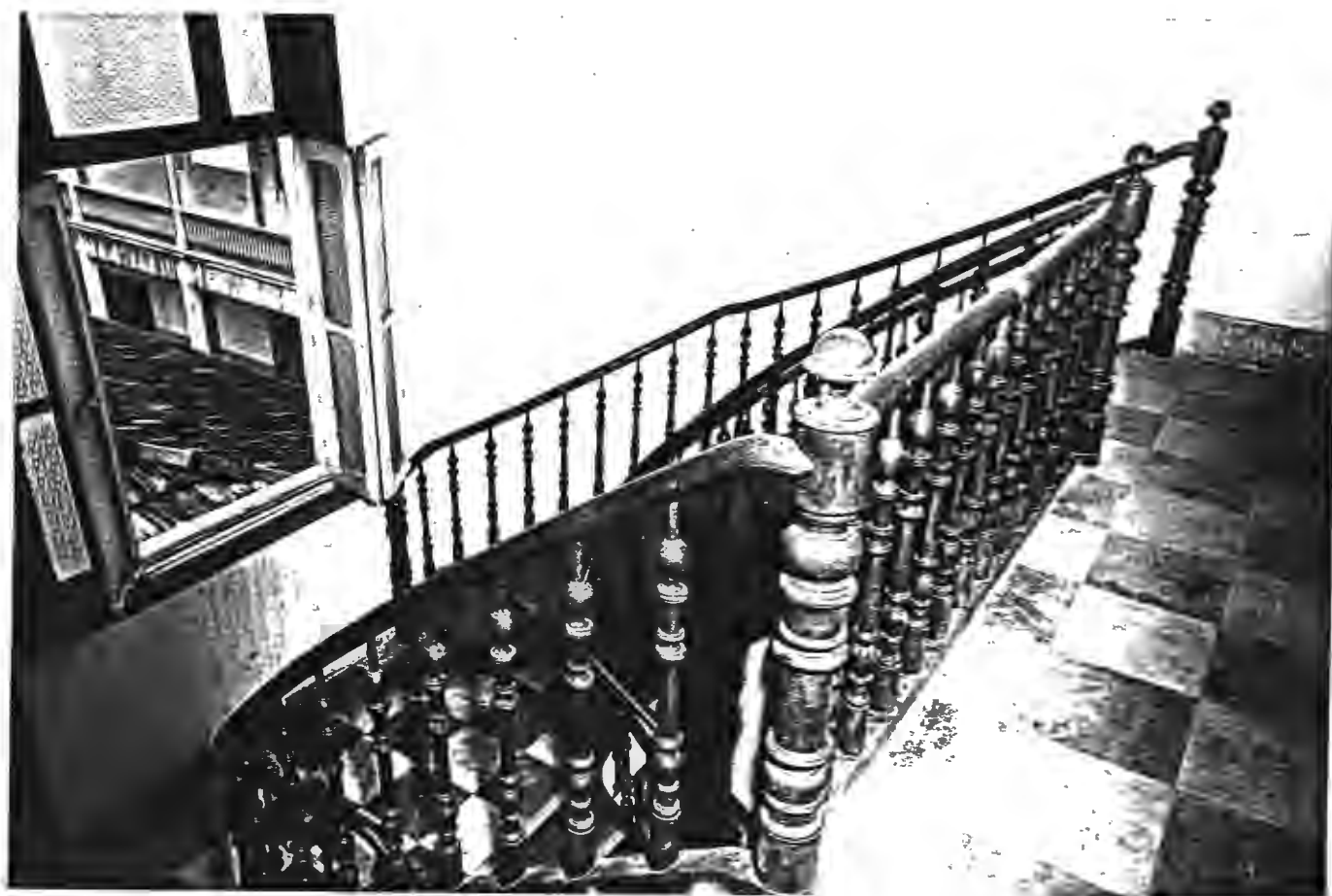


Figura 62: Escadaria interna da Delegacia de Policia.

pavimento estão em estado de franca destruição (figura 63).

Pelo que apresentamos, demonstra-se inadmissível que um prédio como este, patrimônio tutelado pelo Estado, se encontre neste estado de abandono... Afinal, ele é uma peça importante desse grupo arquitetônico. Tem tanto valor como os demais. Esperamos que o atual movimento de recuperação e revalorização da Praça da República sensibilize também os órgãos competentes no sentido de recuperá-lo, preservando este patrimônio histórico e cultural de nossa cidade.



Figura 63: Estado atual das salas do 3o pavimento da Delegacia de Policia.



### 3.4.2.Liceu Nilo Peçanha

#### Dados históricos

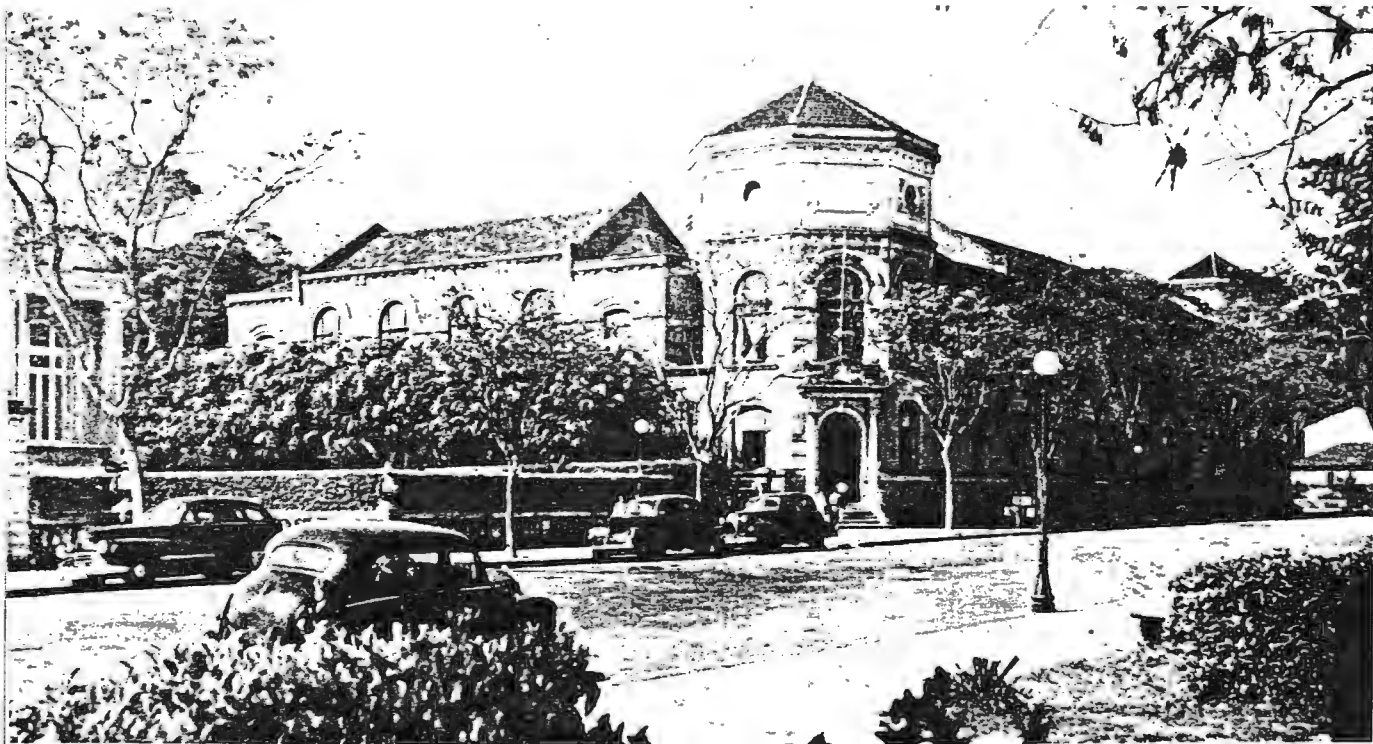
Este prédio foi projetado e construído para abrigar a Escola Normal de Niterói que não tinha local definido desde a sua criação em 4 de abril de 1835.

Incluída no grupo de construções oficiais, encomendadas ao francês Emilio Dupuy Tessain, sua construção também foi iniciada por Heitor de Mello, sofreu interrupções e foi terminada pela firma Meanda Curty e Cia (figura 64). Sua inauguração deu-se em 30 de dezembro de 1918, na gestão de Agnelo Collet na Presidência do Estado (50).

Em 1926, na gestão de Feliciano Sodré como governador, o prédio recebeu um acréscimo de novo torreão, novas salas e mudança do telhado do torreão original.

A partir de 1931 até 1955, o prédio abrigou simultaneamente a Escola Normal e o o Liceu de Humanidades de Niterói. Em 1955, a Escola Normal já denominada de Instituto de Educação transferiu-se para a Rua Manuel Continentino, onde se encontra até hoje. O prédio permaneceu com o Liceu que passou a se chamar Nilo Peçanha.

Em 27 de maio de 1976, no Governo de Floriano Faria Lima, o Liceu Nilo Peçanha recebeu a autorização da Assembléia Legislativa, pela Resolução no 11 de 06 de abril de 1976 para utilizar as dependências do imóvel situado aos fundos da mesma (51).



*O belo edifício do Liceu Nilo Peçanha, antigo colégio de ensino secundário mantido pelo Governo do Estado.*

Figura 64: Fachada da antiga Escola Normal, hoje Liceu Nilo Peçanha.

### Descrição e análise

Em arquitetura eclética, o estilo escolhido para este prédio foi inspirado nos prédios das escolas francesas do século XIX, seguindo a concepção tipológica das construções ecléticas. Situada ao lado da Assembléia Legislativa, sua construção tem linhas classicizantes e proporções intencionalmente discretas. Seu eixo central compositivo é a esquina que dá para a Praça da República reforçando o caráter de conjunto do qual faz parte importante.

Sua fachada é composta essencialmente do torreão principal de três andares e um telhado piramidal que acompanha sua planta poligonal. Originalmente mais alto, seu telhado foi reduzido na reforma de 1926. Após curta escadaria, a porta central em arco é ladeada por duas colunas que sustentam pequena trave com decorações cívicas e florais. Janelas de verga arcada e reta situam-se no primeiro e segundo pavimentos, respectivamente. Esta solução é repetida simetricamente nas alas laterais. O terceiro pavimento, exclusivo dos torreões, é decorado por medalhões em ovais abertas, frisos e motivos florais. Nele percebemos algumas modificações do projeto original.

No interior, grande hall se liga aos corredores laterais por um portal de madeira entalhada e escurecida com motivos cívicos. Suas portas são móveis e repetem-se na entrada de várias salas do primeiro pavimento. Em frente, situa-se bela escadaria original, também em madeira escura e torneada, cujas laterais simétricas se unem, prolongando-se assimetricamente até o terceiro (figuras 65 e 66). Os móveis

são originais, recuperados pela direção da escola, completando a ambientação da época (figura 67).

Os corredores, com arcos na sua lateral interna unem as salas ao pátio central, arborizado e acolhedor.

O interior do novo torreão reforçou as características clássicas do prédio com arcos sustentados em colunas cujos capitéis de volutas jônicas são decorados com folhas e rostos humanos (figura 68 e 69). Entretanto, os corrimãos em grades curvilíneas e motivos florais registram a presença e influência do art-deco (figura 70).



Figura 65: Escadaria interna do atual Liceu Nilo Peçanha.



Figura 66: Escadaria interna do atual Liceu Nilo Peçanha.



Figura 67: Mobiliário original da atual Liceu Nilo Peçanha.

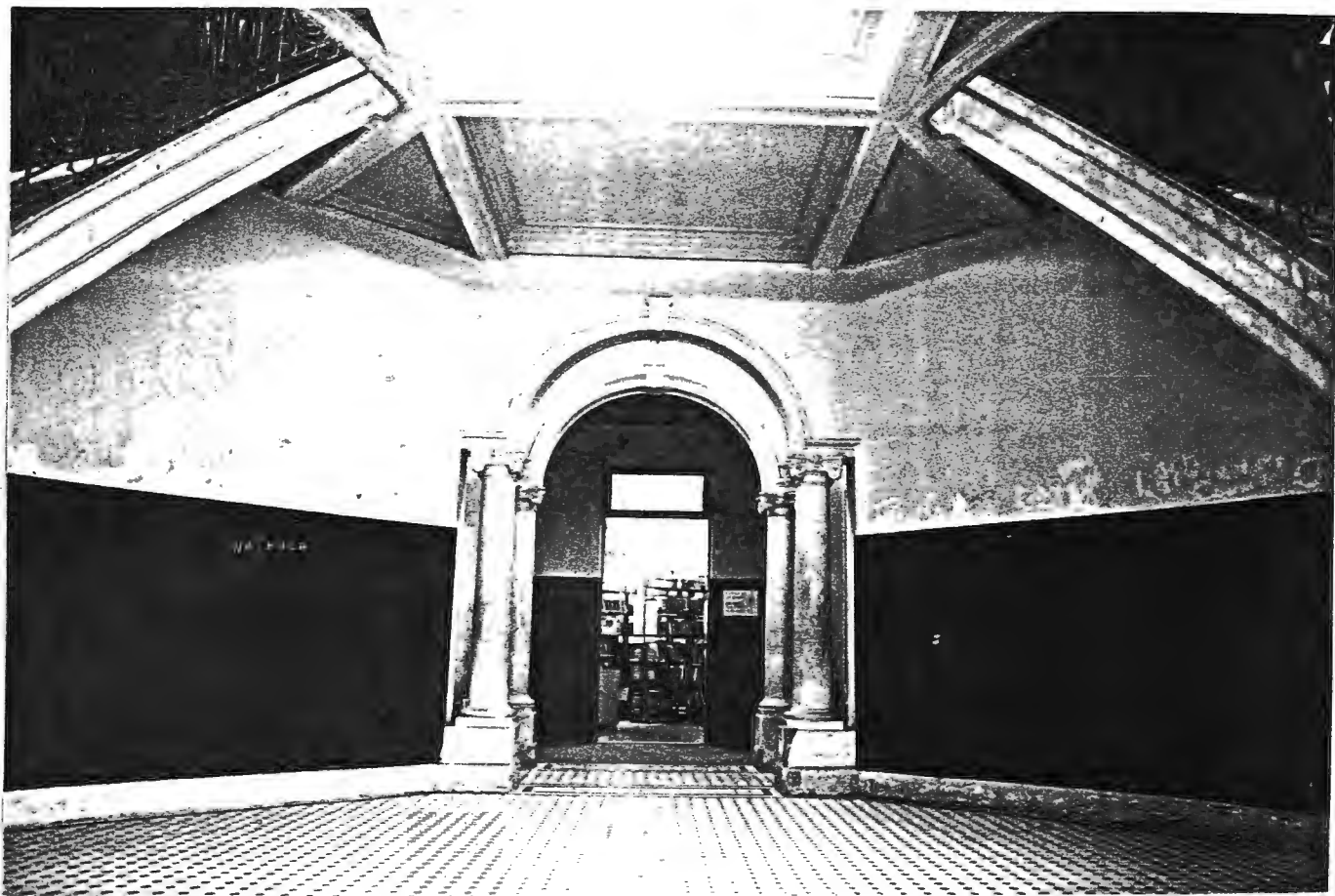


Figura 68: Detalhe interno do 2o torreão do atual Liceu  
Nilo Peçanha.





Figura 69: Detalhe interno do 2o torreado do atual Liceu Nilo Peçanha.



Figura 70: Detalhe da escadaria do 2o torreão do atual  
Liceu Nilo Peçanha.

NOTAS

1. Neste período, o governo estadual era denominado Presidência do Estado.

2. Dr. Feliciano Pires de Abreu Sodré era um dos líderes do Partido Republicano Conservador; correligionário de Oliveira Botelho que, como Presidente do Estado, o indicou para prefeito de Niterói para gestão de 1911 a 1914.

Era um administrador voltado para reformas e melhorias urbanas, como as que se davam no Rio de Janeiro desde o começo do século. Sobre sua atuação na prefeitura, ler anexo 20.

3. Relatório apresentado ao Presidente do Estado do Rio de Janeiro ao Exmo. Sr. Dr. Nilo Peçanha pelo Secretário Geral José Mattoso Maia, 1915-1916. Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Comércio, 1917.

4. Vide anexo 20.

5. Publicação no jornal O Fluminense de 24 de janeiro de 1915, sobre a catastrófica situação financeira do Estado e a suspensão das obras. Torna pública a redução da receita.

O jornal O Fluminense publica contínuas críticas à obra iniciada por Feliciano Sodré. No artigo "A terraplanagem do Morro da Conceição", ataca o plano, que classifica de desgoverno e desperdício que "no estado em que se acha, formar-se-á um vasto depósito de águas estagnadas.

No jornal O Fluminense de 25 de julho de 1913, p. 1, lemos no artigo "Mais esta maluquice":

...Depois, muito disposto a novidades, macadamizou

várias ruas, para ensaio, tendo então adquirido caminhões e machinas de britar pedras."...Veio-lhe então o plano de aterrar São Lourenço e durante dois meses e quinze dias não sahiu de sua marcial cabeça esta idéia colossal"....Agora vae a Prefeitura aparelhar uma usina para preparo de asfalto, com que se propoe a pavimentar, pelo menos a rua onde se acha o Ingá.

Em 29 de julho de 1913, em artigo intitulado "Nictheroy cenograficamente", continuam as criticas à remodelação, aos parques, aos palácios, ao asfalto e a expulsão das indústrias do centro.

Em 3 de agosto de 1913, critica os estudos e projetos, "que obedecem aos decantados e fantásticos sonhos de remodelamento que ninguém mais aqui toma a sério..."

Em 30 de agosto do mesmo ano, fazia-se publicar:

O governador da cidade deixou-se de tal forma dominar por idéias de sumptuosidade que em toda parte onde por acaso o levam, só descobre pontos magníficos para estudos de projetos de futuras avenidas, parques e palácios.

Ou em 24 de setembro de 1913, no artigo "Prefeitura desastrada", quando são tecidos criticas às obras simultâneas ao desmonte do Morro da Conceição:

Ainda mesmo com a remodelação curiosa do Campo Sujo, isso se percebe claramente no facto da Prefeitura mandar construir barracos para serviço funerário, estando agora a prejudicá-la com as tais cargas para arrazamento do morro e quebramento de

pedra.

Em 18 de abril de 1915 é publicada o artigo "Os operários da Firma Heitor de Mello" em que os empregados reivindicam o pagamento de seus salários em atraso devido ao processo de falência da firma.

6. Rescisão do contrato com Heitor de Mello publicado no Relatório apresentado ao Presidente do Estado do Rio de Janeiro ao Exmo. Sr. Dr. Nilo Peçanha pelo Secretário Geral José Mattoso Maia, 1915-1916. Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Comércio, 1917.

7. No artigo "O novo edificio da Policia". no jornal Q Fluminense, Niterói, 03 de maio de de 1917, p.1. No dia seguinte, com o titulo "Uma justa homenagem ao Dr. Carlos Halfeld" relata detalhes de sua inauguração às 14.00 h, com a presença do então Presidente do Estado Dr. Nilo Peçanha, do Chefe da Policia, Dr. Macedo Torres e outras autoridades, homenageando Dr. Carlos Halfeld, emérito médico legista já falecido.

8. No artigo "A installação da Assembléia", no jornal Q Fluminense, Niterói, 01 de agosto de 1917, p. 1, é mencionada a inauguração da nova Rua Padre Feijó e a Praça Bernardo Vasconcellos onde se acha situado o novo edificio da Assembléia. No dia seguinte, om artigo intitulado "A installação" relata a solenidade com a presença do Secretario de Estado, que em nome do Presidente do Estado, Dr. Agnelo Collet leu sua Mensagem a Assembléia.

9. A inauguração do Palácio da Justiça no dia 7 de julho de 1919, pouco divulgada, foi publicada no jornal Q Fluminense no dia seguinte. Relatou o julgamento do

Tenente-coronel Philadelpho da Rocha, que cometera um crime passional no ano anterior e cujo processo era vivamente acompanhado pela comunidade.

10. Pesquisa do historiador Emmanuel Macedo Soares mencionada nos levantamentos históricos do arquivo da Biblioteca da Câmara Municipal de Niterói.
11. Marina Schinz. O mundo dos jardins, Rio de Janeiro, Salamandra Consultoria Editorial, S.A., 1988, p. 132.
12. A construção da Biblioteca foi a última. Feliciano Sodré, prefeito de Niterói na gestão de Francisco Chaves de Oliveira Botelho, dera execução ao Art. 3o da Lei 1044 de 16 de novembro de 1911. Depois, já como governador, Sodré criou a Biblioteca Estadual de Niterói sancionando o Dec. 2040 de 17 de novembro de 1926 e regulamentado pela Lei 2233 de 1923 e publicada a 25 de julho de 1927.
13. Foi realizada ampla cobertura pela imprensa, com exceção do jornal Fluminense, Niterói, 1 de dezembro de 1927, que referiu-se apenas sucintamente ao fato.
14. Luiz Antonio Pimentel é jornalista e historiador e foi um dos elementos que mais lutou para a preservação da Praça da República. Discurso de abertura do movimento "A praça é do povo" no anexo 6.
15. O Rio dos Passarinhos, segundo Romeu Seixas de Mattos, passava pela área ao lado do Morro da Conceição e contribuía para com o alagamento próximo ao Campo Sujo. Sua nascente vinha dos morros próximos à Rua Marques de Paraná.
16. O movimento a "A praça é do povo" foi lançado no dia 1º de setembro de 1987 na sede da AFEA e aberto com o discurso

- do jornalista Luiz Antônio Pimentel (anexo 6). Agregou políticos, jornalistas, historiadores e professores entre os quais o arquiteto e professor Ferdinando Moura Rodrigues, autor da figura 14 que mostra o absurdo urbanístico em que se transformou a praça. Este desenho foi motivo da capa do seu livro Desenho Urbano, publicado em 1986.
17. José Augusto Pereira das Neves é o atual Presidente da EMOP.
18. A implosão foi amplamente divulgada pela imprensa e os artigos publicados estão no anexo 13.
19. José Maria Bello, A História da República, Rio de Janeiro, Livraria Civilização Brasileira, 1940, p.3.
20. Ibidem, p. 20.
21. Miranda Rosa foi um dos políticos importante de Niterói que trabalhou na campanha para arrecadar fundos para a construção da praça.
22. Pesquisa do historiador Emmanuel Macedo Soares mencionada nos levantamentos históricos do arquivo da Biblioteca da Câmara Municipal de Niterói.
23. Carlos del Negro, Um escultor fluminense, Rio de Janeiro, Serviço Gráfico da UFRJ, s/d.
24. Ibidem.
25. Carlos Wehrs, Niterói, cidade sorriso - a história de um lugar, Rio de Janeiro, Sociedade Gráfica Vida Doméstica, LTDA, 1984, p. 115.
26. Discurso de abertura do movimento "A praça é do povo" do jornalista Luiz Antônio Pimentel no anexo 6.
27. João Baptista de Mattos, Os Monumentos Nacionais-Estado

do Rio de Janeiro. Separata da Revista Militar Brasileira, n. 3 e 4 - 2o semestre de 1949 e n. 3 e 4 - 2o semestre de 1952. Rio de Janeiro, Imprensa Militar, 1952, p. 220.

28. José Octávio Correa Lima, entrevista em artigo "Monumento à República - Como o Estado do Rio vai glorificar a memória dos tres fluminenses fundadores do regimen", no jornal O Paiz, Rio de Janeiro, 1926, p. 3.

29. Irwin Panofsky, Significado das artes visuais. São Paulo Perspectiva, 1976.

30. Ibidem, p. 63.

31. Jean Chevalier e e Alain Gheerbrant, Dicionário dos Símbolos. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1988, p. 202.

32. Na mensagem à Assembléia de 01.08.1913 pelo presidente Francisco Chaves de Oliveira Botelho, página 78, lemos :

Dando execução ao Art. 3o da Lei No 1044 de 16 de novembro de 1911, o governador fez organizar os projetos para as construções dos edificios destinados à Assembléia Legislativa, à Repartição Central da Policia, Palácio da Justiça, à Escola Normal, à Exposição e à Escola Modelo.

Foi encarregado desse trabalho, o arquiteto francês Sr. Emilio Dupuy Tessain, premiado no "Salon" de Paris.

Já foram aprovados os projetos relativos às três primeiras construções, orçadas em Cr\$ 1.050.000\$000 ...

33. Reformas registradas na Mensagem à Assembléia Legislativa



de 01/08/1927 pelo Presidente Sodré.

34. Estas reformas estão documentadas no arquivo da Biblioteca da Câmara Municipal.
35. Yves Bruand, Arquitetura Contemporânea no Brasil, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981, p.37.
36. Entrevista com o Prof. Honório Peçanha no anexo 17.
37. Bruand, op. cit., p. 37.m.
38. Relatório de Luiz Antônio Ewbawk no processo No E-03/18213/78 pelo INEPAC.
39. Sobre esta questão, Bruno Zevi, em seu livro Saber ver arquitetura, tece considerações sobre a importância dos fatores que intervêm na criação arquitetônica.
40. Chevalier, op. cit., p. 538.
41. Mensagem à Assembléia de 01.08.1913 pelo presidente Francisco Chaves de Oliveira Botelho, p. 78.
42. A construção do edifício foi retomada após nova concorrência pública registrada na Mensagem à Assembléia de 10/08/1918 pelo Presidente do Estado do Rio de Janeiro Exmo. Sr. Dr. Agnelo Geraque Collet. Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Comércio, 1919:

Alliviado o Estado dos encargos que lhe trouxe o acabamento do prédio da Assembléia foi aberta a concorrência pública para a conclusão do destinado Tribunal da Relação e Forum desta demarca. As obras tais como figuraram nos primitivos projetos já executado em parte foram contratadas por 45:000\$000.

O Palácio da Justiça destoava do conjunto dos situados nas suas imediações, projetado fora, para

situados nas suas imediações, projetado fora, para se erguer ao fundo de uma praça, sem ruas laterais. Construído em uma outra praça e cercado por três ruas e, por outro lado sem acomodações bastante para preencher os fins a que é destinado, foi resolvido autorizar a repartição de obras, a levantar as alas laterais de modo a dar aspecto agradável ao edifício permitindo que os juizes e tribunais tenham melhores instalações. Acreditamos que os cartórios dos tabeliões não terão as acomodações que requerem porque as salas a eles destinada nas plantas são de dimensões acanhadas. As obras de acréscimo foram contratados por 60:545\$747.

O custo do edifício elevar-se-á talvez em valor não menos de 20% com a aquisições dos mobiliários, instalações elétricas e outras obras acessórias e indispensável- coisas que se deve contar sempre que se trata da construção de edifícios.

Estando adiantadas as obras contratadas, parecemos que sua conclusão não irá além de dezembro do corrente ano.

43.No jornal O Fluminense, Niterói, 07 de julho de 1919.

44.Chevalier, op. cit., p.440.

45.No Decreto 2 040 de 17 de novembro de 1926 do Estado do Rio de Janeiro.

46.Vide anexo 18.

47.Jean Chevalier e e Alain Gheerbrant, op. cit., p. 554.

48.No jornal O Fluminense, Niterói, 3 de maio de 1917.

49. Entrevista com Quirino Campofiorito no anexo 18.

50. No jornal O Fluminense, Niterói, 30 de dezembro de 1918.

51. Emmanuel Macedo Soares, "Escola Normal de Niterói", jornal Fundação Atividades Culturais, Niterói, 4 de abril de 1985.

## CONCLUSÕES

A interpretação histórica, segundo a metodologia braudeliana, levou-nos a uma abordagem interdisciplinar do tema que nos permitiu aprofundar seu conteúdo e avaliar a distância em que estamos de esgotá-lo no presente trabalho.

Vimos que o Ecletismo assumiu no Brasil um significado bem distinto do europeu. Na Europa, respondeu ao espírito historicista, à intenção nacionalista de valorização das raízes culturais ou do exótico. Associou as técnicas construtivas modernas com o revisionismo histórico e cultural numa atitude conservadora da estética tradicional. Teve suas bases nas estruturas sócio-econômicas dos países europeus e representou o gosto estético da burguesia ascendente no capitalismo gerado pela revolução industrial. No Brasil, podemos defini-lo em termos braudelianos, como um processo de média duração que teve sua culminância no final do século XIX e início do século XX. Teve por base os fatos episódicos individuais e as realidades conjunturais que enlaçavam o Brasil e a Europa. Registrou um momento da mentalidade brasileira preocupada em modernizar-se e afirmar-se como nação no panorama internacional. A adoção de linguagem revelou a necessidade brasileira de identificação com o grupo social e econômico representante da cultura e desenvolvimento.

Em Niterói, a arquitetura eclética está registrada especialmente nas construções oficiais da Praça da República. Carregada de formas classicizantes, assumiu o significado de

afirmação do poder, imponência e autoridade. Encarnou também os ideais da República que recém-nascera e que ainda se estruturava, afirmando-se gradualmente no panorama nacional.

As transformações urbanísticas de Niterói foram reflexos distantes das reformas européias, promovidas por Haussmann em Paris do século XIX, cujo influxo retardatário foi captado no Rio de Janeiro com o Plano Pereira Passos, no governo de Rodrigues Alves. Impunha-se implantar em Niterói a nova concepção urbanística, logicamente adequada à sua realidade política e econômica. Niterói não pretendia competir com a Capital Federal. Era ainda uma cidade provinciana de aspecto colonial que recém recuperara sua condição de capital do Estado do Rio de Janeiro, perdida por ocasião da Revolta Armada (1893-1894).

Urgiam medidas governamentais eficientes que resolvessem o gravíssimo problema das epidemias causadas pelo aumento da população e as precárias condições de higiene agravadas desde sua parcial destruição.

As autoridades governamentais foram os grandes agentes culturais que implantaram e divulgaram as idéias reformadoras da cidade num processo que durou quase trinta anos. Fizeram o máximo para transformá-la numa urbe moderna e digna de sua nova função.

O governador Nilo Peçanha foi o primeiro. Criou a Prefeitura Municipal de Niterói que agilizou a administração da cidade, antes exercida pelo Presidente da Câmara.

Dr. Paulo Ferreira Alves, engenheiro eleito prefeito em 1904, pode concretizar parte do seu vasto plano de melhorias na cidade, mesmo enfrentando oposição pessoal de alguns

particulares. Seus projetos tiveram continuidade nas gestões seguintes, graças ao apoio do governador.

Outra figura chave nos acontecimentos deste período foi Feliciano Pires de Abreu Sodré, prefeito de Niterói no governo de Francisco Chaves de Oliveira Botelho (1910-1914), e governador do Estado do Rio de Janeiro de 1923 a 1927. Sua dinâmica administração e idealismo inovador promoveram as mais significativas reformas na cidade, conforme vimos ao longo deste trabalho.

Assim, eles traçaram planos, fizeram projetos, desmancharam morros, drenaram pântanos, aterraram enseadas, canalizaram riachos, implantaram redes de esgotos, criaram áreas de lazer e abriram largas avenidas, ligando o centro de Niterói aos bairros portuários e residenciais.

O aterro das terras alagadas e pântanos, além de resolver estes problemas, viria aumentar as áreas úteis para as novas construções oficiais. Foi o caso do Porto de Niterói na área aterrada da Enseada de São Lourenço, agregando ali todas as atividades afins. O mesmo aconteceu com a área do Campo Sujo para os prédios da administração pública, criando uma praça para os três poderes e abrindo novas ruas ligando o centro às áreas residenciais.

Foi uma verdadeira reorganização urbana, administrativa e social pois atingiu todos os níveis da atividade comunitária, implantando taxa sanitária, tributação de terrenos baldios, proibição de trânsito de vacas leiteiras pelas ruas, supressão de quiosques nos logradouros públicos e afastamento de indústrias do centro da cidade.

Durante as duas primeiras décadas do século, quase todos

os velhos prédios da administração pública e privada foram substituídos por outros de arquitetura eclética - estilo que dominava Paris naquele período e que fazia o gosto estético da classe dominante e agentes culturais de nossa terra, admiradores e frequentadores da "Cidade Luz".

Somente mais tarde é que esta linguagem arquitetônica dividiu seu espaço com o neocolonial, bastante adotado nas construções de escolas, pequenos prédios e residências. Coexistiu também com outras tendências como as estruturas de ferro e o art deco.

Introduzida pela classe governante, essa linguagem artística foi gradual e naturalmente adotada pela população. Em breve, as ruas do centro ficaram repletas de sobrados cujas fachadas ostentavam as mais variadas soluções arquitetônicas ecléticas.

E claro que esse fenômeno não foi de exclusiva responsabilidade dos agentes culturais locais. Na vizinha e influente capital federal, esse processo era muito mais intenso, acelerando aqui sua implantação. Alguns desses exemplares arquitetônicos ainda existem embora com risco de serem demolidos a não ser que sejam urgentemente tombados.

Defendemos que a adoção do Ecletismo em Niterói, como em outros lugares do Brasil, não significou necessariamente a negação do caráter nacional. E que naquele momento, buscar o progresso significava adquirir condições que o passado colonial lhe havia negado; era recuperar o tempo perdido, era reorganizar-se e modernizar-se para se colocar pari-passu com as nações da comunidade internacional. Era um momento de novas aquisições. Não de revisionismo nostálgico e romântico

de um passado que ainda não tinha tradições nem raízes profundas no próprio solo. Antropológicamente analisadas, aquela geração e as anteriores ainda cultuavam fortemente suas origens. Aqui, identidade nacional é uma questão muito complexa e ainda bastante discutida até hoje.

Nesse processo, a Praça da República é o mais significativo registro, simultaneamente protagonista e cenário histórico de fatos e conteúdos que expressam essas transições socio-culturais, estruturações políticas e nova organização social e administrativa do período.

Era impostergável esclarecer e fundamentar sua história em documentos e fontes de provada confiabilidade. Foi o que procuramos cumprir com este trabalho.

Comprovamos que a praça e quatro dos seus prédios (Câmara Municipal de Niterói, Palácio da Justiça, Delegacia de Polícia e Liceu Nilo Peçanha) são de autoria do arquiteto francês Emilio Dupuy Tessain, auxiliado pelo italiano Pedro Campofiorito, também arquiteto, porém sem habilitação legal. O retorno de Tessain à França por motivos militares fez Pedro Campofiorito assumir suas funções, indicado pelo mesmo e aceito pela administração estadual. A partir dali, sua produção foi sempre assinada por engenheiros habilitados da Secretaria de Obras do Estado, fato que gerou muitas controvérsias históricas.

Foi o que ocorreu com o projeto da Biblioteca Estadual de Niterói, assinado por Lothar Kastrup que vinha recebendo, até o presente esclarecimento, os méritos de sua autoria assim como Pio Borges de Castro do projeto do Fomento Agrícola e do jardim da praça em 1926.



Outra elucidação importante refere-se ao erro do historiador Yves Bruand que atribuiu a Heitor de Mello, a autoria dos prédios da antiga Assembléia Legislativa e do Palácio da Justiça conforme publicou em sua obra Arquitetura contemporânea no Brasil. Seu equívoco foi considerá-lo como autor de projetos para os quais foi contratado como construtor.

Comparando várias plantas da cidade entre 1913 e 1940 observamos a indefinição urbanística da área da Praça da República por longo tempo. Seu traçado original foi de Tessain, que, até pensou em retificar e alargar a Rua da Conceição que passaria em parte dela. Como isso não ocorreu, sua ampla área sofreu frequentes variações de traçados e nomes. Chegou a ser dividida em duas, de formas triangulares, até retornar à sua forma original retangular com o projeto de Pedro Campofiorito em 1926. Ai, cedeu sua área ao lado da Rua Dr. Celestino para a construção do prédio da Biblioteca e do Arquivo Público,

Pelo enfoque da semiótica urbana, constatamos o caráter tipológico das construções ecléticas da Praça da República que assumem intencionalmente estilos que evocam sua funcionalidade segundo o receituário eclético. Estão repletos de registros plásticos que fornecem uma leitura dos conteúdos ideológicos que animaram seus criadores e protagonistas da época.

O juízo sobre o valor de cada prédio não pode ser tomado separadamente e sim como parte de um contexto global. Juntos imprimem àquela parte da cidade um caráter especial. E o cenário que interpenetra valores individuais e coletivos,

evoca imagens e desperta emoções.

Por isso defendemos a posição de que a Praça da República deve ser tombada com todos os seus prédios em igualdade de condições, ao invés de privilegiar apenas três. Faz-se necessária uma revisão dos critérios que nortearam seu tombamento em 1982 pelo INEPAC.

Finalmente, procuramos transcender o olhar comum, meramente subordinado a uma cronologia de fatos episódicos. Compreendemos a Praça da República como um marco simbólico de conteúdos que transcendem a superficialidade das evidências e integram o passado no presente numa nova concepção de tempo - espaço com sua relatividade de duração e sua permanência histórica. Seu conteúdo significativo ocupa na cidade um fragmento desse universo particular, tece um sistema de subcultura regional, um microclima especial que contribui com o caráter da cidade. Seus valores e sua memória como cenário de vidas são referências existenciais que unem o sentir dos niteroienses. Dai a importância da preservação desse elemento de permanência como um fio condutor do passado ao presente e bagagem hereditária para o futuro.

Sociologicamente, registram um momento em que se procurava integrar os valores regionais com os internacionais. O monumento Triunfo da República reflete esta intenção, colocando lado a lado, as figuras republicanas de nossa cultura histórica com a alegoria à República de simbolismo universal.

Identificamos na interpretação iconológica dos elementos decorativos e alegóricos de cada prédio grande riqueza de idéias e símbolos da cultura universal, marcadamente da

antiguidade clássica. Isto nos reporta às questões braudelianas dos processos históricos de longa duração, calcados em estruturas milenares. É o que constatamos em nossa cultura ocidental, cujo berço europeu tem raízes greco-romanas que, por sua vez, haviam se apossado do haver egípcio e asiático. Os símbolos plásticos presentes na produção arquitetônica eclética fazem-nos lembrar que somos uma cultura formada pela síntese de sucessivas culturas, que possuímos uma herança imaterial, de conhecimentos e conceitos, que atravessou o tempo e o espaço e que continua presente, assimilada, adaptada e transformada conforme as circunstâncias presentes, formadoras de uma nova cultura.

Cabe uma referência especial aos trabalhos de recuperação da Praça da República. Num mundo que prioriza o lucro, os interesses pessoais e ignoram a cultura, lutar por sua recuperação chegou a ser uma utopia. Entretanto, ela ressurgiu, para surpresa de alguns e alegria de todos, retomando seu papel como testemunha da história da cidade.

Registramos aqui, em nome dos niteroienses, uma palavra de reconhecimento a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a volta da Praça da República no ano do Centenário da República.

BIBLIOGRAFIA

Livros

- 01.ABBAGNANNO, N. Dicionário de Filosofia.São Paulo, Ed. Mestre Jou, 1962.
- 02.A CONSTRUÇÃO DO PORTO DE NITHEROY. Publicação comemorativa, lembrança da Comissão Construtora do Porto. Rio de Janeiro, Typ. da Encadernadora SA, 1917.
- 03.ALBUQUERQUE, Júlio Pompeu de Castro.Album de Niterói. A Capital Fluminense. Niterói, Zwoch & Hamer, 1975.
- 04.BARBOSA, Ana Mae T.B. Arte-educação. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- 05.BASTOS, Manuel Leite.O Estado do Rio de Janeiro e os seus homens. Rio de Janeiro, s/ed., 1927.
- 06.BAUDRILLARD, Jean.Para uma crítica da economia política do signo. Lisboa, Edições 70, 1981.
- 07.BELLO, José Maria. História da República.Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, S/A, 1940.
- 08.BENCI S.I., Jorge.Economia cristã dos senhores no governo dos escravos. São Paulo, Ed. Grijalbo, 1977.
- 09.BENEVOLO, Leonardo.História da arquitetura moderna. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- 10.BRAUDEL, Fernand. História e ciências sociais. Lisboa, Editora Presença, 1982.
- 11.BRUAND, Yves. Arquitetura contemporânea no Brasil. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- 12.FABRIS, Annateresa. O Ecletismo na arquitetura brasileira. São Paulo, EDUSP, 1987.

- 13.FLAMMARION. Le style Louis XVI. Paris, Union Typographique, 1925.
- 14.FLETCHER, Banister. A history of architecture on the comparative method. London, University of London, Athlone Press, 1961.
- 15.CASADEI, Thalita de Oliveira. Páginas da história fluminense: a volta da capital para Niterói. Niterói, Casa do Homem de Amanhã, 1971.
- 16.CARDOSO, Ciro Flamarion S.Uma introdução à história. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1981.
- 17.CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1988.
- 18.DEL NEGRO, Carlos. Um escultor fluminense. Rio de Janeiro, Serviço Industrial Gráfico da UFRJ, s/d.
- 19.FIALHO, Anfriso. História da fundação da República no Brasil. Distrito Federal, Ed. Universitária de Brasília, 1983.
- 20.FLETCHER, Banister. A history of architecture on the comparative method. London, University of London, Athlone Press, 1961.
- 21.FORTE, José Mattoso Maia. Notas para história de Niterói. Niterói, INDC/PMN, 1973.
- 22.FREYRE, Gilberto. Oh de casa!. Rio de Janeiro, Ed. Artenova S.A., 1979.
- 23.HISTORIA DO PENSAMENTO. São Paulo, Nova Cultural, 1988.
- 24.HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1956.
- 25.LARRAIA, Roque de Barros. Cultura - um conceito

- antropológico. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.
26. LEITE, José Roberto Teixeira e Pedro Manuel. Arte no Brasil. São Paulo, Abril Cultural, 1979.
27. NOSSO SECULO, São Paulo, Editora Abril Cultural, 1982.
28. PEIXOTO, Didima de Castro. História fluminense. Niterói, s/ed. 1969.
29. PEVSNER, Nicolaus. Perspectiva da arquitetura europeia. Lisboa, Ulisséia, 1943.
30. RAMOS, Artur. O folclore negro do Brasil. Rio de Janeiro, Ed. da Casa do Estudante do Brasil, 1935.
- \_\_\_\_\_. Introdução à Antropologia Brasileira, 3 volumes. Rio de Janeiro, Ed. da Casa do Estudante do Brasil, 1962,
31. RENAULT, Delso. Indústria, escravidão, sociedade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.
32. RODRIGUES, Ferdinando Moura. Desenho Urbano: cabeça, campo e brancheta. São Paulo, Projeto, 1986.
33. RODRIGUES, Nina. Os africanos no Brasil. São Paulo, Ed. Nacional; Brasília, Ed. da Universidade de Brasília, 1982.
34. ROQUETTE-PINTO, Edgar. Ensaio de antropologia brasileira. São Paulo, Ed. Nacional; Brasília, Ed. da Universidade de Brasília, 1982.
35. RUGENDAS, Johann Moritz. Viajem pitoresca através do Brasil. São Paulo, Círculo do livro, s/d.
36. SANTOS, José Luiz dos. O que é cultura. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.
37. SANTOS, Paulo F. Quatro séculos de arquitetura no

Brasil. Salvador, Ed. Valença, 1977.

38.SILVA, Hélio. História da República Brasileira. Rio de Janeiro, Editora Três, 1979.

39.SCHINZ, Marina. O mundo dos jardins. Rio de Janeiro, Salamandra Consultoria Editorial S.A., 1988.

40.SOARES, Emmanuel de Macedo Soares. Pequena História do Teatro Municipal de Niterói. Niterói, Ed. Coordenação de Documentação e Pesquisa Histórica, 1983.

---

. José Clemente e a Vila Real da Praia Grande. Niterói, Ed. Coordenação de Documentação e Pesquisa Histórica, 1980.

---

. Raul Veiga no governo fluminense. Niterói, Museu Histórico do Rio de Janeiro, Centro de Pesquisas e Divulgação da História Fluminense, 1978.

41.TAFURI, Manfredo. Teorias e histórias da arquitetura. Lisboa, Ed. Presença, 1979.

42.THIOLLANT, Michel J.M. Crítica metodológica. investigação social e enquete operária. São Paulo, Ed. Polis, 1985.

43.TAVORA, Araken.D. Pedro II e o seu mundo. São Paulo, Ed. Documentário, 1976.

44.VERGER, Pierre. Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX. São Paulo, Ed. Corrupio, 1987.

45.VEYNE, Paul. Como se escreve a história.Foucault revoluciona a história. Distrito Federal, Ed. Universidade de Brasília.

46. WEHRS, Carlos. Niterói, cidade sorriso (a história de um lugar). Rio de Janeiro, Soc. Gráfica Vida Doméstica, LTDA, 1984.
47. ZEVI, Bruno. Saber ver arquitetura. Lisboa, Arcádia, 1977.
48. ZILIO, Carlos. A querela do Brasil. Rio de Janeiro, Ed. Funart, 1982.

#### Artigos

01. FORTE, José Mattoso Maia. "Documento histórico sobre a Praça da República". Jornal Lig. Niterói, 18 de junho de 1978, p. 1.
02. MATTOS, João Baptista de. "Os Monumentos Nacionais - Estado do Rio de Janeiro". Separata da Revista Militar Brasileira, n. 3 e 4 - 2o semestre de 1949 e n. 3 e 4 - 2o semestre de 1952. Rio de Janeiro, Imprensa Militar, 1952.
03. MATTOS, Romeu de Seixas. "Documento histórico sobre a Praça da República". Jornal Lig. Niterói, 18 de junho de 1978.
- \_\_\_\_\_."O Rio dos Passarinhos". Jornal O Fluminense. Niterói, 31 de março de 1974.
04. MENDONÇA, William Pereira. "Um crime até hoje impune". Jornal A Tribuna. Niterói, 20 de fevereiro de 1989.
05. TARTAGLIA, Cesar. "Diretora quer Liceu vivo e de pé no lugar de sempre." Jornal da Gente. Niterói, 12/12/82.



Documentos, Anais e Comunicados

01. BARATA, Mário. Conceitos de Neoclassicismo e Ecletismo. Comunicado apresentado no II Congresso Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, 1984.
02. CARVALHO, Telma Correa Pinheiro. A Praça da República. Trabalho apresentado ao Centro Tecnológico da Escola de Engenharia. Departamento de Arquitetura da UFF-Niterói, 1982.
03. DEL BRENNA, Giovanna Rosso. Ecletismo até o início do século XX. Comunicado apresentado no 1o Congresso Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, 1984.
04. EXPOSIÇÃO DOS SERVIÇOS MUNICIPAIS apresentada à Câmara Municipal pelo Prefeito Feliciano Pires de Abreu Sodré, em 3 de novembro de 1911. Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Comércio, 1912.
05. GUIZZO, José Roberto. Obras de Martino Santa Lucci. Pesquisa realizada para a Secretaria de Estado de Desenvolvimento Social do Mato Grosso do Sul, s/d.
06. MENSAGEM à Assembléia de 01/08/1913 pelo Presidente do Estado Exmo. Sr. Dr. Francisco Chaves de Oliveira Botelho. Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Comércio, 1914.
07. MENSAGEM à Assembléia de 10/08/1918 pelo Presidente do Estado do Rio de Janeiro Exmo. Sr. Dr. Agnelo Geraque Collet. Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Comércio, 1919.
08. MENSAGEM à Assembléia de 10/08/1920 pelo Presidente do Estado do Rio de Janeiro Exmo. Sr. Dr. Raul Moraes

Veiga. Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Comércio, 1921.

09.MENSAGEM à Assembléia de 01/08/1927 pelo Presidente do Estado Exmo. Sr. Dr. Feliciano Pires de Abreu Sodré. Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Comércio, 1928.

10.PATETTA, LUCIANO. Conferência inaugural do II Congresso Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, 1984.

11.PIMENTEL, Luis Antônio. Palestra proferida na Associação Fluminense de Engenheiros e Arquitetos a 23 de setembro de 1987.

12.RELATORIO apresentado ao Presidente do Estado do Rio de Janeiro ao Exmo. Sr. Dr. Nilo Peçanha pelo Secretário Geral José Mattoso Maia, 1915-1916. Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Comércio, 1917.

13.RELATORIO apresentado ao Presidente do Estado do Rio de Janeiro Exmo. Sr. Dr. Feliciano Pires de Abreu Sodré por Dr. José Pio Borges de Castro, Secretário de Agricultura e Obras Públicas- 1925. Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Comércio, 1926.

14.RELATORIO apresentado ao Presidente do Estado do Rio de Janeiro Exmo. Sr. Dr. Agnelo Geraque Collet, pelo Secretário Geral José Mattoso Maia Forte, 1916-1918. Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Comércio, 1919.

15.ZANINI, Walter. Em revisão a arte do século XIX. Comunicado apresentado no 1o Congresso Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, 1984.

ARQUIVOS

- 01.ARQUIVO PUBLICO DE NITEROI.Livros: 1915 a 1935 da Secretaria de Finanças do Estado do Rio de Janeiro.
- 02.ARQUIVO DA CAMARA MUNICIPAL DE NITEROI. Mapoteca: Pasta 10 - Diversos documentos históricos.
- 03.BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO. Mapoteca: plantas de Niterói de 1890 a 1950.
- 04.INSTITUTO ESTADUAL DE PATRIMONIO ARTISTICO E CULTURAL (INEPAC): Processo no E - 03/18213/78 para tombamento do Forum, Câmara Municipal, Biblioteca Estadual e Monumento à República na Praça da República.

ENTREVISTAS

- 01-CAMPOFIORITO, Quirino. Professor, pintor e crítico de arte. Niterói, 16 de fevereiro de 1967.
- 02-PEÇANHA, Honório. Escultor. Niterói, 20 de agosto de 1987.
- 03-PIMENTEL, Luiz Antônio. Escritor e jornalista. Niterói, 14 de novembro de 1985 e 18 de março de 1989.
- 04-SOARES, Emmanuel de Macedo. Historiador, presidente da Fundação de Atividades Culturais (FAC). Niterói, novembro de 1985.
- 05-VALLE, Aluizio. Pintor. Niterói, 08 de novembro de 1985.