

UM NEOGÓTICO PARA A GUANABARA: natureza, paisagem e civilização na edificação da Ilha Fiscal

“No fim de quatro meses, tinha tudo pronto, e francamente me parecia que, uma vez transformado o projeto em obra, levantando-se isoladamente da ilha, como se surgisse do mar, e tendo por fundo o brilhante painel da Serra dos Órgãos, o seu efeito deveria forçosamente agradar.”
Adolpho José Del-Vecchio – Memórias

MARCELLO JOSÉ GOMES LOUREIRO*
Capitão de Corveta (IM)

FERNANDA DEMINICIS DE ALBUQUERQUE**
Primeiro-Tenente (T)

SUMÁRIO

Introdução
A paisagem romântica e a domesticação da natureza: civilização e progresso
Homem e natureza
A difusão do neogótico e a edificação da Ilha Fiscal
Considerações finais

INTRODUÇÃO

Por volta da última década do século XVIII, tanto na literatura como nas artes, a expressão e a representação dos temas, dos sentimentos e dos imaginários se transformaram radicalmente. As incertezas promovidas pela Revolução Francesa esmaeciam as festas galantes antes pintadas por Fragonard e Watteau. As desgraças das

guerras de Napoleão espalhavam fome e miséria, sublinhando as incoerências de uma estética neoclássica que antes apostava na ordem, na solidez, na disciplina e na racionalização equilibrada do mundo.

Na França, para o Salão de 1819, Théodore Géricault pintava o monumental *Le Radeau de La Méduse*, representando de modo dramático a experiência-limite de 15 dos 150 homens que tomaram lugar

* Doutor em História pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, França/Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense.

** Serve no Departamento de Museologia da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM). Bacharel e Mestranda em Artes e Design (Pontifícia Universidade Católica-RJ).

em uma jangada após o naufrágio da Fragata *Medusa*, que afundara na costa africana ocidental.¹ Após dez dias à deriva, os relatos dos sobreviventes eram de loucura, morte, canibalismo e muitos assassinatos. Mesmo após a jangada ser encontrada, mais cinco ainda faleceriam. O governo francês tentava omitir as falhas humanas que circunstanciavam o acidente.² No salão, as polêmicas prosseguiram: a existência de um naufrago negro foi logo associada à crítica da escravidão. No ano seguinte, a obra era exibida na Inglaterra.³ Na mesma tendência, Delacroix carregava as tintas e elegia temas sangrentos para figurar nas telas: a caça violenta e ariscada, o suicídio e o orientalismo exótico, a guerra civil e as batalhas históricas.

Na Espanha, Francisco de Goya gravava *O sonho da Razão engendra os monstros*⁴ e pintava *Os canibais contemplam os restos humanos*⁵. Para além, um conjunto largo de pinturas, que genericamente foram classificadas como sua “fase negra”, indicava crítica social, pessimismo, desespero e desesperança. De tal conjunto, a mais emblemática ou conhecida parece ser *Saturno devorando seu filho*, que alude à ambição e às incle-

mências causadas pelo tempo, que tudo cria, mas invencivelmente tudo degenera.

Nesse contexto, as concepções de paisagem também se alteravam. Não se tratava mais de pensar a paisagem a partir de “cenário aprazível para cenas idílicas”⁶, como fizeram Gainsborough ou Claude Lorrain, por exemplo. Caspar David Friedrich inaugurava a “tragédia da paisagem”⁷: um espaço propriamente sem limite, em que o homem é confrontado

Friedrich inaugurava a “tragédia da paisagem”: um espaço propriamente sem limite, em que o homem é confrontado com sua expressão diminuta e quase insignificante

com sua expressão diminuta e quase insignificante. Num jogo de claro-escuro, a simplicidade dos motivos e da composição intensifica essa sensação de fragilidade, em face de uma dimensão infinita da natureza.⁷

Em linhas gerais, sob o risco de algu-

ma simplificação, a natureza podia ser representada como síntese do paraíso terrestre ou mesmo celestial, como se pôde verificar desde os últimos séculos da Idade Média; ou, de outra parte, assumia uma expressão arcadiana de felicidade, como acima referido, ainda que contivesse cenas (festas galantes, por exemplo) que oferecessem subjacentemente advertências moralizantes acerca da retidão do comportamento humano; ou ainda podia ser considerada, ao reverso, extremamente

1 GÉRICault, Théodore. “Le Radeau de La Méduse”, in *Atlas, base des oeuvres exposées*. Disponível em: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22541&langue=fr. Consultado em 12 de fevereiro de 2018.

2 WOLF, Norbert. *Romantismo*. São Paulo: Tachen, 2008, p. 54.

3 Cf. *Atlas, base des oeuvres exposées*. Disponível em: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22541&langue=fr.

4 Prancha 43 do ciclo “Os Caprichos” (1797-99). *Stadel Museum*, Frankfurt.

5 Museu de Belas Artes de Besançon.

6 GOMBRISH, Ernest. *História da Arte*. 16ª edição. Rio de Janeiro: LCT, 2000, p. 494.

7 AMIOT-SAULNIER, Emmanuelle. “L’âge romantique. L’envers des lumières”, in *Le Romantisme Noir*. De Goya à Max Ernst (Dossier de l’art, nº 20, Mars 2013), p. 19-32.

hostil, lar de animais selvagens e não de homens. Nesse último caso, era o espaço por excelência de bruxas, legião de demônios de toda a sorte, lobisomens, posseiros fora da lei e ladrões, como Robin Hood. Existir nesses espaços era não apenas um desafio, mas demandava ações enérgicas decisivas. Dominar a natureza, conforme já preconizado por Deus no Gênesis, era uma capacidade humana, não exatamente uma faculdade (*facultas agendi*), senão uma necessidade ou obrigação (*norma agendi*) que deveria ser exercitada para seu desenvolvimento.

Assim, na Inglaterra dos séculos XVII a XIX, desbastar as florestas de carvalho era índice de ampliação da Marinha Real. Cumpria explorar e submeter as paisagens, o que se traduzia por alcançar o progresso. O processo podia ser acompanhado

de algumas preocupações e até mesmo replantio, seja para conservação das possibilidades racionais de reuso, seja por questões vinculadas meramente à estética idílica dos campos e das florestas.⁸

O propósito deste artigo é, antes de tudo, estabelecer relações entre o neogótico – exemplificado aqui primacialmente pela Ilha Fiscal – e um movimento mais largo, o romantismo. Para tanto, privilegiou-se analisar as concepções de natureza, paisagem e interferência humana, em consonância com as crenças disponíveis nos Oitocentos. Nessa lógica, a hipótese que se procura desenvolver nestas páginas é a de que a edificação de um prédio em estilo neogótico em uma pequena ilha na Baía de Guanabara indicava a necessidade de explicitar que a ação humana foi capaz de

domesticar uma natureza selvagem. Essa natureza, diante das circunstâncias, podia ser caracterizada como uma paisagem paradisíaca ou hostil, já que perpassada pelo desconhecido ou pelo perigo potencial. A instalação de um prédio neogótico deveria salientar a presença humana na região, graças à simples identificação de um conjunto de ícones largamente utilizado na civilização ocidental. Pode-se verificar como um processo similar se desenvolveu no romantismo alemão, ponto de partida para as reflexões subsequentes.

A PAISAGEM ROMÂNTICA E A DOMESTICAÇÃO DA

NATUREZA: CIVILIZAÇÃO E PROGRESSO

O propósito deste artigo é estabelecer relações entre o neogótico e um movimento mais largo, o romantismo

Ao longo do século XIX, originalmente nos espaços que atualmente correspondem à Ale-

manha, a pintura encontrou um modo particular de evidenciar o domínio humano sobre a natureza. Caspar Friedrich e sua escola tratavam, antes de tudo, de apresentar ao expectador uma paisagem de larga envergadura, de horizontes mal definidos, frequentemente hostil ou até anecúmena. Em algumas delas, o homem figurava literalmente sem horizontes, desprovido de rumos ou caminhos exequíveis. Sua posição de fragilidade podia sugerir ao espectador a angústia de um mundo de incertezas, em que a história não estava ainda planificada. Tudo dependeria da astúcia humana.

Contudo, em outras paisagens percebe-se a presença – às vezes sutil, mas normalmente evidente – de um elemento fulcral, capaz de hábil e eficazmente demonstrar que já foram submetidas pela cultura hu-

8 THOMAS, Keith. *O Homem e o Mundo Natural*. São Paulo: Cia das Letras, 1988, pp. 229-266.



Figura 1 – *Castelo de Cavaleiro*, de Karl Friedrich Lessing (1828)

Figura 2 – *Ave Maria, entardecer nas montanhas do Tirol*, de Ernst Ferdinand Oehme (1827)



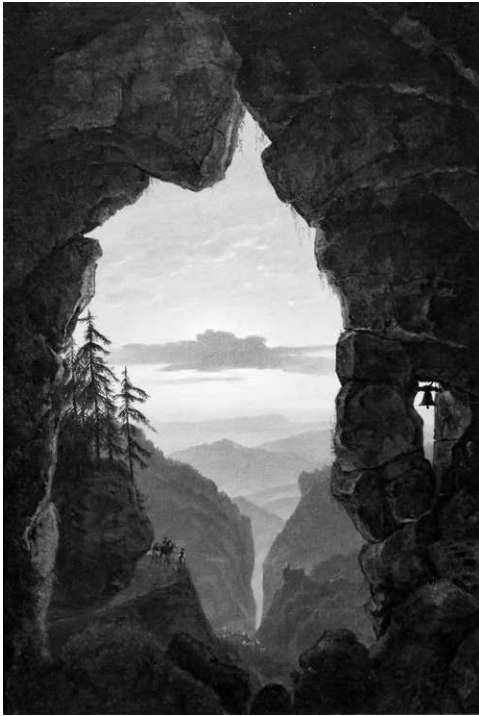


Figura 3 – *Arco de Pedra*, de Karl Friedrich Schinkel (1818)

mana: um castelo (medieval) ou, mais comum e especialmente, uma cruz. É o que ocorre, por exemplo, com o *Castelo de Cavaleiro* (Figura 1), de Karl Friedrich Lessing, quadro pintado em 1828.⁹ Nele, a natureza parece se imbricar com um castelo medieval que emerge da água, juntamente com a solidez de um bloco de rocha, rodeado por uma embarcação de proporções insignificantes. Ou então com *Ave Maria, entardecer nas montanhas do Tirol* (Figura 2), representação de Ernst Ferdinand Oehme, datada de 1827, em que uma cruz ocupa espaço central de uma vila em um vale. Ou ainda em Karl Friedrich Schinkel, que pintou o *Arco de Pedra* (Figura 3), de 1818, onde incluiu um pequeno sino do lado direito da paisagem – neste caso, o próprio arco de pedra poderia ser interpretado como um pacto entre o divino e a humanidade, já que os arcos normalmente indicavam alianças.

De um modo ainda mais usual, e sobretudo mais eficiente, as paisagens



Figura 4 – *Cidade medieval no rio*, de Karl Friedrich Schinkel (1815)

⁹ Todas as pinturas citadas neste item pertencem ao acervo da Alte Nationalgalerie (Berlim, Alemanha)

poderiam ser presididas por uma catedral (neo) gótica, expressão máxima de uma sociedade extremamente religiosa, a medieval. Foi o que fez, por exemplo, o mesmo Karl Friedrich Schinkel, ao pintar *Cidade medieval no rio* (Figura 4), de 1815, imagem presidida por uma catedral em gótico *flamboyant*, cujo triunfo é reforçado por um arco-íris, talvez mais uma vez sugestão de aliança.

As edificações neogóticas indicavam assim, por excelência, a presença da religiosidade e existência humana no espaço e, por decorrência, a disciplina (imprescindível) conferida a

um espaço natural, antes selvagem e hostil. Indicavam, portanto, não apenas que a presença humana já se instalara naquela região, mas também que os homens já dispunham de caminhos delineados, estratégias de vida e de futuro. Tratava-se, em última instância, da perspectiva da domesticação do tempo e dos rumos da história, antes incerta (como em tantas imagens de Caspar Friedrich),

As edificações neogóticas indicavam, por excelência, a presença da religiosidade e existência humana no espaço

agora racionalizada e quiçá teleológica. Não foram as “filosofias da história” tão recorrentes no século XIX?¹⁰

No caso do neogótico, o projeto parece guardar uma relação direta entre Deus e o homem, ou ao menos entre as capacidades humanas dotadas pela divindade para a domesticação dos espaços e do tempo. Se Deus pretende finalidade, oferecia, antes,

as potencialidades para que os homens possam alcançá-la, porque “quem confere a natureza de algo, confere também o que dela decorre”, já propugnava um preceito escolástico.¹¹ Se na origem

se pode verificar uma matriz religiosa, de fato ela parece se esmaecer ao longo da centúria. No século XIX, o mundo e a história se científicam. Cedem importância a alquimia e a astrologia, por exemplo, em face de um novo paradigma cada vez mais zeloso por uma metodologia. Seja como for, triunfa o neogótico pela estética, ou pelas possibilidades que oferece para

10 A partir de um diálogo com as obras de Turgot, Condorcet e Kant, alguns autores ofereceram uma compreensão da dinâmica da história humana imputando-lhe um sentido. Graças a uma filosofia, apostavam em uma perspectiva evolucionista para as transformações do tempo. Entre tais filosofias, pode-se anotar, brevemente, a perspectiva de evolução na fenomenologia de Friedrich Hegel, com a evolução dialética do espírito do mundo, por meio do Estado, que proporcionaria a realização de objetivos universais, a exemplo do direito e da lei; o materialismo, de Karl Marx, com a superação dos modos de produção pela luta de classes; a filosofia positivista, de Augusto Comte, com a teoria dos três estágios, sendo o último o estado científico; e, a biologia, com a evolução explicada pela teoria de Charles Darwin e Alfred Russel Wallace sobre a origem das espécies por meio da seleção natural. Para esses temas, conferir: CHÂTELET, François. *Hegel*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995; ANDERSON, Perry. *O fim da História: De Hegel a Fukuyama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, especialmente p. 16; HOBSBAWM, Eric. *Sobre a História*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, especialmente p. 176; GARDINER, Patrick. *Teorias da História*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1984, principalmente p. 163-169; WATKINS, Frederick M. *Idade da Ideologia*. Rio de Janeiro: 1966, p. 69 e segs.; COLLINGWOOD, R. G. *A Ideia de História*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, pp. 114-151; BOURDÉ, Guy & MARTIN, Hervé. *As Escolas Históricas*. Lisboa: Europa-América, 2003, p. 44-48; e BITTENCOURT, Armando. “Três viajantes e a teoria da evolução”, in LANDIM, Maria Isabel & MOREIRA, Cristiano Rangel (orgs.). *Charles Darwin: Em futuro tão distante*. São Paulo, 2009, p. 39-49.

11 CALAFATE, Pedro & GUTIÉRREZ, Ramón Emilio (dir). *A Escola Ibérica da Paz: a consciência crítica da conquista e colonização da América (Escuela Ibérica de la Paz: la consciencia crítica de la conquista y colonización de América): 1511-1694*. Edição bilingue em português e castelhano. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, DL, 2014.

exaltação de um passado medieval idealizado, glorioso, chave para a construção de “comunidades imaginadas”, ou seja, nações.¹² A nação se inventa, mas a partir de um programa do Estado.¹³ Exaltava-se o nacionalismo, construía-se um passado histórico, elegia-se um herói nacional; a natureza tornava-se extensão da pátria, desde que domesticada pelos homens. Assim, o neogótico passava a designar a presença de uma certa ordem comunitária, regulada pelo direito ou regida por Deus.

HOMEM E NATUREZA

Mesmo já descolada de uma aura religiosa, a presença do neogótico também acabava por salientar uma nova relação entre o homem e a natureza. Na literatura romântica francesa, Vitor Hugo foi um dos que exaltaram a dimensão da natureza na existência humana; em 1840, por exemplo, assim escrevia:

*Le jardin était grand, profond,
mystérieux,
Fermé par de hauts murs aux regards curieux,
Semé de leurs s'ouvrant ainsi que des paupières,
Et d'insectes vermeils qui couraient sur les pierres,
Plein de bourdonnements et de confuses voix,
Au milieu, presque un champ, dans le fond, presque un bois.*¹⁴

Na literatura brasileira, na senda de um romantismo de matriz francesa, o marco convencional do movimento romântico foi a publicação por Gonçalves de Magalhães, na França, em 1836, da *Niterói*¹⁵ – *Revista Brasileira*, de duração efêmera. No mesmo ano, lançava um livro de poesias, *Suspiros Poéticos*. Na *Niterói*, publicava o “Ensaio sobre a história da literatura brasileira”, em que lembrava que o “germe da civilização” houvera sido lançado nessas terras pelos europeus, mas agora era possível desenvolver mais “livremente [...] as ciências, as artes, as letras, as indústrias...”.¹⁶ Se os europeus civilizaram a terra selvagem, em que, aliás, “em se plantando tudo dá”, como escreveu Pero Vaz de Caminha, cabia agora aos brasileiros avançar nesse projeto. Celebrava-se a partir de então a natureza tropical, afetada pela ação humana, tanto europeia como indígena. Não um índio de fato, mas sim um certo índio específico, condizente com o projeto de nação que se buscava. Alguns exemplos, um tanto conhecidos, devem ser úteis.

Na *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, a natureza foi marcada pela beleza singular do céu brasileiro, das várzeas e das flores, que em conjunto fazem a “vida [com] mais amores”. Em 1909, Osório Duque Estrada se apropriava da ideia para vencer o concurso proposto ao Hino Nacional.

Ainda nos versos gonçalvinos, nomeadamente no poema *Saudades*, o Brasil era a “Pátria da Luz, das flores”. Casimiro de Abreu, em *Meu Lar*, optava por ouvir

12 ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2008, *passim*.

13 HOBBSAWM, Eric. *Nações e Nacionalismos desde 1780*. São Paulo: Paz e Terra, 1990, especialmente p. 132 e seguintes.

14 “O jardim era grande, profundo, misterioso,/ Fechado por altos muros de olhos curiosos,/ Semeado a partir da abertura, bem como as pálpebras,/ E insetos vermelhos correndo em pedras,/ Cheio de vozes densas e confusas./ No meio, quase um campo, em segundo plano, quase um bosque” (Tradução livre). Cf. “Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813”, publicado em *Les Rayons et les Ombres*, 1840. *Apud* CONTENSOU, Martine & GILLE, Vincent. *Hugo Politique*. Paris: Syl, 2013, p. 6.

15 Cidade natal do editor.

16 *Apud* NICOLA, José de. *Literatura Brasileira*. São Paulo: Scipione, 1995, p. 72.

sabiás a cantar nas laranjeiras. Castro Alves, ainda que normalmente inscrito numa literatura hugoana de tendência crítico-realista, não deixa de referir, na sexta parte do *Navio Negreiro*, que “a brisa do Brasil beija e balança” a bandeira nacional, “estandarte que a luz do sol encerra”.¹⁷

Mais tarde, a análise de Dante Moreira Leite, em obra clássica da historiografia brasileira, assim arrematava: “Esse esquema será repetido indefinidamente [...] o céu [é] mais azul, o número de estrelas, o verde das matas, a quantidade de flores, a riqueza do ouro, o canto dos pássaros”.¹⁸ De fato, mesmo no século XX, na *Aquarela*, Ary Barroso exaltava as “fontes murmurantes”, suficientes para atrair a “merencória luz da lua”.

Em suma, ao longo do século XIX cristalizou-se no Brasil uma descrição da natureza beneficiada graças a determinadas árvores, flores, claridade, cores, perfumes e até um azul especial que orientam o leitor (ou espectador) à noção de paraíso; algo, portanto, perfeitamente condizente com as caracterizações das imagens cristãs de paraíso, estrutura de longa duração histórica, advindas dos últimos séculos da Idade Média.¹⁹ Nos Oitocentos, em diálogo com a tradição precedente, a natureza pátria conformava uma ideia de desenvolvimento potencial, já que embrionariamente guardava as condições para o enriquecimento coletivo. Progresso e felicidade geral, conceitos

entrelaçados, configuravam elementos essenciais da laicização do milenarismo.²⁰ Restava, todavia, domesticar essa natureza e demonstrar que a civilização triunfara nessas partes tropicais.

José de Alencar inova ao defender um casamento entre o nativo e o europeu: em *O Guarani*, na relação entre Peri e a família de D. Antônio de Mariz; em Iracema (anagrama de *América*), na sua relação com Martim [Soares Moreno], o “Guerreiro Branco”, fundador do fortim e da ermida de Nossa Senhora do Amparo, origem da

cidade de Fortaleza, de cuja união resulta Moacyr, síntese de duas culturas. Mas a tônica da natureza já está presente logo no prefácio: Alencar adverte que “o livro é cearense”; inspirado “na limpidez

desse céu de cristalino azul”, e que deveria ser lido “na fresca sombra do pomar [...], entre os murmúrios do vento que crepita na areia ou fartalha nas palmas dos coqueiros”. Desse modo, valorizava a natureza, onde se inscrevia o índio idealizado, mas reconhecia a existência de uma cultura específica, miscigenada, ainda que com prevalência europeia, responsável por incluir o País no caminho do desenvolvimento.

Alencar se distinguia de outra perspectiva, mais recorrente, como a enunciada pelo historiador Francisco Adolfo de Varnhagen, que escreveu, em meados do século XIX, acerca das relações entre a natureza selvagem e a civilização europeia: “Ânimo [portugueses]! Tudo doma

Nos Oitocentos, em diálogo com a tradição precedente, a natureza pátria conformava uma ideia de desenvolvimento potencial

17 *Apud Ibidem*, p. 88.

18 LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2002 [1954], p. 224-225.

19 DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do Paraíso?* São Paulo: Cia das Letras, 2003, pp. 135-165.

20 DELUMEAU, Jean. *Mil Anos de Felicidade. Uma História do Paraíso*. São Paulo: Cia das Letras, 1997, pp. 251-281.

a indústria humana. Cumpre à Civilização aproveitar e aperfeiçoar o bem e prevenir e destruir o mal...”²¹ Nessa mesma senda, em 1826, o português Almeida Garret já escrevia sobre os luso-brasileiros do final do século XVIII: “parece que se receiam mostrar americanos”...²²

A DIFUSÃO DO NEOGÓTICO E A EDIFICAÇÃO DA ILHA FISCAL

Em apertada síntese, são todas essas as razões mais amplas que explicam, portanto, o interesse do neogótico a partir de meados do século XIX. Uma vez assimiladas, vale referir que em Londres, quando a antiga Assembleia foi destruída por um incêndio em 1834, organizou-se um concurso para eleição do arquiteto e do projeto do novo Parlamento. Sir Charles Barry, especialista em arquitetura renascentista, foi o escolhido. Mas o projeto desejável deveria fazer uma apologia à Idade Média, o que levou Barry a recorrer a Pugin, “um defensor da restauração gótica”, encarregado agora de restaurar a fachada e o interior.²³

O estilo, todavia, foi colocado em destaque internacional em função do trabalho de Viollet-le-Duc. Não foi o único, mas sua obra gigantesca deixou em segundo plano seus contemporâneos. Sua restauração mais impactante foi a da própria Notre-Dame de Paris, já um ícone incontornável para a França e para o mundo. Quando Vitor Hugo publicou seu romance protagonizado pelo Quasimodo²⁴, em 1831, a catedral já era “Basilica Nacional” fazia 40 anos. Napoleão a escolhera para sua coroação, em 1804. Depois, prestava-se

a cerimônias fúnebres, a exemplo das exéquias do Duque de Orléans, primogênito do rei Louis-Philippe. Mais tarde, o Segundo Império de Napoleão III e a Terceira República confirmaram a catedral como um espaço por excelência da religião concordatária.

A restauração começou em 1843 e se prolongou por mais de 30 anos. Foi incluída a flecha e reformulada a fachada ocidental, com a introdução dos novos tímpanos, esculturas e gárgulas, como pode ser observada. A “catedral ideal”, imaginada por Viollet-le-Duc, por definição, não existe, mas é um projeto de realização em potência. O cruzamento de ogivas, os arcobotantes, os pináculos e também a elevação das flechas de uma torre são sistematizados para formar um equilíbrio conjunto, ainda que disso resulte a alteração da construção original. É o próprio Viollet-le-Duc quem nos explica: “Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento”.²⁵

As restaurações, como se sabe, não se restringiram a Paris. A Catedral de Amiens, por exemplo, demandou intervenção expressiva, mormente devido à estatuária mutilada pela Revolução. Houve tensões – frequentemente publicadas na imprensa local – entre eruditos da cidade e restauradores, acusados de confundir, nas esculturas, as cabeças dos bispos com os corpos dos mestres de escola. Em meio aos problemas, a restauração foi assumida em 1849 por ninguém menos que o próprio Viollet-le-Duc, que considerava essa “a igreja gótica por

21 *Apud* REIS, José Carlos. *As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: FGV, 2002, p. 35.

22 *Apud* LEITE, *op. cit.*, p. 222.

23 GOMBRISH, *op. cit.*, p. 500.

24 Em referência a *O Corcunda de Notre-Dame*.

25 VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 29.

excelência”. A restauração prolongou-se até 1874 e foram realizadas intervenções contundentes na fachada, alterando-se, por exemplo a arcatura da galeria dos reis.²⁶ Em Reims, propunha-se a introdução de estruturas neogóticas sobre as torres da fachada ocidental, o que transformaria significativamente a igreja.²⁷

Além das diversas restaurações de construções religiosas, vale lembrar, ainda que brevemente, a arquitetura militar-medieval. Talvez o melhor exemplo seja a cidade de Carcassonne. Viollet-le-Duc começou a trabalhar na Igreja de Saint-Nazaire, em Carcassonne, no ano de 1844. O trabalho seria árduo, já que a edificação se encontrava em estado lamentável, em virtude de armazenar feno durante a Revolução. Onze anos depois, os trabalhos se alargavam, na medida em que começavam as obras de restauração da fortificação, que não puderam ser concluídas por ele, falecido em 1879.²⁸

O romantismo colocava o neogótico na ordem do dia. O século XIX fez da catedral a obra-prima mais grandiosa do neogótico, digna de ser vista, já que a insere num espaço apartado das demais edificações, retirando-a, assim, do tecido urbano, para fazê-la imperar.²⁹ As principais cidades europeias restauram suas antigas catedrais, acrescentando-lhes elementos fantasiosos, exagerados ou mesmo

advindos do estilo clássico. Outras foram erguidas, como se sempre lá estivessem.

No Brasil, houve quem considerasse as manifestações do neogótico “esporádicas”, conferentes de uma “nota exótica” à arquitetura brasileira. Surgiu, sobretudo, “em igrejas e no uso de ogivas nas janelas dos sobrados”.³⁰ As torres da Igreja do Sacramento, no Rio de Janeiro, na Avenida Passos, foram concluídas nesse estilo. Em 1881, era inaugurada a capela imperial de Nossa Senhora das Dores, na Rua Evaristo da Veiga, que dispõe de portais e nichos góticos, associados a colunas renascentistas.

Ainda na década de 1880, foram iniciadas as construções, todas em estilo neogótico, da Ilha Fiscal (1881), da Basílica de Nossa Senhora da Imaculada Conceição (1886), localizada na Praia de Botafogo, e da famosa

Catedral de São Pedro de Alcântara de Petrópolis (1884), onde atualmente estão sepultados os corpos do Imperador e de sua esposa. Não custa registrar que as três edificações localizam-se em pontos estratégicos para a retenção do seu estilo arquitetônico: o palacete da Ilha e a Basílica tinham forte relevância para os visitantes que se dispunham a conhecer o Rio de Janeiro. No caso específico da Basílica, muito imponente, dominava a paisagem de Botafogo, área predominantemente rural em finais do século XIX, sendo uma das primeiras construções

O romantismo colocava o neogótico na ordem do dia

26 PLAGNIEUX, Philippe. *Amiens. La cathédrale Notre-Dame*. Paris: Centre des Monuments Nationaux, 2003, especialmente pp. 15-16.

27 DEMOUY, Patrick. *La Catedral de Reims*. Paris: Goélette, 2001.

28 PANOUILLÉ, Jean-Pierre. *Carcassonne. Historia y arquitectura*. Rennes: Éditions Ouest-France, 1999, especialmente p. 55.

29 LENIAUD, Jean-Michel. “Viollet-le-Duc remet le Moyen Age à la mode”, in *L'Histoire* (Dossiê La Révolution Gothique), nº 419, janvier 2016, especialmente pp. 52-54.

30 BARATA, Mário. “As artes plásticas de 1808 a 1889”, in HOLANDA, Sérgio Buarque (org.) *O Brasil Monárquico. Reações e Transações*. (HGCB, t. 2, v. 3). Rio de Janeiro: Bertrand, 2002, pp. 409-424, especialmente pp. 420-421.

vistas por quem cruzava a barra da Guanabara. Já a Catedral de São Pedro de Alcântara deveria exercer a centralidade de Petrópolis, residência de verão da família real.

Os projetos em torno da construção do prédio da Ilha Fiscal foram elaborados em uma conjuntura de discussões entre dois ministérios essenciais ao Império do Brasil, o da Marinha e o da Fazenda. Ao relatar as inúmeras pretensões de posse da ilha, Del-Vecchio reconhece que estas eram movidas por figuras influentes na época; registra, por exemplo, que "o Ministro da Marinha de então, Conselheiro Lima Duarte, pretendeu adquiri-la para esse Ministério, a fim de nela estabelecer um posto de socorros navais. A sua insistência foi tal que tive verdadeiramente receio de que desta vez me escapasse a Ilha".³¹

É sabido que Del-Vecchio era engenheiro de prestígio reconhecido pelo Imperador, e que dele obteve sua indicação para o cargo de direção de obras do Ministério da Fazenda. Pouco se conhece, todavia, de sua carreira como docente. Ao lado de André Pinto Rebouças, Del-Vecchio lecionou no extinto curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes, em um momento em que tal cargo não era considerado com grande notoriedade pelos pares.³² De outra maneira, é imprescindível aqui se observar

Não é mera coincidência, assim, que o próprio Imperador Dom Pedro II tenha demonstrado grande interesse pela ilha

que a carreira docente do engenheiro não se limitou à referida instituição, tendo Del-Vecchio sido também lente catedrático da Escola Naval: na documentação da época, figura como capitão de fragata³³, e é descrito por Gastão Penalva como "profecto e prático mentor de tantas gerações marujas que lhe veneram e cultuam memória"³⁴. Ora, as circunstâncias do ingresso de Del-Vecchio na Marinha são ainda parcamente conhecidas, carecendo de pesquisas mais aprofundadas sobre seu recrutamen-

to e sua posterior carreira militar. Segundo o "indicativo nominal" do ano de 1910, Del-Vecchio conta com endereço profissional em ambos os ministérios, da Fazenda e da Marinha.³⁵ Assim,

torna-se figura que polariza interesses que se mostram opostos quanto à pretensão de posse da Ilha Fiscal aqui tratada.

O fato de a ilha ser disputada exatamente pelos ministérios da Marinha e da Fazenda é algo muito interessante. Trata-se das duas atividades essenciais que, uma vez desenvolvidas e complexificadas ao longo dos tempos, fundam os Estados entre os séculos XVI e XVIII. Por pressuposto, a atividade militar demanda recursos tributários, bem como uma sofisticação da administração financeira e dos discursos de legitimação da guerra (propaganda) e do

31 DEL-VECCHIO, Adolpho José. "Memórias", publicadas parcialmente em BRASIL-MARINHA. *Ilha Fiscal: Sede da Diretoria de Hidrografia e Navegação*. Niterói: DHN, 2005, p.7.

32 UZEDA, Helena Cunha de. "O Curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes e processo de modernização do centro da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX", in *19&20*. Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010.

33 *Revista Marítima Brasileira*, 1902, n.39, p.1576 e *Indicador nominal*, 1910, edição A67, p. 1725 (disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=313394&pagfis=42168&url=http://memoria.bn.br/docreader#>)

34 PENALVA, Gastão. "Ilha Fiscal", in *Ilha Fiscal: sede da Diretoria...*, op. cit., p. 35.

35 Cf. *Indicativo Nominal*, ano 1910, edição A00067, p. 1.454.

próprio Estado.³⁶ Houve quem afirmasse que os Estados nasceram vendendo proteção às suas populações.³⁷ Evidentemente, isso requer não apenas a capacidade de arrecadação fiscal, mas também um gerenciamento posterior mínimo, que podia ser mais ou menos complexo em função das conjunturas experimentadas.

Não apenas a trajetória de Del-Vecchio, mas também seu projeto de engenharia para a ilha, figuram, portanto, como uma interseção instigante para se refletir acerca de atividades tão fundamentais que acabam por legitimar a existência do Estado Imperial.

Não é mera coincidência, assim, que o próprio Imperador Dom Pedro II tenha demonstrado grande interesse pela ilha, a tal ponto de provisionar acréscimo de fundos para elaboração de um projeto de maior monta, a fim de se estabelecer como ponto de referência na Guanabara. Evidentemente, graças ao incremento, pôde Del-Vecchio se beneficiar.³⁸

Se antes a simples edificação a ser construída deveria atender meramente ao seu caráter funcional, surgia agora a necessidade de se criar uma "joia"³⁹ a ser apreciada por todos aqueles que adentravam a barra. O principal público que se desejava atingir eram os estrangeiros que ali aportavam, europeus em sua maioria, familiarizados com a difusão neogótica dos Oitocentos, e que deveriam poder admirar não só a paisagem exótica, mas também a demonstração

de civilidade que o prédio seria capaz de afirmar. O edifício neogótico, de proporção imponente para a época, posto sobre água, em ilha rodeada de pontiagudas pedras, fazia contraste com o íngreme maciço da Serra dos Órgãos e se desvelava como a concretização de uma visão romântica.

É imperioso insistir que se trata de um prédio patrocinado pelo Estado Imperial e que acabou por exercitar duas de suas principais atribuições: controle fiscal-alfandegário, por meio do abrigo de uma guarnição. A natureza estava domesticada,

não exatamente por uma grande catedral instalada na ilha, mas pelo próprio Estado, que, por sua vez, guardava sua dimensão religiosa. Em plena crise política dos anos 1880, que culmina, aliás, com a queda da monarquia, era fun-

damental explicitar que o Estado era uma instituição de sucesso, porque foi capaz de civilizar e domesticar uma natureza selvagem, fazendo presidir na paisagem uma construção triunfante, cuja finalidade se relacionava com uma de suas atividades mais elementares, o recolhimento de impostos.

Sendo o patrocínio das artes, de longa data, utilizado para afirmar e consolidar poderes, pode-se cogitar a possibilidade de que a construção do edifício da Ilha Fiscal fosse planejada deliberadamente como mais um dos inúmeros exemplos encontrados em artes e edificações advindas do mecenato do Estado.⁴⁰

O edifício neogótico, de proporção imponente para a época, posto sobre a água, se desvelava como a concretização de uma visão romântica

36 CORVISIER, André. *A Guerra – Ensaios Históricos*. Rio de Janeiro: Bibliex, 1999.

37 Charles Tilly. *Coerção, capital e Estados europeus*. São Paulo, Editora da USP, 1996. Decorrências das reflexões de Tilly estão em Christopher Morris, *Um ensaio sobre o Estado Moderno*, São Paulo, Landy, 2005.

38 SCAVARDA, Levy. "A Ilha Fiscal: Subsídio histórico", in *Revista Marítima Brasileira*, 1955, n.168, p. 200-201.

39 O termo teria sido empregado por Dom Pedro II ao se referir à Ilha Fiscal com o Dr. Del-Vecchio, como o mesmo narra em suas memórias. DEL-VECCHIO, *op. cit.*, p.8.

40 Por exemplo: SABATIER, Gérard. *Le Prince et les arts. Stratégies figuratives de la monarchie française de la renaissance aux lumières*. Paris: Champ Vallon, 2012, *passim*.

É importante aqui se observar a relação entre o Estado, na figura do próprio Imperador, e de Del-Vecchio, intermediada pelo Ministério da Fazenda. Atuando como arquiteto, circulando na Escola Nacional de Belas Artes e se debruçando em estudos sobre artes, em especial a gótica, Del-Vecchio, em texto de suas memórias, conta sobre a criação da Ilha Fiscal, criando discurso apaixonado e desvelando seu envolvimento pessoal com o projeto.

Em sua narrativa, Del-Vecchio nada fala sobre ciência, engenharia, cálculos, valores ou coisa assim, mas descreve sua criação de maneira similar aos artistas, com a crença em uma determinada genialidade que se relaciona com o divino. Quando procura justificativa para ter alcançado tal cargo e confiança para execução do projeto,

Del-Vecchio esclarece: "Mercê de Deus, porém, nunca me faltou a energia para enfrentá-los [os desafios], e defender os interesses que me estavam confiados, sem olhar conseqüências, a pretensões descabidas".⁴¹

Ainda observando suas memórias⁴², Del-Vecchio menciona a escolha do neogótico como decorrente de seu desejo, após estudos minuciosos dos trabalhos de ninguém menos que o arquiteto francês Viollet-Le-Duc. Há que se questionar se Del-Vecchio de fato teria tamanha

prerrogativa para exercer criação de seu próprio gosto e vontade, além de dispor de dinheiro do Estado para obras de um dos mais importantes ministérios do Império.

A ideia da criação voluntariosa é um conceito moderno, reforçado nesse contexto pelo próprio movimento do romantismo, e que dota o artista de autonomia e liberdade, concedendo-lhe permissão para ceder a seus impulsos e suas paixões inatas.⁴³ Aceito quase que de forma hegemônica, não se pode deixar de considerar o arbítrio e a *expertise* do comanditário,

aqui, no caso, o próprio D. Pedro II.

Neste ponto, é pertinente aludir ao projeto da Catedral de São Pedro de Alcântara, fundada por iniciativa do próprio Imperador na cidade de Petrópolis, que em primeiro momento foi idealizado em estilo neo-renas-

centista, mas recusado em detrimento de uma nova proposta que adotava o neogótico, como de fato foi construída.⁴⁴ Com nome de santo homônimo, em sua própria cidade de Pedro, o Imperador elege o neogótico como o estilo que deveria figurar em sua importante catedral, o que demonstra particular interesse e preferência por esse tipo de construção.

A própria relação entre o comanditário, no caso o Estado, com o financiamento de artistas, arquitetos e paisagistas, entre ou-

O patrimônio edifica uma forma oportuna de manter uma memória e pretender uma conservação do tempo por meio de sua materialidade. A construção é um templo dedicado ao Estado

41 DEL-VECCHIO, *op. cit.*, p. 7.

42 Idem.

43 DEMINICIS, Fernanda e CIPINIUK, Alberto. "Os usos da criação: considerações sobre a criação artística e sua apropriação pelo campo do *design*". *Revista Tamandú – Design, Arte e Representação Social*, n. 4, v.1, ano 4 (2017).

44 LOUREIRO, Marcello. "Persistências de um Antigo Regime nos Trópicos: reflexões acerca das possibilidades de uma 'Sociedade de Corte' no Brasil Monárquico", in *Revista Navigator: Subsídios para história marítima do Brasil*, vol. 5, n. 9, ano 2010.

tros, possibilitava que estes mantivessem o controle sobre a gestão e ampliação do patrimônio, o que, por sua vez, também faz parte do *habitus* que poderia ser reconhecido pelos europeus, visitantes provenientes de culturas em que, em geral, há grande valorização das artes.

Sendo o patrimônio edificado uma forma oportuna de manter uma memória e pretender uma conservação do tempo por meio de sua materialidade, era importante que o Estado se fizesse representar à altura de outras monarquias, com demonstrações de riqueza e poder. A edificação neogótica da Ilha Fiscal era instalada justamente em sua porta de entrada, na capital do Império, tornando-se o receptivo ideal para povoar o imaginário estrangeiro antes mesmo de sua chegada em terra firme.

Do resultado final, que designa certa composição biunívoca edificação-paisagem, o que mais parece interessante destacar é que o domínio da natureza não se expressa exatamente por uma cruz ou catedral neogótica, símbolo da presença de Deus ou da fé humana, mas sim por uma construção laica que se apropria de elementos tipicamente religiosos para indicar a tal civilidade desejada.

Parece pertinente refletir, ainda que brevemente, acerca da transposição semântica de uma gramática tipicamente religiosa para outra laica. No torreão, por exemplo, dois grandes conjuntos de vitrais, em formato de rosácea, destacam-se, segundo característica marcante do gótico, amplamente utilizados nas construções de catedrais nesse estilo. Da tradição marcante dos vitrais nas catedrais góticas, há que se observar que estes eram capazes de fazer permear a luz nos espaços internos, iluminando o que há por dentro principalmente através de seu centro, a parte onde se representa aquilo que é de suma impor-

tância, em que facilmente se encontram representações das mais sagradas sobre o divino na tradição católica. A luz filtrada e colorida indicava a própria presença e grandiosidade de Deus. Normalmente, nas catedrais góticas uma rosácea narra a história da Virgem progenitora, enquanto outra, a de Jesus, como, por exemplo, na Catedral de Notre Dame. Apesar de ainda não haver pesquisa dedicada ao estudo das representações e imagens que figuram na composição das rosáceas da Ilha Fiscal, apontam-se aqui algumas considerações que versam principalmente sobre os elementos centrais onde se fizeram representar, em opostos no torreão do prédio, o Imperador Dom Pedro II e sua sucessora natural, a Princesa Isabel. Dispostos com intelecção em substituição às divindades, Mãe e Filho, o Imperador e sua sucessora, afirmam-se não só como personagens que se perpetuarão, mas também como fontes que iluminam o Império do Brasil. Ademais o aspecto da luminosidade, destaca-se também a alusão à conservação e estabilidade do tempo, quando se encontram separados por um clássico céu estrelado gótico, que aduz a uma importante referência ao cosmos e ao tempo, justamente sob o enorme relógio de quatro faces que se assenta sobre o torreão que guarda os vitrais. Desnecessário lembrar que na base frontal do torreão, em cantaria, há um brasão imperial, sustentado por duas criaturas típicas do bestiário medieval. Noutros termos, a construção é um templo dedicado ao Estado.

Outro exemplo possível de apropriação de elementos constituintes de uma gramática religiosa por parte do Estado pode ser observado na fachada principal da construção. De onde quer que se vejam as seções do prédio, sejam elas verticais ou horizontais, qualquer que seja o agrupamento das janelas, ou a segregação das

partes principais do edifício, ou mesmo até, em alguns casos as laterais do trabalho em cantaria, constatar-se-á a persistência do número três (ou de seus múltiplos), o que oferece uma simetria clássica ao prédio, mas simultaneamente sugere uma sutil referência à Santíssima Trindade. A organização geométrica de uma edificação gótica está recorrentemente baseada na tripartição do espaço e dos elementos identificativos desde a Idade Média.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Varnhagen escreveu, em meados do século XIX: “O forasteiro caminhante que de Santos se dirige sozinho a São Paulo, chegará a esta cidade, e terá atravessado o Ipiranga despercebidamente; visto que nenhum edifício, nem arco de triunfo, nem obelisco, nem roço de coluna, nem cippo [*sic*], encontrou no caminho que lhe chamasse a atenção!...”⁴⁵

Para que o Rio de Janeiro gozasse de identidade e fosse reconhecido, mormente por visitantes, era necessário que dispusesse de construções que o distinguissem. Civilizar espaços e pessoas significa, antes de tudo, urbanizar.⁴⁶ O projeto civilizatório revestia-se de mais complexidade no “novo mundo”, desconhecido, dotado de potencialidades, até paradisíacas e utópicas; livre de constrangimentos ou

fórmulas de polidez; com incontornáveis perigos encobertos. Era o espaço em que aqueles vindos da Europa, ou deles nascidos, “se receiam mostrar americanos”.

A domesticação dos espaços naturais, ou a civilização, passava, portanto, pela importação de estilos, elementos, identificações e estética de matriz europeia. Se, no contexto das primeiras décadas do século XIX, o romantismo reinventou a paisagem, capaz de também sintetizar sentimentos ou experiências-limite, ou então provocá-las, ofereceu também vias de refazimento das sociedades e dos la-

ços humanos. Num primeiro momento, o sino, a cruz ou a catedral presidem a paisagem. Depois, em diversos países europeus, verifica-se um processo de fortalecimento do Estado, seja pelo desenvolvimento dos nacionalismos, das interferências na economia ou da corrida armamentista, por exemplo. O *Pandemonium* não

era mais exatamente aquela tenebrosa paisagem angustiante pintada por John Martin (Coleção Forbes Magazine, Nova Iorque), mas sim a própria Londres perigosa e insalubre descrita por Charles Dickens.

No Brasil, a crise posterior à Guerra da Tríplice Aliança contra o governo do Paraguai mais uma vez exigiu da monarquia a necessidade de legitimação. Eram sistemas políticos que comportavam frequentes tensões e constantemente

A crise posterior à Guerra da Tríplice Aliança contra o governo do Paraguai mais uma vez exigiu da monarquia a necessidade de legitimação. Uma edificação neogótica imponente, em uma baía perdida na natureza, parecia ser um bom ponto de partida

45 VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História Geral do Brasil*. Tomo II. Rio de Janeiro: E. e H. Laemmert, 1857, p. 439.

46 ARRUDA, Gilmar. *Cidades e sertões: entre história e memória*. Bauru, SP: Edusc, 2000, p. 20.

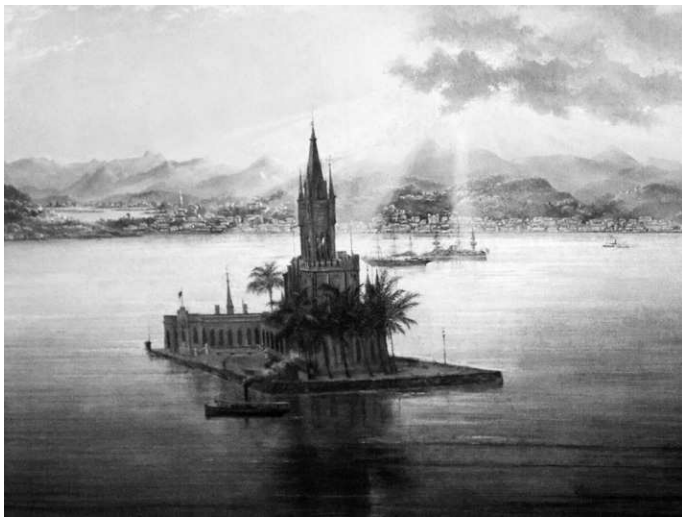


Figura 5 – Panorama do Rio de Janeiro, de Nicola Facchinetti

precisavam explicitar legitimidade.⁴⁷ Mas tudo devia ser mais frágil para a única corte dos trópicos, com uma economia de base escravista. Uma edificação neogótica imponente, em uma baía perdida na natureza, parecia ser um bom ponto de partida.

No final do século XIX, um italiano de Treviso, Nicola Facchinetti, dedicou uma tela à representação da ilha neogótica a civilizar a paisagem (Figura 5)⁴⁸. O prédio exerce a centralidade da imagem, acompanhado de um impressionante maciço de montanhas, que impede o

horizonte, e se afigura intransponível. Águas claras e calmas refletem o céu e transmitem uma sensação de tranquilidade e estabilidade. A sensação de silêncio e a harmonia das águas são perturbadas apenas por uma embarcação a vapor, símbolo de progresso tecnológico, enquanto navios a pano, na falésia da obsolescência, escondem-se no fundo. Tudo conduz à serenidade, ainda que a cidade estivesse em meio às experiências e agitações “entrópicas” da República.⁴⁹ Uma diagonal ascendente conecta a chaminé do navio a vapor, a seção transversal do torreão neogótico da ilha, um dos mastros do primeiro navio a vela, o pico do maciço e, finalmente, o Sol, encoberto por nuvens que amenizam a potencial temperatura dos trópicos. Os raios que escapam ao bloqueio, de modo tão romântico, incidem (ou abençoam) a torre da “catedral” neogótica fluminense.

📁 CLASSIFICAÇÃO PARA ÍNDICE REMISSIVO:
<HISTÓRIA>; Ilha Fiscal; História do Brasil;

47 PUJOL, Xavier Gil. “Integrar un mundo. Dinámicas de agregación y de cohesión en la Monarquía de España”, in: MAZÍN, Óscar y RUIZ IBÁÑEZ, José Javier (orgs.). *Las Indias Occidentales. Procesos de incorporación territorial a las Monarquías Ibéricas*. México, DF: El Colegio de México, 2012, pp. 69-108; e CHARTIER, Roger. “Construção do Estado moderno e formas culturais. Perspectivas e questões”, in: CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2ª Ed. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 2002, p. 215-229.

48 Panorama do Rio de Janeiro, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA).

49 LESSA, Renato. *A Invenção Republicana*. São Paulo: Topbooks, 1999.