

ALEGORIAS DA JUSTIÇA E A REPÚBLICA BRASILEIRA (EXERCÍCIO DE LEITURA ICONOLÓGICA)¹

*ALLEGORIES OF JUSTICE AND THE BRAZILIAN REPUBLIC
(ICONOLOGICAL READING EXERCISE)*

**Manuel Rolph Cabeceiras
Hiram Alem
Mateus Martins do Nascimento
Douglas Magalhães Almeida
José Luiz Rebelo
Renan Cardoso Galvão²**

Resumo

Interpretação histórico-cultural das Alegorias da Justiça de Alfredo Ceschiatti (1961) e de Rodolfo Amoedo (1914), respectivamente nas cidades de Brasília e do Rio de Janeiro, e ambas vinculadas à história do Supremo Tribunal Federal republicano. O método eleito para a leitura dessas obras (ou documentos) é o Iconológico de Erwin Panofsky, do qual aqui se faz breve apresentação didática para dar ênfase na sua aplicação e utilidade.

Palavras-chave: Imagética. Método Iconológico. Alegoria. Justiça. Brasil República.

Abstract

Historical-cultural interpretation of the Allegories of Justice of Alfredo Ceschiatti (1961) and Rodolfo Amoedo (1914), respectively in the cities of Brasília and Rio de Janeiro, and both linked to the history of the Republican Supreme Federal Court. The method adopted for reading these works (or documents) is the Iconological by Erwin Panofsky, of which a brief didactic presentation is made here to emphasize its application and usefulness.

Keywords: Imagery. Iconological Method. Allegory. Justice. Brazil Republic.

Considerações iniciais

Essa investigação é fruto de uma demanda interna do “Grupo de Estudos de História Militar” (GEHM) constituído no âmbito do “Centro de Estudos Interdisciplinares da Antiguidade” da Universidade Federal Fluminense (CEIA-UFF) por capacitação em análise de imagens. Daí nasceu a Oficina, a qual tomou por base

o Método Iconológico de Erwin Panofsky (1892-1968), autor decisivo no fazer passar a História da Arte da investigação formal para a do significado, definindo a iconografia como a investigação do tema ou do assunto, reservando à *iconologia* a investigação do significado. E dessa Oficina resultou o trabalho aqui apresentado, construído coletivamente.

Conhecidos os textos fundamentais e apresentado o método sob a orientação do coordenador do GEHM, debatidos em encontros semanais, na sequência, ao grupo como exercício prático, antes que cada um pudesse partir para o seu estudo próprio era mister o treinamento comum, sobre uma mesma imagem. A ideia é que a escolha tivesse em vista: A) a necessária familiaridade com os temas e conceitos do documento a ser analisado e interpretado (exigência do método); B) a necessidade do início em um patamar comum em face dos pesquisadores do grupo estarem voltados para temas, períodos e objetos de investigação bastante variados (exigência do caráter coletivo do treinamento); C) que não se conhecesse dessa imagem ou obra estudo iconológico prévio (exigência de originalidade para melhor avaliar a aplicação do método).

Assim, foi proposto o estudo da Alegoria da Justiça. Em um primeiro momento, na sua forma escultórica (1961) em frente do Supremo Tribunal Federal (STF) em Brasília e, em um segundo, pintada (1914) no teto da antiga Sala de Sessões do STF quando sediado na capital federal de então, o Rio de Janeiro, atual Centro Cultural Justiça Federal (CCJF). A Justiça alegorizada faz parte do senso comum, e delas talvez a mais difundida, enquanto uma obra particular, no Brasil contemporâneo, seja a do STF em Brasília, em torno da qual inúmeras interpretações e alusões foram feitas, mas nenhuma lida com o emprego do método iconológico. A partir dela os pesquisadores puderam tomar maior contato com as diferentes representações dessa convenção alegórica, adquirindo maior familiaridade com os temas e conceitos a ela adstrita. A sua contrapartida análoga, a do CCJF, hoje quase esquecida, produzida cerca de meio século antes, remete-nos a outro contexto, o que permitiu ao grupo se beneficiar do maior domínio em relação às convenções alcançado com o exercício anterior ao mesmo tempo que desafiado a ressaltar o significado de suas singularidades.

A obra fundamental para a enunciação do método é *Studies in Iconology* ([1939] 1972), da qual se afirma constituir, junto com *Meaning in the Visual Arts* ([1955] 1991)³, o núcleo da investigação de Panofsky (KOSSOVITCH, 1995)⁴. Isso vale em especial pelo texto que lhes é comum: o *Introductory* da obra de 1939 (dividido em I, pp. 3-17, exposição do sistema de leitura cuja ênfase didática resulta em dois quadros sinóticos nas pp. 14 e 15; II, pp. 18-32, prolegômenos ao estudo da arte renascentista no horizonte da proposta metodológica) é republicado na obra de 1955 com o título agora enunciando o assunto próprio a cada uma das partes, *"Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art"*. Na edição brasileira dessa última correspondem a I as pp. 46 até 64, cobrindo o II de 64 até 87 (com os quadros sinóticos transferidos do final de I para o início de II pp. 64 e 65)⁵.

Este último livro há algum tempo veio a se tornar leitura fundamental para os estudantes de História da Arte e interessados na leitura das imagens em geral e o seu pensamento se disseminou impactando decisivamente os estudos no campo, apesar das críticas, reparos e mal-entendidos, maiores ou menores conforme o autor (PANOFSKY resenhado por KOSSOVITCH, 1995; KNOLL, 1997; ALCIDES, 2001). Denuncia-se, por exemplo, a aplicação restrita do método pelo autor às obras renascentistas, sem se dar conta que a ênfase (não a restrição) resulta de se exigir do pesquisador uma erudição limitadora quanto ao seu objeto de estudo. Questiona-se também o que é identificado como transcendentalismo epistemológico e o emprego de termos como "estilo", "personalidade coletiva" e "sistema integralmente expressivo". Não é propósito deste artigo tratar de tais questões. O nosso foco é prático, voltado para o método. E, nesse horizonte, tendo por base os textos de Panofsky e o nosso uso dessa ferramenta, não houve como prescindir de dar resposta, mesmo breve, a algumas das controvérsias decorrentes das grades de leitura de Panofsky. Para tanto sistematizamos na página seguinte em um único quadro as proposições de seu método.

A primeira ordem de questões se dá diante da apreensão em relação à passagem sucessiva do nível inferior para o seu sucessor imediato cobrindo os três passos ou níveis do estudo propugnado. A saber, o pré-iconográfico, o iconográfico e

o iconológico. Houve quem colocasse em suspeição a escolha da(s) obra(s) como documento (vestígio ou índice histórico), as hipóteses e o próprio resultado como um “jogo de cartas marcadas” (ALCIDES, 2001, p. 134). A nosso ver são infundados tais receios uma vez que o que está se colocando em dúvida é o próprio método histórico crítico. Preferimos ver tais “níveis” mais como círculos concêntricos a alargar progressivamente o compreendido abarcando e ampliando a resposta anterior à medida que outras demandas (ou perguntas) vão sendo atendidas.

Fase ou NÍVEL DE CONHECIMENTO (Círculos Concêntricos de Compreensão)	PERGUNTAS postas à IMAGEM (enquanto documento)	OPERAÇÃO INTELECTIVA	APARATO COGNOSCITIVO REQUERIDO	“CONTEÚDO” ou NÍVEL DE SENTIDO (Operação Semiótica)
PRÉ-ICONOGRÁFICO	O quê?	VISUALIZAÇÃO e DESCRIÇÃO (propriedades e relações entre os componentes da imagem)	Experiência cotidiana e cultura geral (familiaridade com os objetos e eventos visualizados)	Significado primário ou fenomênico (dividido em “factual” e “expressional”, é a identificação dos motivos artísticos e das formas expressivas)
ICONOGRÁFICO	O quê? Quem? Quando? Onde?	SERIAÇÃO e ANÁLISE (inserção da imagem e dos seus componentes em séries ou tipos temáticos, identificação das convenções ou padrões expressivos)	Conhecimento histórico de temas e conceitos (familiaridade com a documentação escrita e material)	Significado convencional (formas expressivas + temas ou conceitos): as formas ou motivos são associados às narrativas, alegorias e imagens aparentadas
ICONOLÓGICO	O quê? Quem? Quando? Onde? Por quê? Como? Para quê?	CONTEXTUALIZAÇÃO histórico-cultural e SÍNTESE INTERPRETATIVA	Conhecimento profundo da sociedade, cultura e cosmovisão onde se insere a imagem (familiaridade c/ as estruturas mentais, os paradigmas, os desafios e a problemática do contexto)	Significado intrínseco da obra imagética ou simbólico (o “Conteúdo” propriamente dito, remete à atitude de um povo, época ou grupo social) ao associar o convencional a princípios socioculturais subjacentes

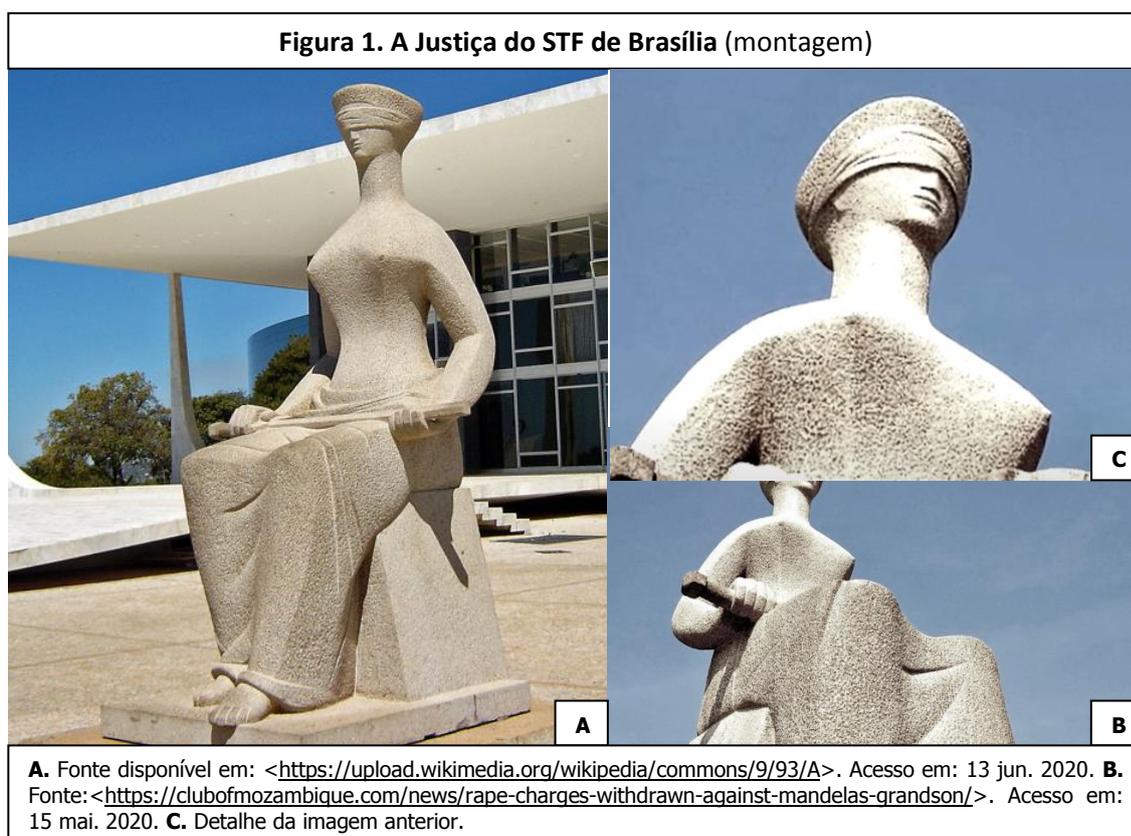
Destarte, são esses círculos etapas do método, ações de contextualização sucessiva do documento (a obra imagética em tela) cuja busca inicial é pela identificação (descrição) a mais rigorosa. Ora, se toda obra pertence ao seu tempo não está ela sujeita aos seus dilemas e desafios? E para dar conta deles não busca cada época respostas tendo o socorro ou não de paradigmas e cosmovisões a ditarem os critérios a serem avaliadas as respostas?

É da historicidade dos fenômenos que estamos a falar transversal à história das artes, das religiões, dos cultos, das superstições, das ciências e das literaturas. Importa aqui situar o exame do “visual” (e a vontade artística ou, melhor, formativa que atua na obra) no meio social do qual brotam emaranhado por atitudes, hábitos e expectativas irracionais, condicionamentos culturais e pelo mundo intelectual (KNOLL, 1997). Daí cai por terra o preconceito de na interpretação das imagens não

podemos lançar mão de documentos escritos, preconceito movido pelo justo temor em não recairmos, como outrora, no tratamento da imagem como ilustração do documentado na escrita.

Ocorre que (justificado o diálogo entre os diferentes tipos de fonte) no sistema de Panofsky tal controle se dá na etapa iconográfica quando as perguntas aos textos escritos (e não só a eles) são fruto da inserção da obra imagética em séries visuais de imagens "aparentadas" no bojo das quais são destacadas as singularidades e as semelhanças. Cada etapa ao partir da familiaridade/erudição tida com o problema a ser resolvido (a descrição do que se vê, as relações entre o visto e as convenções, tipos e temas de cada época e cultura, as questões civilizacionais) envolve um crescente pelo aprofundamento da familiaridade e da erudição sem as quais não se chega a resposta alguma.

1. A JUSTIÇA DE 1961: Obra - "A Justiça" de Alfredo Ceschiatti (1918-1989), feita em granito de Petrópolis e pedra monolítica (3,30m x 1,48m) e inaugurada em 1961.



1.1 – Fase Pré-Iconográfica (descrição)

Uma figura feminina estilizada sentada sobre um bloco, o qual levemente inclinado a projeta-se para a frente. Há algo sobre a cabeça, os olhos estão vendados e a face é inexpressiva. A postura ereta revela simetria, o pescoço longo, vê-se desnuda da cintura para cima, onde se destacam os seios pontiagudos. Há predomínio de aspectos retilíneos. Da cintura para baixo percebe-se um panejamento que vai até os dois pés, os quais se mostram descalços sobre um pedestal de dois degraus. A perna esquerda está um pouco adiantada em relação à da direita. Uma espada posta na horizontal adiante do corpo é empunhada com a mão direita e apoiada na esquerda pousada sobre o seu colo. A estátua se acha em espaço aberto, de costas para um edifício.

1.2 - Fase Iconográfica (análise)

Tendo às suas costas o edifício do Supremo Tribunal Federal em Brasília, o projetar-se para frente da escultura chama o transeunte a um *tête-à-tête*. A imagem traz vários elementos que permitem nela identificarmos o tema da Alegoria da Justiça (e assim é identificada): uma mulher, os olhos vendados, a espada. Daqueles mais frequentemente associados a tal alegoria parece estar ausente a balança. Todavia se entendemos que a balança representa o dar a cada qual o que merece, com equilíbrio e na dose certa, este pensar reto que se expressa numa avaliação e comportamento corretos estão gravados no próprio corpo alegorizado. Ela é a balança em si. Na forma e em essência ou em corpo e alma, podendo se dizer tê-la interiorizado.

Outro elemento nela interiorizado revela-se no seu singular pescoço longo, possível traço proveniente da avestruz, ave associada à Justiça na Renascença e no

Barroco. Cesare Ripa (1560-1622) em sua *Iconologia* (1593) explica as quatro

Figura 2. Alegoria da Justiça (em C. Ripa)



Fonte: SANTOS, 2011: p. 223

virtudes cardeais relacionadas a animais específicos: a Fortaleza ao leão ou leoa, a Temperança ao elefante, a Prudência ao Veado e a Justiça (rainha das virtudes) ao avestruz (Imagem **2**), descrevendo-a do seguinte modo: "uma virgem de branco, de olhos vendados, na mão direita ela segura o fasces romano; na esquerda uma chama, uma avestruz ao seu lado e um urso preso atrás dela" (RIPA, 1709, p. 47 traduzido por SANTOS, 2011, p. 113). Além da imagem acima de uma edição da obra, vide as de Rafael, Vasari e Giordano (Anexos **B**, **C**, **E**).

Há quem possa estranhar o não estar a estátua de pé como se alegorias da Justiça sedestres fossem algo incomum. Já os anexos anteriormente citados desfazem a impressão. Bastante contraditória, a postura em geral remete à sua entronização e ao seu reinado; embora menos habitual, mas com o mesmo teor, a Justiça coroada. É admissível imaginar que tal adorno (similar a uma boina) sobre a cabeça remeta a uma coroa (de louros tal qual no Anexo **E**) frisando o aspecto do sol no horizonte. Ou ainda um gorro republicanizando imagem (como se vê no Anexo **G**) ainda majestosa. Ou ambos, pois seguem na mesma direção, bem diverso da ocorrência de simples touca sobre a cabeça em uma Justiça pouco afeita a ares de soberana anterior aos ventos revolucionários de Paris (Anexo **F**) que não parece ter relação com a Justiça brasileira.

O rosto sem manifestar qualquer emoção, a atitude distante e sóbria, a postura quase sem movimento e altiva revelam um aspecto hierático, de um sagrado elevado que se impõe (3,30m de altura sem o pedestal) diante de quem dela se aproxima. Mesmo em uma praça com monumentos bem mais colossais que esse⁶ a nos envolver em sua pretensão de "recriar" a ágora ateniense enquanto grande espaço aberto contido pelas retas a unirem em um equilátero perfeito os vértices onde se acham cada um dos Três Poderes (Anexo **A**).

São ainda característicos da "Justiça" de Ceschiatti os peitos nus e os pés descalços. No primeiro destes aspectos, se há imagens dessa virtude vestidas, as temos também despida no todo (imagens do Anexo **H**⁷) ou em parte (seja por descuido, como no **I**, ou não, bem mais comum, a exemplo de **B**, **C**, **D**, **E** e **J**). Sem dúvida, decorre tal nudez do fato da justiça para ser justa ter de ser verdadeira, sem nada ocultar. Estamos a falar da contaminação da ideia de Justiça pela da Verdade

“nua e pura” (ou “nua e crua”)⁸. Já o estar descalçada, sem deixar de ser uma extensão do parcial desvestir-se, discreto como está, ao atrair nossa curiosidade, faz dos pés passaporte para as alegorias da Justiça onde os pés têm papel ativo, descalços ou não. Isto ocorre quando lhe são submetidos (colocados sob os seus pés) os punidos por sua ação, exibindo seu triunfo sobre todos aqueles que a contestam ou tentam dela escapar (Anexos **C, D, E, I**).

Por fim, o mais inusitado: a espada na horizontal. Próximo da posição de Ceschiatti, em De Giusto (Anexo **J**), há uma alegoria da Justiça na qual a espada, quase na horizontal, está segura por cima dos livros da Lei como que assegurando a sua defesa ao tempo que com a outra mão indica o caminho da verdade. Contudo, neste autor se vê no gesto uma leveza não encontrada em Ceschiatti. É maior a proximidade formal e de sentido com a espada de outro monumento, apesar de serem de temáticas bastante distintas, o da “Mãe Armênia” (Anexo **L** diante de **K**). Vemos a espada expressar de pleno a firmeza e a força da sua posição na defesa de seu povo e de sua terra, o que torna nítido o ressoar de tal significado na nossa Justiça, agora a serviço da Lei. Mas não só. A par desta original formulação, sublinhando esta singularidade da obra de Ceschiatti, não se pode também deixar de perceber na horizontalidade da espada, agora nas mãos da Justiça, uma extensão da balança introjetada na própria estátua, fazendo dela também uma expressão de simetria e de equilíbrio.

1.3 - Fase Iconológica (proposta de interpretação, síntese da análise)

Uma Justiça quase sem rosto dita cidadã manifesta (defende/protege) a verdade da retidão de consciência do juiz ao interpretar a Lei e o Direito sem paixão por qualquer das partes querelantes, equilibrada, se firma acima destas. Não, porém, sem a tensão provocada pelo desafio do espaço a sua volta. Desafio esse ecoado de Atenas (cuja ágora está entre as inspirações para a Praça dos Três Poderes à medida que ambas são frequentemente associadas) que via a cidade como conjunto dos cidadãos (os atenienses), por eles constituída, enquanto aqui a cidade passa a ser constituída (construída) a partir do Estado e a Justiça posta como parte do aparelho deste Estado (ministros do STF) se vê acima dos cidadãos. Um paradoxo e em

tensão, portanto, com o ideal primevo de república (em grego *politeia*, no latim *res publica*) como constituída pelo e a partir do povo enquanto corpo cívico.

2. A JUSTIÇA DE 1914: Encomendada em 1913, a tela "A Justiça" (Figura 3) de Rodolfo Amoedo (1857-1941), fixada no teto da Sala de Sessões do Supremo Tribunal Federal em 1914 (atual Salão Nobre do Centro Cultural Justiça Federal, Rio de Janeiro, RJ), é parte da decoração do teto também executada pelo autor. Iniciada a construção do prédio em 1905, foi inaugurado em 3 de abril de 1909.

Figura 3. A Justiça do antigo STF no Rio de Janeiro



3. Disponível em <https://www.vitruvius.com.br/media/imagens/maazines/grid_9/e868d1a6af98_pintura01.jpg>. Acesso em: 15 mai. 2020.

2.1 - Fase Pré-Iconográfica (descrição)

Delimitada por um círculo, a pintura retrata uma figura feminina em seu centro sobre uma cadeira de mármore, a qual tem cada um de seus braços apoiado por um leão esculpido a rugir. Colocada esta imagem no topo de degraus (aparecem

três) e inserida em um cenário côncavo (parcialmente exibido), podem ser vistas duas colunas duplas com ranhuras parciais e base dourada, uma à esquerda e outra à direita (cujas bases se iniciam em um nível pouco abaixo do nível dos braços do assento), marcando, para trás destas, a visão do exterior a este ambiente: um céu diurno em azul pálido cortado por uma nuvem branca e vegetação verde e florida.

A figura sentada veste uma túnica drapeada exibindo um manto vermelho nas suas costas largado aberto formando um "L" com o vértice à altura do ombro esquerdo, entre essas e o encosto do assento. Tem o semblante de uma mulher madura olhando de cima a baixo. Sobre a cabeça traz uma touca ou barrete dourado. Levemente inclina o corpo para frente, estando a perna direita recuada e totalmente coberta enquanto a esquerda se adianta a ponto de descobrir um pé calçado sobre uma almofada azul disposta em losango.

No quadril da esquerda é apoiada uma tábua (em cuja face externa nota-se algo desenhado) e um estilete para escrita, ambos seguros pela mão do mesmo lado traçando uma diagonal para dentro. Segura pela parte superior de seu punho, com o outro braço erguido acima de sua cabeça, uma enorme e desproporcional espada de aço também em diagonal de modo a formar um "X" imaginário com a diagonal anterior, cuja ponta acaba por descansar sobre a almofada à frente do pé avançado.

2.2 - Fase Iconográfica (análise)

A imagem não permite dúvidas, seja pelo local onde se encontra e o destaque dado (posição central no teto), seja pelos elementos alegóricos que a compõem (figura feminina, espada e a decisiva tábua da lei), tratar-se da "Justiça". O espaço circular (evocando o círculo ou o disco a ideia de perfeição) no qual a imagem foi composta é chamado de *tondo*, o qual quando decora o teto é frequente ter como tema deuses ou a apoteose de algum personagem. No caso desta pintura cumpre notar que o *tondo* remete o olhar para a representação de uma antecâmara e atrás desta o acesso ao espaço externo aberto dando-nos a sensação de, vinda de fora e acima de nós, a Justiça velar por todos inspirando os magistrados.

O distanciamento retratado é também emocional sendo sublinhado pelo tom frio preponderante no uso das cores, como a evidenciar um juízo a salvo das

paixões, mas não desprovido de energia ao fazer valer as suas sentenças como expresso no vermelho do manto aberto. Ambos os aspectos têm síntese na impassível e amadurecida serenidade de sua fisionomia, equidistante dos arroubos juvenis e das limitações da senectude.

Assim, vinda do alto, perfeita, vigorosa e atenta (não há venda nos olhos), acumula signos redundantes de reverência e celebração: a altura elevada, as colunas greco-romanas, o trono de mármore, os pés sobre a almofada, a espada, o manto vermelho e os leões. Duas palavras, o seu domínio e poder.



Mas mais ainda. Se os leões por si só remetem a tais ideias, esses estão a rugir como a galvanizarem e proclamarem a força e a amplitude do império dessa Justiça que se afirma republicana. Seja pelo desenho na face externa da Tábua da Lei, o **Brasão de**

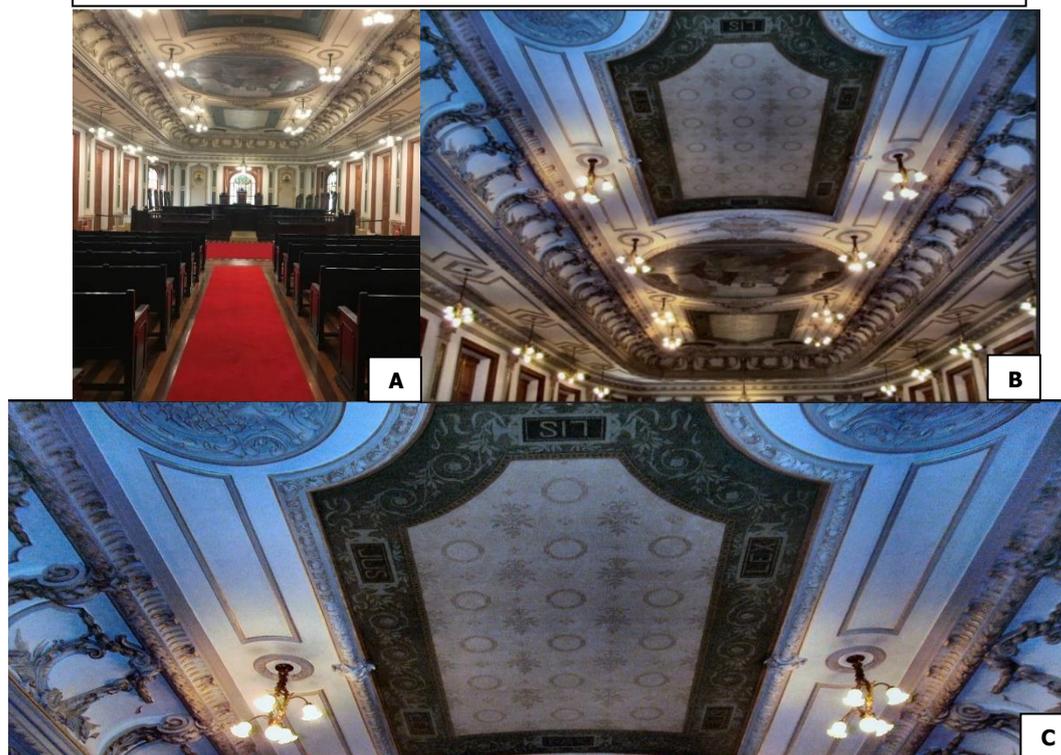
Armas da República dos “Estados Unidos do Brazil” (Figura 4)⁹, indicando que, mesmo tendo uma dimensão sagrada, trata-se do império da Lei positiva (escrita, enfatizada pela presença do estilete). Seja, ao invés de uma coroa, pela touca sobre a sua cabeça, a qual é dourada, assim como a base das colunas, possível alusão ao sol. Uma deusa a falar pelos homens e sustentar um Estado, o qual alega ser a expressão dessa Justiça.

Uma especial particularidade está em sua espada, até onde pudemos constatar, a mais longa entre todas as retratadas nessas alegorias. Ora, a espada remete à submissão de toda a gente ao poder da Lei e à própria ação da Justiça, discernindo quem merece ou não punição e a justa medida nesta determinação (submetendo ou punindo não só quem se evidenciou merecedor de castigo) e quem necessita de sua proteção. É razoável ver em tal imagem o caráter inescapável de quem quer que seja ao alcance de seu braço ou mão. *Longa manus* (mão longa) é uma expressão via de regra usada para designar o “executor de ordens” do

magistrado: o oficial de justiça, visto como “a mão estendida do juiz na rua”. Ou, como dito em um saite jurídico ao reproduzir mensagem louvando esses auxiliares quando da sua efeméride¹⁰: “o braço estendido do Estado, da Lei e da Ordem, o pulso forte do juiz”.

De modo análogo se aplica tal noção para o comissário de proteção da infância e da juventude que, nomeado pelo juiz, atua como “a mão longa da justiça que irá alcançar os que necessitam ter seus direitos protegidos”. E tal se pode dizer do próprio juiz federal em relação a um tribunal superior, embora não de modo tão apropriado de quando se diz dos demais enquanto simples executores no cumprimento de algum mandato¹¹, pois cabe ao magistrado, lhe é intrínseco, a avaliação das condições quando do cumprimento da decisão e caso comprometidas não dar seguimento a sua execução.

Figura 5. Imagens da Sala de Sessões e de seu teto no antigo STF (montagem)



A. Fonte disponível em: <<http://www.pelaestradafora.com.br/rio-de-janeiro/centro-cultural-justica-federal//>>. Acesso em: 25 abr. 2020. **B.** Fonte disponível: <<http://www.riodejaneiroaqui.com/pt/ccjf-rj.html>>. Acesso em: 25 abr. 2020. **C.** Detalhe da imagem anterior.

Embora não mais com a frequência de antes, a expressão *Legis manus longa* (a mão da lei é longa) tem uso como manifestação de confiança na Justiça, a qual, “tarda, mas não falha”. Enfim, também aqui, a todos alcançaria.

Não se pode deixar passar o fato de Rodolfo Amoedo encetar dois diálogos na construção de sentido da sua “Justiça”. Com o teto (também de sua autoria) na Sala de Sessões, primeiro, ornado de arabescos, flores e cordélias em fundo neutro para repetir, em um painel antes e outro após o *tondo*, quatro palavras em latim no nominativo formando duas sequências: da direita para esquerda, de quem entra *Jus – Lis – Lex* e *Lex – Pax – Jus*, invertidas a posição das tríades no painel posterior ao medalhão. Assim evoca-se, por painel, em dupla Lei (*Lex*) e Direito (*Jus*) entremeadas, alterado o centro de cada sequência, por Paz (*Pax*) e Lide ou Litígio, o devido Processo Legal (*Lis*) como a confrontar-se.

Depois um diálogo com o próprio edifício (e seu entorno) construído no bojo de uma iniciativa modernizadora e saneadora do centro da capital federal de uma república que, instalada não fazia muito tempo, já acumulava uma série de diferentes revoltas pelo país, sendo a mais recente a da Vacina (1904), provocada justamente ao se avançar a imposição desse projeto.

2.3 - Fase Iconológica (proposta de interpretação, síntese da análise)

A insistência pleonástica, no alvorecer do século XX, transmitida nesta alegoria do domínio e do amplo alcance da Justiça como instrumento e expressão do Estado faz vir à tona a ideia de estarmos diante de uma Justiça e de um Estado fartamente contestados em suas decisões e iniciativas. Neste seu primeiro quarto de século vira desde um presidente da república ser alvo de tentativa de assassinato¹² até o enfrentamento de diversas revoltas pelo país e na capital federal, a mais recente a contestação popular aos propósitos de sanitização e reurbanização do epicentro do poder¹³ (no qual o próprio edifício do STF se achava inserido). Ao determinar o “progresso”, a “ordem” ao se ver de braços com a “guerra”, conclamava a Justiça a promover a “paz”, trazendo os litígios para a barra dos tribunais a partir dos quais a lei e as sentenças deveriam ser vigorosamente cumpridas. Diante dos primeiros

passos claudicantes da república, a obra interpreta sem titubeios tais desejos indicando o caminho a ser seguido na consolidação desses novos tempos.

Considerações finais

O empenho em destacar a singularidade das obras investigadas e a historicidade do significado simbólico de cada uma não nos deve fazer perder de vista o que têm em comum: a força dessas imagens e a severidade do poder em que cada uma a seu modo acena na aplicação da Justiça à sociedade. Expressão de um aparato estatal característico da Modernidade (NAPOLI, 2010, pp. 180-183; FRANCA, 2018, pp. 178, 180-184) ao chamar para si o fazer justiça monopolizando-a e dizendo-se dela garantidor e, assim, usando dessa Justiça como uma das imagens fundacionais do Estado Moderno. Não há singularidade sem permanências, as quais também têm um ritmo próprio e distinto.

Esperamos seja de proveito o exercício apresentado, esclarecendo a validade e a eficácia do método, as quais são tanto maiores quanto a busca de um conhecimento aprofundado a articular um olhar transdisciplinar sobre os conteúdos necessários para a análise e interpretação das imagens as quais se pretende ler. Mobiliza-se uma erudição que tende a ser enciclopédica não de modo indistinto mas estratégica e restrita ao horizonte proposto, cujo resultado é uma interpretação. Outras são possíveis, diante dos mesmos objetos, a depender da problemática que se pretenda responder e das apropriações que possam ser feitas. O peculiar é que aqui se objetiva o maior acúmulo possível de legibilidade nos limites do tempo e da cultura no qual a imagem foi produzida e dada à recepção, lendo-a imersa nessa malha. E assim se prestando a aplicação do método iconológico a qualquer período que se intencione estudar e não apenas aqueles aos quais Panofsky se dedicara.

Referências Textuais

ALCIDES, Sergio. **Sob o signo da iconologia**: uma exploração do livro Saturno e a melancolia, de R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl *In*: Topoi. Revista de História, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro: PPGHIS-UFRJ, pp. 131-173, jul. - dez. 2001.

BRASIL. Tribunal Regional Federal da 2ª Região. Centro Cultural Justiça Federal. **Memória, Preservação e Patrimônio**: bate-papo com o restaurador George Sliachticas.

_____. Educativo. **Visita ao CCJF com Têmis e Pereirinha**. Disponível em: <<https://www10.trf2.jus.br/ccjf/portfolio/quarentena/>> Acesso: 15 mai. 2020.

BRAZ BOTELHO, Marília. **Le peintre brésilien Rodolpho Amoêdo et l'expérience de la peinture academisme ou innovation** (Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art et Archéologie). 2015. 2 v. 799 f. Université de Paris I – Pantheon – Sorbonne, Paris, 2015.

ELSNER, John Richard "Jaś"; LORENZ, Katharina Gisela. The Genesis of Iconology Separata de: **Critical Inquiry**, Chicago, University of Chicago-JSTOR, v. 38, n. 3, pp. 483-512, Spring 2012.

FRANCA, Marcílio. The Blindness of Justice: An Iconographic Dialogue between Art and Law. *In*: Andrea PAVONI *et alii*. **See**. London: University of Westminster-JSTOR, 2018, pp. 159-196

KNOLL, Victor. O espelho das épocas. **Folha de S. Paulo**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/9/13/caderno_especial/18.html>. Acesso em: 15 mai. 2020.

NAPOLI, Paolo. La justice aux yeux bandés: une cécité qui n'est pas aveuglement *In*: **Les Cahiers de la Justice**, n. 1, pp. 175-183, 2010/1.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais** (trad.: Maria Clara Forbes Kneese e Jacob Guinsburg). 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1991[1955].

_____. **Studies in Iconology**: Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance. New York: Routledge, 1972 [1939].

_____. On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts (trans.: John Richard "Jaś" Elsner and Katharina Lorenz). Separata de: **Critical Inquiry**, Chicago, University of Chicago-JSTOR, v. 38, n. 3, pp. 467-482, Spring 2012 [1932]. No original: *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, Logos*, 21, pp. 103-119, 1932.

_____. Estudos de Iconologia (trad.: Olinda Braga de Sousa). 2ª ed., Lisboa Estampa, 1995. Resenha de: KOSSOVITCH, Leon. O sentido da Renascença. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 ago. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/8/07/caderno_especial/11.html>. Acesso em: 29 abr. 2020.

RIPA, Cesare. **Iconologia. Or Moral Emblems**. Translated and edited by Pierce Tempest, London: 1709.

SANTOS, Cidália Maria dos. **A Capela de Nossa Senhora da Penha de França e o Solar dos Brasis** (Dissertação de Mestrado em História da Arte). 2011. 243 f. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011.

Referências dos Anexos

ANEXO A – Imagens capturadas do documentário PRAÇA DOS Três Poderes. Direção: Betânia Vítor Veiga. Produção: Luciane Chaves. Texto: Rafaela Vivas. Secretaria de Comunicação Social STF. Realização **Tv Justiça**, 2017 (29:35). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I6gHp-znhjk>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

ANEXO B – LYTVYN, Lillia. Two lost Raphael paintings discovered in Vatican after 500 years. **Art News**. Arthive Project. Dec. 28, 2017. Disponível em: <[https://arthive.com/news/3094~Two lost Raphael paintings discovered in Vatican after 500 years](https://arthive.com/news/3094~Two%20lost%20Raphael%20paintings%20discovered%20in%20Vatican%20after%20500%20years)>. Acesso em: 15 mar. 2020.

ANEXO C – “Allegory of Justice” by Giorgio Vasari *In*: **Art Encyclopedia "Painting-Planet"**. Disponível em: <<https://painting-planet.com/allegory-of-justice-by-giorgio-vasari/>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

ANEXO D – “The Triumph of Justice over Rebellion” by Giambattista Ponchino. **WikiGallery.org** A database of freely usable images. Disponível em: <https://www.wikigallery.org/wiki/painting_232308/Giambattista-Ponchino/The-Triumph-of-Justice-over-Rebellion#licensing>. Acesso em: 15 mar. 2020.

ANEXO E – “Allegory of Justice” by Luca Giordano. **WikiArt.org** Visual Art Encyclopedia. Disponível: <<https://www.wikiart.org/en/luca-giordano/allegory-of-justice-1685>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

ANEXO F – As imagens são provenientes de fotos da autora da dissertação de Mestrado (**SANTOS, 2011**: 224 e 225), vide as referências textuais.

ANEXO G – “Alegoría de la República” por Tomás Padró Pedret. Litografia de Juan Vazquez para *La Flaca revista liberal y anticarlista*. **Wikipedia**. Disponível: <[https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Alegoría de la Primera República Española, por Tomás Padró.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Alegoría_de_la_Primer_a_República_Española,_por_Tomás_Padró.jpg)>. Acesso em: 15 mar. 2020.

ANEXO H – Da esquerda para a direita: (**H-1**) “Allegory of Justice”, Pen and brown ink over black chalk by Georg Pencz. **The J. Paul Getty Museum**, Los Angeles.

Disponível: <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/225/georg-pencz-allegory-of-justice-german-1533/>> (para publicação acadêmica). Acesso em: 22 jun. 2020. As seguintes (**H-2** e **H-3**) de Cranach o Antigo, autor de sete alegorias nuas da Justiça, das quais quatro podem ser acessadas, incluindo as nossas duas, no banco de dados sobre esse autor, o **Cranach.net** (<<http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Justitia>>) em associação com a rede Wiki. Para melhor resolução, todavia, disponíveis em: <https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:WikiProject_sum_of_all_paintings/Creator/Lucas_Cranach_the_Elder#/media/File:Gerechtigkeit-1537.jpg> (**H-2**) e <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/circle-of-lucas-cranach-i-kronach-1472-1553-5159327-details.aspx>> (**H-3**). Acessos em: 16 mar. 2020.

ANEXO I – “The Triumph of Justice” by Gabriël Metsu. **Wikipedia**. Disponível em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Gabriël Metsu - The Triumph of Justice - 95 - Mauritshuis.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Gabriël_Metsu_-_The_Triumph_of_Justice_-_95_-_Mauritshuis.jpg)>. Acesso em: 15 mar. 2020.

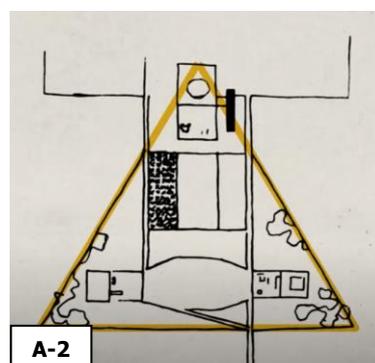
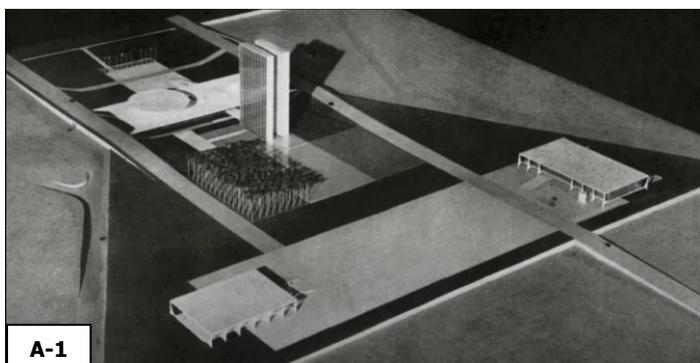
ANEXO J – TEIXEIRA LEITE, Luiz Eugenio¹⁴. A Ornamentação Eclética na Arquitetura Civil Paulistana: Palácio da Justiça de São Paulo, Parte 2. **A São Paulo Que São Paulo Não Vê**. 11 nov. 2018. Disponível em: <<https://asaopauloquesaopaulonaove.com/2018/11/11/palacio-a-justica-de-sao-paulo-parte-2/>>. Acesso em: 18 abr. 2020.

ANEXO K – “A Justiça” by Alfredo Ceschiatti em Brasília, DF (recorte ampliado da imagem). **Wikipedia**. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A Justica Alfredo Ceschiatti Brasilia Brasil.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Justica_Alfredo_Ceschiatti_Brasilia_Brasil.jpg)>. Acesso em: 15 mar. 2020.

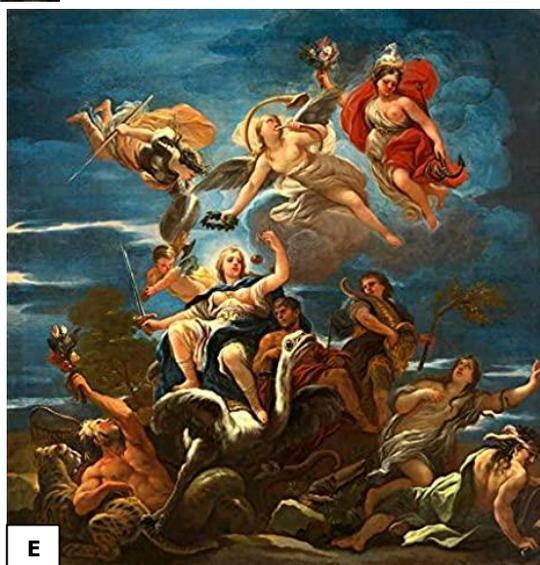
ANEXO L – “Mother Armenia memorial” by Ara Harutyunya: Aerial view. Victory Park, Yerevan, capital da Armênia. **Wikipedia**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Mother_Armenia#/media/File:Մայր Հայաստանի հուշարձան.jpg>. Acesso em: 15 mar. 2020.

ANEXOS

ANEXO A (montagem) – Maquete feita à época da construção de Brasília (inaugurada em 1960) da Praça dos Três Poderes e esquema do traçado do Plano Piloto destacando o aspecto equilátero do triângulo que conforma a praça segundo o projeto (1957) de Lúcio Costa (1902-1998). Capturas de tela de documentário (vídeo).



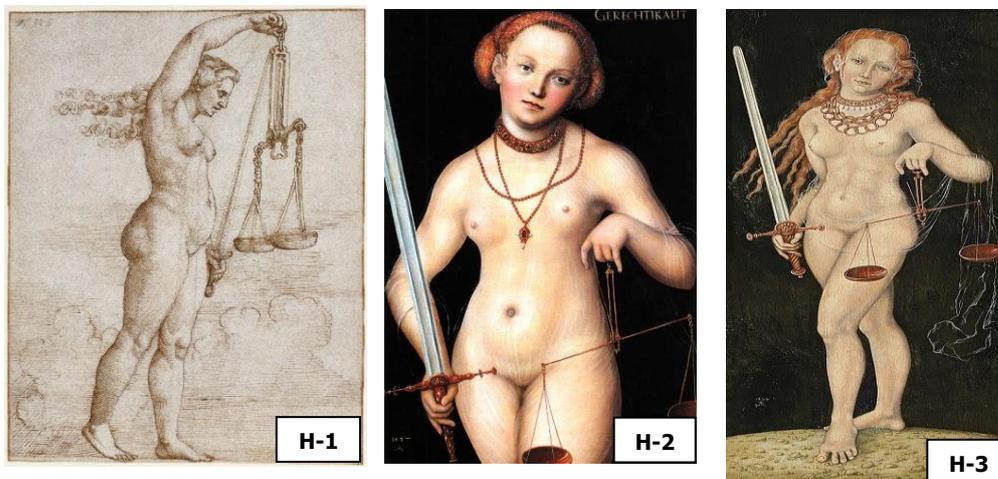
ANEXOS: B – “Justiça” (c. 1520) de Rafael Sanzio (1483-1520). **C** – “Alegoria da Justiça” (1543) de Giorgio Vasari (1511-1574), mostrada voltando-se para a Verdade e entre ambas o Tempo. **D** – “O Triunfo da Justiça sobre a Rebelião” de Giambattista Ponchino (1500-1570). **E** – “Alegoria da Justiça” (1685), estudo de Luca Giordano (1634-1705).



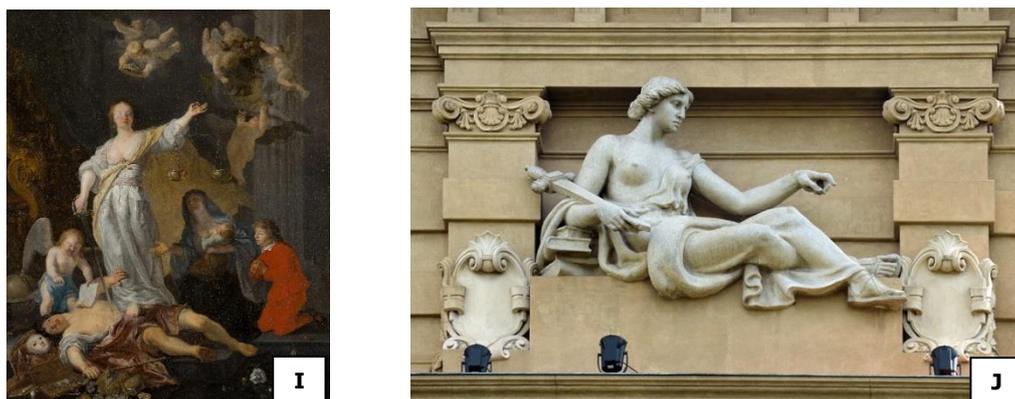
ANEXO F (montagem) – Frente e Perfil da “Justiça” trazendo sobre a cabeça um toucado típico do século XVIII ladeando (com as demais virtudes cardeais e teologais) o altar-mor (talha barroca, entre 1721 e 1732) da Capela de N. Sra. da Penha de França no Solar dos Brasis em Trancoso no nordeste de Portugal. **ANEXO G** – Estampa celebrando a breve 1ª República Espanhola, instalada em 11 de fevereiro de 1873, a qual viria a sucumbir em 29 de dezembro de 1874 com a restauração da monarquia dos Bourbon. De autoria de Tomás Padró (1840-1877) é notável na alegoria a contaminação da “Marianne” hispânica por elementos alegóricos da Justiça (enquanto abraça as Tábuas da Lei ergue com o outro braço a Balança).



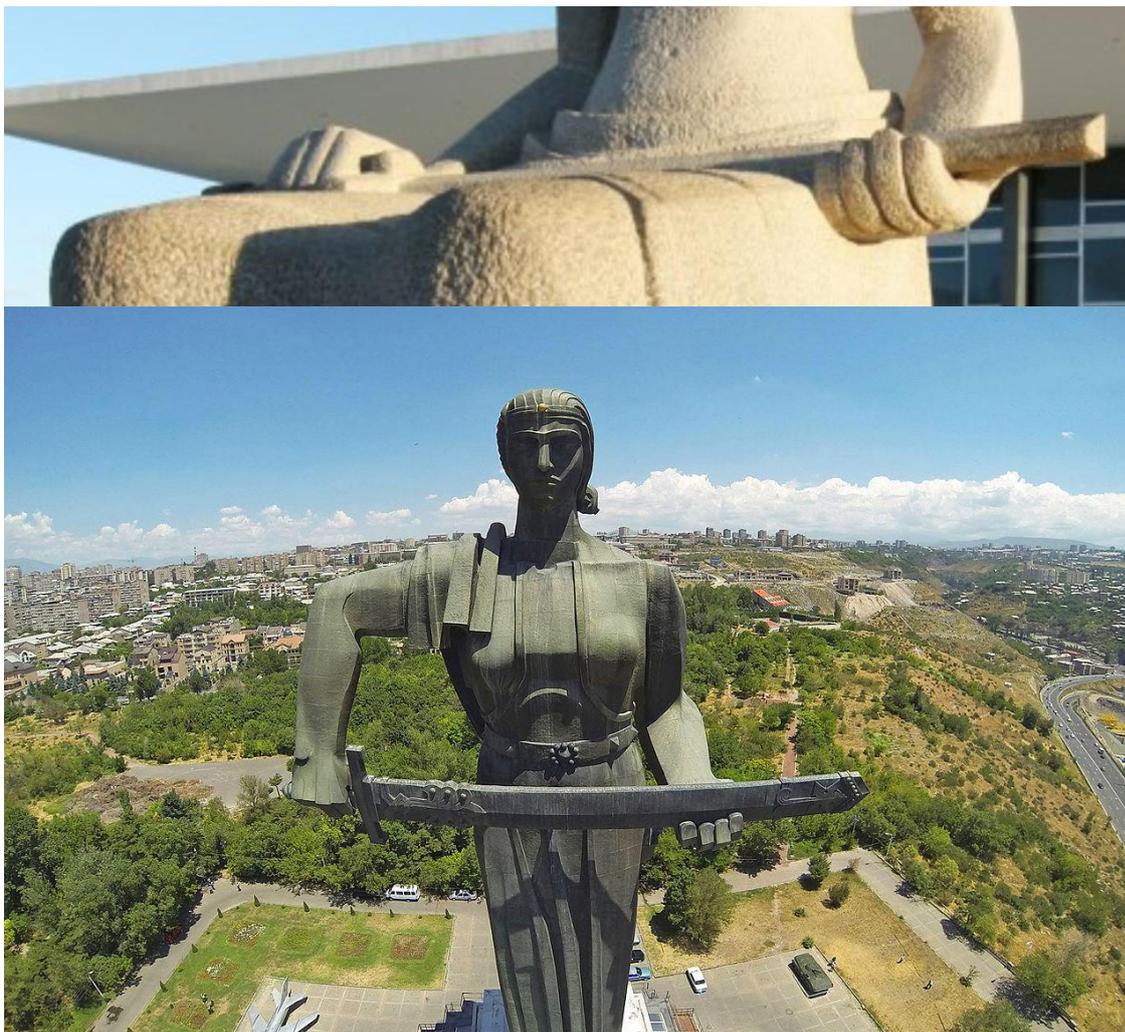
ANEXO H (montagem) – Alegorias nuas da Justiça. À esquerda desenho (1533) de Georg Pencz (1484/5-1545) e à direita duas das alegorias de uma série (1537 e 1534) do pintor Lucas Cranach o Antigo (1472-1553) cobertas por um véu translúcido.



ANEXOS: I – “O Triunfo da Justiça” (c. 1655-1660) de Gabriël Metsu (1629-1667). **J** – “Justiça” (c. 1933) em um nicho externo do Palácio da Justiça de São Paulo de Elio De Giusto (1899-1935).



ANEXO K – Detalhe da “Justiça” de Ceschiatti diante do STF em Brasília.



ANEXO L – Vista aérea da “Mãe Armênia” (1967) de Ara Harutyunyan (1928-1999) no Parque da Vitória em Yerevan capital da Armênia (ao fundo se vê a cidade), erigida em substituição da escultura de Josef Stálin no mesmo local.

¹ Agradecemos a Delcio Medeiros Ribeiro (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia) a leitura dos resultados do exercício de leitura iconológica das duas obras e as considerações feitas, esclarecendo também aspectos sobre a lida jurídica. As responsabilidades pelo exposto no artigo é toda nossa.

² **Manuel Rolph Cabeceiras:** Doutor em História (UFF), Universidade Federal Fluminense (UFF) / Centro de Estudos Interdisciplinares da Antiguidade (CEIA-UFF), Brasil, mrcabeceiras.uff@gmail.com. **Hiram Alem:** Mestre em História Comparada (UFRJ), Centro de Estudos Interdisciplinares da Antiguidade (CEIA-UFF), Brasil, hiramalem@gmail.com. **Mateus Martins do Nascimento:** Mestre em História (UFF), Centro de Estudos Interdisciplinares da Antiguidade (CEIA-UFF), Brasil, mateus_nascimento@id.uff.br. **Douglas Magalhães Almeida:** Especialização em História Militar (UNIRIO), Centro de Estudos Interdisciplinares da Antiguidade (CEIA-UFF), Brasil, profdouglasshistoria@gmail.com. **José Luiz Rebelo:** Especialização em História Militar (UNIRIO), Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro (SEEDUC-RJ) / Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (SME-RJ)/ Centro de Estudos Interdisciplinares da Antiguidade (CEIA-UFF), Brasil,

jlrebelo@gmail.com. **Renan Cardoso Galvão**: Bacharel e Licenciado em História (UFF), Centro de Estudos Interdisciplinares da Antiguidade (CEIA-UFF), Brasil, renangalvao_cs@hotmail.com.

³ A tradução da Perspectiva foi lançada em 1976, trabalhamos com a 3ª edição (1991).

⁴ Juízo expresso em sua resenha da 2ª edição lusitana de *Estudos de Iconologia* (1995) quando saúda também “o interesse crescente do leitor de língua portuguesa pelos ensaios de Erwin Panofsky”, do qual é demonstração as investigações que seguem produzidas sob a sua inspiração aplicando-a a períodos e temas quer desenvolvidos em seus estudos ou não.

⁵ Há na edição brasileira certo deslocamento em relação ao texto dos quadros sinóticos na obra de 1955 que mantem o primeiro na parte I, encerrando-a na p. 40, a qual segue com os parágrafos iniciais da II para introduzir o segundo quadro encimando a p. 41. Simples arranjo gráfico, ditada pela aparente decisão em movê-los (do disposto em 1939) para a passagem entre I e II, com o texto original colocando-as na parte superior das duas páginas e a edição brasileira na inferior. Anos antes, no artigo para a revista *Logos*, ao sistematizar o método pela primeira vez, um único quadro sinótico (2012 [1932], p. 482), em 1939 relido e desdobrado em dois.

⁶ Vide as dimensões colossais dos demais monumentos que compõem o conjunto da Praça (os Dois Candangos, o Pombal e, ao lado da praça mas dominando a sua imagem, a Bandeira nacional e seu Mastro, estes últimos os maiores do mundo).

⁷ Na montagem exibida no Anexo 8 de alegorias nuas, uma de Pencz e duas de Cranach o Antigo. Dessas duas, de distintas coleção privadas, não exibidas em público, as imagens achadas são resultado da divulgação na mídia quando a primeira (que no canto superior à direita da tela se lê *GERECHTIKAEIT*, “justiça” em alemão na grafia da época) sai como carro-chefe de uma exposição sobre o autor no Museu de Luxemburgo (Paris, fev.-mai. 2011) e a outra, anos antes, ido a leilão na Christie’s (Londres, dez. 2008).

⁸ A Verdade sem dissimulação ou retoques, que é exibida ou demonstrada em sua inteireza, ausente de engano, afirmada na locução “nua e crua” (a qual inexistente assim formulada em inglês, francês, italiano, espanhol e alemão) é uma corruptela da expressão “verdade nua e pura” advinda dos antigos romanos. Ao alegorizarem tal noção, chamada de *Veritas* e reconhecida como deusa, indicavam a sua pureza característica representando-a seja vestida de branco seja nua. Imagem séculos depois ecoada por Camões ao comparar a sua poesia à de Homero e Vergílio: “Que por muito e por muito que se afinem / Nestas fábulas vãs, tão bem sonhadas / A verdade que eu conto nua e pura / Vence toda grandiloqua escritura” (Os Lusíadas, canto V, estrofe 89, versos 5 a 8).

⁹ Idealizado pelo engenheiro Artur Zauer e desenhadas por Luís Gruder a partir de alterações feitas sobre o brasão imperial, obteve a aprovação de Deodoro da Fonseca que o oficializou através do decreto nº 4 de 19 de novembro de 1889, o mesmo que instituiu a bandeira nacional (<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/D0004.htm>). A imagem **7** é o vitral à altura do acesso pelas escadas para o 3º andar no edifício da antiga sede do STF.

¹⁰ <<https://www.jusbrasil.com.br/noticias/busca?q=ATUAÇÃO+JUIZ,+LONGA+MANUS>> (acesso em 16mai2020).

¹¹ Disponível em <<https://www.jusbrasil.com.br/topicos/26390992/legis-manus-longa>> (acesso em 16mai2020) expõe em trecho dessa ementa de uma questão de ordem em *habeas corpus*: “Concedido o *exequatur* pelo Egrégio Superior Tribunal de Justiça, incumbe ao Juiz Federal, como *longa manus* daquele Tribunal Superior, dar cumprimento à ordem, não lhe sendo lícito perquirir acerca da substância do ato. No entanto, o juiz do cumprimento não pode se furtar de analisar os pressupostos para cumprimento do *exequatur*, pois é ele o órgão judicial que manterá contato direto com os fatos”.

¹² Trata-se do presidente Prudente de Moraes. O episódio levou à morte o seu ministro da Guerra ao se interpor entre o assassino e o presidente durante uma recepção às tropas que retornavam vitoriosas de Canudos (Bahia) no arsenal de guerra do Rio de Janeiro (1897).

¹³ A chamada Reforma Pereira Passos (1903-1906) se deu no âmbito da presidência Rodrigues Alves (1902-1906), cujo discurso de posse já anunciara o intuito de fomentar uma ampla reforma urbana no Distrito Federal a título de melhoria da imagem, do saneamento e da economia do município e, através deste, do país (entre outros motivos pela maior eficiência no trato do comércio exterior). Abrangia duas iniciativas. A do governo federal na área portuária (entregue a Francisco Bicalho) e do

governo municipal (sob a responsabilidade de Pereira Passos, nomeado prefeito pelo presidente), que objetivava integrar as diversas regiões da cidade a um moderno e civilizador centro urbano.

¹⁴ O autor atende pelo pseudônimo *orioqueorionaove* assinando os portais "O RIO QUE O RIO NÃO VÊ" e "A SÃO PAULO QUE SÃO PAULO NÃO VÊ".