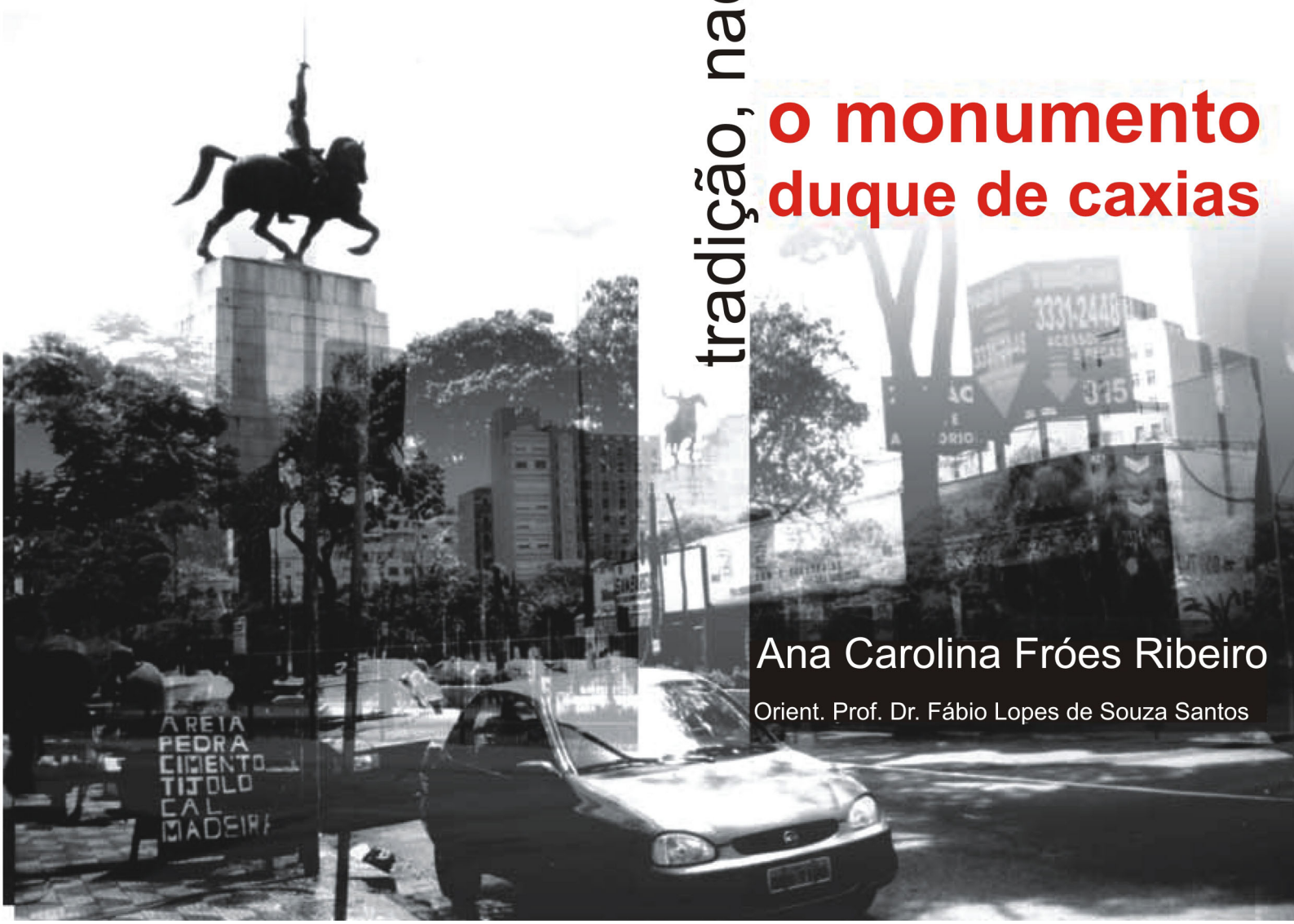


tradição, nacionalismo e modernidade

o monumento duque de caxias

Ana Carolina Fróes Ribeiro

Orient. Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos



Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Ana Carolina Fróes Ribeiro

**Tradição, Nacionalismo e Modernidade
O Monumento Duque de Caxias**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração:

História da Arquitetura e Urbanismo

Orientador:

Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos

Agradecimentos

A CAPES pela concessão da bolsa,

A D. Maria Aparecida Brecheret pela gentileza na disponibilização dos arquivos de Victor Brecheret,

Ao Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos pela orientação,

A todos os funcionários que de alguma maneira contribuíram na realização deste trabalho, Marcelinho, Geraldo, Osvaldo, Ceneviva, Sérgio, Fátima (...),

Ao Alneu, meu companheiro que esteve comigo durante todo este período,

Aos meus queridos pais, por não pouparem esforços para que tudo transcorresse da melhor maneira, pela paciência e dedicação.

SUMÁRIO

Lista de Figuras

Resumo/Abstract

Introdução.....11

Parte I

Metropolização, Modernização e Invenção da Tradição em São Paulo.....27

1 São Paulo na Virada do Século XX: os Campos Elíseos.....33

2 Mecenato e Modernismo.....43

3 Afonso de Taunay e Washington Luís e a Criação do “Bandeirante”53

4 Prestes Maia e a Invenção da Cidade Moderna.....63

5 A Revolução de 30 e o Monumento às Bandeiras.....73

Parte II

O Monumento Duque de Caxias.....83

1 A Gênese do Monumento a Caxias.....87

1.1 A construção da Figura de Caxias.....87

1.1.1 A Visão de seus Contemporâneos.....90

1.1.2 A Dupla Face de Caxias.....92

1.1.3 O Patronato e a “Panteonização” de Caxias (1920 - 1940).....96

1.2 Caxias e o Estado Novo.....98

1.2.1 Caxias como Modelo do “Novo Homem Brasileiro”.....99

1.2.2 O Palácio da Cultura e o Monumento Duque de Caxias.....106

1.2.3 A Difusão da Figura de Caxias Durante o Estado Novo.....109

1.2.4 A Difusão da Figura de Caxias na Capital Paulista.....110

| | |
|--|------------|
| 2 O Concurso para o Monumento | 117 |
| 2.1 O Edital do Concurso..... | 117 |
| 2.2 A Repercussão..... | 128 |
| 2.3 Os Projetos Concorrentes..... | 132 |
| 3 “Ilororó A”, o projeto apresentado por Victor Brecheret | 143 |
| 3.1 A Proposta Apresentada por Brecheret..... | 147 |
| 3.2 Victor Brecheret e a Figura de Duque de Caxias..... | 153 |
| 3.3 A Resolução Plástica e Espacial do Monumento..... | 156 |
| 3.3.1 A Concepção Artística do Monumento..... | 161 |
| 3.3.2 Pedestal Simplificado e Monumental..... | 169 |
| 3.3.3 Altos-Relevos..... | 171 |
| 3.4 A Opinião de Brecheret sobre a Localização do Monumento..... | 179 |
| 3.5 A Execução do Monumento..... | 181 |
| 4 A Polêmica da Localização do Monumento | 189 |
| 4.1 A Resistência da Irmandade do Rosário do Largo do Paissandú..... | 192 |
| 4.2 A Praça Princesa Isabel..... | 196 |
| 4.3 A Batalha dos Pareceres..... | 197 |
| 4.4 As Comemorações do IV Centenário..... | 205 |
| 4.5 A Definição pela Praça Princesa Isabel..... | 207 |
| 4.6 A Inauguração do Monumento..... | 209 |
| Considerações Finais | 215 |
| Referências Bibliográficas | |
| Anexos | |

Lista de Figuras

| | | |
|---------|--|--------------|
| Fig. 1 | Juramento da Princesa Isabel (COLLI, 2004, p. 58)..... | p. 90 |
| Fig. 2 | Batalha do Avahí (ROSEMBERG, 2002, contra-capla)..... | p. 91 |
| Fig. 3 | Mon. Duque de Caxias (Bernardelli - www.centrocidade.com.br)..... | p. 95 |
| Fig. 4 | A Comissão Julgadora (et., al., 1942, p. 10)..... | p. 128 |
| Fig. 5 | Projeto A Passagem (et., al., 1942, p. 23)..... | p. 135 |
| Fig. 6 | Projeto Itororó II (et., al, 1942, p. 50)..... | p. 136 |
| Fig. 7 | Projeto Duque de Ferro (et., al, 1942, p. 9)..... | p. 137 |
| Fig. 8 | Projeto Marte (et., al, 1942, p. 54)..... | p. 138 |
| Fig. 9 | Projeto Varonil (et., al, 1942, p. 3)..... | p. 139 |
| Fig. 10 | Projeto Embaixador (et., al, 1942, p. 49)..... | p. 140 |
| Fig. 11 | Projeto s/título (et., al, 1942, p. 15)..... | p. 145 |
| Fig. 12 | Projeto s/título de Bruno Giorgi (et.al., 1942, p. 35)..... | p. 146 |
| Fig. 13 | Estátua de Bartolomeu Coleoni (www.wga.hu)..... | p. 162 |
| Fig. 14 | Estátua de Guattamelata (www.wga.hu)..... | p. 163 |
| Fig. 15 | Estátua de Joana D’Arc (www.orbita.satrmedia.com)..... | p. 164 |
| Fig. 16 | Mon. Duque de Caxias (Brecheret - ESCOBAR, p. 217)..... | p. 165 |
| Fig. 17 | Proclamação da República (ROSEMBERG, 2002, p. 51)..... | p. 168 |
| Fig. 18 | Mon. Ramos de Azevedo (ESCOBAR, p. 208)..... | p. 170 |
| Fig. 19 | Via Crúcis (3 passagens) (PECCININI, 2004, p. 152)..... | p. 173 |
| Fig. 20 | Altos-Relevos do Mon a Caxias de Brecheret (ESCOBAR, p. 217)..... | p. 172 - 175 |
| Fig. 21 | Monumento às Bandeiras (Detalhe) (autoria própria)..... | p. 176 |
| Fig. 22 | Monumento às Bandeiras (Detalhe I) (autoria própria)..... | p. 177 |
| Fig. 23 | Almoço na barriga do cavalo (PELLEGRINI, 2000, p. 151)..... | p. 186 |
| Fig. 24 | Mon. à Mãe Preta (www.almanaque.olha.uol.com.br)..... | p. 195 |
| Fig. 25 | Inauguração do Mon. a Caxias (www.exercitobrasileiro.gov)..... | p. 214 |
| | MAPA I - Praça Princesa Isabel (Arquivo de Processos - S. Paulo, 1951)..... | p. 199 |
| | MAPA II - Praça Princesa Isabel (Arquivo de Processos - S. Paulo, 1957)..... | p. 204 |

RESUMO

Este trabalho trata do Monumento Duque de Caxias, na cidade de São Paulo, de autoria do escultor modernista Victor Brecheret. A análise do monumento é pautada na iconografia, em documentos inéditos sobre o projeto e a execução do monumento, além da literatura relacionada. Tal análise discute como a concepção, a execução e a implantação desse monumento, bem como sua “opacidade” no contexto urbano atual, foram influenciados pela metropolização e modernização da cidade de São Paulo, pelos processos de “invenção de tradição” e de busca de identidade, e pelas oscilações político-ideológicas durante a primeira metade do século XX, bem como pelas raízes militares do projeto. A mencionada opacidade é ressaltada, principalmente quando se observa outro monumento do autor - executado no mesmo período - e até hoje, um símbolo de São Paulo, o Monumento às Bandeiras.

Palavras Chave: Monumento Duque de Caxias, Invenção da Tradição, Identidade Nacional, Victor Brecheret

ABSTRACT

This dissertation concerns the Monument Duque de Caxias in the city of São Paulo, by the modernist sculptor Victor Brecheret. The analysis of the monument is based on its iconography, on newly found documents about the project and the creation of the monument, as well as related literature. This analysis discusses the conception, creation, and integration of the monument, as well as its “opacity” in the current urban context. It also shows how these aspects were influenced by the development and modernization of the city of São Paulo, by the process of making a national identity, by invention of tradition, by changes in political and ideological views during the first half of the twentieth century, as well as by the military roots of the project. The opacity mentioned above is emphasised, particularly when it is compared with another monument by the same sculptor, created in the same period, and until today a symbol of São Paulo - the Monumento às Bandeiras.

Keywords: Monument Duque de Caxias, Invention of Tradition, National Identity, Victor Brecheret

Introdução

No centro da cidade de São Paulo, percorrendo as Avenidas Rio Branco, Duque de Caxias ou suas adjacências, avista-se entre os topos dos prédios uma inusitada imagem. Acompanhando com o olhar o *sky line* percebe-se que se trata da figura de um cavaleiro. A figura imensa, de bronze, traz o peso da sua matéria-prima. Quem estaria, como em uma cena congelada, cavalgando no meio do bairro Campos Elíseos? Aproximando-se desta imagem singular na paisagem paulistana, percebe-se que o cavaleiro está elevado por um imenso pedestal que ecoa a forma dos prédios ao redor. Com um pouco mais de *zoom*, pode-se vislumbrar sua localização na Praça Princesa Isabel. O monumento encontra-se cercado por grades. Notam-se, ao lado, meninos jogando futebol e andarilhos instalados. Ao pé do pedestal aparecem figuras em alto-relevo revelando episódios e fatos históricos, de teor militar, fúnebre, heróico.

Em síntese, a primeira apreensão do Monumento Duque de Caxias causa perplexidade, estranhamento. Se não se sabe exatamente quem foi Duque de Caxias, impressiona o tamanho da obra, e não se tem a menor idéia porquê da praça abrigar tal monumento.

Cristina Freire no seu livro, *Além dos Mapas, os Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo*, recolheu na cidade de São Paulo depoimentos bastante curiosos:

Outro dia eu passei na Praça Princesa Isabel, perto da Luz, e tem um monumento muito enorme de um cara em cima de um cavalo, aquilo me chama muito atenção, pelo tamanho daquilo; ... Quando as pessoas atravessam a Duque de Caxias e olham ali o Duque de Caxias naquela praça, a Praça Princesa Isabel e o monumento Duque de Caxias, as pessoas não sabem nem quem é um nem quem é outro. E o Duque de Caxias, acho que as pessoas só vão perceber no dia que ele cair lá de cima. Espero que ele não caia nunca porque é muito pesado (...)¹

1 FREIRE, Cristina. *Além dos Mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: ANNABLUME, 1993. p. 192.

Esta primeira impressão nos motivou a estudar e tentar compreender esta obra. Neste trabalho, o Monumento Duque de Caxias foi problematizado a partir da constatação de sua atual opacidade, em contraste ao evidente valor atribuído à obra na sua gênese. Para tanto, foram estabelecidos diferentes leituras do Monumento, configurando abordagens que envolvem a relação entre o monumento e a cidade; o monumento e a memória; o

monumento e a política; e o monumento e o artista.

Nesta dissertação recortou-se um período de tempo que abrange e ultrapassa em dez anos a primeira metade do século XX, no qual dois momentos principais são ressaltados: um que vai do final do século XIX até o final da Primeira República, e outro, da Revolução de 1930 até o Estado Novo. Estes dois períodos são emblemáticos do debate cultural e político de idéias sobre tradição versus futuro e região versus nação.

Estas diferentes abordagens, por vezes, cruzam-se, sobrepõem-se e complementam-se mutuamente. Pois, existem conceitos que se aplicam e são fios condutores das análises em cada uma das diferentes abordagens, a saber, a *invenção de tradição, identidade nacional e modernidade*, discutidos adiante. E, pode-se adiantar, que são justamente a partir desses conceitos que as diferentes abordagens se interceptam. Assim, em última instância, o objetivo deste trabalho é pensar o Monumento Duque de Caxias, do escultor modernista Victor Brecheret, dentro do trinômio Invenção de Tradição, Nacionalismo e Modernidade.

Para a análise do monumento e a cidade, considera-se a transformação do espaço urbano na primeira metade

O MONUMENTO E A CIDADE

1960. Atenta-se à localização do Monumento – o encontro das Avenidas Duque de Caxias e Rio Branco, importantes artérias de fluxo intenso da cidade. Parte-se da hipótese que o Monumento Duque de Caxias, diante de uma nova dinâmica urbana, acaba por se resumir a um marco visual na paisagem da cidade, perdendo sua função de “lugar de memória”, como define Pierre Nora. O monumento passa a servir apenas de referência do Bairro, da Praça Princesa Isabel, ou mesmo, do centro da cidade de São Paulo.

Considera-se, no começo do século XX, o processo acelerado da metropolização da cidade de São Paulo e sua modernização excludente. Evidencia-se, neste período, as mudanças de hábitos e de costumes, que se davam, tanto devido à diversidade étnica e cultural presente na cidade, quanto pela mimetização da vida moderna já estabelecida na Europa.

Neste período, ergueram-se diversos palacetes nos moldes das residências européias, com o respaldado da tecnologia e dos elementos construtivos advindos da Europa. Desta forma, a exemplo das *Les Champs Elysées*, de Paris, com suas alamedas e bulevares, em São Paulo surge o Bairro Campos Elíseos.

Os Campos Elíseos foi o primeiro bairro planejado da cidade de São Paulo, construído pela elite cafeeira e que

lá permaneceu nas primeiras décadas do século XX. O Bairro era dotado de uma infra-estrutura privilegiada - lâmpadas da Light, estação ferroviária e possuía uma relevante importância política, pois, além de residir no bairro a elite cafeeira, ainda abrigava o Palácio do Governo. Possuía, também, uma importância cultural. Nos Campos Elíseos, até as primeiras décadas, residiam importantes personalidades que movimentavam as artes plásticas nesse período, promovendo em seus salões, exposições e discussões, pautadas nas reflexões sobre arte nacional e moderna.

Entre os nomes mais importantes dessas personalidades, ligadas aos movimentos culturais, e ao grupo modernista, encontra-se o de D. Olívia Guedes Penteado. Seu salão foi o primeiro a abrigar obras dos artistas modernistas, além, de D. Olívia, possuir um apreço declarado pelas esculturas do escultor Victor Brecheret.

Entretanto, em pouco tempo o bairro sofreu os abalos do crescimento abrupto da cidade e do aumento do tráfego viário, que se deram tanto pela existência da instalação da Estação Rodoviária nesta região, como pelo aumento do comércio. Como consequência, a elite ali residente mudou-se para localidades emergentes na época como o Bairro Higienópolis e a Avenida Paulista.

Além disso, a região dos Campos Elíseos sofreu transformações decorrentes das intervenções do Plano de Avenidas – importante plano urbanístico proposto pelo Engenheiro e Urbanista Prestes Maia – que, no bairro, transformou as ruas Duque de Caxias e Rio Branco em grandes artérias viárias na década de 1940. Estas intervenções marcaram definitivamente a mudança do bairro, que deixou de abrigar a elite paulistana e passou a enfrentar um processo de deteriorização, a partir de então.

Estes aspectos ligados ao processo de metropolização e modernização da cidade de São Paulo colocam em xeque o próprio significado de monumento. Pois a própria palavra “monumento”, do latim *monumētum*, significa “o que traz à memória”. Na definição do historiador contemporâneo Jacques Le Goff, monumento “é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação”². Na definição de monumento, portanto, depara-se com a idéia de “rememoração”, “memória coletiva” e “perpetuação”, palavras que evocam a idéia de trazer ou manter o passado na existência presente. Pode-se entender que, essencialmente, o monumento funciona como um estímulo visual para que a coletividade resgate um fato ou uma personalidade histórica de um tempo distante.

Além disso, Pierre Nora no seu texto “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, distingue dois tipos

2 GOFF, Jacques Le. Documento/Monumento. In: GOFF, Jacques Le. História e Memória. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992, p. 535.

de memória: uma memória tradicional (imediata) e uma memória transformada em história, e explica isto da seguinte forma:

À medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi.³

3 NORA, Pierre. Entre memória e história, a problemática dos lugares. In Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História, São Paulo, 1993, N.10, dez, p.15.

É através desta memória transformada em história, desta memória oficial, que as políticas de preservação do patrimônio acabam por estabelecer os “lugares de memória”. Desta forma, para os objetos, é atribuído um valor enquanto símbolo da nação, a fim de reforçar, ou mesmo inventar, uma identidade coletiva e preservar sua memória.

Segundo Pierre Nora, esses lugares de memória existem no sentido material, funcional e simbólico. Isto é, além de serem tangíveis, possuem a função de unir o coletivo, operando no âmbito do simbólico. O autor ainda especifica os “lugares de memória”, entendendo-os como sendo:

museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações (...). Os “lugares de memória” nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais⁴.

Em contrapartida, Nora alerta, ainda, para a perda do

4 NORA, Pierre. Entre memória e história, a problemática dos lugares. In Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História, São Paulo, 1993, n.10, dez, p.13.

significado de monumento diante do processo acelerado da história, que coloca em xeque as funcionalidades que os definem, ou seja, diante dos processos correntes da história, o monumento perde suas funções de unir o coletivo e também de operar no âmbito do simbólico. Giulio Carlo Argan, ainda considera que:

5 ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p. 7

os objetos, as obras de arte numa sociedade cuja estrutura cultural não seja mais a história, como corre o risco de acontecer com a sociedade atual – são fragmentos de um passado não mais relacionável ao presente, são quase ilhas, resíduos de um continente submerso. Desfeitos os nexos que os relacionavam ao *contexto*, reduzem-se a *textos* (...)⁵.

Estas questões reafirmam a opacidade do Monumento Duque de Caxias nos dias de hoje, conduzindo a pesquisa à recuperação da memória, pela análise da construção da figura de Luis Alves de Lima e Silva (1803 -1880), o Duque de Caxias, único Duque brasileiro. Procura-se entender, também, este “mito”, Caxias, construído a partir do advento republicano.

6 HOUAISS, A. Dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Editora Objetiva, 2001.

A palavra mito, do grego mûthos, ou fábula, relato, discurso, traz várias acepções. Destaca-se, porém, aqui, algumas dessas⁶: um relato fantástico de tradição oral, geralmente protagonizado por personagens históricos (ou seres que encarnam, sob forma simbólica, as forças da natureza), freqüentemente deformados, amplificados, através do imaginário coletivo e de longas tradições

literárias orais ou escritas; representação idealizada do estado da humanidade, no passado ou no futuro; valor social ou moral questionável, porém decisivo para o comportamento dos grupos humanos em determinada época.

Essas representações idealizadas foram eleitas como símbolos, a partir do advento da República, para representar a nova “alma”, a identidade relacionada com o novo sistema político. Buscou-se, a partir daí, com que a tradição monárquica fosse rompida e que as homenagens, até então destinadas a monarcas, fossem estendidas à nação, ao povo – coletivo – e não mais a uma pessoa – singular. E, é desta forma, que se inicia uma busca por um símbolo com que a nação pudesse se identificar.

Neste contexto, destacam-se as figuras de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, e da Guerra do Paraguai, grandes nomes surgiram na condição de heróis, entre eles, Marechal Deodoro da Fonseca e Caxias. Maria Alice Milliet, na sua tese de doutorado, “Tiradentes o corpo do herói”, esclarece que:

era preciso encontrar heróis e episódios emblemáticos afim de, a partir da origem, fornecer o fio condutor da história da República⁷.

⁷ MILLIET, M. A. Tiradentes: o corpo do herói. Tese de doutorado, Departamento de Arquitetura e Urbanismo da USP, 2001. p. 16

Assim, Caxias passou a ser retratado como possuidor das maiores virtudes cívicas e militares, fomentando o ideal

de nação por salvaguardar os interesses do Império nas questões Platinas e, posteriormente, na Guerra do Paraguai. Nota-se, porém, que a construção do mito Caxias foi promovida, inicialmente, pelo Exército Brasileiro, que o elevou à categoria de seu patrono, bem como, foi institucionalizada, no dia 25 de agosto de 1923, a festa a Caxias e o Dia do Soldado do Exército.

O terceiro aspecto, portanto, analisa a apropriação da imagem de Caxias, principalmente durante o Estado Novo. Analisa-se o projeto de um Monumento Duque de Caxias para a cidade de São Paulo como uma construção político-ideológica, entendida sob a luz de um poder centralizador em um processo de construção da identidade nacional. Para tanto, é analisado o período no qual o Monumento a Caxias foi executado, para desvendar os motivos do enaltecimento da imagem de Caxias no período da concepção de seu monumento.

Observa-se, também, no caso da historiografia oficial a incorporação do mito Caxias pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, o IHGB, oficializando a história de Caxias, que passou a representar, então, um símbolo de identidade nacional e a ser popularmente conhecido por seu caráter heróico e seu espírito guerreiro.

Estabeleceu-se, portanto, o vínculo das conquistas do

militar Caxias, realizadas no Império, fundando a consciência nacional e a idéia de República. Ligou-se, desta forma, o presente e o passado, buscando conferir legitimidade ao novo regime.

Vale ressaltar, que a institucionalização do mito Caxias, sua construção em torno da figura heróica, foi revisada pela historiografia oficial, após a década de 1930⁸. Porém, neste trabalho, apesar de considerar as oscilações da figura de Caxias na historiografia nacional, estas análises não são esgotadas, não cabe aqui, definitivamente, desvendar o mito Caxias, mas compreender os aspectos relevantes que impulsionaram a criação de seu monumento no período do Estado Novo, bem como, determinaram a escolha da cidade de São Paulo para sua localização.

8 WEHLING. Arno. Caxias e o imaginário nacional, a visão de seus contemporâneos. Apud.: Revista Da Cultura, ano III, 2003. p. 47.

Acredita-se que esta é uma chave de leitura para se compreender possíveis razões da obliteração que tomou conta desta obra nos dias de hoje, principalmente, quando se observa atualmente, a imagem de Caxias sendo cultuada e celebrada apenas pelo Exército.

O Monumento Duque de Caxias foi implantado na cidade de São Paulo em 1960, apesar das obras estarem finalizadas desde 1945. A idéia de se construir este monumento surgiu em 1939, no período do Estado Novo, pelo então comandante da 2^o Região Militar, o General

Maurício Cardoso. Em 1941, foi aberto o Concurso Internacional de Maquetes para o Monumento Duque de Caxias, após decreto-lei do próprio presidente da República, Getúlio Vargas, no qual, Victor Brecheret saiu vencedor.

Na busca pela recuperação do processo histórico em que se desenvolve a construção do monumento, a análise toma como base o material iconográfico do Concurso Internacional de Maquetes para o Monumento Duque de Caxias, incluindo os pareceres da comissão julgadora do concurso, bem como, artigos de jornal da época.

No decorrer desta trajetória, em busca destas leituras para o Monumento Duque de Caxias, estão alguns conceitos que funcionam como o fio condutor. Entende-se a eleição de símbolos nacionais como inseridos num processo de “invenção de tradições”, o qual Eric Hobsbawm explica como sendo:

um conjunto de prática, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível tenta-se estabelecer continuidade com o passado histórico apropriado.⁹

Hobsbawm ainda classifica esse processo de

9 HOBBSAWM. Eric e RANGER. Terence. A Invenção das Tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9.

invenção de tradição em três categorias superpostas:

1. aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais;
2. aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade; e
3. aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de idéia, sistemas de valores e padrões de comportamento.

No decorrer deste trabalho, estas categorias são retomadas conforme as discussões sobre a construção do Monumento a Caxias são desenvolvidas.

De qualquer forma, é compreensível pensar que o poder reinvente o material histórico disponível na sociedade, lançando mão de um passado histórico “apropriado”, que possa refletir um futuro promissor, reinventando ou reinterpretando este passado para os fins próprios do exercício do poder. Este processo pode ser compreendido, também, como sendo uma manipulação de bens simbólicos.

Ou seja, a busca de identidade nacional e a criação de símbolos, rituais, e até mesmo, de monumentos no espaço público, entendidos como “dispositivos de comunicação”, são vistos como artifícios que procuram manipular o imaginário social, tornar comum uma crença ou legitimar um

poder.

Mas, fundamentalmente, no caso do Monumento a Caxias, não se pode deixar de considerar que:

10 GOFF, Jacques Le. Documento/Monumento. In: GOFF, Jacques Le. História e Memória. Campinas: EDITORA DA UNICAMP, 1992, p. 535.

o que sobrevive não é um conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha quer pelas forças que operaram no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores¹⁰.

Ou seja, a “memória nacional não é natural, e sim o resultado de um trabalho de grupos e pessoas que implica as atividades de produção, circulação e consumo de sentido e valores”, como afirma Lucia Lippi.

No estudo aqui descrito, estas questões são reafirmadas, principalmente, quando se nota as oscilações na construção do monumento. Encaminhada a todo vapor no período do Estado Novo, finalizada em 1945, período que coincide com fim do regime autoritário, permanece no ostracismo por quase quinze anos e somente é inaugurada em 1960.

A morosidade da municipalidade em implantar a obra na cidade é discutida a partir dos processos e pareceres urbanísticos encontrados no Arquivo de Processos de São Paulo. Discute-se, portanto, a dificuldade da escolha do local para receber uma obra gigantesca, como o Monumento Duque de Caxias, bem como, a justificativa da Comissão

Pró Monumento Duque de Caxias, quando escolhida a Praça Princesa Isabel, como o local mais apropriado.

Por último, neste trabalho, é analisada a relação de Brecheret com o projeto do monumento a Caxias, observada a partir de sua trajetória pessoal e artística em diversas fases e as distinções entre os Monumentos às Bandeiras e a Caxias.

Ressalta-se, que mesmo sendo considerado um artista modernista, Brecheret nunca abandonou sua formação inicial ligada à arte renascentista via tradição acadêmica. Nota-se, nos depoimentos do próprio escultor, que mesmo premiado na Bienal de São Paulo, com sua escultura o “Índio e a Suassuapara”, ainda critica a arte abstrata.

Além disso, compreende-se, a partir dos documentos e dos próprios depoimentos do artista, sua adesão ao projeto para o Monumento a Caxias, sobretudo, ao seu teor nacionalista.

Nessa medida, percebe-se que o monumento é uma instância de um projeto nacionalista do Estado Novo e a concepção conservadora adotada por Brecheret é eleita por unanimidade pela comissão julgadora do concurso.

A partir destas análises, chega-se a uma visão mais nítida do Monumento Duque de Caxias. Ou seja, se num

O MONUMENTO E O
ARTISTA

primeiro momento é resgatada a memória de Caxias e da construção de seu monumento na cidade de São Paulo para compreender a motivação de sua existência na cidade, por outro lado, esta análise da relação do artista com o Monumento Duque de Caxias, revela os motivos da concepção adotada pelo escultor, permitindo uma interpretação das razões da existência, à primeira vista inusitada, de uma gigantesca estátua eqüestre na paisagem da cidade de São Paulo.

Parte I

Metropolização, Modernização e Invenção de Tradição em São Paulo

Esta primeira parte, que se estabelece como um preâmbulo para o estudo do Monumento que é realizado na segunda parte desta dissertação, caracteriza-se por levantar diversos aspectos, que talvez pareçam a primeira vista, pouco conectados entre si, mas que são úteis na abordagem do monumento ao Duque de Caxias que se realiza na segunda parte.

Nesta parte, discuti-se aspectos ligados ao processo de metropolização e modernização de São Paulo no início do século XX. Entretanto, ressalta-se a manipulação de bens simbólicos no período da Primeira República, nos processos ligados à modernização, reorganização do espaço urbano e às artes.

Inicia-se essa primeira parte da dissertação com o capítulo **São Paulo na Virada do Século XX: os Campos Elíseos**. Neste, são traçadas linhas gerais do desenvolvimento da cidade de São Paulo no início do século XX. Considera-se o processo de metropolização e o surgimento de novos bairros, de traçado urbano inovador, analisando, mais especificamente, a criação do Bairro

Campos Elíseos. O entendimento do histórico do Bairro Campos Elíseos, sua formação e desenvolvimento durante a primeira metade do século XX é decisivo para esta pesquisa, pois foi este bairro, já muito modificado em 1960, que recebeu o Monumento Duque de Caxias.

12 HOLANDA, S. B. de. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras. 1936. p. 172.

Os novos bairros formados pela elite cafeeira caracterizaram um ponto de inflexão na importância das cidades em relação aos domínios rurais. Neste processo, constituiu-se um novo sistema, “com seu centro de gravidade não já nos domínios rurais, mas nos centros urbanos”¹². A oligarquia passa a residir permanentemente nas cidades.

A oligarquia teve importante papel no processo de modernização de São Paulo. Parte dessa elite, dando novo rumo à cidade de São Paulo, ajudou a promover novas diretrizes em diversas áreas da cultura. Neste trabalho, cujo objeto de estudo central são monumentos no espaço urbano, é interessante especialmente dentre essas inovações as referentes às artes plásticas, aos movimentos políticos, bem como as discussões sobre a identidade nacional.

Estas mudanças são estudadas no segundo capítulo, **Mecenato e Modernismo**, especialmente as relações entre o mecenato oligárquico ligado ao PRP e o

modernismo nascente em São Paulo. Desenvolve-se a análise da relação entre mecenato e o grupo modernista centrando-se nas figuras de D. Olívia Guedes Penteado (cujo palacete era localizado nos Campos Elíseos, ao lado da atual praça Princesa Isabel) e de Freitas Valle, mecenas ligado ao PRP e proprietário da famosa Villa Kyrial. Essas personalidades e seus respectivos interesses nas artes plásticas servem como exemplo para aprofundar o entendimento de algumas dualidades típicas deste período, expressas na busca pelo novo versus retorno à tradição; no gosto passadista versus arte moderna; na mimese importada versus uma arte genuinamente brasileira.

Desta forma, no segundo capítulo são endereçadas algumas questões referentes a Identidade Nacional, quando se discute a obra e as idéias daquilo que se convencionou chamar modernismo brasileiro. Estas questões são retomadas no capítulo seguinte, quando é focado a criação dos mitos ligados à identidade nacional durante a primeira metade do século XX, e seu uso pelo regime instalado em São Paulo.

Se no segundo capítulo volta-se a atenção para o Palacete de D. Olívia Guedes Penteado, no terceiro, desenvolve-se a relação entre **Afonso de Taunay e Washington Luis e a Criação do “Bandeirante”**. Neste trata-se de maneira figurada de outra importante construção

localizada no outro extremo da praça Princesa Isabel, o Palácio dos Campos Elíseos. Ou seja, discute-se as relações entre política e criação de identidade nacional. Compreende-se, assim, a importância que Afonso d'Escragnole Taunay e Washington Luís tiveram no processo de criação e efetivação da figura do bandeirante em São Paulo.

Taunay, a partir de 1916, quando diretor do Museu Paulista, contribuiu com seus estudos, para a criação de uma historiografia nacional sob uma ótica paulista. Sua obra foi dedicada ao estudo das bandeiras (séculos XVII e XVIII). Washington Luís, historiador aficionado do passado paulista, em sua administração na cidade de São Paulo, realizou uma política urbanizadora, com ênfase no desenvolvimento rodoviário do Estado de São Paulo, também associada ao símbolo bandeiras. Estuda-se o papel das administrações de Washington Luis na afirmação da identidade paulista, especialmente os diversos projetos e monumentos que mandou executar e nos quais foi incorporado esse símbolo do espírito paulista.

Após a abordagem, da “invenção da tradição” bandeirante e quais agentes protagonizaram essa criação, veremos no próximo capítulo o papel que esta invenção da tradição e busca de identidade teve dentro dos projetos

de reformulações urbanas.

No quarto capítulo, **Prestes Maia e a Invenção da Cidade Moderna**, volta-se à atenção à necessidade de um grande projeto de planejamento e intervenção urbanística, para fazer frente as grandes transformações ocorridas na cidade de São Paulo desde o final do século XIX. Nesta análise o objeto de estudo é o Plano de Avenidas. O Plano de Avenidas foi apresentado por Prestes Maia em 1929, inspirado no modelo haussmaniano para Paris. O Plano de Avenidas propunha a implantação de uma estrutura radiocêntrica na malha viária da cidade, tendo em vista o sistema viário como suporte para a reurbanização. O plano, como um projeto de urbanismo moderno exemplar, interessa particularmente, uma vez que nele se percebe claramente a utilização da estratégia da tradição inventada nas associações de elementos simbólicos e mitos de progresso às intervenções projetadas. Destacam-se no plano de Prestes Maia a Ponte das Bandeiras, assim como, a associação do plano com a figura do bandeirante, de forma geral.

Nota-se, que este recorte é alinhavado a partir da relação estabelecida entre as forças dirigentes e as atuações dos intelectuais que, comprometidos com a idéia de modernidade e modernização, vincularam em suas propostas e intervenções urbanas a figura do bandeirante,

reafirmando a lógica da tradição inventada.

O quinto capítulo, **A Revolução de 30 e o Monumento às Bandeiras**, o último desta primeira parte da dissertação, discute as mudanças realizadas no projeto do Monumento às Bandeiras assim como, sua realização (mas não ereção). Essa discussão é pontuada pela análise conjunta do desenvolvimento do modernismo e da política paulista após a Revolução de 1930.

Discute-se também neste capítulo, as oscilações no significado deste monumento por conseqüências das mudanças no cenário político, a partir da Revolução de 1930. Concomitantemente, examina-se as oscilações que sofre a figura do bandeirante em sua adequação ao novo cenário cultural e político inaugurado pela Revolução de 1930. Para tanto estuda-se a trajetória de dois importantes modernistas, próximos ao escultor Victor Brecheret, Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia.

1 São Paulo na Virada do Século XX: os Campos Elíseos

O desenvolvimento do centro da cidade de São Paulo no final do século XIX e começo do século XX foi marcado pela formação de novos bairros, decorrente do comércio e da riqueza gerada pela cafeicultura. Esse crescimento promoveu em pouco tempo a transformação da pequena Vila do Piratininga em metrópole.

O “centro tradicional” da cidade de São Paulo, constituído pela Praça da Sé, Pátio do Colégio, Largo de São Francisco, Praça João Mendes, Largo da Memória, Largo de São Bento, Ruas XV de Novembro, Direita, Florêncio de Abreu e São Bento, já se encontrava consolidado pelo comércio e passava, já nas primeiras décadas do século XX, do comércio elitizado para o popular.

Todo o desenvolvimento da região central esteve intimamente relacionado às melhorias do espaço físico. Houve a criação de obras de referências simbólicas no cenário urbano como o Viaduto do Chá, o Teatro Municipal, o Liceu de Artes e Ofícios, o Parque do Anhangabaú, o Parque do Obelisco, a Estação da Luz, a Catedral da Sé e a Praça da República, entre outros.

Em seu livro “Centralidade em São Paulo: trajetórias,

13 FRÚGOLI. H.
Centralidade em São
Paulo: trajetórias, conflitos
e negociações na
metrópole, 2000, p. 50-51.

conflitos e negociações na metrópole”, Heitor Frúgoli (2000) descreve a trajetória de uma loja de departamentos, que logo viria a se chamar Mappin. Frúgoli aponta que a sua mudança de localização ao longo das décadas transferiu também o fluxo das classes privilegiadas da época, que acompanharam a transferência do comércio elitizado para bairros novos. Ou seja, a expansão do centro da cidade avançava para novas regiões mais valorizadas, sobretudo, ao abrigar lojas de departamentos de luxo como o Mappin Stores¹³.

Desenvolviam-se, pois, na direção oeste, os primeiros bairros da oligarquia cafeeira, como Campos Elíseos, Vila Buarque e Higienópolis. Valorizou-se também a região do Vale do Anhangabaú, considerada, até os fins do século XIX, como os “fundos” da área central.

O comércio elitizado acompanhou toda a dinâmica de expansão da cidade transferindo-se do centro tradicional para os bairros novos que surgiam, o que acarretou para a região central da cidade, na consolidação do comércio popular, num maior fluxo de pessoas, na desvalorização da região e, conseqüentemente, na sua deterioração.

Nesta dinâmica, em que se dá à expansão da cidade, o comércio é motor tanto do desenvolvimento quanto da degradação da região, o que pode ser confirmado com o desenvolvimento do bairro, inicialmente luxuoso, dos Cam-

pos Elíseos.

Campos Elíseos, ou “morada das almas dos heróis e dos homens virtuosos” na mitologia greco-latina, ou “Les Champs Elysées” (bairro da cidade de Paris que já existia desde fins do século XVI) foi a denominação dada à área conhecida como Campo Redondo até o final do século XIX.

A região do Bairro Campos Elíseos era originalmente constituída por chácaras, como a de Visconde de Mauá, uma das mais importantes. Em 1878, o suíço Frederico Glette e o alemão Victor Northmann adquiriam a região deram início à implantação do primeiro bairro projetado na capital paulista. O novo bairro incorporou antigos caminhos, como a Rua do Campo Redondo – Rua das Guaianazes, a Rua dos Bambus – depois Visconde do Rio Branco e o antigo Largo dos Curros – mais tarde a Praça Princesa Isabel¹⁴

14 [Catálogo] Palácio dos Campos Elíseos, p. 6.

A formação do Bairro Campos Elíseos representou um momento significativo do processo de modernização pela qual passava a cidade de São Paulo, tanto pela proposta de uma nova configuração urbana, como por ter abrigado uma população de alta renda responsável pela condução da política e elemento indispensável para a efervescência da vida social e cultural do começo do século

XX.

Os fatores que impulsionaram a formação do Bairro Campos Elíseos, assim como de outros bairros, estavam relacionados à consolidação econômica da capital paulista, à sua crescente importância em nível nacional, à imigração estrangeira. Esses fatores reunidos fizeram de São Paulo um ambiente receptivo à penetração de novas tendências culturais, inclusive urbanísticas.

Essas mudanças, por outro lado, acarretaram uma concentração populacional que acelerou o processo de metropolização. Assim, São Paulo experimentou um processo de urbanização desenfreado e excludente agravado pela dificuldade dos poderes públicos em atender o fluxo contínuo de novos habitantes.

A virada do século XX foi marcada por mudanças radicais na vida paulistana: a chegada do trem, a abolição da escravidão e o uso intenso da mão-de-obra imigrante, de novas técnicas e materiais construtivos vindos da Europa, determinantes para mudanças na arquitetura.

Com as facilidades da importação e do transporte pela ferrovia, novos materiais construtivos como tijolos e ornamentos acabados, como cornijas, frontões, frisos, invadiram a cidade. Outra importante novidade era que as construções já não eram mais executadas no alinhamento

e sim internas ao lote, em meio a jardins caprichosamente elaborados.

O bairro, em poucos anos de formação já contava com serviços inovadores de infra-estrutura, como água encanada, esgoto ou iluminação elétrica, representando o ponto alto das transformações urbanas advindas da riqueza da cafeicultura. Concentrou, por outro lado, todo o avanço das técnicas de construção que se dispunha naquele momento, transformando a fisionomia arquitetônica das edificações.

A arquitetura do bairro foi marcada pela presença de arquitetos estrangeiros e de brasileiros com formação européia que se dedicaram à reprodução de modelos arquitetônicos originários da Europa. Desta forma, a cidade passou a ser construída em tijolos, substituindo a antiga taipa de pilão.

A respeito do novo urbanismo, o traçado adotado para o bairro era regular, não apresentando larguras de ruas excepcionais para a época. Seu padrão foi o do Código de Postura, com ruas de 16 metros de largura, o mesmo seguido no Bairro do Chá, formado anos antes, em 1876, ao redor da Rua Barão do Itapetininga, assim como, nas ruas da Vila Buarque¹⁵.

O novo cenário urbano que o Bairro Campos Elíseos

15 REIS. N. G. F. Campos
Elíseos: a casa e o bairro.
(Catálogo: Os Campos
Elíseos), p. 21.

apresentava neste período, com abundante presença de áreas verdes, trazia claramente a influência das obras de reurbanização de Paris com suas alamedas, bulevares e avenidas. Tais inovações, gerando prestígio acabou atraindo a elite cafeeira.

As fotografias de 1900 nos revelam uma paisagem urbana de tipo europeu, bem diverso da tradicional, do velho centro. As casas são sensivelmente isoladas entre si, com áreas verdes bem distribuídas e uma variedade imensa de terraços, mirantes, torres, balcões, corpos salientes e galerias¹⁶.

16 Ibid., p. 21.

O bairro contrastava fortemente com a antiga cidade e com às construções destinados às classes inferiores.

Destaca-se no Bairro Campos Elíseos, a atual Praça Princesa Isabel, localizada na confluência da Avenida Duque de Caxias com a Avenida Rio Branco. Próximo a esta praça, Elias Antônio Pacheco e Chaves iniciou a construção de um palacete em 1892. Vale a pena nos determos nesse exemplo de nova arquitetura. O Palacete representou o que havia de mais adiantado na tecnologia da construção civil, com soluções e elementos construtivos equivalentes aos da Europa. Na escolha da ornamentação, houve o “cuidado de uma verdadeira obra de arte”. Elias Antônio Pacheco e Chaves, rico fazendeiro de café comprou a quadra para

edificar sua moradia com o desejo de construir “uma réplica, ainda que escala menor, do Castelo de Écouen, que conheceu durante viagem à França, construído para os príncipes de Condé, entre 1535 e 1540, pelo arquiteto Bullat”. Para tanto, utilizou-se de “espelhos de cristal de Veneza, lustres de cristal Baccarat, maçanetas de porcelana de Sévres e terracotas coloridas da Itália. (...) O salão de jantar foi revestido de carvalho francês, estilo Tudor, e o telhado coberto com ardósia também importada”¹⁷.

Com a morte de Elias Chaves o edifício foi vendido, em 1907, passando a abrigar a moradia dos presidentes da Província de São Paulo, recebendo, no entanto, seu primeiro morador, o Conselheiro Rodrigues Alves, apenas em 1912. Em 1935, o Palacete passou a se chamar Palácio dos Campos Elíseos¹⁸, tornando-se a sede administrativa do governo do Estado.

O bairro, entretanto, a partir do final da década de 30, começa a perder suas características iniciais com a inauguração da Estação Ferroviária Júlio Prestes¹⁹. A partir da sua inauguração em 1938 e o conseqüente aumento de fluxo de pessoas, a região tornou-se um ótimo local para implantação de comércios e serviços. Esta mudança na fisionomia do bairro foi reforçada pelo início da transferência das famílias abastadas para Higienópolis, a região da Avenida Paulista e a novos bairros-jardins.

17 [Catálogo] Palácio dos Campos Elíseos, p. 6.

18 Em 1972, após alguns reparos necessários, o Palácio passou a abrigar a Secretaria da Cultura, Esporte e Lazer do Estado. Posteriormente, em 1979, recebeu a Secretaria da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia do Estado, onde se encontra até hoje. Em 1977 este edifício foi tombado pelo Condephaat (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico). Apud. op., cit., p. 7.

19 Construída pela Estrada de Ferro Sorocabana no período de 1926 a 1938, com projeto do Samuel das Neves e do arquiteto Christiano Stockler das Neves, o prédio, terceira sede da companhia, foi inaugurado em 1930. apud WALKER, J. R. Sala São Paulo: ferrovia, café e metrópole. São Paulo: Edições Arquivo do Estado, 2001, p. 138.

Estas mudanças apenas se acentuaram com a reurbanização da cidade, em 1944, com o alargamento das Avenidas Duque de Caxias e Rio Branco. Alterações mais profundas aconteceram quando foi implantada a Estação Rodoviária em 1961, trazendo para a região o movimento de ônibus e passageiros.

A região ainda sentiu o choque do desconfinamento da zona de meretrício, em 1954. Assim, surgiu a “Boca do Lixo”, na região dos Campos Elíseos. A Boca concentrou durante décadas a vida boêmia de São Paulo, promovendo a abertura de novos bares, casas noturnas e o crescente aumento da marginalidade ²⁰.

20 Ibid., 139.

Deixemos de lado por enquanto este histórico do bairro e da praça, exemplo claro do processo de modernização como criação e destruição contínua. Ficamos com a conclusão de que quando o monumento ao Duque de Caxias foi instalado, o bairro Campos Elíseos tinha passado por mudanças substanciais de função e de população. De bairro seletivo e em dia com as últimas inovações, convertera-se em área “decadente”. Posteriormente tentaremos responder como se relacionam esse conjunto de mudanças e a ereção do monumento, a priori ligado à idéia de comemoração e memória.

Passemos agora a analisar o modo de vida e a

produção artística de São Paulo nas primeiras décadas do século XX, para os quais o bairro dos Campos Elíseos constituiu cenário privilegiado.

2 Mecenato e Modernismo

Todas as mudanças descritas acima no capítulo anterior no cenário urbano tiveram sua contrapartida na vida das pessoas: uma nova sociabilidade emergiu, da qual os Campos Elíseos constituiu cenário privilegiado. A presença da oligarquia paulistana no bairro teve importância tanto no campo cultural como no político: Palácio dos Campos Elíseos era sede do governo do Estado. Estes fatos fizeram do bairro um verdadeiro pólo irradiador de tendências que chegavam dos países centrais do capitalismo.

A modernização da cidade de São Paulo caminhava atrelada à importação, abrangendo esta, diversos elementos constituintes da vida social. A classe alta paulistana queria estar sintonizada com as últimas idéias e modas européias. Esse desejo estava visível na construção civil, na ornamentação, na vestimenta, na decoração e, sobretudo, no gosto artístico. Aqui, abaixo da linha do equador, ser elegante e culto consistia em respirar os ares europeus.

Vivia-se uma verdadeira estetização da vida, que juntamente à ostentação dos símbolos de progresso, propiciado pelo abrupto desenvolvimento paulista na virada do século XIX para o século XX, configuravam o cenário da verdadeira Belle Époque paulistana.

21 Os salões, como explica Miceli, ilustram um padrão de filantropia em São Paulo, cujos magnatas atuantes na sociedade exerciam atividades características do mecenato artístico mediante a mobilização de subvenções públicas, reservando o desembolso de recursos próprios para o enriquecimento de suas coleções particulares. Apud: MICELI, S. Nacional e Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, passim.

Um traço que nos interessa deste novo modo de vida é o importante papel que o consumo de arte assumiu nele. Embora restrita a uma elite, uma incipiente mais vigorosa vida cultural acontecia no interior de residências de classe alta. Muitas delas, abrigando salões onde eram promovidos saraus literários, audições musicais, banquetes e ciclos de conferências. Esta atividade, bancada pela elite paulista, proporcionou as condições para que, pela primeira vez em São Paulo, se estabelecesse uma produção continuada de arte. Nas primeiras décadas do século XX, na ausência de um mercado de arte plenamente estabelecido, este patrocínio, exercido por autênticos mecenas, tornou-se peça essencial no andamento da vida cultural paulistana. As figuras que patrocinavam essas atividades destacavam-se ou pela fortuna familiar ou por suas ligações políticas²¹, muitas vezes com o Partido Republicano Paulista.

Para entender as relações que existiam entre o mecenato, mercado e patrocínio estatal e o modernismo nascente em São Paulo, analisaremos dois espaços privilegiados desta atividade: o salão de Freitas Valle na Villa Kyrial, e o palacete de Olívia Guedes Penteado. As diferenças entre eles nos ajudarão a caracterizar a atividade de colecionadores e mecenas, bem como, divergências entre elites, artistas e intelectuais. Por outro

lado esses dois salões se aproximam num ponto, que interessa muito a esta dissertação. No início da sua trajetória profissional, o escultor Victor Brecheret manteve contatos com ambos.

José de Freitas Valle²², proprietário da Villa Kyrial, poeta simbolista, professor de francês, advogado, perfumista, *gourmet*, mecenas, deputado, senador e legislador teve atuação marcante no mundo paulistano das artes, sendo um dos principais responsáveis pelo Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. Deve ser destacado o papel das bolsas do Pensionato na formação no exterior de diversos artistas, inclusive alguns modernistas, como Anita Malfatti e Victor Brecheret.

Tanto a administração do Pensionato quanto sua atividade em seu salão, na Villa Kyrial, trouxeram a Freitas Valle grande influência²³. Seus jantares, almoços e ciclos de conferências conferiam visibilidade aos círculos da alta-roda e aos artistas. Sem maior entusiasmo pelas obras dos modernistas, Freitas favorecia posturas artísticas convencionais. Vale ressaltar que sua posição política era conservadora, participando dos círculos dirigentes do Partido Republicano Paulista, e exercendo sucessivos mandatos parlamentares.

A consequência da dependência entre os artistas e o

22 A Avenida Paulista e adjacências foram lugares escolhidos pelos barões do café para erguerem seus palacetes de estilo eclético. Na Rua Domingos de Moraes, na Vila Mariana, José de Freitas Valle adquiriu uma chácara, construiu o seu palacete e batizou-a de Villa Kyrial. Apud. CAMARGOS, M. Villa Kyrial. Crônica da Belle Époque Paulistana. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001, p. 15.

23 A atuação bem sucedida de Freitas Vale, deveu-se à gerência de montantes consideráveis de recursos públicos e pela rentabilização dos gastos efetuados com numerário próprio. Dito em outros termos, ele se valia dos contatos e informações proporcionados por seu trabalho à frente do Patronato Artístico, bem como das contraprestações a que se sentiam instados a fazer os artistas beneficiários de bolsas de estudos, para efetuar operações mercantis (compra de ofertas a preços aviltados, encomenda de ilustrações para suas plaquetes de versos, dicas de aquisições em mostras e leilões etc.) com obras de arte em condições que lhe fossem as mais vantajosas. MICELI, S. Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo, 2003, p. 19 – 32.

mecenato paulistano foi que os artistas além de produzirem trabalhos em sintonia com o gosto conservador de seus patronos tinham que manter com eles uma relação de proximidade, senão de dependência. Essas conseqüências estendiam-se à sua relação com o patrocínio estatal. Veremos adiante esta influência materializada na construção de monumentos no espaço público.

Personalidades cujo prestígio provinha da riqueza familiar também se destacaram como mecenas. É o caso da Dona Olívia Guedes Penteado²⁴. Na atuação de D. Olívia avulta a relação com o grupo modernista, resultado de sua abertura às novas correntes estéticas, oposta à rigidez demonstrada por Freitas Vale. Por outro lado, diversas contradições e ambigüidades presentes no relacionamento do grupo de modernistas com seus ricos mecenas aparecem de maneira exemplar na atuação de D. Olívia.

O palacete do casal Ignácio e Olívia Guedes Penteado, projetado por Ramos de Azevedo foi inaugurado em 1898 na Rua Conselheiro Nébias, esquina com a Rua Duque de Caxias, quase fazendo parte do perímetro da praça Princesa Isabel. Este palacete foi inicialmente decorado de acordo com o nível de vida e de cultura deste casal privilegiado que possuía residência nos Campos Elíseos de Paris. Decoração essa que seguia o gosto e as correntes artísticas convencionais. A partir de 1922, Olívia

24 Olívia Guedes Penteado (1872-1934) era filha mais velha, numa prole de sete herdeiros, do consorcio entre Carolina Leopoldina (nascida Almeida Lima), filha do grande proprietário de terras Antonio Álvares de Almeida Lima, e o cafeicultor Jose Guedes de Souza, barão de Pirapitingui, título que lhe fora conferido em 1887, nos estertores da Monarquia, quando sucedeu verdadeira derrama de honrarias nobiliárquicas em favor de grandes fazendeiros paulistas. Com dezesseis anos, em 1888, Olívia se casou com o primo-irmão Ignácio Álvares Penteado, filho de sua tia materna Maria Hygina, irmão do futuro conde Álvares Penteado, fazendeiro, exportador de café e industrial, oito anos mais velho. Ibid., 2003. p. 76.

Guedes Penteado aproxima-se do círculo de escritores e artistas da primeira geração modernista em São Paulo, fato que determinou consideráveis mudanças em suas preferências.

Dentre os modernistas brasileiros, D. Olívia manifestou seu apreço pelas pinturas de Tarsila do Amaral, trabalhos de Segall e Gomide, desenhos e aquarelas de Di Cavalcanti, Cícero Dias e Reis Jr. Ressaltava sua predileção pelo trabalho de Victor Brecheret “a ponto de lhe encomendar um pássaro de bronze, para distintivo de seu automóvel, e de reutilizar o conjunto escultórico “Descida da cruz”, comprado no Salão do Outono em Paris, como guarnição para o túmulo da família Penteado, no Cemitério da Consolação”²⁵.

²⁵ Ibid., p. 86.

A ambigüidade da relação entre Olívia Guedes Penteado e os modernistas é meridianamente iluminada pelo pavilhão que ela mandou construir, destinado a abrigar seu acervo de telas modernistas. Instalado nos fundos da sua residência, o pavilhão modernista convivia sem problema com os demais cômodos do palacete, decorados de maneira eclética.

Como relata Miceli, a atividade de D. Olívia e de Freitas Valle caracterizaram a confluência entre atitudes

e tendências a priori contrastantes: modernistas e antimodernistas, vanguardas e passadistas. Essa efervescência artística, conseqüência das mudanças no âmbito econômico, sociodemográfico e institucional, tornara a herança cultural dos séculos passados obsoleta. A nova realidade da metrópole propiciava o surgimento de uma nova consciência que reclamava uma nova linguagem, atualizada com a do mundo contemporâneo.

Aracy Amaral (1998) ressalta os dois pontos extremos do modernismo brasileiro: “o internacionalismo, procedente do contato com a Europa” e “a pressão da realidade local, a chamar o artista para o seu espaço, tradições e contradições”, estabelecendo uma nova perspectiva de atuação que se materializa em um duplo caminho: o rompimento com a arte de importação; e a pesquisa sobre o popular, “restaurando a dignidade da língua e das manifestações populares”²⁶. A partir de 1924, com o Manifesto Pau-Brasil, inaugura-se uma nova fase no movimento modernista, centrada na questão da brasilidade.

Essas preocupações aliadas às mudanças político-econômicas dos anos 20, à crise de 29 e, principalmente, à chegada de Vargas ao poder, em 1930, diminui o interesse em acompanhar as “vanguardas européias” e reafirma a consciência nacional no meio artístico. Surge,

26 AMARAL, A. A. Artes plásticas na Semana de 22. São Paulo: Editora 34. 8ª ed. 1998. p. 49.

a partir da década de 30, um tipo de criador até então inédito: o artista preocupado com a problemática sócio-política e com a função de sua arte no organismo social²⁷.

²⁷ Ibid., p. 49.

A partir desta época, na produção cultural modernista, figuras como as do índio e do caipira emergem. Como ressalta Antônio Celso Ferreira (2002), buscava-se nessa produção, ainda que de forma apenas ritualística, reforçar os sentimentos de coesão social e de identidade nacional.

Por outro lado, a partir da consciência da realidade do país e do desejo de mudança, alguns movimentos políticos e culturais utilizaram-se do artifício da “invenção da tradição”, forjando figuras, fatos e valores históricos “apropriados”, enfatizando feitos heróicos. Nesse contexto, alguns intelectuais começam a assumir que a tradição, longe de ser um obstáculo à mudança, pode constituir um elemento essencial à construção de uma identidade nacional moderna e renovadora. Neste sentido, dentro do esforço intelectual e institucional de “criar uma nação”, é que são retomadas, por alguns modernistas, figuras convencionais como a de herói nacional.

O modernismo brasileiro não foi um movimento homogêneo. As diferenças entre seus participantes, de posicionamento estético, político e cultural, só tendeu a aumentar à medida que avançava a década de 1920. Cada

ala definiu de maneira distinta e mesmo conflitante o que seria identidade nacional. Quando explode a Revolução de 30 temos os modernistas agrupados em três tendências. Primeiramente temos as propostas de Mário de Andrade, segundo Lippi,

28 OLIVEIRA, L. L. "Vargas, os intelectuais e as raízes da ordem". Apud D'ARAUJO, M. C. (organizadora). A Era Vargas. Cidade do México: Fondo de Cultura Economica, 1998, v 1, p. 88.

A via analítica e erudita de Mário de Andrade, que se dedica aos estudos do folclore e da música, é exemplar. Dessa vertente sairá o grupo que mais tarde criará o Serviço do Patrimônio Histórico Nacional, com Rodrigo de Melo Franco²⁸.

Brecheret, durante toda a sua trajetória, esteve ligado ao que podemos considerar como uma segunda tendência, o grupo verde-amarelo, composto por Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida e Plínio Salgado. Grupo é considerado como a ala direita do modernismo:

29 OLIVEIRA, p. 88.

o movimento verde-amarelo que tem como proposta abandonar as influências européias, fixar-se na originalidade brasileira, voltar aos mitos fundadores, ao mito tupi, à escolha da anta como animal totêmico, (...) que buscam a alma brasileira no passado histórico ou mitológico. Aceitam a vida interior, regional, como a que teria se mantido mais autêntica, em oposição ao litoral, visto como a parte falsa e enganadora do Brasil²⁹.

As diferenças entre as vertentes modernistas ficam claras quando examinamos sua visão sobre figuras como as do bandeirante ou do Duque de Caxias. As obras de Menotti, Cassiano ou Guilherme de Almeida caracterizam-se muitas vezes, por "aggiornar" a história nacional oficial, vinda diretamente dos Institutos Históricos e Geográficos.

Eles emprestaram seu conhecimento das descobertas modernistas para recriar essa história oficial, plasmá-la em imagens inusitadas. Exemplar desta opção é a obra *Martim Cererê* (1928), na qual Cassiano Ricardo define a natureza do homem brasileiro, lançando mão em várias poesias desse livro da figura do bandeirante.

Ao contrário, figuras como Oswald e Mário de Andrade mantiveram uma distância crítica, senão irônica sobre a história oficial brasileira. O próprio nome do movimento, que caracteriza a terceira tendência considerada aqui, reuniu Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Raul Bopp constituiu uma paródia da narração oficial do nascimento do Brasil e do encontro entre índios e portugueses. Ao invés de homenagear a celebração da primeira missa, o movimento preferiu adotar a Antropofagia como cerne da cultura brasileira. Oswald sintetizou sua posição sobre a questão de identidade nacional com a frase: “Tupy or not tupy, that is the question”.

Quando Cassiano Ricardo escrevia *Martim Cererê* em 1928, recriando poeticamente a figura do bandeirante, estavam ainda atuantes na capital paulista duas figuras centrais na criação e difusão da figura do bandeirante, Afonso d’Escragnolle Taunay e Washington Luis, ambos vinculados ao Instituto Histórico Geográfico de São Paulo³⁰. Foram eles que ajudaram a criar a imagem da cidade de

30 Da mesma forma, como aconteceu a criação da figura histórica do bandeirante, houve a criação da figura do Duque de Caxias. Caxias. Caxias, por sua vez, em sua atuação militar, teve papel fundamental na defesa do território brasileiro e do Estado Nacional e, em última instância, de sua unidade geográfica e política. Caxias firmou-se como um dos principais responsáveis pela unidade nacional, em função de seu papel nos conflitos internos e pela integridade do país, por sua atuação nas guerras externas, encarnando, assim, um arquétipo do herói brasileiro. Na segunda parte deste trabalho, apresentaremos uma síntese da criação e desenvolvimento desta figura.

São Paulo como “Capital Bandeirante”, Afonso de Taunay como um dos principais responsáveis pela historiografia bandeirante e da difusão da imagem do bandeirante e Washington Luís, por meio de sua atuação política na cidade e no Estado de São Paulo.

3 Afonso de Taunay e Washington Luís e a criação do “Bandeirante”

O interesse pela história das bandeiras paulistas do século XVI e XVII, parte essencial da construção da figura do bandeirante como encarnação do espírito paulista, data das últimas décadas do século XIX. Durante a primeira metade do século XX diversos atores protagonizaram a criação desses símbolos e uso do mito bandeirante como ideologia política. Nas primeiras décadas, o símbolo bandeirante ligou-se à concepção do que seria o caráter específico dos paulistas³¹, representando o espírito empreendedor das elites paulistas, especialmente aquelas ligadas à cafeicultura e ao Partido Republicano Paulista (PRP).

31 MARINS, P. C. G.. O Parque do Ibirapuera e a construção da Identidade Paulista. Apud, Anais do Museu Paulista. n. série, v. 6/ 7. p. 11.

Paradoxalmente, a figura do bandeirante vincula-se às imagens de modernidade e progresso. Os bandeirantes, os responsáveis pela expansão do território brasileiro, despontam, nesta construção, como precursores dos fazendeiros e empresários que levaram a cabo à expansão da cafeicultura e industrial, em suma, sua imagem idealizava os responsáveis pelo aumento de riqueza e de poder político pelo qual passava o Estado de São Paulo³².

32 Posteriormente, com a Revolução de 1932, o símbolo bandeirante aparece numa atitude ufanista, como forma de soerguer os ânimos dos paulistas vencidos na Revolução de 1932.

Afonso d'Escagnolle Taunay, que desde 1911 integrou o rol de sócios dos Institutos Históricos do Rio de Janeiro e de São Paulo, iniciou sua carreira como docente da escola

33. As pesquisas de Taunay avolumaram-se com a publicação de trabalhos inéditos, edições e reedições das obras de seu pai, Visconde de Taunay, e divulgação de documentos, além dos discursos produzidos para o cumprimento da função de orador do IHGSP, cuja divulgação na imprensa garantia uma acentuada propaganda de suas atividades intelectuais. Apud, ANHEZINI, K. "Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da História de Afonso de Taunay". Anais do Museu Paulista, ano/vol. 10 -11, número 011. São Paulo, 2003, p. 37.

Politécnica e da Faculdade de Filosofia e Letras de São Paulo. Taunay foi pioneiro na pesquisa sistemática da história de São Paulo nos séculos XVI e XVII. Como resultado, publicou uma história geral das bandeiras paulistas em dezessete volumes, além de outras obras. Suas pesquisas relacionadas ao passado paulista levaram à indicação de seu nome para o cargo de diretor do Museu Paulista. Porém, não só sua dedicação à pesquisa colaborou para que assumisse esse cargo³³. Em sua nomeação não somente os méritos intelectuais foram levados em conta: pesou sua proximidade com Washington Luís. O Museu Paulista tornou-se, nas mãos de Taunay, em um grande centro de referência de pesquisa voltada à "epopéia da conquista do Brasil pelos bandeirantes", tema escolhido como enredo privilegiado para criar e difundir a identidade paulista.

Na direção que Afonso de Taunay imprimiu ao Museu Paulista houve influência direta dos representantes do poder público, principalmente do secretário de negócios do Interior e de Washington Luís. Por outro lado, a boa relação que Washington Luís cultivava com Afonso de Taunay refletiu em seu desempenho na administração pública.

Washington Luis teve uma carreira política coroada de êxito, começando como secretário da justiça do Estado

de São Paulo, logo ocupou o cargo de prefeito de São Paulo, de presidente do Estado e, finalmente, de presidente da República.

Em diversas de suas realizações Washington Luis demonstrou seu apreço pela exaltação da figura do bandeirante. A política rodoviária de Washington Luís, por exemplo, ganhou um maior significado por sua associação com referências às bandeiras paulistas. Washington Luís no começo da sua carreira, quando Secretário da Justiça, percorreu antigas estradas ao redor da capital paulista e o Caminho do Mar e tomou as primeiras medidas para a realização de melhorias nelas. Fez questão de encomendar ao arquiteto Dubugras uma série de projetos, pousadas no caminho, comemorando a história desta estrada, início do processo de penetração e conquista do território que constituiu a grande façanha dos bandeirantes paulistas.

No final da década de 20, houve uma ampla ação promocional organizada pela Associação Paulista de Estradas de Rodagem, com a realização das chamadas “Provas de Turismo”. Estas provas eram veiculadas pela revista de circulação nacional da associação. Em 1928 foi noticiada uma das iniciativas mais interessantes da Associação Paulista, a chamada “bandeira de caráter popular”, que consistia em 52 automóveis, que saíram em 1926 de São Paulo com destino ao Rio de Janeiro, a fim de

assistirem à posse de Washington Luís na presidência da República. Nestor Goulart Reis (1997) analisa o projeto político de Washington Luís, nestes termos:

34 REIS. N. G. F.. Cultura e estratégias de desenvolvimento. Apud, LORENZO. H. C. de e COSTA. W. P. da. (organizadoras). A década de 1920 e as origens do Brasil moderno, 1997 p. 149.

como todo plano de envergadura, não envolvia apenas uma perspectiva para o futuro. Envolvia também uma determinada posição em relação ao passado. A propaganda política oficial utilizava um esquema de valorização do que na época passou a se caracterizar como bandeirismo³⁴.

35 APER: Associação Permanente de Estradas e Rodagens, fundada em meados de 1917, na capital paulista durante a administração de Washington Luís. Mais tarde a APER se transformou na Associação Paulista de Boas Estradas. Ibid., p. 149.

O autor exemplifica esta postura no slogan “Seja um bandeirante”, utilizado como legenda de uma ilustração da revista “Boas Estradas”, publicada pela APER³⁵. Goulart Reis conclui que “estabelecia-se, uma estratégia política, legitimada a partir de projetos de equipamentos do território, elaborados culturalmente como uma forma de ideologia”³⁶.

36 Ibid., p. 149.

Não se pode, no entanto, considerar, segundo Aureli Alves de Alcântara, Taunay como o “mentor de um projeto ideológico das autoridades e da elite paulista”, mas percebe-se ao analisar correspondências trocadas entre Washington Luís e Afonso de Taunay a intenção em escrever uma imagem da História do Brasil sob a óptica paulista, na qual era ressaltado o valor e a importância da participação dos paulistas na formação nacional³⁷.

37 Anais do Museu Paulista, vol. 5. jan. dez, 1997. p. 43.

Os interesses de Washington Luís e Afonso de Taunay complementavam-se: enquanto Taunay reconstituía o passado colonial de São Paulo, enaltecendo os feitos dos

bandeirantes, Washington Luís mesclava uma perspectiva para o futuro com uma determinada interpretação do passado paulista, utilizando oficialmente a propaganda política que passou a ser caracterizada como bandeirismo.

O vínculo existente entre estas duas personalidades contribuiu para grandes realizações e, principalmente, permitiu a viabilização dos festejos do I Centenário da Independência. Parte desses festejos foi a ornamentação do Museu Paulista, canalizada para o maior objetivo da dupla: a construção de uma narração sobre a formação nacional que salientasse a participação paulista.

A ornamentação do Museu consistia em pinturas que narravam momentos marcantes do processo de conquista do território nacional pelos paulistas. Estas pinturas estavam situadas na caixa da escadaria que leva ao lugar onde está exposto o grande quadro de Pedro Américo “Proclamação da Independência”.

O objetivo era “fazer a evocação de todos os grandes lances da História do Brasil revestindo o edifício do Museu de uma feição de pantheon, empolgadora ao primeiro contacto da vista dos visitantes com as suas pinturas e esculturas”³⁸.

38 [TAUNAY. Afonso. Relatório apresentado, a 28 de fevereiro de 1920, ao Excelentíssimo Senhor Secretário do Interior, Doutor Oscar Rodrigues Alves, pelo Diretor, em Comissão, do Museu Paulista]. Separata/44 p. *Revista do Museu Paulista* tomo XI, 1919. p. 37. Apud: Anais do Museu Paulista, vol. 5. jan. dez, 1997.

José Murilo de Carvalho (1990) lança luz sobre as realizações conjuntas de Taunay e Washington Luis. Segundo o autor, o instrumento clássico de legitimação de regimes políticos no mundo moderno foi a ideologia. Isto é,

a justificativa racional da organização do poder e a manifestação de suas visões para o mundo extra-elite, não poderia ser feito por meio do discurso, inacessível a um público com baixo nível de educação formal. Ele teria de ser feito mediante sinais mais universais, de leitura mais fácil, como as imagens, as alegorias, os símbolos, os mitos³⁹.

39 CARVALHO, J. M. de. A formação das almas. O imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 10.

Mesmo antes dos festejos do I Centenário da Independência, Washington Luis mandara erguer diversos monumentos comemorativos, muitas vezes em lugares de significado histórico na cidade de São Paulo. Entre eles “Glória imortal dos fundadores de São Paulo”, erguido no então Largo do Palácio, inaugurado em 1925 no Pátio do Colégio, comemorava a fundação da capital. Em 1922, em frente ao Museu Paulista inaugurou o Monumento à Independência. Suas iniciativas não se restringiram à capital, mandou ainda erguer em Santos o Monumento aos Andradas⁴⁰.

40 Na cidade do Rio de Janeiro os novos monumentos homenagearam vultos e figuraram alegorias do novo regime político, representando, sobretudo, os articuladores e próceres da Proclamação ligados às concepções de um Estado nacional centralizado. No caso de São Paulo, os monumentos erguidos durante a República Velha desprezaram o advento republicano, como fator cívico de constituição ou definição da identidade a que se queria promover homenagem, e se constituir símbolo, nos logradouros paulistanos. MARINS, P. C. G.. O Parque do Ibirapuera e a construção da Identidade Paulista. Apud, Anais do Museu Paulista. n. série, v. 6/7. p. 12.

O Monumento às Bandeiras tem sua gênese nesta febre comemorativa: o Memorial Descritivo entregue por Brecheret, explicita este vínculo:

O grupo monumental, que é a coluna dorsal do

monumento, foi movido ritmicamente de maneira a sugerir uma ‘entrada’. A grande massa processional, guiada pelos ‘Genios’ – os Paes Lemes, os Antônio Pires, os Borba Gatos – avança para o sertão desconhecido. Os Guiadores, a cavalo – símbolo da força e do comando -, são seres titânicos, dignas expressões viris dos sertanistas de São Paulo.

No centro, uma Vitória espalma as asas que cobrem piedosamente os ‘Sacrificados’, isto é, aqueles sertanistas que tombaram nas ciladas da selva. (...) Saindo da terra pisada pelos bandeirantes, serpejam em grupos laterais as ‘Insídias’. São, de um lado, as ‘Insídias da Ilusão’, mulheres enigmáticas e serpentes, belas como tudo o que promete e mente, a simbolizar as Esmeraldas de Paes Leme, as Minas de Prata de Roberto Dias, o mundo lendário das Amazonas de Orellana. (...) Do outro lado, as ‘Insídias do Sertão’ exprimem as Lesirias e as Febres, as Emboscadas e as Feras, a Fome e a Morte. Na parte posterior, a Ânfora que conterà água do Tietê, sagrado pela glória das ‘monções’. Sugeriu-nos essa idéia a conferência do sr. Affonso de Taunay⁴¹.

41 Memorial Descritivo do projeto para o Monumento às Bandeiras, Victor Brecheret. Apud: **Jornal Correio Paulistano**. São Paulo, 28 de julho de 1920. Apud, PECCININI, D. Brecheret e a linguagem das formas. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2004, p. 42 - 43.

A atividade incessante de Washington Luis, de semear monumentos comemorando a história paulista, estava longe de ser um traço único deste político fluminense que teve tanto êxito na terra bandeirante. Acontecia nas grandes cidades européias a ereção de conjuntos comemorativos como instrumento de constituição de uma consciência nacional, ou seja, como veículo de integração social. A proliferação de monumentos no espaço da cidade esteve intimamente ligado à sua transformação em metrópole.

A metropolização de São Paulo pressupôs não apenas o aumento da escala da cidade e de sua população, mas

todo um conjunto de mudanças. Este processo significou que sua população, antes relativamente homogênea, começasse a apresentar uma crescente heterogeneidade. A chegada de trabalhadores do campo, escravos libertos, imigrantes e de diversos outros grupos sociais significou uma transformação profunda. Era necessário criar uma nova vinculação entre esses grupos e o Estado. Vem daí a necessidade de criar símbolos, monumentos comemorativos no caso do espaço urbano, que deveriam servir como elemento de ligação entre os diversos setores da população.

A encomenda de monumentos para os grandes centros urbanos ocorre como forma de estabelecer ou simbolizar a coesão social e legitimar instituições. É o que Benedict Anderson chama de “comunidade imaginada”⁴². Em suma, a invenção da figura do bandeirante guarda estreita relação com o processo de modernização, caracterizado pela criação e destruição contínua.

42. ANDERSON, B. *Imagined Communities*. Londo: Verso. 2 Ed. 1991, passim.

No próximo capítulo estudaremos o Plano de Avenidas de Prestes Maia. Verificaremos como este urbanista articulou em seu plano o processo de destruição da antiga estrutura urbana de São Paulo (para dar lugar a novas avenidas) com a criação de monumentos glorificando um passado paulista idealizado. Prestes Maia fortalecia assim a associação desejada entre a simbologia do bandeirante

e o moderno progresso paulista. A Ponte das Bandeiras, uma das suas realizações, materializa esta associação.

4 Prestes Maia e a Invenção da Cidade Moderna

Neste capítulo procura-se interpretar o Plano de Avenidas do Engenheiro e Urbanista Prestes Maia, datado da primeira metade do século XX. Este plano buscava adequar a cidade de São Paulo ao intenso processo de industrialização, tendo lugar, portanto, durante um momento de grandes transformações.

Estas transformações incitaram a criação de símbolos da identidade nacional. Na análise que se segue, enfatiza-se a relação entre as propostas do Plano de Avenidas e a difusão da figura do bandeirante. Neste sentido, a atuação de Prestes Maia articulava-se com a de Afonso Taunay e Washington Luís. Cada qual distinta, mas convergindo na interpretação da modernização que se deu no Brasil e, mais particularmente, em São Paulo. Para legitimar o que posteriormente se chamou de modernização conservadora, os três lançaram mão da figura do bandeirante.

As grandes transformações na cidade de São Paulo no final do século XIX e início do século XX criaram uma multiplicidade de problemas urbanos e, conseqüentemente, a necessidade de um grande projeto de planejamento e intervenção urbanística. A diversidade de atividades desenvolvidas na cidade, a desorganização, as ruas estreitas, acanhadas, mal traçadas, surgidas

aleatoriamente sem qualquer planejamento, várzeas encharcadas, entre outros problemas, constituíam o cenário com o qual o jovem engenheiro Prestes Maia se confrontou.

O impulso dado à cidade de São Paulo pela cafeicultura, com o conseqüente estabelecimento das ferrovias e a centralização do escoamento pelo porto de Santos, estimulava a necessidade de reformular a capital, para que ela estivesse à altura do seu desenvolvimento econômico. A idéia então passa a ser uma remodelação baseada em grandes avenidas, priorizando o transporte automotivo.

Estabelecia-se, pois, uma política de transformação urbana pautada na criação de espaços de prestígio na área central, na implantação de bairros residenciais de alto padrão, equipados de infra-estrutura (da qual foi pioneira o Bairro dos Campos Elíseos) e na construção de grandes artérias que permitissem a articulação e expansão da cidade para além dos limites estabelecidos pelos rios e várzeas.

Prestes Maia, engenheiro civil e arquiteto formado pela Escola Politécnica em 1917, iniciou sua carreira como diretor de obras públicas da Secretaria de Viação, Agricultura e Vias Públicas do Estado de São Paulo. Este

fato, somado a sua experiência nos trabalhos da abertura da Avenida da Independência em 1918, assim como, de outras obras comemorativas para o Centenário da Independência do Brasil, fez com que, em 1928, João Florence de Ulhoa Cintra, chefe da Comissão do Tietê, o convidasse a integrar a equipe do “Plano Geral” para a cidade de São Paulo⁴³.

Ulhoa Cintra e Prestes Maia identificavam-se na visão expansionista, verticalizadora e na ênfase ao sistema viário como forma de planejamento urbano. Compartilhavam a convicção da urgência de um plano para disciplinar o crescimento da cidade e reordenar a área central.

A expansão da cidade através de intervenções urbanas era muito bem aceita pela municipalidade naquele momento. Compareciam com destaque nessas intervenções avenidas com obras de arte, segundo o modelo importado das cidades européias e norte-americanas. Edifícios públicos deveriam ser ressaltados por meio da escala monumental:

A praxe urbanística norte-americana do início do século, buscava maior funcionalidade e embelezamento das cidades, através da reformulação do sistema viário e da criação de centros cívicos⁴⁴.

Neste contexto, compreende-se a aceitação pela municipalidade dos projetos urbanísticos desenvolvidos

43 “Isenção científica e habilidade artística eram considerados requisitos indispensáveis à autoria do plano, mas em São Paulo esse papel seria assumido por um técnico local. Os traços pessoais de Prestes Maia colaboraram para essa escolha: formado engenheiro civil e arquiteto pela Escola Politécnica, em 1917, combinava o rigor do conhecimento especializado nas áreas de legislação, transporte, sistema viário, pavimentação e estruturas com sensibilidade de um desenhista talentosos”. Apud, CAMPOS, C. M. Os Rumos da Cidade: Urbanismo e Modernização em São Paulo. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002, p. 394.

44 TOLEDO, B. L. de. Prestes Maia e as Origens do Urbanismo Moderno em São Paulo. São Paulo: Empresa das Artes, 1996, p. 258.

inicialmente por Prestes Maia e Ulhoa Cintra e depois, ampliado por Prestes Maia entre 1927 e 1930. O Plano de Avenidas, intitulado, “Estudo de um Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo”, publicado em 1930, é considerado o “mais completo trabalho no gênero até então surgido entre nós”⁴⁵.

45 Ibid, p. 258.

O esquema básico do Plano de Avenidas foi a combinação das vias já existentes com outras vias, perimetrais. Pretendia-se consolidar a posição predominante do Centro Principal e reforçar o caráter radiocêntrico do sistema viário. Previa-se a alteração drástica da escala das vias e dos espaços abertos. A intenção era adequar a cidade ao crescimento de sua população e ao número de veículos em circulação, claramente associados ao desenvolvimento de sua economia⁴⁶.

46 REIS FILHO, N. G. “Cultura e Estratégia de Desenvolvimento”. Apud, LORENZO, H. C. de; COSTA, W. P. da. (org.). A década de 1920 e as origens do Brasil Moderno. São Paulo: Editora da UNESP, p. 143 – 157, 1997, p. 154.

Samuel Kruchin, avaliando a amplitude do Plano de Avenidas, acrescenta:

há uma permanente preocupação em definir as relações urbano-arquitetônicas com precisão maior que a de uma definição de massas apenas volumétrica... Em momento algum o autor atém-se apenas aos aspectos técnicos e funcionais do projeto; as postulações de caráter estético permeiam todo seu discurso espacial, o desejo de formulação de uma imagem urbana acontece simultaneamente ao da estrutura. Em outros termos, a construção de uma imagem nova não se esgota no lançamento da própria estrutura como pressuporia o

pensamento moderno mais radical, prevalece sempre a síntese totalizadora⁴⁷.

Grandes avenidas eram associadas a progresso, o próprio termo, Avenida, como esclarece Samuel Kruchin,

nem de longe limitava seu sentido à caracterização física de uma artéria larga e veloz. Era mais do que isso. Era o signo de uma modernização emergente a mutiplicar-se por todos os espaços. Bar Avenida, Cinema Avenida, Pharmácia Avenida⁴⁸.

Influenciados pela ideologia do progresso, o grupo modernista paulista aprovava com entusiasmo algumas manifestações da modernização. A exemplo, tem-se a Revista Klaxon, cujo título em francês significa buzina, menção ao automóvel, símbolo de modernidade.

Porém, não apenas os modernistas eram apaixonados pelo automóvel. Como lembra Goulart Reis, o “rodoviarismo” era plenamente esposado por Washington Luis:

a linha geral centrava-se na difusão do conceito de que o rodoviarismo era uma forma de modernidade e a construção de rodovias seria uma forma de modernização do Estado. Não se trata de uma diretriz regional, mas de uma ênfase em uma linha cultural comum a todos os países, associando os veículos a motor às idéias de velocidade, independência e liberdade⁴⁹.

O Plano de Prestes Maia priorizava, exatamente, o transporte automobilístico.

O Plano de Avenidas foi se desdobrando numa

47 KRUCHIN, S. Prestes Maia: o sentido urbano. Apud, Óculum 4. Revista Universitária de Arquitetura, Urbanismo e cultura. FAUPUCCAMP, novembro, 1993, p. 80.

48 KRUCHIN, S. São Paulo 30 – 60: quatro movimentos. Apud Revista Espaço e Debates, n. 19. p. 28.

49 REIS FILHO, N. G. “Cultura e Estratégia de Desenvolvimento”. Apud: A década de 1920 e as origens do Brasil Moderno. LORENZO, H. C. de; COSTA, W. P. da. (org.). São Paulo: Editora da UNESP, p. 143 – 157, 1997. p. 154.

50 CAMPOS, C. M. Os Rumos da Cidade: Urbanismo e Modernização em São Paulo. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002, p. 402.

multiplicidade de temas. Inicialmente, quando Prestes Maia publicou seus estudos com Ulhoa Cintra, o plano limitava-se a três partes: sistema geral de viação, sistema de parques e jardins e edifícios de utilidade pública⁵⁰. Em 1930, o Plano de Avenidas já atingia dez capítulos, incluindo propostas estético-monumentais.

O perímetro de Prestes Maia, por exemplo, articulado por rotatórias, praças e conjuntos arquitetônico-monumentais era concebido ao mesmo tempo como solução viária e intervenção embelezadora. Malta Campos acrescenta que

51 Ibid., p. 410.

seu percurso visual é cuidadosamente estudado, levando em conta as perspectivas a ser criadas, as declividades a ser disfarçadas, os edifícios a ser destacados⁵¹.

52 KRUCHIN, S. São Paulo 30 – 60: quatro movimentos. Apud, Revista Espaço e Debates, n. 19. p. 31.

Percebe-se no plano a preocupação em evidenciar determinados edifícios públicos e monumentos como marcos visuais, como verdadeiras referências arquitetônicas carregadas de simbolismo na paisagem urbana. Kruchin, ainda afirma que havia uma “obrigatória preocupação plástica e simbólica” e que “não era suficiente a estrutura desprovida de sua discursividade”⁵².

53 JAPONI, C. “O prefeito que mudou São Paulo”. Apud, Revista Problemas Brasileiro, n. 321, mai/jun., 1997.

Considerado visionário diante da instabilidade político-administrativa⁵³, o Plano de Avenidas só veio a se concretizar, em sua grande parte, quando Prestes Maia

assumiu a prefeitura de São Paulo em 1938, no período do Estado Novo.

Como já comentado, o Plano de Avenidas não se encerra na articulação viária e na estrutura urbana. Segundo Candido Malta Campos, suas características estavam ligadas aos ideais colocados para a metrópole paulista, ou seja, o progresso, o trabalho, a indústria, a atividade incessante e o crescimento acelerado. Neste sentido, tanto o automóvel, como a avenida e o viaduto tornam-se “símbolos de uma associação idealizada entre circulação e progresso”⁵⁴, onde a expansão horizontal e vertical da cidade representa fisicamente a própria expansão econômica e a modernização.

54 CAMPOS, C. M. Os Rumos da Cidade: Urbanismo e Modernização em São Paulo. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002. p. 399.

“Expansão” e “crescimento” são as palavras apropriadas para relacionarmos o urbanismo de Ulhoa Cintra e de Prestes Maia à evocação do passado glorioso dos bandeirantes, os desbravadores responsáveis pela extensão territorial do país.

A associação entre o Plano e a glorificação do passado encontrou sua forma na Ponte Grande do Rio Tietê (atual Ponte das Bandeiras), um dos projetos de Prestes Maia. A ponte não apenas se articulava com o conjunto de avenidas que seu plano previa, mas constituía também um monumento à partida dos bandeirantes rumo

aos sertões brasileiros. Um equipamento viário moderno celebrava o exato local de onde partiram.

Prestes Maia transformou uma ponte no elemento simbólico mais importante de todo o Plano de Avenidas. Na introdução ao Plano de Avenidas, Maia relata que a ponte-monumento,

55 MAIA, F. P. Introdução ao estudo de um Plano de Avenidas para a cidade de São Paulo. Apud, CAMPOS, C. M. Os Rumos da CidadeC: Urbanismo e Modernização em São Paulo. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002, p. 434 - 435.

comemorarão ainda as obras do Tietê, a conquista e a urbanização da várzea – o maior dos nossos empreendimentos municipais” e que a ponte “celebraria assim os bandeirantes do passado – desbravadores do interior – e do presente – construtores da cidade⁵⁵.

A pujança desejada para a ponte pode ser observada na descrição do projeto:

junto à base, um grupo de bandeirantes sobre uma embarcação; como coroamento, um carro triunfal neoclássico; como motivo de decoração das superfícies, “a anhuma [pássaros típicos da várzea do Tietê] estilizada”. Fauna e tradições locais fundem-se com ideais universais no monumento funcional da ponte, comemorando o expansionismo paulista, assim como referências estrangeiras e tendências paulistanas combinam-se no modelo centralizador e expansionista do Plano de Avenidas⁵⁶.

56 Ibid., 434 - 435.

Contudo, o projeto da Ponte Grande não foi executado em sua íntegra. O fato de a sua execução ter se dado durante o Estado Novo, pode explicar a construção da ponte sem as imagens comemorativas. Em material escrito no período do Estado Novo pelos próprios militares justifica-se esta ausência por “economia” e “simplicidade”⁵⁷. Pode-

57 Projetos para o concurso para o Monumento Duque de Caxias. (Material compilado pela Comissão Central Pró-Monumento Duque de Caxias, 2 Região Militar, 1942), p. 108 - 109.

se compreender este embargo como parte da luta simbólica travada entre o poder central e a elite que se auto representava pelo símbolo dos bandeirantes.

No próximo capítulo estudaremos o Monumento às Bandeiras. Porém, antes seria importante finalizar este capítulo com algumas observações sobre a trajetória de Prestes Maia, indicando desde já sua participação na criação do monumento ao Duque de Caxias, objeto de estudo da segunda parte desta dissertação. Na ocasião Prestes Maia não apenas era prefeito da capital paulista, como participou intensamente dos preparativos para a construção do monumento. Na Comissão Central Pró-Monumento Duque de Caxias, era responsável pela execução e no concurso presidiu o jurado. Além disso, acompanhou todo o processo de ereção do monumento, participando como parecerista da comissão e da prefeitura na escolha da localização definitiva do monumento na cidade⁵⁸.

58 Podemos adiantar que inclusive a visão de cidade moderna e a idéia de monumento de Prestes Maia que acabamos de estudar vão reaparecer na próxima parte deste trabalho, quando se discute o Monumento a Caxias, bem como, a participação de Prestes Maia no Júri do Concurso, na escolha da localização definitiva do monumento na praça Princesa Isabel. Estas questões cruzam-se com a implementação do próprio Plano de Avenidas, no caso o alargamento das Avenidas Duque de Caxias e Rio Branco. Inclusive o histórico do desenvolvimento dos Campos Elíseos que realizamos logo no início dessa primeira parte, tomará outro sentido quando analisarmos a implantação do monumento na praça Princesa Isabel.

5 A Revolução de 30 e o Monumento às Bandeiras

O estudo do Monumento às Bandeiras levanta uma série de problemas distintos, tratados separadamente até este momento nesta dissertação tais como: modernismo, monumento na cidade contemporânea, identidade nacional (paulista), a criação da figura do bandeirante e a atuação política de dirigentes paulistas. Este capítulo, dedicado à análise do monumento, assume importância na medida em que articula questões levantadas anteriormente.

Para uma melhor compreensão do monumento de Brecheret construído no Ibirapuera devemos recapitular sua origem nas comemorações de 1922 e na política de Washington Luis de semear monumentos por todo o Estado.

A maquete apresentada em 1920 na Casa Byington teve origem no apoio dos modernistas ao artista, que o incentivaram a participar do concurso para um monumento às Bandeiras. Brecheret foi instruído sobre o significado das bandeiras por Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia. Uma situação ambígua em que dois modernistas incentivam a participação daquele que era considerado o artista moderno paulista por excelência na criação de um monumento comemorativo de uma figura histórica criada por intelectuais ligados ao Instituto Histórico Geográfico

de São Paulo. Para tanto, ambos se incorporam sem hesitação na política de criação de monumentos promovida por Washington Luis. Este último era inclusive presidente da Comissão Executiva deste concurso.

A forma espacial escolhida para o monumento segue de perto a estruturação básica dos monumentos comemorativos do século XIX: simetria, pedestal, escadaria, separação entre escultura principal e grupos secundários, tom retórico elevado. Por outro lado, o Memorial, já reproduzido, não apenas mostra a aceitação por parte de Brecheret das convenções de origem acadêmica mas indica também como moldou seus personagens em textos de Afonso Taunay sobre as Bandeiras⁵⁹.

59 [Memorial Descritivo que foi publicado no Jornal Correio Paulistano, São Paulo, 28 de julho de 1920] “Brecheret possuía pouca instrução, escrevia mal e não poderia ter sido o autor do mencionado, que com toda a probabilidade foi escrito por Menotti Del Picchia, autor da idéia do monumento”. Apud., PECCININI, D. Brecheret e a linguagem das formas. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2004, p. 42 – 43.

A aceitação dessas convenções por Brecheret, sem problematizá-las, indica sua concordância com os desígnios de Washington Luis, ou seja, não encontrava problema que seu monumento servisse como instrumento de constituição de uma consciência nacional e veículo de integração social. Seu monumento era mais um dentro da série proposta por Washington Luis e Taunay.

Outro ponto ligava Brecheret ao governo do Estado, o escultor era bolsista do Pensionato Artístico de São Paulo. Se por um lado, as bolsas garantiam ao escultor o

acesso a centros de pesquisa de arte moderna como Paris, um concurso como o Monumento às Bandeiras oferecia apenas oportunidade de trabalho convencional. Os limites dessa situação – o mecenato oficial e a demanda por uma arte convencional – reflete-se na linguagem plástica da maquete apresentada na Casa Byington, tímida frente às renovações mais ousadas da arte moderna. Estes limites estão presentes no desabafo que Brecheret fez em 1939:

chegando a Paris, senti um choque em vista de tudo que presenciava. Estava perturbado com o que via. Tinha feito um longo aprendizado clássico e aquela revolução de todos os cânones me deixava completamente confuso. Sentia que alguma coisa se desfazia dentro de mim, que eu não podia aceitar uma arte para a qual não estava suficientemente preparado. O resultado é que fiquei um ano inteiro sem trabalhar⁶⁰.

60 [Depoimento de Victor Brecheret] **Revista Vamos Ler**, Rio de Janeiro, 05.10.1939. Apud: PELLEGRINE, 2000, p. 48.

Como consequência desta recusa, Brecheret recebeu uma bolsa de estudos na Europa. Neste período elabora sua experiência no modernismo de São Paulo. Em seus estudos o tema Bandeiras afluía. Recém chegado a Paris, Brecheret executou uma maquete do projeto “Templo de minha raça”; que enviou ao Salão do Outono de 1921. Outro estudo que fez, “Esforço”, relaciona-se à disposição plástica do monumento, nele o escultor explorou uma nova estética de formas simplificadas e arredondadas.

Em 1923 o escultor conheceu pessoalmente Brancusi. No período que se estende até 1936 Brecheret

61 Peccinini no seu Catálogo Crítico da Obra de Brecheret, esclarece que, apesar da adoção dos “contornos lineares sutis, de precisão e severidade do acabado e purificação da forma”, o artista brasileiro (Brecheret), não atinge o “asceticismo do mestre romeno, ou seja, há a simplificação das formas, porém, conserva-se o volume. Apud: PECCININI, D. Catálogo Crítico da Obra de Victor Brecheret. São Paulo: Parte da Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP. 1969.

desvencilhou-se do ritmo dramático e tenso, da musculatura acentuada: “as superfícies tornam-se mais lisas. Atingindo formas geometrizadas reduzidas ao essencial, a arte de Brecheret, sob influência brancusiana, não chega a abandonar, contudo, a figuração, nem mesmo alguns detalhes líricos”⁶¹.

A forma definitiva do monumento, tal como a conhecemos no Parque do Ibirapuera data de 1936. Nela se nota claramente o resultado desses trabalhos realizados em Paris, é clara na sintaxe plástica das figuras dos bandeirantes e na totalidade da composição do monumento a disciplina da tendência chamada “retorno à ordem”.

Por outro lado, para entendermos melhor a solução adotada por Brecheret, devemos também analisar a situação política e cultural de São Paulo durante essa década. Até 1930, São Paulo foi conhecida como a “metrópole do café”, “capital dos fazendeiros”. Era a sede de uma economia agro-exportadora que permitiu a elevação da renda nacional e a expansão do mercado interno de produtos de consumo, especialmente na região sudeste, onde passaria a se desenvolver com mais ênfase a industrialização brasileira.

A Revolução de 30 marcou, entretanto, o fim do predomínio da burguesia do café e um reajuste da estrutura

do país ao sistema capitalista internacional. Iniciou-se, a partir daí, um outro ciclo na economia brasileira, que passou a desenvolver-se, então, sobre uma base urbana industrial. Com o fim da República Velha e a ascensão de Vargas, iniciou-se um período marcado por grandes esperanças e pela reestruturação política e administrativa do país.

Porém, as medidas centralizadoras da Revolução de 30 não foram bem aceitas em todo o país. Não tardou para que o revide paulista acontecesse sob a forma da Revolução Constitucionalista de 32.

Mesmo depois de derrotar os revolucionários de 1932, diante dos comícios e reivindicações da volta à autonomia dos Estados, Getúlio Vargas em 1933, em um gesto conciliador, nomeou como interventor, em julho, Armando de Salles Oliveira, paulista ligado ao tradicional jornal O Estado de São Paulo e que tivera presença ativa na revolta.

Entre 1934 e 1938 Armando de Salles Oliveira, pôs-se a organizar uma máquina de estado eficiente. Por outro lado, tomou uma série de medidas visando soerguer o ânimo dos paulistas derrotados. Salles de Oliveira fez um grande esforço para construir um equipamento cultural, decretou a criação da Universidade de São Paulo e do Departamento de Cultura do município.

Na nova conjuntura foi dada ampla atuação a modernistas como Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes, Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo. Esses dois últimos foram assessores diretos de Armando de Salles Oliveira.

Em 1935, Brecheret já discutia com Menotti a possibilidade de levar adiante o projeto do monumento às Bandeiras, retomando, assim, sua proposta ainda do início do modernismo. Como as probabilidades do projeto ir adiante aumentavam, o escultor decide permanecer definitivamente em São Paulo. Em 1936 estudava

62 CHATEAUBRIAND, A. Na cidade de Pereira Ignácio e de Francisco Matarazzo. São Paulo: **O Jornal**, 7 de agosto de 1925. Apud, MATTAR, Denise (org.). "No tempo dos Modernos: Dona Olívia Guedes Penteadó, a Senhora das Artes. São Paulo: FAAP, 2002, p. 124. Apud: PECCININI, D. Brecheret a linguagem das formas. p. 128.

febrilmente a reformulação da maquete que fizera há dezesseis anos, segundo Assis Chateaubriand, o escultor:

imediatamente começou a modelagem em gesso e argila, reservando a feitura de estudos ou protótipos em menores dimensões e erguendo para isso um grande e desajeitado ateliê, um galpão de tábuas e zinco no Parque do Ibirapuera⁶².

O monumento redesenhado em 1936 difere consideravelmente da proposta da maquete de 1920. Traz embutida esta solução a pesquisa que Brecheret realizara em Paris na década de 1920 e questões que tratava no momento. Peccinini sintetiza os "dois grandes problemas que (o) interessam à partir da segunda metade da década de 30":

De um lado, a proposição de uma iconografia escultórica brasileira, envolvendo tipos europeus,

africanos e indígenas, relacionados com o tema do Monumento às Bandeiras. Por outro lado, um vivo interesse pela escultura arcaica grega, que ele declara ser a base clássica para sua escultura moderna, aproximando-o de Maillol (1861 – 1944), com quem compartilhava essas idéias do monumento clássico⁶³.

63 PECCININI, D. Brecheret a linguagem das formas, p. 128.

Armando Salles de Oliveira dá sua interpretação do monumento evocativo da epopéia das Bandeiras:

Cabe a São Paulo fazer uma afirmação, que fixe o seu propósito de lutar para que, no naufrágio em que os outros povos se afogam se salve esta bela e nobre Nação, que é o Brasil, e com ela os puros ideais do homem cristão. A idéia da Pátria grande e forte, orientada no sentido do progresso social, dentro dos sentimentos tradicionais da família e da religião, é o alimento espiritual de que se nutrem os paulistas para dar um sentido e um fim aos frutos de sua admirável atividade. A nossa atitude não pode ser de defesa, mas de ação enérgica, que desperte por todo o País simpatias e emulações. Pensando assim, tomou o governo a iniciativa de mandar construir, no centro de uma nova Praça de São Paulo, o monumento que, em honra dos Bandeirantes, foi ideado por um dos maiores artistas brasileiros – Victor Brecheret. A praça será localizada no ponto em que nasce a Avenida Brasil, à entrada do parque Ibirapuera, na intersecção da Rua Manoel da Nóbrega. A reunião destes nomes: Brasil, Ibirapuera e Manoel da Nóbrega – na Praça dos Bandeirantes, tem alguma coisa de predestinado. Não há quem desconheça a concepção de Brecheret. É uma arrancada de Bandeirantes, para a conquista da Terra Virgem. É um instantâneo da vida de uma Bandeira, apanhado com impressionante felicidade. Tudo ali, é força, movimento e ação. Os homens, surpreendidos numa subida, caminham para o alto: é o idealismo paulista em ação. Alguns homens, ajudando com um braço a puxar o batelão, com outro sustentam companheiros desfalecidos de fadiga ou de febre: é a solidariedade, indispensável para o triunfo. Dois bandeirantes, os chefes, vão a frente,

64 [Palavras do ex-governador de São Paulo, Dr. Armando de Salles Oliveira, referentes à idéia da construção de um monumento que evocasse a epopéia das Bandeiras] Apud: **Jornal Vida Rotária**, 1954. Apud: PELLEGRINI, S. B. Notícias de Brecheret, 2000, 2 Ed. p. 125 - 126.

a cavalo: é o princípio da autoridade, o mais forte esteio da civilização, que o comunismo tenta destruir. As figuras decrescem em tamanho: é a hierarquia, inseparável da disciplina, e um dos mais belos princípios da organização social, porque permite ao que está no ponto mais baixo ascender por si mesmo à posição mais alta. Na frente do grupo a grande figura de mulher que representa a terra virgem, em cuja conquista os Bandeirantes partem, mostra que eles sabem o que querem e para onde vão: é o pensamento dominado a ação. E como de tudo isso, de autoridade, de disciplina, de hierarquia, um largo, generoso e fecundo idealismo – de tudo isto é que o Brasil precisa, propõe-se que esse São Paulo, atestando o desejo dos paulistas de renovar os princípios e os feitos que constituíram os fundamentos da nacionalidade. Pela Avenida Brasil que dá acesso a todos os grandes caminhos de penetração – ao Tietê e às estradas que levam ao Sul, a Mato Grosso, a Minas e a Goiás – sairão, como saíram grandes grupos de bandeirantes, que iniciarão uma nova etapa de sua obra, a serviço do Brasil⁶⁴.

65 RICARDO, C. Marcha para o Oeste. Rio de Janeiro: EDUSP e José Olímpio. 1970, 4 Ed.

Na configuração final do monumento pode-se encontrar o eco da nova concepção da figura do bandeirante em que, por esta época, trabalhava Cassiano Ricardo, expostas em “Marcha para o Oeste”⁶⁵.

Com o golpe que deu origem ao Estado Novo as obras do monumento foram paralisadas. Como conseqüência, a imagem do bandeirante sofreu uma importante metamorfose, a paralisação dos trabalhos do monumento não foi o único golpe que a visão dos bandeirantes esposada por Armando de Salles Oliveira sofreu. Pouco à pouco, à medida que o Estado Novo se consolidava, encontramos autores utilizando a figura do bandeirante

como seu suporte ideológico.

Cassiano Ricardo, além de poeta, teve uma carreira ligada ao jornalismo e à política. Na década de 1920 trabalhou no Correio Paulistano, órgão oficial do PRP. Na década de 1930, ocupou o cargo de Secretário de Armando de Salles Oliveira. Durante o Estado Novo emprestou seus serviços, legitimando esse regime, exercendo o cargo de editor do jornal “A Manhã”. Luiza Moreira Franco mostra em “Meninos, Heróis e Poetas”⁶⁶ que as duas atividades de Cassiano Ricardo, longe de correrem paralelamente ou de maneira divergente, se complementavam da maneira mais íntima. A autora demonstra que as teses expostas no livro de Cassiano a “Marcha para o Oeste”, já se encontravam em sua poesia da década de 1920. Neste livro, assim como nas suas poesias, Cassiano Ricardo “modernizou”, recriando-a, a figura da história oficial dos bandeirantes paulistas.

66 MOREIRA, L. F. M. Meninos, poetas & heróis. Aspectos de Cassiano Ricardo do Modernismo ao Estado Novo. São Paulo: EDUSP, 2001.

Para terminar este capítulo dedicado ao Monumento às Bandeiras, o último antes de iniciarmos a segunda parte dedicada ao monumento ao Duque de Caxias, seria importante apontar algumas questões que unem ambos. Os dois monumentos tomaram sua forma definitiva no espaço de pouco mais de cinco anos e a paralisação dos trabalhos do Monumento às Bandeiras está de certa forma ligada à criação do Monumento a Caxias. Tanto a

paralisação de um, quanto a criação de outro, estão ligadas à conjuntura política da segunda metade da década de 1930 e ao evento específico do golpe que levou a criação do Estado Novo.

Parte II O Monumento Duque de Caxias

O Monumento a Caxias teve sua origem em um concurso ocorrido em 1941, sua implantação ocorreu apenas em 1960, na Praça Princesa Isabel.

Esta segunda parte da dissertação é dedicada ao estudo deste monumento, procurando entender sua história, seus significados para os diversos participantes e seus desdobramentos. Para tanto, trata-se esta questão em quatro capítulos. O primeiro estuda as motivações que levaram à criação de um monumento em São Paulo em 1941 e o porquê de se dedicar esse monumento a Caxias. O segundo capítulo trata do concurso propriamente dito. O terceiro capítulo se dedica exclusivamente à proposta vencedora de Victor Brecheret. Por último, analisa-se as causas da demora de quinze anos entre a finalização do monumento (1945) e sua implantação.

Adiantando sinteticamente o que será tratado adiante em cada um dos capítulos, encontra-se resumidamente:

O primeiro capítulo, **A Gênese do Monumento a Caxias** trata da motivação dos agentes que promoveram o concurso e a construção de um monumento em São Paulo em 1941, como parte de uma estratégia de ganhar simpatia e consentimento locais para as políticas do Estado Novo. Junto com esta, emerge outra questão vinculada, que

é o porquê dedicar este monumento à figura específica do Duque de Caxias. Para tanto, estuda-se inicialmente a construção da figura do Duque, de maneira a poder entender sua apropriação pelo Ministério da Guerra, que propôs o monumento. Por outro lado analisa-se as estratégias de propaganda levadas à cabo nesta época, em torno desta figura no Brasil e especialmente em São Paulo. Neste pormenor destaca-se a atuação do General Maurício Cardoso, mentor do projeto para um monumento a Caxias, entre as elites paulistanas.

No segundo capítulo, **O Concurso para o Monumento** é dedicado à descrição do concurso, à análise dos projetos concorrentes, assim como, procura-se interpretar a decisão do júri. Discute-se, também nesse capítulo, a repercussão do concurso no meio cultural e político da época.

Após esta análise, encontra-se o terceiro capítulo, **O Projeto de Victor Brecheret**, quando se estuda, particularmente a proposta vencedora de Victor Brecheret, confrontando o memorial entregue pelo artista com a maquete e a obra realizada. Neste capítulo discute-se a visão de Brecheret sobre questões centrais como a concepção da obra, o papel dos monumentos na cidade contemporânea e como o escultor encarava a relação en-

tre arte, política e memória.

Por último, em **A Polêmica da Localização do Monumento**, estuda-se a demora de quinze anos até a implantação do monumento na Praça Princesa Isabel, examinando tanto a polêmica levada a cabo na imprensa da época, assim como, os divergentes pareceres e diferenças de posições no interior da administração municipal de São Paulo. Nesse item emergem como questões importantes a resistência da irmandade da Igreja do Rosário à implantação do monumento no Largo do Paissandu, a relação entre a localização do monumento e o desenvolvimento e planejamento da cidade de São Paulo. Também apresenta interesse para este tema a realização de comemorações para o IV Centenário para a cidade de São Paulo ocorrida nesta época.

Para o desenvolvimento das questões apontadas acima, retoma-se várias análises tratadas na primeira parte da dissertação, tais como: a criação de símbolos nacionais e a utilização da sua imagem como forma de legitimação política, tratados nos termos de invenção de tradição, nacionalismo e modernidade.

Para estas análises foram utilizados documentos inéditos, encontrados no Arquivo da Prefeitura de São Paulo e no Instituto Victor Brecheret, tais como a

“Especificações para a Execução Artística do Monumento Duque de Caxias”, o Edital do Concurso, o “Memorial Descritivo do Projeto Itororó A”, de Brecheret, o parecer da comissão julgadora do concurso para o monumento a Caxias, pareceres da equipe de urbanismo da prefeitura na época a respeito da localização do monumento na cidade, além de diversos artigos e discursos publicados em jornais da época.

1 A Gênese do Monumento a Caxias

Neste capítulo são discutidas principalmente duas questões. A primeira refere-se à motivação dos agentes que promoveram o concurso e a construção de um monumento em São Paulo em 1941, como parte de uma estratégia de ganhar simpatia e consentimento locais para as políticas do Estado Novo. Junto com esta questão emerge a segunda questão, que é por que dedicar este monumento à figura específica do Duque de Caxias e não a qualquer outro herói militar ou nacional.

Para tanto, estuda-se inicialmente a construção da figura do Duque ao longo do século XX, de maneira a entender sua apropriação pelo Ministério da Guerra em 1941, quando este propôs o monumento. Em seguida analisa-se as estratégias de propaganda em torno desta figura levadas à cabo nesta época por instituições do Estado Novo, especialmente o Ministério da Guerra. Propaganda dirigida tanto à população do Brasil em geral, como aquela voltada especificamente para São Paulo. Neste pormenor destaca-se a atuação do General Maurício Cardoso, mentor do projeto para o monumento, procurando envolver as elites paulistanas na sua execução.

1.1 A Construção da Figura de Caxias

Durante a primeira metade do século XX, foi

construída, em torno do Duque de Caxias, imagem de herói nacional baseada nos feitos militares e na pessoa de Luis Alves de Lima e Silva. Caxias corporificou o ideal de “soldado-cidadão” ao salvaguardar os interesses do Império nas questões Platinas e, posteriormente, na Guerra do Paraguai. Considerado como tendo dedicado sua vida à manutenção da soberania do território brasileiro e à consolidação da paz e da união nacional, Caxias recebeu o epíteto de O Pacificador.

67 Arno Wehling é atualmente Conselheiro do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), além de membro Consultivo da Fundação Cultural Exército Brasileiro (FUNCEB).

Entretanto, a figura de Caxias não é unívoca, tendo se modificado no decorrer do tempo. Arno Wehling⁶⁷, em seu estudo “A Visão de seus Contemporâneos. Caxias e o imaginário nacional”, alerta para as oscilações que a figura do Duque de Caxias sofreu no correr da historiografia nacional. Nas mudanças registradas dessa figura histórica destacam-se três momentos em sua construção:

Um primeiro momento (“A Visão de seus Contemporâneos”) diz respeito à figura do Duque de Caxias, construída ainda em vida. Nesta época sua figura baseava-se tanto em sua atuação como militar quanto como político do Segundo Império.

A primeira importante mudança verifica-se na passagem para o século XX, entre 1880 e 1920, (“A Dupla Face de Caxias”) período que coincide com a Proclamação

da República. Por um lado sua figura foi recriada como um dos símbolos da República nascente, por outro, foi sendo delineada uma dicotomia na imagem de Caxias: enquanto que sua importância diminuía para o Exército, ela foi elevada à categoria de herói nacional para a sociedade em geral.

O último momento significativo da recriação da figura de Caxias aconteceu entre 1920 e 1940, (“O Patronato e a “panteonização” de Caxias”) quando ocorreu o processo de entronização de Caxias como Patrono do Exército – “nesse processo deu-se a efetiva militarização de Caxias”.

A figura do Duque de Caxias difundida durante o Estado Novo é devedora desta última fase. Ela alcança grande difusão nacional uma vez que simboliza os interesses tanto do Governo quanto dos militares. A figura de Caxias representa, neste contexto, o “soldado-cidadão”, o modelo do “novo homem” a ser construído por instituições civis e por militares.

Importante atentar que as mudanças semelhantes acontecem nas diversas representações visuais desta figura histórica ao longo deste período. Rapidamente a modo de ilustração podemos citar dois exemplos esclarecedores: se no concurso de 1941 foi exigido a figura do militar vitorioso, no Império ele era retratado tanto como

político, como herói militar.

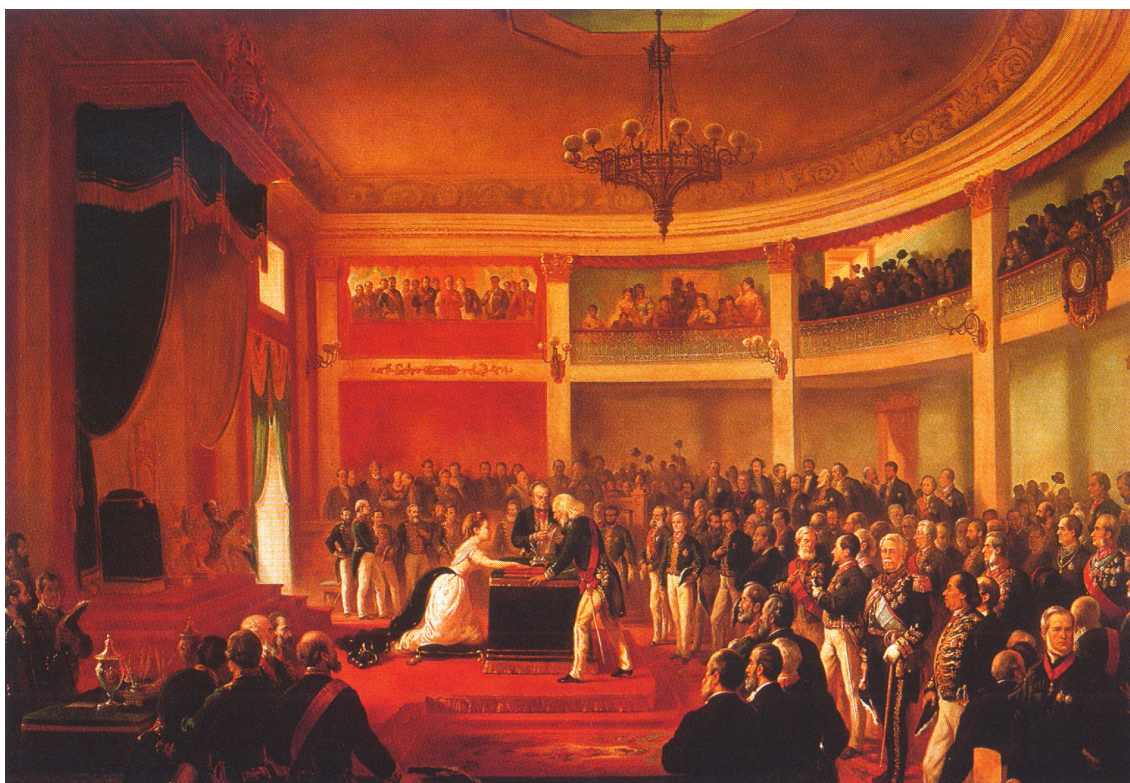
1.1.1 A Visão de seus Contemporâneos

68 WEHLING. A. Caxias e o imaginário nacional. A visão de seus contemporâneos. Apud: Revista da Cultura, ano III, nº 5.

O primeiro momento (“A Visão de seus Contemporâneos”⁶⁸) diz respeito à figura do Duque de Caxias construída ainda em vida. Desde a Balaiada (1840 – 1841), momento em que Luis Alves de Lima e Silva projetou-se como figura nacional, até sua morte em 1880, a construção da sua figura baseou-se em sua atuação como militar e como político do Segundo Império.

Fig.1 Juramento da Princesa Isabel, 1875. Victor Meireles. Óleo sobre tela. 177 x 260 cm. (Acervo Museu Imperial, Petrópolis, Rio de Janeiro).
Fonte: COLLI, J; XEXÉO, M. F. B. Victor Meireles, um artista do Império. Rio de Janeiro: MNBA, MON, 2004. p. 58.

Um bom exemplo da representação do Duque como político está na pintura de Victor Meireles “Juramento da Princesa Isabel”, de 1875. Nesta tela o Duque aparece no



meio da multidão de políticos e personalidades do Segundo Império, de corpo inteiro, uniformizado com todas as suas condecorações. Em atitude serena, seu olhar se volta ao espectador.

A outra faceta de sua figura, a de herói militar, tem em destaque um dos quadros mais importantes produzidos no Segundo Império, “A Batalha do Avahy” de Pedro Américo. Nesta imensa tela, Caxias aparece como figura eqüestre no comando do Exército Brasileiro. Em meio a uma cena panorâmica e dantesca de batalha com centenas de soldados e inúmeros focos de ação, sobressai no campo esquerdo superior o grupo dos comandantes do Exército Brasileiro, no centro do qual aparece Duque de Caxias em uniforme, montado em seu cavalo. Em meio ao tumulto o

Fig 2 Batalha do Avahy. Pedro Américo. 1872 - 1888. Óleo sobre tela, 500 X 1000 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

Fonte: ROSEMBERG, L. R. B. Pedro Américo e o olhar oitocentista. Rio de Janeiro: Barrosos Edições Editoriais, 2002. p. (contra capa)



Duque dá ordens calmamente a seus subordinados, enquanto a seus pés rende-se um grupo de soldados paraguaios.

A partir da década de 1870, observamos a perda crescente de prestígio de D. Pedro II e, conseqüentemente, do Império. Este regime defende-se desta situação com um programa de propaganda, no qual destaca-se a vitória na guerra do Paraguai. A tela “Batalha do Avahy” foi encomendada como parte deste programa, que incluiu inúmeras outras representações desta guerra. O enorme tamanho desta tela explica-se por sua função como espetáculo de massa. Quando foi inaugurada teve uma visita que se contava na casa dos milhares.

1.1.2 A Dupla Face de Caxias

A primeira importante mudança verifica-se na passagem para o século XX, entre 1880 e 1920, (“A Dupla Face de Caxias”) período que coincide com a Proclamação da República.

Por um lado sua figura foi recriada como um dos símbolos da República nascente, nascida de um golpe militar em 15 de novembro de 1889. Com o advento da República, era necessário dotá-la de uma nova “alma”, uma nova identidade que rompesse com a tradição monárquica anterior, em que os sentimentos nacionalistas

eram declinados à pessoa do monarca e, dessa forma, à nação. A partir de 1889, as homenagens deveriam se dirigir a entes abstratos, como à nação ou ao povo – coletivo. Por outro lado, iniciou-se a busca por figuras históricas que pudessem servir como símbolos para o novo regime. Os candidatos mais óbvios seriam os agentes responsáveis pelo surgimento do novo regime: Marechal Deodoro, Floriano Peixoto ou Benjamim Constant. Como aponta José Murilo de Carvalho em “A Formação das Almas”, essas figuras eram problemáticas como símbolos. A República, desde seu início foi dividida por correntes políticas rivais, positivistas, militaristas e representantes da economia cafeeira. A escolha de Deodoro, Floriano ou Benjamin como símbolos do novo regime era, portanto, polêmica, pois cada uma se identificara com uma das correntes políticas. Houve então a necessidade de procurar outras figuras, “neutras” em relação a essa disputa. Destacou-se então a figura de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, como patrono maior.

Neste contexto da República nascente, a Guerra do Paraguai (cuja a vitória fora explorada pelo Império) passou a constituir um referencial da nacionalidade e a representação do Duque de Caxias, foi considerada referência central, uma vez que não dividia as forças que apoiavam o novo regime. A figura do Duque de Caxias era

69 Além disso, em função de um aspecto recorrente na história brasileira, sempre que ocorre uma “ruptura”, busca-se no passado elementos que de alguma maneira preservem ou recuperem certa estabilidade ou ordem, mesmo ao custo de uma certa “continuidade”. É importante ressaltar, que os agentes das escolhas desses símbolos impuseram suas próprias visões de mundo e de identidade social, quando escolheram personagens que com suas ações contribuíram para a construção dessa visão de mundo.

um símbolo não apenas da união da nação, mas da união entre as várias correntes do Exército. Assim, paradoxalmente, o símbolo da nova República teve de ser buscado no Império e Caxias passou a representar a cara conservadora da República⁶⁹.

Na incorporação da figura do Duque pelo novo regime foi delineada uma dicotomia: sua importância diminuía como um símbolo para o Exército, enquanto era elevada à categoria de herói nacional. Ou seja, neste período, a imagem do Duque foi delineada de forma contrastante entre os civis e os militares. Segundo Wehling, no meio militar a figura de Caxias perde prestígio:

70 WEHLING. A. Caxias e o imaginário nacional. A visão de seus contemporâneos. Apud, Revista da Cultura, ano III, nº 5, p. 47.

ela era obscurecida pela valorização oficial de Osório e Barroso, evidenciada nas comemorações de 24 de maio – batalha de Tuiuti – e 11 de junho – batalha do Riachuelo⁷⁰.

Por outro lado, segundo Wehling, “no âmbito geral da sociedade ia sendo gerada para Caxias uma persona maior: a do herói nacional”.

Um exemplo desta ascensão a figura de Caxias aparece em três trabalhos relevantes, um publicado originalmente em 1890, de Silvio Romero, destinado às escolas primárias e outro, em uma conferência proferida por ocasião do centenário de seu nascimento, em 1903, pelo Conselheiro Olegário de Aquino e Castro, jurista e

futuro presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Nela, o Conselheiro Olegário de Aquino e Castro descreveu Caxias como “grande cidadão, esforçado guerreiro, patriota dedicado”. Por último, o Padre Joaquim Pinto de Campos (que teve a oportunidade de conviver por certo tempo com Caxias) e escreveu o livro “Vida do Grande Cidadão Brasileiro, Luis Alves de Lima e Silva”⁷¹.

Com a mudança de regime e a invenção de símbolos proliferaram por todo o Brasil estátuas dos grandes heróis; seus nomes foram adotados para ruas, praças, prédios e conjuntos arquitetônicos, impondo, com esse gesto, todos esses símbolos como valor nacional. Após a Proclamação da República, foi construída a grande “Praça da República”, no coração do Rio de Janeiro, onde foram erigidos monumentos dedicados às figuras republicanas, como Benjamim Constant e a Floriano Peixoto.

A figura do Duque de Caxias teve seu quinhão nesta proliferação: em 1899 uma estátua eqüestre, esculpida por Rodolfo Bernardelli foi erigida no Largo do Machado, na cidade do Rio de Janeiro,

71 Como no caso de Carvalho e Orico, o Padre Joaquim Pinto de Campos, não perdeu em nada na utilização de numerosos e representativos adjetivos declinados a Caxias. Importante dizer que eles, Orico e Carvalho fizeram referência, em suas obras, aos escritos do Padre Campos, que por isso mostra-se precursor nessa matéria. Apud: PINTO, G. MEDEIRA, M. Duque de Caxias: a construção do mito. Revista Peplil, v. 1, n. 1, 2003, p. 124.



Fig. 3 Monumento Duque de Caxias, 1899. Rodolfo Bernardelli. Praça da República, Rio de Janeiro, RJ. Fonte: <http://www.centrodacidade.com.br/cultura>

72 <http://www.centrodacidade.com.br/cultura>

(financiada por subscrição popular) ⁷².

1.1.3 O Patronato e a “Panteonização” de Caxias (1920 - 1940)

Finalmente, chegamos ao último momento significativo de recriação da figura de Caxias. Entre 1920 e 1940, ocorreu o processo de entronização de Caxias como Patrono do Exército. Se o período anterior caracterizou-se pela perda relativa de prestígio da figura de Caxias entre os militares, neste período este processo reverteu-se, constituindo-se numa verdadeira “entronização de Caxias como Patrono do Exército” acompanhado pela “efetiva militarização (da figura) de Caxias” (Wehling). Para esta dissertação, esta mudança na concepção da figura do Duque é decisiva, pois sua representação presente no monumento na Praça Princesa Isabel é tributária dela.

Exemplifica este novo status, o fato que, a partir de 1923, Caxias passou a ser homenageado no Dia do Soldado, comemorado no dia do seu nascimento (25 de agosto). A partir de dezembro de 1932 inaugurou-se a cerimônia de entrega aos cadetes do Exército Brasileiro de espadins, “cópias fiéis em escala reduzida da invicta espada de Caxias”⁷³.

73 PINTO, G. MEDEIRA, M. Duque de Caxias: a construção do mito. Revista Peplil, v. 1, n. 1, 2003, p. 124.

Neste período, segundo Wehling “deu-se a efetiva militarização de Caxias, com a elaboração de uma

fundamentação doutrinária, que procurava associar valores militares à biografia do seu homenageado.” (...) “Em conseqüência obscureceu-se a sua atuação política, como líder do Partido Conservador e três vezes Presidente do Conselho de Ministros”⁷⁴.

74 WEHLING, A. Caxias e o imaginário nacional. A visão de seus contemporâneos. Apud, Revista da Cultura, ano III, n. 5, p. 47.

Simetricamente, o status de herói nacional, para além do meio militar, veio a diminuir durante esse período, contribuindo assim para a “militarização” da representação do Duque.

Entre os biógrafos de Caxias atuantes neste período, encontra-se o Tenente Coronel Affonso de Carvalho⁷⁵ (que participará em 1941 da Comissão Central Pró-Monumento Duque de Caxias). Sua obra “Caxias” converteu-o em biógrafo oficial do Duque do Exército. Tenente Coronel Afonso de Carvalho no seu livro “Caxias”⁷⁶

75 CARVALHO, Affonso de. Caxias. 3 ed. Rio de Janeiro: Biblix, 1991.

descreve sua a vida através de uma narrativa que procura, desde o início, mostrar uma predestinação que já vinha em sua gênese, por conta de ser oriundo de família que só tinha homens ilustres. Demonstra toda a sua trajetória pessoal enfocando a vida sentimental, militar e política. (...) Enfoca com precisão de detalhes todos os conflitos em que tomou parte, desde o seu batismo de fogo na Bahia, em 1923, contra as forças do general português Madeira de Melo, passando pela Revolução Farroupilha e chegando à Guerra do Paraguai, sua última batalha.

76 Entre os biógrafos de Caxias, encontram-se, também, Osvaldo Orico, cuja obra “O Condestável do Império”, Porto Alegre: Livraria do Globo, 1933. Neste livro, o autor também enalteceu a existência do Duque; o Padre Joaquim Pinto dos Santos segue a mesma linha em seu livro: “Vida do Grande Cidadão Brasileiro, Luis Alves de Lima e Silva”. Apud: PINTO, G. MEDEIRA, M. Duque de Caxias: a construção do mito. Revista Peplil, v. 1, n. 1, 2003, p. 111.

Em todos esses conflitos é mostrado um Caxias possuidor das maiores virtudes cívicas e militares, um homem à frente de seu tempo por ter sido capaz de

77 *Ibid.*, p. 111.

antever os acontecimentos e perceber com clarividência o melhor caminho a seguir para sempre muito bem sucedido⁷⁷.

1.2 Caxias e o Estado Novo

Em 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas promoveu o golpe de Estado com o apoio dos militares. O Congresso Nacional, legislativos estaduais e câmaras municipais foram fechados, partidos políticos abolidos e representantes da esquerda presos. Vargas, com o golpe de Estado atribuiu a si mesmo o status de salvador da nação, capaz de unir todo o povo brasileiro “em torno de um projeto que incluía toda a sociedade: trabalhadores, burgueses, intelectuais, políticos etc”⁷⁸.

78 *et. al.* Os intelectuais e o estado Novo: um estudo sobre o nacionalismo nas páginas da revista *Cultura Política* (1941 - 1945). Apud, *Revista Iniciação Científica*, p. 121.

Neste contexto, ganhou em importância a figura de Caxias, assumindo novas conotações. Podemos destacar entre essas duas vertentes, aquelas que fazem alusão à figura de Caxias como responsável pela unidade nacional e integridade do país e aquelas que apresentam Caxias como o protótipo do “novo homem brasileiro” que o regime procurava criar.

Contrastando com o caráter federativo da República Velha, o novo regime apresentava-se como responsável pelo desenvolvimento integrado da nação. O caráter centralizador do novo regime foi simbolizado pela adoção de uma bandeira única. Nas palavras de John W. F. Dulles:

O art. 2ª da nova Constituição permitia apenas uma bandeira, um hino e um brasão para todo o país, o que significava a abolição das insígnias e dos hinos de vinte Estados, os quais, na opinião de Getúlio, tinham merecido demasiada devoção, em prejuízo do Brasil, como um todo.

Para dramatizar o efeito desejado, uma cerimônia singular foi realizada no “dia da bandeira” - 27 de novembro de 1937 – no Rio de Janeiro: as bandeiras de todos os Estados foram queimadas publicamente⁷⁹.

79 DULLES, J. W. F. Getúlio Vargas. Biografia Política. Rio de Janeiro: Editora Renes, 1967, p. 190.

Da mesma maneira, com o papel decisivo que exercera na manutenção da unidade e integridade nacional, de “Pacificador” da nação, a figura de Caxias obviamente interessava à ditadura centralizadora de Getúlio Vargas.

1.2.1 Caxias como Modelo do “Novo Homem Brasileiro”

Além do caráter de união nacional, a figura de Caxias, trazia atributos como militar e cidadão que interessavam ao regime, (especialmente a parcela militar que apoiava o Estado Novo). Caxias poderia servir de modelo ao do “brasileiro” que se queria construir. Uma das principais preocupações do Estado Novo, segundo Lauro Cavalcanti, era a construção do novo homem brasileiro⁸⁰.

80 CAVALCANTI, L.. As preocupações do belo. Rio de Janeiro: Taurus, 1995, p. 55.

Neste período foi criado o Ministério da Educação e Saúde, conduzido por Gustavo Capanema. Este se preocupava não apenas com a educação formal, mas, principalmente, com a formação desse novo homem que pretendia moldar: “O Ministério da Educação e Saúde se destina a preparar, a compor, a afeiçoar o homem do Brasil.

81 Ministro Gustavo Capanema em carta ao Presidente Getúlio Vargas em 14 de junho de 1937. Ibid., p. 55.

Ele é verdadeiramente o Ministério do Homem”⁸¹. Segundo Simon Schwartzman, o projeto de Capanema, em termos pedagógicos, incluía três aspectos:

primeiro, haveria que dar um conteúdo nacional à educação transmitida nas escolas e por outros instrumentos formativos, o segundo aspecto era, precisamente, a padronização. A existência de uma universidade padrão, de escolas modelo secundárias e técnicas, de currículos mínimos obrigatórios para os cursos. O terceiro aspecto, finalmente, era o da erradicação das minorias étnicas, lingüísticas e culturais que se haviam constituído no Brasil nas últimas décadas, cuja assimilação se transformaria em questão de segurança nacional⁸².

82 SCHWARTZMAN, S. Tempos de Capanema. Apud, BUZZAR, Miguel. Nacionalismo e Modernismo, uma ou mais construções. Dissertação de Mestrado FAUUSP, 1996. p. 92.

Este programa pedagógico, ainda segundo Schwartzman, veiculava uma visão de identidade nacional onde tinham lugar “o ufanismo verde amarelo, a história mitificada dos heróis e das instituições e o culto as autoridades”⁸³.

83 Ibid., 94.

Porém temos que ter em conta, como aponta o próprio autor em “Tempos de Capanema”, que mesmo entre os grupos que apoiavam o Estado Novo havia competição e rivalidade. Ao mesmo tempo em que Capanema procurava definir desde o Ministério da Educação e Saúde um programa unificado e homogêneo, instituições como a Igreja ou o Exército (e inclusive representantes do movimento chamado Escola Nova) procuravam definir seus próprios modelos de educação, para desta maneira

influenciar os rumos da política, não apenas educacional, do Estado Novo.

Já que estamos procurando entender o significado que a figura de Caxias assumia em 1941 para o Exército e para o Ministro da Guerra, vale a pena se deter no projeto educacional que se gestava, desde a década de 1920, entre os militares. (Devemos lembrar que o decreto que institui o concurso para o monumento a Caxias levava junto com a assinatura de Getúlio Vargas, a de Eurico Gaspar Dutra, Ministro da Guerra).

A origem da preocupação dos militares pela educação remonta aos episódios de rebeldia (tenentismo) que afligiram a disciplina militar na década de 1920. Como antídoto, setores do exército começaram então a planejar programas pedagógicos como forma de impor disciplina e senso de dever entre suas próprias fileiras. Não demorou, para esta crença no poder formador da educação extravasar os quartéis. A partir de 1930, o Exército passa a ter um interesse crescente pela educação da totalidade da população, que se acentua depois de 1937.

O Exército, como vimos, comparte com o governo e outros setores o objetivo de “organizar, disciplinar, e imprimir na população uma ‘mentalidade adequada’ ao novo Estado Nacional que se queria construir”⁸⁴.

⁸⁴ SCHWARTZMAN, S.; et al. Tempos de Capanema. São Paulo: Edusp, Paz e Terra, 1984, p. 66.

Seu projeto pedagógico teve como fundamento simbólico as posições de Olavo Bilac, defendidas no começo do século XX, para o fortalecimento do Exército brasileiro por meio da implantação do serviço militar obrigatório. A idéia de Bilac, mais tarde retomada com outro matiz, era a de:

formar o cidadão-soldado através da interpretação cada vez mais estreita entre o Exército e povo, e que tinha o serviço militar como seu principal instrumento. Era desta forma que seria possível estabelecer 'o triunfo' da democracia; o nivelamento das classes; a escola da ordem, da disciplina, da coesão; o laboratório da dignidade própria e do patriotismo. É a instrução primária obrigatória; é a educação cívica obrigatória; é o asseio obrigatório, a higiene obrigatória, a regeneração muscular e física obrigatórias⁸⁵.

85 [Discurso de Olavo Bilac]. Rio de Janeiro, Edição da Liga de Defesa Nacional, 1917, p. 7. Apud: SCHWARTZMAN, S.; et al. Tempos de Capanema. São Paulo: Edusp, Paz e Terra, 1984, p. 67.

Porém, no novo modelo, defendido pelos militares, a ênfase era na relação entre a educação e a segurança nacional. Tratava-se, em inflexão às idéias de Bilac, segundo esta proposta pedagógica, de enraizar na coletividade brasileira o espírito militar. A prioridade era concedida à ordem, à disciplina, à hierarquia e ao amor pela pátria.

Schwartzman conclui sua análise afirmando que “a tentativa de transposição de valores institucionais para o sistema social como um todo nunca foi tão óbvia” e que “no Estado Novo, a educação deveria constituir-se em um projeto estratégico de mobilização controlada”⁸⁶.

86 Ibid., p. 67.

Nas palavras do próprio Dutra:

O problema da educação, apreciado em toda a sua amplitude, não pode deixar de constituir uma das mais graves preocupações das autoridades militares. (...) O Brasil reclama um sistema completo de segurança nacional, o que pressupõe fundamentalmente, uma entrosagem dos órgãos militares com órgãos federais, estaduais e notadamente municipais, incumbidos da educação e da cultura. Nunca se tornou tão imperativa, como no atual momento, essa necessidade⁸⁷.

87 [Arquivo Osvaldo Aranha, AO 39.04.18. FGV/CPDOC]. Ibid., p. 69. (Em documento dirigido ao Presidente Vargas em 1939. Dutra define a educação como setor de atividades estreitamente ligadas aos imperativos de segurança nacional.)

O monumento da Praça Princesa Isabel não celebrava apenas a figura de Patrono do Exército ou a do militar dedicado à união nacional. A gigantesca estátua eqüestre, ao personificar o soldado-cidadão idealizado pelo General Dutra, deveria ser um modelo de comportamento para toda a população. O monumento cumpria sua parte na campanha de difusão do cidadão patriota. Segundo Dutra, era dever do exército implantar no espírito do público, conceitos fundamentais de disciplina, hierarquia, solidariedade, cooperação, interpidez, aperfeiçoamento físico de par com a subordinação moral e com o culto do civismo⁸⁸.

88 SCHWARTZMAN, S.; et al. Tempos de Capanema. São Paulo: Edusp, Paz e Terra, 1984, p. 69.

Tratava-se, em suma, de promover “a integração da mentalidade da escola civil no verdadeiro espírito de segurança nacional”⁸⁹.

89 Ibid., p. 69.

Outra questão, embutida nesta, refere-se à escolha da figura específica do Duque de Caxias para personificar

90 A estátua de Benjamin Constant foi deslocada de sua posição central na praça da República, em frente ao Quartel-General, e ficou quase escondida em meio às árvores da praça. Mas, como sinal dos tempos, nem Deodoro nem Floriano ocupara, o lugar de Benjamin. Apud,"CORTES, C. "Ordem desunida, Cartas inéditas expõe rixa entre Benjamin Constant e Duque de Caxias". Revista Istoé. n. 1570, 03 de novembro de 1999.

esses valores no monumento. Por que a figura escolhida foi a do Duque e não outra? Nesse sentido é importante lembrar, que desde a Proclamação da República havia um conflito entre diversas tendências dentro do Exército. José Murilo de Carvalho aponta a dificuldade de utilizar as figuras de Benjamin Constant⁹⁰, Marechal Deodoro ou Floriano Peixoto:

As tentativas de construir o mito original da República revelam as contradições que marcaram o início do regime, mesmo entre os que o promoveram. Contradições que não desapareceram com o correr do tempo. A divisão entre as correntes militares teve longa vida. Não seria despropositado, por exemplo, ver no movimento dos tenentes, iniciado em 1922, assim como nas agitações nacionalistas lideradas pelo Clube Militar na década de 1950, ressonância explícita da vertente positivista. Em 1930, falava-se abertamente na implantação de uma ditadura republicana. Na década de 1950, eram freqüentes as referências a Benjamin Constant e ao intenso envolvimento político dos militares que caracterizou o final do Império e o início da República. Havia até mesmo, nos anos 50, militares remanescentes do positivismo ortodoxo, como os generais Horta Barbosa e Rondon.

No entanto, houve entre os militares um grande esforço para eliminar a divisão. O deodorismo viu-se reforçado pelas tentativas profissionalizantes levadas a cabo pelos oficiais treinados na Alemanha e pela Missão Francesa. Na década de 30, essa corrente colocou o profissionalismo a serviço da intervenção política, mediante a ação de Góes Monteiro. É conhecida a crítica de Góes à influência positivista no Exército. Ele a considerava fator de corrosão do espírito e da capacitação profissional. O Estado Novo levou a batalha pela união ao campo simbólico. (...) Para o novo projeto militar, era

necessária uma figura que não dividisse, que fosse o próprio símbolo não só da união militar mas da união da própria nação. O candidato teve de ser buscado no Império: Caxias. O duque passou a representar a cara nacional conservadora da República⁹¹.

91 [Episódio narrado por Ernesto Senna, Deodoro, p. 106]. Apud: CARVALHO, J. M. de. A formação das almas. O imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 53.

A figura do Duque de Caxias representava não apenas a união nacional, mas a união entre as diversas correntes no Exército Brasileiro.

A adoção desta figura capturava e canalizava para os fins do Estado Novo, diversos atributos construídos em torno da figura de Caxias por uma já extensa bibliografia. Wehling sintetiza abaixo o que seriam esses atributos que desenhavam o perfil de Caxias:

A família era o pilar da sociedade e da vida moral de Caxias [...] Nela construíra-se uma forma de sociabilidade que estendia-se aos círculos externos, acarretando uma “inventiva caridade” no trato com subordinados militares e uma “brandura de guerra” que cativava os inimigos; a sociabilidade expressava, por sua vez, uma arraigada crença na harmonia social e na paz, sob o império da lei; suas qualidades morais e intelectuais refletiriam uma personalidade íntegra e linear. “O título Caxias – dizia Monsenhor Pinto de Campos – significava: disciplina, administração, vitória, justiça, igualdade e glória”; segundo o mesmo biógrafo de Caxias, o espírito cristão, traduzido a partir da atenção dada pelo comandante: “mesmo nos acampamentos, e em marcha (...), aos deveres do culto, em cuja assiduidade dava o mais salutar dos exemplos”, e também no comportamento na guerra, evitando o derramamento de sangue e o desgaste das tropas⁹².

92 WEBHLING. A. Caxias e o imaginário nacional. A visão de seus contemporâneos. In: Da Cultura, ano III, nº 5, p. 53.

É interessante também verificar a opinião de um personagem como de Gilberto Freire, sobre a figura do

Duque. Freire enxergava um Caxias cívico, do qual

se deriva no Brasil todo um sistema de ética assim de liderança como de serviço, tanto civil como militar, polivalente, portanto, e acima de qualquer simplista antítese civilismo-militarismo⁹³.

Gilberto Freire, inclusive, criou um novo substantivo, *caxiismo*, associado à consciência do dever, da responsabilidade e do valor do serviço público.

A criação do monumento ao Duque não foi um ato isolado, mas era parte de todo um programa de difusão das virtudes deste personagem para o conjunto da população brasileira. Antes de entrarmos neste assunto, convém aprofundar nossa análise da estratégia de criação de monumentos como veículo para a propagação de idéias.

1.2.2 O Palácio da Cultura e o Monumento ao Duque de Caxias

É importante lembrar que nesta mesma época, o Ministro Capanema estava levantando o “Palácio da Cultura”, construção arquitetônica moderna exemplar, a qual, ele preencheu com obras visuais destinadas a traduzir em seus termos, seus objetivos.

Além de todos os murais encomendados a Portinari, fazia parte desse “programa” pictórico encomendado por Capanema a criação de uma imensa estátua chamada o

“Homem Brasileiro”. Márcia David de Oliveira (2005) aponta que:

Capanema desejava para a frente do projeto, seguindo orientação por Le Corbusier, algo de grandioso, uma imensa escultura de cunho nacionalista: o Homem Brasileiro. Desde o primeiro esboço, ele havia colocado a estátua de onze metros de altura na esplanada. Mas o que seria afinal, o homem brasileiro? Que cara, altura, porte teria? Depois de consultas a antropólogos e outros estudiosos incumbidos de definir teoricamente como seria o tal Homem Brasileiro, Capanema encomendou a grande estátua a Celso Antônio, responsável por outros trabalhos no Palácio⁹⁴. Capanema queria um homem de perfil ariano. Celso Antonio acreditava que deveria criar um mestiço sentado. Roquette Pinto escreveu ao Ministro para dizer que o homem brasileiro não poderia ser representado sentado, mas sim em movimento. Drummond escreveu a Celso Antonio e suspendeu o trabalho. Nova tentativa foi feita com Ernesto de Fiori, escultor italiano que em 1936, veio para o Brasil e instalou-se em São Paulo. De Fiori modelou uma série de esculturas que são recusadas por não atender às exigências oficiais. Carlos Drummond de Andrade pede que Mário de Andrade consiga que Brecheret crie o homem. Mário se reconheceu incapaz de insistir na encomenda e o artista de criá-la. Enfim, o edifício é inaugurado em 1945, sem a estátua do Homem brasileiro, impossível de ser representado⁹⁵.

Desnecessário lembrar que o que impedia Brecheret de realizar tão importante escultura eram seus afazeres em dois monumentos paulistas, consagrados às Bandeiras e ao Duque de Caxias. De certa forma, o monumento ao Duque de Caxias personifica a concepção do “Homem Brasileiro” defendida pelos militares. Essas duas obras, do

94 Um gesso preparatório dessa estátua encontra-se atualmente na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

95 OLIVEIRA, M. D. de. O lugar da arte: o caso do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1935/1945. Dissertação de Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas. Departamento da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, 2005, p. 71 -72.

Palácio da Cultura e o Monumento a Caxias, demonstra a importância então atribuída às representações e monumentos destinados a criar uma identidade nacional. Sua utilização como marco simbólico ou cenário para rituais cívicos não pode ser desprezada.

Podemos apontar como outro indicador do valor atribuído aos monumentos, o fato de que “a primeira aparição pública que Getúlio Vargas fez, depois de instalado o Estado Novo, foi a cerimônia de inauguração de uma adornada estátua do primeiro Presidente do Brasil, o Marechal Deodoro da Fonseca, no dia 15 de novembro de 1937”⁹⁶.

96 DULLES, J. W. F. Getúlio Vargas. Biografia Política. Rio de Janeiro: Editora Renes, 1967, p. 189 - 190.

Outro aspecto da força simbólica e política destas representações, que eram expostas ou retiradas da visão do público conforme os altos e baixos de seu prestígio, isto é de sua conveniência política, foi colocado em evidência por José Murilo de Carvalho, que com fina ironia, narra a “dança” a que o Estado Novo submeteu as estátuas dos próceres da República presentes no espaço urbano carioca:

97 [Episódio narrado por Ernesto Senna, Deodoro], p. 106. Apud: CARVALHO, J. M. de. A formação das almas. O imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 53.

O Estado Novo levou a batalha pela união ao campo simbólico. A estátua de Benjamin Constant foi deslocada de sua posição central na praça da República, em frente ao Quartel-General, e ficou quase escondida em meio às árvores da praça. Mas, como sinal dos tempos, nem Deodoro nem Floriano ocuparam o lugar de Benjamin⁹⁷.

1.2.3 A difusão da figura de Caxias durante o Estado Novo

A criação de um monumento ao Duque, como comentamos, não constituiu um ato isolado, mas era parte de um programa de difusão das virtudes deste personagem para o conjunto da população brasileira. Citaremos duas medidas tomadas na época nesta direção, a criação da Semana à Caxias e a criação da Hora do Soldado.

Já vimos que desde 1923 Caxias era homenageado no Dia do Soldado, comemorado exatamente no dia do seu nascimento (25 de agosto). Em 1939, iniciava-se a transmissão da “Hora do Soldado”, programa irradiado todos os sábados às 18:30 h⁹⁸, como parte da “Hora do Brasil”. Este espaço fora cedido pelo Departamento de Propaganda, o DIP, criado por decreto presidencial em dezembro de 1938. A relevância dessa concessão aos militares deve ser frisada, pois o DIP tinha como objetivo coordenar e orientar a propaganda interna e a propaganda externa, controlando as informações a partir de uma estrutura altamente centralizada, assegurando o domínio da vida cultural do país.

98 [Hora do Soldado]. **Jornal Diário da Noite**. São Paulo, 24 de agosto de 1943.

Em 1940, criou-se a Semana de Caxias, assim como foi determinado que se agregasse ao currículo das escolas públicas conteúdo didático referente a Caxias⁹⁹. Esta

99 [A Semana de Caxias]. **Jornal A Gazeta**, São Paulo, terça-feira, 20 de Agosto de 1940.

orientação pedagógica estava dentro do objetivo dos militares, e do Estado Novo de reformar a educação no sentido da formação, daquilo que foi chamado o “cidadão-soldado”.

A criação do monumento em São Paulo vinha complementar este ideal veiculado pela rádio e inserido nos currículos escolares. A ereção do monumento garantiria não apenas que a enorme presença física do Duque dominaria parte do espaço urbano central de São Paulo (Largo do Paissandu), mas serviria também como cenário para rituais cívicos em sua homenagem, (esse aspecto de ritual cívico do monumento fica claro em diversas das resoluções do júri do concurso).

1.2.4 A difusão da figura de Caxias na capital paulistana

Podemos agora responder outra questão que levantamos anteriormente: quais objetivos visavam os agentes que propugnaram pela criação deste monumento em São Paulo.

As três medidas comentadas acima, a inserção do tema Caxias incluído no currículo escolar, a Hora do Soldado e a Semana de Caxias, visavam a população de todo o território nacional. Podemos perguntar a razão de localizar o monumento justamente na cidade de São Paulo. Neste ponto é importante lembrar que uma das primeiras

conseqüências do golpe que redundou no Estado Novo foi a paralisação dos trabalhos, então já avançados, do Monumento às Bandeiras. Ao invés de terminar este monumento, preferiu-se iniciar-se outro – por quê?

Por um lado, está claro que com esta medida procurava-se substituir no espaço da capital a simbologia do bandeirante, ligada à hegemonia paulista da República Velha, por outra, a do Duque de Caxias, mais adequada aos objetivos do Estado Novo.

Porém, a iniciativa de criação deste monumento não objetivava apenas levantar um marco no espaço urbano: todo o processo de criação do monumento ao Duque constituía parte de uma estratégia de envolver e ganhar a simpatia e a legitimidade perante a elite e a população paulista, ou pelo menos, de uma parcela. Os jornais, em 1940, relatam diversas comemorações a Caxias envolvendo diferentes setores da elite paulista.

No Departamento de Estudos Brasileiros do Centro XI de Agosto, foram realizadas sucessivas e significantes homenagens à memória do Duque de Caxias. Entre as comemorações houve a oferta de um pavilhão Nacional pelos estudantes de Direito aos cadetes da Escola Militar do Realengo, que retribuíram a oferenda com a flâmula distintiva de sua escola; a conferência, proferida na sala

“João Mendes Júnior” da Faculdade de Direito, pelo jurista e literato paulista, Dr. Alexandre Marcondes Filho, Vice-Presidente do Departamento Administrativo do Estado, com o tema: “Caxias – Humana Providência do Brasil”. Neste ato tiveram ainda a palavra um estudante de Direito e o Tenente Godofredo Santoro, Secretário da Comissão Pró-Monumento Duque de Caxias, em nome do Exército.

100 [A Semana de Caxias].
Jornal A Gazeta. São Paulo,
terça-feira, 20 de Agosto de
1940.

Todas essas solenidades foram transmitidas pela Rádio “Piratininga”¹⁰⁰.

Para qualquer pessoa com alguma intimidade da história de São Paulo durante a República Velha, não passa em branco a mensagem implícita na escolha da Faculdade de Direito, berço de tantos presidentes do Estado de São Paulo, para abrigar esses eventos. É evidente o simbolismo da troca de símbolos nacionais entre estudantes do Largo São Francisco e os cadetes do Realengo.

Estas cerimônias apontam para uma estratégia de envolver diversos segmentos da sociedade paulista nos objetivos do Estado Novo. De certa maneira a construção do monumento ao Duque herói militar constituiu o apogeu dessa estratégia: importantes personalidades paulistas acabaram fazendo parte do júri do concurso, artistas relevantes enviaram propostas, escritores e jornalistas

comentaram os resultados pela imprensa e a população paulista em geral assistiu a toda essa movimentação. O próprio processo de criação do monumento ajudava a aparar as arestas entre São Paulo e o governo centralizador de Getúlio.

Para melhor compreender esta estratégia de persuasão vale a pena transcrever o discurso proferido em 1940, na Hora do Brasil, pelo comandante da 2ª Região Militar, o General Maurício Cardoso¹⁰¹, idealizador do Monumento Duque de Caxias:

101 O General Cardoso mais tarde terá um neto Presidente da República, Fernando Henrique Cardoso.

Precisamente há um ano me achava em frente do microfone na Hora do Brasil, para vos dizer que se iniciava na Capital Bandeirante a Semana de Caxias. E hoje, venho outra vez cumprir esse mesmo agradável e sagrado dever, com o coração transbordante de contentamento, porque, nos dias todos da presente semana vai o valoroso Estado de São Paulo prestar excepcionais homenagens ao grande Duque-Soldado.

Uma dessas homenagens, a culminante, a que falará mais perto ao coração do soldado brasileiro, é justamente aquela com que o povo paulista quer patentear aos olhos da nação o seu grande sentimento de brasilidade.

E de que maneira vai essa gente generosa e patriota concretizar tão elevado sentimento? Lançando a pedra fundamental de um soberbo e majestoso monumento que perpetue a figura inconfundível do patrono do nosso exército em uma das mais belas praças públicas desta linda Capital!

São Paulo inteira vibrará de ardor patriótico... E o Exército, através de várias manifestações, emanadas das

almas simples e sinceras de seus soldados, mostrará ao Brasil o quanto lhe comove tão belo gesto daqueles que trazem em seu sangue, palpitando, os ecos sinfônicos da vitoriosa epopéia bandeirante.

Brasileiros!

São Paulo deu o toque de reunir para a cruzada de glorificação ao guia espiritual do Brasil Novo!

Que esse toque reboe de quebrada em quebrada, de montanha em montanha, e se faça ouvir desde a selva amazônica até as planuras sulinas, para a glória suprema desta estremecida Pátria Brasileira! Brasileiros!

Salve Caxias!¹⁰²

Destacam-se neste discurso aspectos sutis, porém, fundamentais através dos quais o General Cardoso procura envolver em seu projeto o povo paulista, despertando seu sentimento de brasilidade, “(...) São Paulo inteira vibrará de ardor patriótico (...)”, “(...)o povo paulista quer patentear aos olhos da nação o seu grande sentimento de brasilidade”.

Cardoso elogia os paulistas, ligando-os a saga bandeirante pelo “belo gesto daqueles que trazem em seu sangue, palpitando, os ecos sinfônicos da vitoriosa epopéia bandeirante”; para assim, astutamente, associar a glorificação de Caxias à continuidade da epopéia bandeirante, da qual o povo paulista tanto se orgulhava, unificando suas conquistas: “e se faça ouvir desde a selva amazônica até as planuras sulinas”, referência ambígua que

102 [Transcrição do discurso do General Maurício Cardoso]. **Jornal A Gazeta**. São Paulo, terça-feira, 20 de Agosto de 1940.

alude tanto à conquista de território pelos bandeirantes quanto as façanhas do Pacificador, “guia espiritual do Brasil Novo”, ao seu papel na manutenção da unidade e da paz desse território conquistado; e, principalmente, reafirma a adesão de São Paulo a um símbolo do poder central, “São Paulo deu o toque de reunir para a cruzada de glorificação ao guia espiritual do Brasil Novo”.

Evitando antagonizar a população paulista, Cardoso, em suas palavras, procura vincular a saga dos bandeirantes, não à hegemonia paulista, mas ao processo de unificação territorial nacional. (Como veremos adiante, Cassiano Ricardo em seu livro *Marcha para o Oeste* (1940) realizou operação semelhante, convertendo a “organização social da bandeira” em precursora do regime político de 1937).

Vale mencionar, que muitos do povo paulista, por idéia do General Maurício Cardoso doaram um dia de salário em colaboração ao projeto do monumento¹⁰³.

103 SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Preservação. Seção Técnica de Levantamentos e Pesquisas. **Jornal das Artes**, n. 1 p. 42-49, 1940. Apud. Pasta 04 A 037.a e 037.b/STLP.

2 O Concurso para o Monumento a Caxias

Este segundo capítulo é dedicado exclusivamente à descrição e análise do processo do concurso, dos projetos apresentados, bem como a sua repercussão no meio cultural e político da época. Na medida em que se realiza esta análise, procura-se interpretar as decisões do júri do concurso, e assim procurar reconstituir as concepções que as nortearam.

2.1 O Edital do Concurso

No dia 22 de novembro de 1940, o Presidente da República Getúlio Vargas, usando das atribuições que lhe conferem o artigo 180 da Constituição, instituiu a formação de uma comissão, denominada Comissão Central Pró-Monumento Duque de Caxias, responsável pela ereção do Monumento Duque de Caxias, especificando seus integrantes e suas respectivas responsabilidades:

Art. 1º Fica instituída, na Capital do Estado de São Paulo, uma Comissão encarregada de promover a ereção do monumento ao Duque de Caxias, na mesma cidade, com plenos poderes para angariar donativos e solicitar a coadjuvação do povo e das autoridades, visando o rápido desempenho da sua incumbência.

Parágrafo Único. A Comissão denominar-se-à “Comissão Central Pró-Monumento Duque de Caxias” e terá sua sede na cidade de São Paulo.

Art. 2º A referida Comissão será composta de três presidentes de honra: o interventor Federal do Estado de São Paulo, o Arcebispo Metropolitano e o Comandante

da 2º Região Militar, e de cinco presidentes executores, já eleitos pelos componentes da Comissão Central, a saber: Dr. José de Moura Resende, Dr. Francisco Prestes Maia, Coronel Heitor Bustamante, Dr. Mário Guimarães de Barros Lins e Dr. João Carneiro da Fonte.

Art. 3º Os cargos de secretário, tesoureiro, revisores de contas e das demais subcomissões continuarão ocupadas pelos membros já eleitos, conforme consta da ata inicial de instalação e subsequentes.

Parágrafo Único. As vagas que se verificarem nos citados cargos serão preenchidos por escolha dos cinco presidentes executores.

Art. 4º A Comissão abrirá concurso, no prazo de noventa dias, a contar desta data, para o monumento, mediante concessão de prêmios em dinheiro.

Art. 5º Revogam-se as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 22 de Novembro de 1941.

118º da Independência e 52º da República.

Getúlio Vargas

Eurico Gaspar Dutra¹⁰⁴

104 BRASIL, Lei n. 2805, de 22 de novembro de 1940. **Diário Oficial**. São Paulo, SP. Apud, et., al. Projeto para o Concurso para o Monumento Duque de Caxias, 1942.

Vale ressaltar que o Presidente e o Ministro da Guerra assinam o decreto que instituiu oficialmente a Comissão Central. Esta, porém, já existia em caráter informal desde 1939, quando teve início a campanha para a realização do projeto do monumento a Caxias. Em 7 de dezembro de 1940, após o decreto, em reunião na sede da Prefeitura da Capital, assentaram-se as bases desta. As atividades,

então, sucederam-se: listas de coleta, tômbolas, festas, venda de estatuetas – bem como, já dito, a contribuição de um dia de salário do povo paulista¹⁰⁵.

105. [O General Maurício Cardoso foi o responsável pela idéia]. **Jornal das Artes**, n. 1, p. 42 - 49, 1940.

Arrecadou-se uma quantia de Cr\$ 1.838.963,30 (um milhão, oitocentos e trinta e oito mil, novecentos e sessenta e três cruzeiros e trinta centavos), o que equivaleria, nos dias de hoje, à aproximadamente R\$ 1.163.690,46 (Real)¹⁰⁶. Com essa quantia, viabilizou-se o concurso de maquetes e o início das obras. Desta forma, a Comissão inicia os preparativos para o concurso de maquetes para o monumento a Caxias lançando em 1941, o Edital do Concurso, transcrito abaixo¹⁰⁷:

106 Esta atualização (valores em Reais em abril de 2005) foi efetuada considerando o IPC - SP, tendo como data inicial, janeiro de 1943, diretamente no site do Banco Central do Brasil: [Http://www.bcb.gov.br](http://www.bcb.gov.br).

107 et., al. Projeto para o concurso para o Monumento Duque de Caxias. 1942. p. 37 - 39.

1) A comissão Promotora do Monumento a Caxias abre concurso, pelo prazo de 5 meses, de projetos para o referido monumento,

2) Poderão concorrer artistas nacionais e estrangeiros, domiciliados ou não no país. Os concorrentes poderão ser mais de um em cada proposta, convindo, então, ser enunciado precisamente sob que título cada um comparece (responsável principal, escultor, arquiteto, colaborador e mesmo construtor ou engenheiro, se for o caso).

3) O projeto constará pelo menos de:

a) Maquete geral do monumento, na escala 1: 10;

b) Maquete parcial (relevo ou grupo), em escala 1: 5;

c) Maquete dum detalhe (p. ex. uma cabeça), em escala 1: 1 ou 1:2;

d) Desenhos explicativos ou de efeito, compreendendo, pelo menos, planta geral de localização na praça, duas faces, um corte (se houver pormenores internos de interesse), detalhes arquitetônicos ou decorativos mais importantes.

e) Breve memorial descritivo, explicativo e justificativo.

f) Orçamento especificado por parcelas (canteiro, fundação, construção, revestimento ou cantaria, escultura, outros elementos).

4) O orçamento do monumento não deverá exceder 2.000 contos, excluídas as despesas de fundação e sapata até o nível do solo.

5) O concorrente deve declarar se o orçamento é meramente informativo ou se, nessa base, está disposto a executar ou contratar a obra, total ou parcialmente. Deverá, em qualquer hipótese, apresentar também proposta para a execução pelo menos da parte escultórea, tanto em material definitivo como só em gesso (modelo para execução). Mencionará também os prazos em que julga exeqüíveis tais trabalhos ou em que poderia contratá-los.

6) Os concorrentes deverão apresentar seus trabalhos até o dia 30 de Setembro de 1941, pseudônimo, acompanhados de envelope fechado, contendo nome e endereço.

A entrega far-se-a em S. Paulo, em local que a comissão informará publicamente, com pelo menos 20 dias de antecedência.

7) A comissão encarregar-se-á das despesas de arranjo e exposição dos projetos.

8) Os projetos serão apreciados por uma “comissão julgadora”, designada pela Comissão Promotora do Monumento, e assim constituída:

a – Um membro da Comissão Promotora, como presidente e nato.

b – Um escultor.

c – Um arquiteto

d – Um historiador.

e – Um representante do Exército.

f – Um representante da Prefeitura.

g – Um representante da Sociedade Amigos da Cidade.

h – Um representante dos concorrentes, não concorrentes.

8 a) A Comissão, uma vez organizada, estabelecerá o modo e critério de julgamento.

9) O representante dos concorrentes será eleito do seguinte modo:

Após a entrega dos trabalhos a Comissão Promotora convocará uma reunião dos concorrentes ou de seus representantes. Cada um aí depositará, na urna, envelope com os pseudônimos e com o nome do seu candidato. A votação será imediatamente apurada. As cédulas, em branco, serão distribuídas aos concorrentes na ocasião da entrega de seus trabalhos.

10) Ficam estabelecidos os seguintes prêmios:

1ª prêmio – 30 contos de réis e indicação para a execução

2ª prêmio – 20 contos

3ª prêmio – 10 contos

A comissão poderá ainda propor menções honrosas e, a título de pró-labore, concessões de 1 a 3 contos até o montante de 10 contos.

11) A efetivação do contrato, total ou parcial de execução, entre, dum lado, o concorrente premiado em primeiro lugar.

A comissão, se julgar que o resultado do concurso não correspondeu à expectativa poderá, mediante justificação e desde que reúna 5 votos concordantes, reduzir a importância dos prêmios e deixar de fazer a indicação para execução.

12) A efetivação do contrato, total ou parcial de execução, entre, dum lado, o concorrente premiado e indicado, e doutro lado, a Comissão Promotora, dependerá do acordo entre as partes sobre as condições e termos do contrato.

Para encaminhar esse acordo a comissão recorrerá, em caso de dificuldade, a uma pequena comissão de pessoas gradadas e profissionais idôneos, à qual caberá harmonizar os interesses e os pontos-de-vista tanto artísticos, como profissionais e financeiros.

Esta comissão compor-se-á de:

a) Um nome solicitado a qualquer destas instituições: Escola Politécnica, Prefeitura, Instituto de Engenharia, Liceu de Artes e Ofícios, ou outra relacionada com assuntos técnicos ou artísticos.

b) Um representante da Comissão Promotora.

c) O representante dos concorrentes, já mencionado no artigo 9.

13) Caso, mesmo assim, não se verifique acordo para a execução, entre o concorrente e a Comissão Promotora, esta ficará desembaraçada de qualquer outra obrigação relativamente ao indicado, e poderá dispor livremente do projeto, inclusive adaptá-lo, para o modelo maior e executá-lo definitivamente.

Não obstante, sem qualquer outra obrigação, ela consultará sempre o 1ª premiado e facultar-lhe-á, em qualquer tempo, fazer sugestões para a boa execução do serviço.

14) No contrato de execução, em nenhuma hipótese, será incluída cláusula de adiantamentos ao artista contratante.

O montante total do contrato poderá ser inferior ao orçamento estipulado na cláusula 3ª, caso até a data do mesmo contrato não esteja subscrita integralmente, na subscrição popular, o total do orçamento.

15) Na sede da Comissão Promotora (Quartel General da 2ª Região, à rua Conselheiro Crispiniano), os concorrentes poderão, a partir do dia 28, inscrever-se no concurso, mediante simples registro preliminar de nome e endereço, podendo então retirar os seguintes elementos:

a) Exemplar autenticado do edital de concorrência.

b) Nota da Comissão Promotora sobre a personalidade e meras sugestões (não obrigatórias) da mesma sobre o monumento.

c) Planta da Praça do Paissandu, onde deverá ser localizado o monumento, inclusive o anteprojeto municipal para sua remodelação, ao qual deverão ater-se os concorrentes, em linhas gerais.

O concurso internacional de maquetes, realizado em

1941, contou com 60 inscrições de artistas nacionais e estrangeiros¹⁰⁸, sendo que apenas 29 concorrentes puderam apresentar seus projetos, somando um total de 20 trabalhos. Maquetes foram exigidas pela Comissão Central Pró-Monumento Duque de Caxias.

O concurso foi considerado pela comissão o maior da América Latina, não apenas pelo número de maquetes apresentadas, mas, especialmente, pelo “valor artístico dos candidatos inscritos”. Os nomes dos participantes do concurso são apresentados a seguir:

Victor Brecheret, projeto “Itororó A”;

Galileu Emendabili, projeto “Passagem da Ponte”;

Humberto Cozzo, projeto “Itororó I”;

Caetano Francaroli, projeto “Duque de Ferro”;

Celita Vaccani, projeto “Estrela”;

Ernesto Biancalana, projeto “Copo de Espada”;

Joaquim L. Figueira e Rafael Galvez, projeto “Varonil”;

Amílcar Betta, projeto “Marte”;

Júlio Starage;

Bruno Giorgi;

João Batista Ferri;

José Cucê;

João Perissinoto;

Arlindo Castelani de Carli e mais um colaborador, Raul Lacome, arquiteto francês;

Wilmo Rosada e Áureo Alessanri.

Consta, ainda, que houve dificuldades no transporte de alguns trabalhos estrangeiros, o que explica o número reduzido de maquetes expostas no concurso, em vista do número de inscrições. Vários artistas uruguaios, por exemplo, puderam se inscrever no concurso por intermédio do embaixador em Montevideu, como os artistas, José Belloni, Rossi Magliano, Barriola y Ordeig e Carlos Saavedra, porém, não tiveram seus trabalhos expostos. Assim como, o artista italiano, Roberto Terracini, que, devido o atraso na chegada da sua maquete, também não pode participar do concurso¹⁰⁹.

109 Ibid., p. 6.

As propostas apresentadas foram expostas num amplo edifício da Praça Ramos de Azevedo, esquina com a 24 de Maio (propriedade cedida pelo Dr. Samuel Ribeiro). As maquetes começaram a serem expostas ao público no dia 10 de novembro de 1941. Relata-se, que mais de 300 mil pessoas visitaram o recinto da exposição, aproximadamente 5 mil pessoas por dia¹¹⁰.

110 Ibid., p. 7

A exposição foi inaugurada, com grande solenidade, pelo Sr. Fernando Costa, Interventor Federal do Estado, com a presença do General Maurício Cardoso, de D. José Gaspar de Afonseca e Silva, Arcebispo Metropolitano, de Secretários de Estado e do Prefeito Municipal Prestes Maia.

No dia 27 do mesmo mês ocorreu o julgamento das maquetes. A Comissão Julgadora foi composta, como prescreve o “Edital de concurso de projeto para o monumento de Caxias”, por um membro da Comissão Promotora, como presidente nato; um escultor; um arquiteto; um historiador, um representante do Exército; um representante da Prefeitura; um representante da Sociedade Amigos da Cidade e um representante dos concorrentes, não concorrente. Desta forma, ocuparam estas categorias:

Dr. Francisco Prestes Maia, membro da Comissão Promotora e presidente e nato.

Dr. Gofredo T. da Silva Telles, representante da Sociedade Amigos da Cidade.

Crítico de arte Luiz Martins, representante da Prefeitura Municipal;

Coronel Paulo de Figueiredo, representante do

Exército.

Tenente Coronel Afonso de Carvalho, historiador.

Antonio Caringi, escultor.

Dr. Dácio de Moraes, arquiteto.

João Scuotto, representante dos concorrentes.

Além do Tenente Godofredo J. Santoro, que secretariou os trabalhos.

O Jornal A Manhã, de dezembro de 1941, publicou a relação dos artistas premiados, os títulos dos respectivos projetos e o valor do prêmio adquirido por cada colocação. Esta relação encontra-se dividida entre as três primeiras colocações e mais três projetos que receberam menção honrosa pela Comissão Julgadora, são eles:

1º Victor Brecheret – projeto “Itororó A”, prêmio de, Cr\$ 30.000.00

2º Galileu Emandabile – projeto “Passagem da Ponte”, Cr\$ 20.000.00

3º Humberto Gozzo – projeto “Itororó I”, Cr\$ 10.000.00

Menção Honrosa: Joaquim Figueira e Rafael Galvez – projeto “Varonil”, Cr\$ 3,500,00

Caetano Fracarolli – projeto “Duque de Ferro”, Cr\$ 3,500,00

111 Esta atualização (valores em Reais em abril de 2005) foi efetuada considerando o IPC - SP, tendo como data inicial, janeiro de 1943, diretamente no site do Banco Central do Brasil: [Http://www.bcb.gov.br](http://www.bcb.gov.br).

Fig. 4 Comissão Julgadora. Da esquerda para a direita: os Srs. Luis Martins, Cel. Paulo Figueiredo, Dr. Dácio de Moraes, Dr. Gofredo T. da Silva Telles, General Maurício Cardoso, Prefeito Prestes Maia, Tte. Cel. Affonso de Carvalho, escultor Antonio Caringi, Tte. Godofredo J. Santoro e escultor João Scuotto. Ao fundo o projeto vencedor, Itororó A, de Victor Brecheret.

Fonte: et., al. Projeto para o concurso para o Monumento Duque de Caxias, 1942, p. 10. Observa-se que essa e as próximas imagens do concurso, embora com pouca qualidade, foram mantidas devido sua importância para a análise das maquetes.

Celita Vacanni – projeto “Estrela”, Cr\$ 3,500,00

Amílcar Betta – projeto “Marte”, Cr\$ 3,500,00

Os prêmios foram entregues no dia 18 de dezembro de 1941, os valores convertidos para os dias atuais, atingem em “reais” as seguintes cifras: 1º colocado: R\$ 20.144,85 reais; 2º, R\$ 13.429,90; e 3º, R\$ 6.714,95¹¹¹.

2.2 A Repercussão

Já mencionamos nossa hipótese de que o concurso era parte de uma estratégia maior de envolver diversos segmentos da sociedade paulista nos objetivos do Estado Novo. Depois do que vimos acima podemos imaginar que esta teve um êxito mais do que satisfatório. Presentes na abertura estiveram personalidades de relevo, porém,



esperadas uma vez que faziam parte da preparação do concurso, tais como o prefeito da cidade, Ademar de Barros, o Presidente de Honra da Comissão Central, o Sr. Fernando Costa, Interventor Federal do Estado, o General Maurício Cardoso, de Secretários de Estado e do Prefeito Municipal Prestes Maia. Por outro lado, compareceu à cerimônia D. José Gaspar de Afonseca e Silva, Arcebispo Metropolitano.

Não apenas representantes do Exército como o Tenente Coronel Afonso de Carvalho¹¹², Coronel Paulo Figueiredo e o General Maurício Cardoso fizeram parte do júri, importantes personalidades paulistas também participaram, entre elas, Dr. Gofredo da Silva Telles, representando a Sociedade Amigos da Cidade, era importante jurista da Faculdade de Direito do Largo São Francisco e destacado político; Luis Martins que representava a Prefeitura Municipal era crítico de arte atuante, inclusive no jornal “O Estado de São Paulo” (além de ser na época marido de Tarsila do Amaral); Antonio Caringi, representante dos escultores tinha uma importante trajetória em criar monumentos. Gaúcho, é sua a estátua eqüestre de Bento Gonçalves que fez parte da exposição de 1935, em comemoração do Centenário da Revolução Farroupilha. E, finalmente, Francisco Prestes Maia, presidente da Comissão Promotora e Presidente Nato, não

112 O tenente Coronel Afonso de Carvalho, 1897 - 1953, escreveu diversas obras para jornais revistas e para teatro, além de ser considerado pelo Exército o biógrafo oficial de Caxias.

113 Vale ressaltar o envolvimento de Prestes Maia, não somente com a construção do monumento, mas com a própria figura de Caxias. Seu entusiasmo pode ser observado num discurso pronunciado durante as comemorações do “Dia do Soldado”:

“Desincumbe-se a cidade de São Paulo de uma nobre e honrosa obrigação: a de sua contribuição para o monumento, que deve perpetuar, na pedra e no bronze, a figura extraordinária e verdadeiramente simbólica que foi o Duque de Caxias.

Caxias é um nome digno que engrandeceria qualquer povo. Suas batalhas, entre as quais se salientam as de Ipororó, Avaí, Lomas Valentinas, Angustura, e, sobre todas, a espetacular passagem de Humaitá, constituem um acervo de vitórias inimitáveis, a valerem, só por si, uma fé de ofício que é das maiores de todos os gerais do continente.

Guerreiro bravo e magnânimo, estrategista habilíssimo, administrador consumado, político incomparável, evangelizador da paz e da unidade nacional no período mais agitado de nossa história, invencível tanto pela força, como pela correção e pela bondade foi certamente o vulto máximo da nossa terra, síntese perfeita do cidadão e do soldado. Sua lembrança sempre esteve nos corações paulistas, mas sua figura faltava para completar, com uma nota de profundo idealismo, o panorama movimentado desta cidade operosa e construtora. et., al. Projeto para o concurso para o Monumento Duque de Caxias. loc., cit. p. 25.

apenas era o prefeito da cidade de São Paulo, como também o autor do Plano de Avenidas e responsável em grande parte pela mudança da fisionomia da cidade com a execução nesta época de seu plano¹¹³.

O meio artístico não ficou atrás, respondendo bem, na medida em que diversos artistas relevantes enviaram propostas. Não precisamos comentar a carreira do Victor Brecheret. Galileu Emendabili tinha ganho em 1929 o concurso internacional para a realização do Monumento a Ramos de Azevedo e executara em 1934 o “Monumento aos Heróis Constitucionalistas da Revolução de 1932”. Bruno Giorgi recém chegado ao Brasil mantinha então contato com os artistas do grupo Santa Helena e integrava a Família Artística Paulista. Futuramente será autor do “Monumento à Juventude Brasileira” nos jardins do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, em 1947. Em Brasília deixará obras marcantes como “Os Candangos” (1960) e “Meteoro” (1967). Outros dois escultores que integravam a Família Paulista eram Rafael Galvez e Joaquim Figueiras.

Não foram apenas militares pertencentes à Comissão que difundiram sua opinião sobre o andamento e o resultado do concurso pela imprensa¹¹⁴. Também opinaram personalidades, importantes escritores e jornalistas

paulistanos, tais como: o já mencionado Godofredo da Silva Teles; a artista modernista Tarsila do Amaral; o crítico italiano recém imigrado Pietro Maria Bardi; o escritor modernista Menotti Del Picchia, que acompanhara desde o início a trajetória do escultor (além disso, seu amigo pessoal e padrinho de sua filha Sandra); o poeta Guilherme de Almeida, pertencente ao mesmo grupo; e o já citado Luis Martins. Além da relação dos artistas premiados, algumas considerações a respeito do Concurso Internacional de maquetes para o monumento a Caxias foram publicadas em jornais da época, como a do General Maurício Cardoso, a do integrante da Comissão Julgadora, o Coronel Afonso de Carvalho, a de “Hélios” (supostamente Menotti Del Picchia) e a de Godofredo da Silva Teles, também da Comissão julgadora¹¹⁵.

Típica é a entrevista de Menotti Del Picchia ao Diário de São Paulo reproduzida abaixo apoiando a escolha da Comissão:

A decisão da Comissão Julgadora do Monumento a Caxias premiando o maravilhoso esforço do grande escultor patricio Victor Brecheret, repercutiu em todos os meios artísticos e intelectuais da maneira mais favorável. A maquette de Brecheret consagra o Herói da Raça, a sua personalidade e não simples episódios de sua vida. É ainda a estátua eqüestre o padrão clássico para melhor exprimir o Guerreiro.

Jornal: E qual é a sua opinião a respeito do projeto de Brecheret?

114 [A opinião do General Maurício Cardoso]. **Jornal Diário de São Paulo**, 4 de dezembro de 1941. Apud, PELLEGRINI, S. B. Notícias de Brecheret, 220. p. 58; [Coronel Afonso de Carvalho]. **Jornal da Manhã**. São Paulo 4 de dezembro de 1941.

115 Godofredo da Silva Teles [Como se manifesta o Sr. Godofredo da Silva Telles]. São Paulo, **Jornal Diário de São Paulo**, 4 de dezembro de 1941, apud: Pelegrini, S. B. Notícias de Brecheret, 2000. p. 58; Tarsila do Amara [Uma visita a Brecheret]. **Jornal Diário de São Paulo**, 10 de abril de 1949. apud: idem, p. 104; Pietro Maria Bardi. [A dança das Estátuas]. **Jornal Diário de São Paulo**, 02 de novembro de 1948. op. cit.: idem, p. 84; Menotti Del Picchia, [Palavras do escritor Menotti Del Picchia]. **Jornal Diário de São Paulo**, 4 de dezembro de 1941. op. cit.: idem, p. 57; [O Caxias de Brecheret]. **Jornal Novidades Paulistanas**, 30 de outubro de 1958, p. 3. op. cit.: p. 138; Guilherme de Almeida [Ontem, Hoje e Amanhã]. São Paulo, 02 de novembro de 1948.”op. cit.: idem, p. 84; Luis Martins. [O monumento Duque de Caxias]. **Jornal O Estado de São Paulo**, 21 de dezembro de 1955. (Anexo I)

116 [Palavras do escritor Menotti Del Picchia] **Jornal Diário de São Paulo**, 4 de dezembro de 1941.

Como trabalho escultórico e arquitetônico, a obra do glorioso estatuário nosso pode ser considerada uma obra-prima. Quem conhece Victor Brecheret, seu preparo técnico, a potência da sua arte, ciclópica quando se trata de esculpir grandes massas humanas, como no caso do Monumento das Bandeiras fica certo de que a Comissão duplamente acertou: quer escolhendo a mais bela maquette do concurso, quer entregando a execução do trabalho a um artista nutrido, não apenas por excepcional talento, como de provada capacidade técnica. São Paulo terá a felicidade de ver imortalizada no bronze a figura do Soldado Perfeito e do Cidadão Perfeito, que foi Caxias, de maneira digna, enriquecendo-se uma das suas praças, com um monumento que representará um florão de orgulho para a arte brasileira¹¹⁶.

Porém, independentemente das opiniões veiculadas serem contrárias ou favoráveis, o simples fato de comentar o concurso ou o monumento a Caxias já bastava para envolver a população paulista.

Por último, como já vimos, a fluência do público paulistano foi excepcional: mais de 30 mil pessoas visitaram a exposição das maquetes, e isso na São Paulo de 1941.

De fato, o processo de criação do monumento ajudou a aparar as arestas entre São Paulo e o governo de Getúlio.

2.3 Os Projetos Concorrentes

A partir dos documentos encontrados, entre pareceres da comissão julgadora, e das imagens dos projetos apresentados, procura-se, interpretar os critérios adotados, compreender a escolha do projeto de Brecheret e,

conseqüentemente, saber quais aspectos da figura de Caxias deveriam ser evidenciados no entender da Comissão.

O documento oficial da Comissão Julgadora do Concurso para o Monumento Duque de Caxias esclarece que o julgamento processou-se metodicamente, com uma seleção preliminar que permitiu concentrar seus esforços sobre os projetos mais viáveis, excluindo os projetos que pela impropriedade de concepção geral, inconveniências urbanísticas, e/ou inexecutabilidade financeira, podiam evidentemente ser postos de lado. Em uma segunda etapa, procedeu-se a uma nova seleção, ficando resumidos a oito os projetos. Finalmente, na última votação e após nova discussão e comparação dos projetos, foram decididos os três primeiros prêmios e propostas quatro menções honrosas, tudo segundo os termos do edital de concorrência.

Vale ressaltar, que os nomes dos autores dos projetos constavam num envelope lacrado e iam sendo divulgados após o julgamento de suas maquetes, não sendo, segundo a Comissão, possível identificar a priori a autoria dos projetos.

Do depoimento do Coronel Afonso de Carvalho, destacam-se algumas observações. Na sua opinião, os três primeiros prêmios, “Itororó A”, de Brecheret; “Passagem da

Ponte”, de Galileu Emendabili; e “Itororó II”, de Humberto Cozzo, se deram por estes projetos terem apresentado o Duque de Caxias em atitude guerreira e em gesto heróico, como esperavam os militares. A opinião sobre os projetos vencedores de Affonso de Carvalho, como já comentado, o biógrafo oficial de Caxias escolhido pelo Exército Brasileiro, apenas reafirma a idéia de herói e mito, que ele próprio tinha de Caxias.

Entretanto, a partir das análises e críticas de alguns projetos, comentadas no Parecer da Comissão Julgadora, percebe-se outros critérios considerados pela Comissão no seu julgamento. Nota-se, por exemplo, a preferência da Comissão pelos projetos que não resumiram a representação do Duque a apenas um episódio de sua vida, como foi o caso do projeto de Galileu Emendabili. A Comissão, neste caso, argumentou: “o monumento representa um episódio da vida de Caxias, e, assim, como significado, permanece em nível tecnicamente inferior ao do primeiro”¹¹⁷.

117 “Parecer Oficial da Comissão Julgadora dos Projetos para o Monumento a Caxias. Apud. Projetos para o concurso para o Monumento a Caxias, 1942. p. 74

Além disso, o projeto de Emendabili foi considerado inadequado urbanisticamente, pois, apesar de não bipartir a praça longitudinalmente, “apresenta-se estreito em relação à Avenida São João, e como muralha em relação àquelas outras perspectivas”¹¹⁸. Vale ressaltar, que as ruas citadas, são adjacentes do Largo do Paissandu, local

118 Ibid., p. 72

inicialmente pensado para a implantação do monumento.

Com uma concepção muito próxima do Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret, o projeto de Emendabili foi considerado “plasticamente moderno e interessante”. Sua proposta corresponde à passagem de Caxias por Iitororó, momento, no qual Caxias pronunciou a célebre frase: “Sigam-me os que são Brasileiros”.

O 3º lugar foi destinado ao projeto “Iitororó II”, de Humberto Cozzo. Foi considerado “historicamente bem informado”, além disso, foi julgado como uma das melhores figuras eqüestres da exposição. A crítica, porém, a este

Fig. 5 Projeto “A Passagem”, Galileu Emendabili. Fonte: Projeto para o Concurso para o Monumento a Caxias, 1942, p. 23.



119 Ibid., p. 74.

projeto, deu-se aos relevos laterais propostos no projeto composto por uma “certa complicação de linhas e superfícies”¹¹⁹.

Seguindo a análise dos projetos classificados, e deixando a maquete de Brecheret para uma análise mais criteriosa na seção seguinte, têm-se os projetos que mereceram menções honrosas segundo o julgamento da comissão. O projeto “Duque de Ferro”, de Caetano

Fraccarolli; “Estrela”, de Celita Vaccani; “Marte”, de Amilcar Betta; e “Varonil”, de Joaquim Figueira e Rafael Galvez.

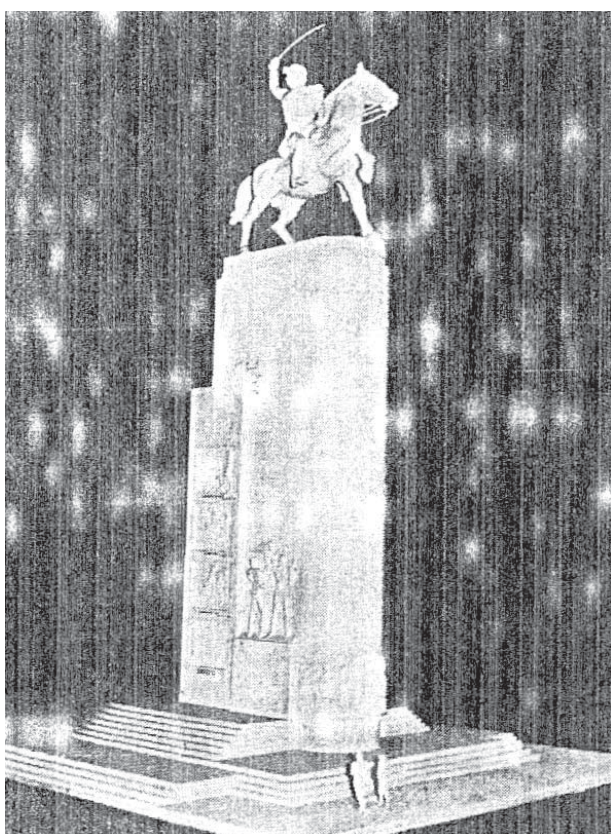
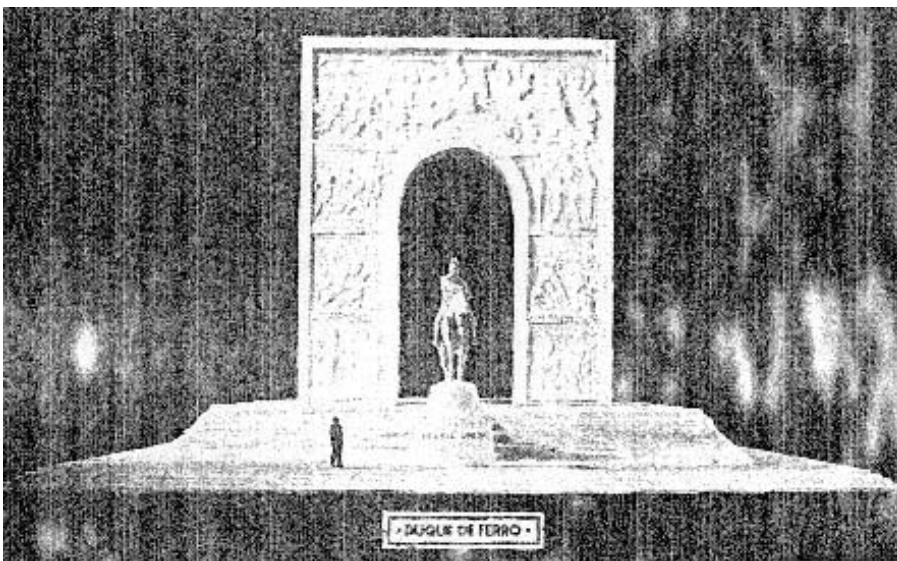


Fig. 6 Projeto “Itororó II”, Humberto Cozzo. Fonte: Ibid., p. 50

O projeto “Duque de Ferro” recebeu críticas da Comissão, por ser composto de dois elementos inteiramente separados, o arco e a estátua. Apesar da sua “riqueza descritiva”, comentada no parecer da comissão, o arco foi alvo de severas críticas, sendo interpretado apenas como um “mero pano de fundo”: “o autor, evidentemente escultor e não arquiteto reduziu o arco a uma placagem, simples suporte de relevos, sem qualquer aspecto estrutural e sem terceira dimensão. Isto

acabou por sacrificar as vistas laterais e, em particular, o remate perspectivo das ruas convergentes”¹²⁰. Não agradando, portanto, urbanisticamente. 120 Ibid., p. 75.



O projeto “Estrela”, de Celita Vaccani, foi criticado pela sobrecarga de elementos. O trabalho foi considerado “de boa vontade”, porém, “peca pelas complicações da forma”. Infelizmente não há a imagem desse projeto, o que dificulta compreender as críticas da Comissão. Porém, pelos argumentos, o projeto deveria compor diversos elementos que foram considerados desconexos, por serem trabalhados em escalas bastante distintas.

Amílcar Beta apresentou seu projeto “Marte”, cujo partido assemelha-se ao do primeiro colocado, o de Victor Brecheret. Entretanto, nenhuma outra observação foi

Fig. 7 Projeto “Duque de Ferro”, Caetano Fraccaroli. Fonte: Ibid., p. 9

registrada pela Comissão Julgadora, além dessa semelhança.

Novas críticas, porém, surgem em relação ao projeto “Varonil”, de Joaquim Figueira e Rafael Galvez. A Comissão alegou que o pedestal era esguio demais e que a figura

principal era amesquinhada pelo conjunto: “ao pé da coluna enfileiram-se figuras inúteis (...)”¹²¹.



Fig. 8 Projeto “Marte”, Amilcar Betta. Fonte: Ibid., p. 54.

121 Ibid., p. 75.

Outro projeto mencionado no Parecer da Comissão Julgadora é o projeto “Embaixador”, de Arlindo Castellani. Este projeto apresentou um enorme relevo que traria um inconveniente, taparia o fundo da praça. Além disso, o relevo foi criticado pela Comissão pela “falta de inovação” e de “e n q u a d r a m e n t o arquitetônico”; e pela

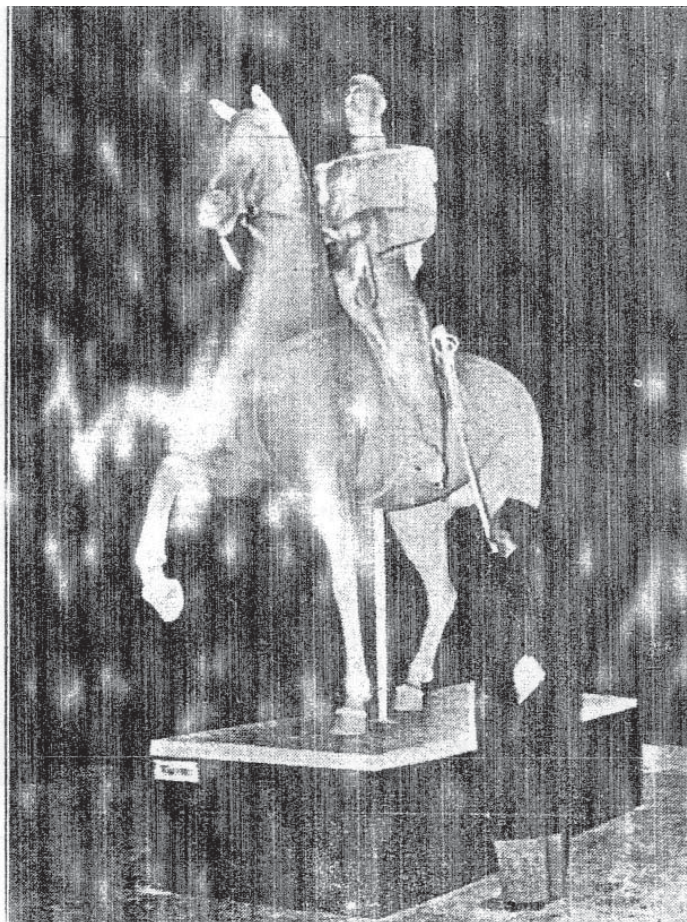
perspectiva falha do cavalo principal. A Comissão vislumbrou, a partir da maquete, o monumento erigido e em plena festividade, pois, seu argumento foi devido ao

posicionamento da escadaria, que não permitiria à “multidão”, vislumbrar Caxias¹²².

122 Ibid., p. 78.

Em suma, percebe-se que a falta de unidade que alguns projetos apresentaram, bem como, a diversidade estética das composições ou a extravagância de outros, foram determinantes para suas desclassificações.

Entretanto, valem aqui algumas considerações. A Comissão explicitou sua preferência aos projetos que não resumiram a representação da figura de



Caxias a um único episódio da sua atuação militar e também valorizou as representações de Caxias não estilizadas, fidedignas à fisionomia do militar.

Fig. 9 Projeto “Varonil”, Joaquim Figueira e rafael Galvez. Fonte: Ibid., p. 3.

Vale notar, porém, que um tema freqüente nas propostas para o concurso foi a batalha de Itororó, momento da Guerra do Paraguai em que o papel de Caxias foi emblemático, como relatado por toda a imprensa

123 WHLING, A. Caxias e o imaginário nacional. A visão de seus contemporâneos. Revista da Cultura, ano III, n. 5. p. 52.

nacional, bem como pela historiografia oficial¹²³.

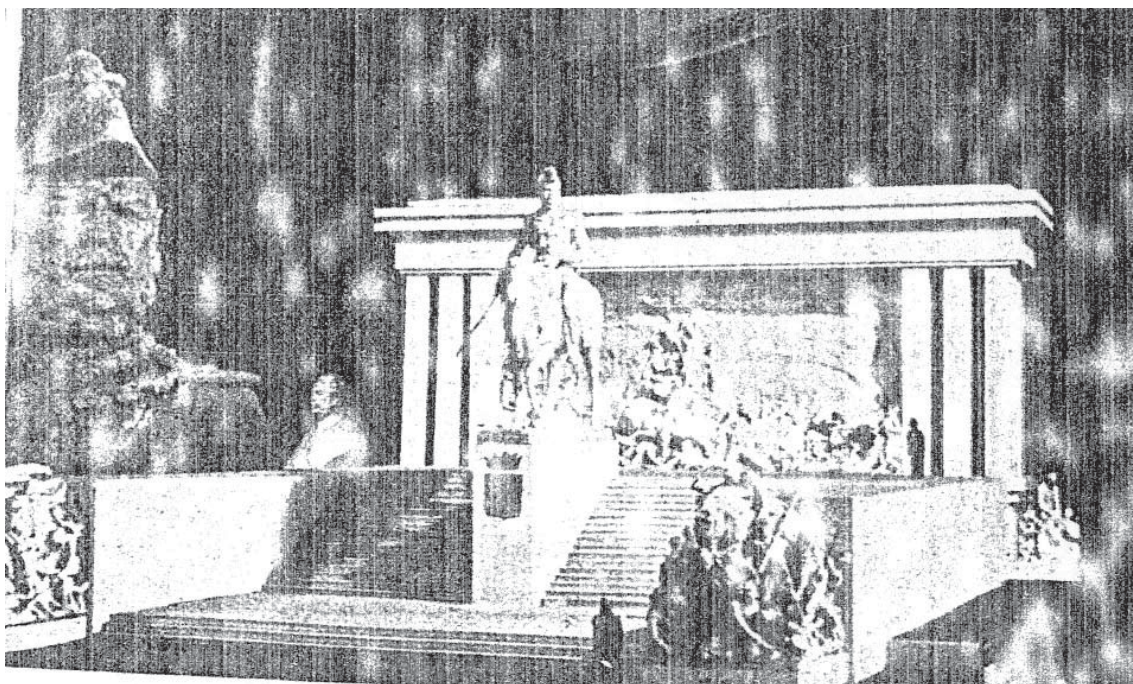


Fig. 10 Projeto "O Embaixador", Arlindo Castellani de Carli. Fonte: *ibid.*, p. 48.

Além destes requisitos, a Comissão também se preocupou com a configuração da obra no espaço público destinado às festividades cívicas. Portanto, foram analisados nos projetos a localização do monumento no Largo do Paissandu, bem como, a sua adequação para receber a população e as autoridades.

Percebe-se, a partir das escadarias e da elevação da imagem de Caxias em diversos projetos, a preocupação em configurar o monumento de maneira adequada ao ritual cívico. No Memorial Descritivo do Projeto Duque de Ferro,

de Caetano Fraccaroli, por exemplo, destaca-se esta preocupação:

O primeiro lance da escada forma uma plataforma de onde as autoridades poderão assistir a desfiles, lado a lado com Caxias, sem encobrir a sua figura que, ao contrário, se sobreporá como se ele estivesse, com seu exemplo, presidindo a parada. O visitante que examina a estátua de perto se encontra na distância exata para melhor admirar todos os quadros escultóricos do arco¹²⁴.

124 Memorial descritivo do projeto "Duque de Ferro", de Caetano Fraccaroli. Ibid., p. 8

Enfim, a elevação da figura do Duque por um imenso pedestal que proporcionasse perspectivas à população, a disposição das escadarias para melhor alocar as autoridades e a representação viril e guerreira do Duque, foram quesitos determinantes julgados no concurso. Abaixo, encontra-se um exemplo típico criticado pelo júri do concurso, ou seja, um Duque "tímido" demais, tanto pela falta de "virilidade" da sua figura, quanto pela falta de ousadia na elevação do herói pelo pedestal.

Fig. 11 Projeto (sem título) João Batista Ferri. Fonte: Ibid., p. 15.



3 “Itororó A”, o projeto apresentado por Victor Brecheret

Este terceiro capítulo é dedicado ao estudo da proposta vencedora de Victor Brecheret, analisando o parecer do júri, assim como, o memorial e a maquete entregues. Nestas análises aproveita-se para discutir a visão de Brecheret sobre questões como a concepção deste monumento, assim como, de arte monumental. Nesta discussão está implícita sua visão sobre o papel dos monumentos na cidade contemporânea e como encarava a relação entre arte, política e memória.

A Comissão Julgadora inicia o parecer sobre o projeto Itororó A com uma declaração elitista: “esse trabalho, embora não haja despertado excessivo interesse popular (naturalmente mais propenso às representações espetaculares) foi, desde o início, um dos favoritos da assistência mais culta em matéria de arte.”¹²⁵

125 Parecer Oficial da Comissão Julgadora dos Projetos para o Monumento a Caxias. Apud, Projetos para o Concurso para o Monumento Duque de Caxias, 1942, p. 69.

O Sr. Gofredo da Silva Teles, integrante da Comissão julgadora, após o término do concurso, disse em entrevista que o voto pelo projeto Itororó A, de Brecheret, foi “unânime” e “intocável”, “um ato de legítima justiça”, e argumentou:

Pela escolha feita, São Paulo pode ficar certo de que desta vez terá um monumento que, sabe ser uma legítima obra de arte, ainda significativa, sem dúvida um

126 [Como se Manifesta o sr. Gofredo da Silva Teles]. **Jornal Diário de São Paulo**, 4 de dezembro de 1941.

florão do nosso patrimônio artístico¹²⁶.

Os adjetivos utilizados pela Comissão para designar o projeto de Brecheret foram: “distinto”, “sóbrio”, “elegante”, “forte”. Vale ressaltar que os argumentos favoráveis da Comissão sobre o projeto de Victor Brecheret denotam coerência com suas críticas aos desclassificados.

A “unidade” presente no projeto de Brecheret deu-se, segundo a comissão, ao fato do projeto ter alcançado um efeito de força e de beleza, sem cair na “multiplicação de elementos medíocres”. Brecheret concentrou sua massa escultórica em um bloco apenas, não utilizou bronze nos alto-relevos, “para não reduzir a unidade”, “não cortar o sólido geométrico” e “nem introduzir heterogeneidade de material”. Além disso, Brecheret não empregou nenhum simbolismo, ou seja, eliminou de seu projeto qualquer menção a seres míticos, tão freqüentes em outros projetos. Colocou Caxias como figura principal; e, diferentemente da maquete de Emendabili, não a representou em nenhum episódio específico, e também não foi “genérico” na sua representação, ou seja, não exibiu “cargas” e “batalhas”, aleatoriamente, sem identificação precisa¹²⁷.

127 Parecer Oficial da Comissão Julgadora dos Projetos para o Monumento a Caxias, *lop.*, cit. p. 69 – 70.

Além disso, a Comissão acrescentou que o Caxias de Brecheret apresentou-se como “uma figura nobre, plasticamente bem assentada”, e que a atitude de Caxias,

foi intermediária entre duas outras, “das mais interessantes e típicas da exposição”: a da “Passagem da Ponte” e da “Itororó II”, segundo e terceiro colocados.

O projeto Itororó II de Humberto Cozzo representa Caxias após desembainhar a espada, voltando-se, para chamar seus homens. A “Passagem” apresenta Caxias avançando, a liderá-los. A atitude nos dois casos refere-se à chamada, a reunião, e, portanto, à conhecida frase que Caxias pronunciou na travessia da ponte sobre o arroio Itororó – “Sigam-me os que são brasileiros”. Nota-se, portanto, a importância do simbolismo da espada desembainhada.

Esta representação do Duque de Caxias com sua espada foi considerada pela Comissão como sendo “civicamente nobre, plasticamente a mais suscetível de tratamento monumental.”¹²⁸.

128 Ibid., p. 69 – 70.

Outro elemento ressaltado e analisado positivamente pela comissão, diz respeito a representação do cavalo. Um dos membros da Comissão ironizou que “cavalo não é cadeira”. Algumas “cadeiras” não deixam nunca de aparecer nos concursos... Mas, para contrabalançá-las, também corcéis costumam haver tão fogosos, que parecem voadores”¹²⁹. Brecheret, neste caso, também, foi digno de elogios, pois, segundo a Comissão, sua estátua eqüestre

129 Ibid., p. 70.

atingiu o melhor equilíbrio.

Entretanto, nenhum detalhe provocou mais discussão que o friso do monumento. Brecheret propôs que este fosse executado na própria pedra de embasamento, em alto relevo, o que foi avaliado como sendo de notável originalidade e ousadia, chegando a atemorizar elementos da própria comissão.

A Comissão Julgadora via como inovação sua estilização da narração histórica, conseguindo conciliar “perfeitamente as necessidades da comemoração com as exigências da arte escultórica”¹³⁰.

130 Ibid., p. 73

Para ilustrar melhor o argumento desenvolvido até o momento, presta-se como contraponto, o projeto de Bruno Giorgi, não classificado no concurso. Bruno Giorgi utiliza tanto as figuras míticas, quanto o chapéu, além, da figura do Duque de Caxias apresentar-se numa escala tímida com relação ao pedestal e às próprias figuras míticas.

Fig. 12 Projeto (sem título)
Bruno Giorgi. Fonte: Ibid., p.
45.



O escultor, ao estudar Caxias, buscou uma biografia oficial do militar e, conseqüentemente, seu projeto correspondeu, em última instância, as expectativas da Comissão. Nos relevos laterais inscritos no pedestal, por exemplo, Brecheret não escolheu aleatoriamente as representações de Caxias, escolheu três passagens importantes da vida do militar: Caxias em Bagé, Reconhecimento de Humaitá e Batalha de Itororó, além de retratar o “enterro de Caxias”. Esse conjunto de episódios foi determinante para elevar Caxias a herói da nação e ser considerado o responsável pela unidade e integridade nacional.

3.1 A Proposta Apresentada por Brecheret

A partir do parecer da comissão - e da leitura de seu memorial, pode-se adiantar aquilo que parece serem as opções básicas adotadas por Brecheret na concepção do monumento:

Primeiramente a eleição do gênero estátua eqüestre, como o mais adequado ao caráter militar do duque. A adoção de extrema simplificação formal, tanto nas figuras quanto na arquitetura do monumento, o que poderíamos caracterizar, em analogia com o estilo dórico, a simplicidade clássica realça a masculinidade da figura. Esta simplicidade se casa com duas outras qualidades determinantes, o realismo idealizante - que une a devoção à “veracidade”

histórica unida ao abandono de qualquer figuras míticas – e monumentalidade (que no caso se confunde com a grandiosidade sobre-humana do monumento).

Como já foi visto a opinião do júri sobre os projetos, especialmente o vencedor de Victor Brecheret, antes do aprofundamento da análise destes pontos, é útil transcrever na íntegra o Memorial Descritivo desta proposta¹³¹.

131 Memorial descritivo do Projeto Itororó A de Victor Brecheret. Ibid., p. 41 - 45.

Exposição de Motivos

Já se disse, com indiscutível acerto, que para o Monumento ao DUQUE DE CAXIAS, a ser levantado “numa praça pública, e destinado à contemplação das massas, o aspecto guerreiro será o mais popular, e a figura eqüestre impõe-se”. Realmente, mais do que político, diplomata (no sentido de pacificador), unificador, administrador – como guerreiro, como militar em última instância, é que o DUQUE DE CAXIAS deve ser visto, admirado e cultuado pela Nação. Porque a glória militar, que foi dele, é a grande glória do Exército Brasileiro, e é a grande glória do Brasil de todos os tempos. Nada mais justo, portanto, que se perpetue a Grande Glória Militar de nossa Pátria.

Ao lado desse primeiro motivo, está a conveniência da estátua eqüestre, única capaz de garantir de fato o aspecto de imponência condizente com a importância e com a amplitude da obra e dos feitos de Caxias. Entretanto, um grave problema de estética devia ser resolvido desde logo: uma estátua como essa, de grandes proporções, colocada num plinto de elevada altura, não poderia destoar, em imponência, da enorme massa arquitetônica. Para isso uma solução se impunha: o cavalo devia ser estilizado dentro das leis estéticas e em proporção à grandeza dos volumes do monumento; pois um cavalo inteiramente natural perder-se-ia

irremediavelmente no espaço, e no conjunto haveria de dar desagradável impressão de galhos de árvore, sem nenhum efeito favorável. Uma estátua eqüestre de grande volume colocada cerca de vinte metros acima do nível do solo evidentemente não pode obedecer às mesmas linhas com que se escultura um bibelô de mesa.

Trata-se, na verdade, de um dos difíceis problemas da arte arquitetônico-escultural. Talvez se possa dizer que, mesmo feita a maquete, ainda não se poderá saber se o artista será de fato capaz de *realizar* o monumento, em virtude de suas amplas proporções. Muitos exemplos de monumentos eqüestres de feio aspecto, e até deprimentes, estão nos advertindo dessa dificuldade de realização fora da maquete; pois uma obra desse vulto exige decididamente que o artista tenha, além do mais, uma prática real e um conhecimento mediato da construção de obras de escultura em grandes medidas, como será o monumento de Caxias.

Além disso, exige-se primordialmente que o escultor tenha profundo conhecimento – teórico e prático – da anatomia e da fisiologia do cavalo; e que a obra seja concebida e realizada no grande espaço a ser ocupado pelos volumes sem perder a harmonia das linhas e do conjunto estético. Sendo 27 metros a sua altura, o monumento exige o máximo de simplicidade, pois só assim se conseguirão as grandes linhas, a imponência e a masculinidade condizentes com o caráter militar muito acentuado no Duque de Caxias. São os ensinamentos que se colhem do estudo dos mais afamados monumentos levantados até hoje a grandes militares – o do General Gatta-Melata e o do General Coleone – que são considerados os melhores monumentos eqüestres do mundo.

Estas questões mereceram de nossa parte longo estudo e meditação para a concepção da maquete de nossa autoria, e todos os problemas procuramos resolver satisfatoriamente, tendo em vista não propriamente a maquete, mas sim o monumento em suas verdadeiras

proporções. Assim, estando a nossa maquete moldada numa escala de 1: 10, é de toda conveniência que se calcule um aumento de dez vezes, para que se possa ter uma idéia aproximada do monumento que propomos, todo em granito, num só bloco, encimado pela estátua em bronze.

Medidas do Monumento

O monumento ao Duque de Caxias, de nossa autoria, terá 27 metros de altura, acima do nível do solo. De diâmetro, na base, 18 metros.

A estátua eqüestre, em bronze, terá 7 metros de extensão por 7 metros de altura.

O plinto de granito, num só bloco, medirá 16,60 metros de altura, com duas faces de 5,50 metros na base e 4,50 metros no topo; e duas faces de 8,60 metros na base e 8,0 metros no topo.

Parte Histórica

Conforme a maquete apresentada com este memorial, em escala de 1:10, o monumento do DUQUE DE CAXIAS, de nossa autoria, obedecendo rigorosamente às normas clássicas, compor-se-á do seguinte:

I. ESTÁTUA EQUESTRE – bloco principal do monumento. O Duque de Caxias, cavalgando um cavalo de puras linhas clássicas, tanto do ponto de vista de composição como o de modelagem, estará empunhando a espada em posição vertical, representando o momento decisivo da ordem do grande marechal para a arrancada do Exército Brasileiro. Em sinal de Nobreza, o Duque estará sem chapéu. A espada em posição vertical simbolizará o Direito e a Justiça, cuja suprema garantia, e integridade, nas nações civilizadas, é a principal missão do Exército em tempo de paz.

Assim, o aspecto viril, másculo, militar do Duque, e

a sua espada desembainhada formarão um conjunto escultural que dará forma ao que, dele, disse com razão um de seus biógrafos: “Sua espada esteve sempre desembainhada, em defesa das manifestações e da Pátria. Foi o guerreiro por excelência...” (“O Estado de S. Paulo, 25-8-1935”).

Num segundo estudo que realizamos para a estátua eqüestre, o Duque de Caxias aparece, empunhando a espada na mesma posição, não só vestindo o poncho característico das campanhas do Sul, mas também com o quépi de campo. Além disso, sob a sela do cavalo, vê-se o pelego, típico, e muito representativo dos costumes dos antigos cavalarianos do Rio Grande do Sul.

O retrato do Duque será o mais exato possível, e se atenderão igualmente com o máximo rigor os característicos de indumentária e apetrechos de montaria consentâneos com a época.

A estátua eqüestre será de bronze, e as outras partes do monumento de granito, em um só bloco.

II. ALTOS E BAIXOS-RELEVOS – Servindo de base à estátua do Duque de Caxias, levantar-se-á um imponente plinto de quatro faces lisas, e em cada uma delas um alto e baixo-relevo, tudo em granito de Itaquera ou Mauá, formando um só bloco. Esses altos e baixos-relevos representarão três dos maiores feitos com que o grande estrategista enriqueceu as páginas de glórias do Exército do Brasil, Serão:

A) A face A será a da frente do monumento, para a qual está dirigida a marcha do cavalo. O alto-relevo, de 5,50 metros de extensão, e cujas primeiras figuras terão 1,70 metros de altura, representará:

CAXIAS EM BAGÉ

O grande militar, entrando vitorioso em Bagé, dita uma paz honrosa para todos, protege as famílias pobres,

oferece trabalho, ordem e progresso para o povo. E, guardião da Paz, da Justiça e do Direito, proclama: “Maldição eterna a quem ousar recordar-se das nossas distensões passadas” – revelando assim a sua enorme superioridade moral, um dos mais vivos traços de seu caráter.

B) Alto-relevo de 1,70 metros por 8,60 metros, à direita de quem olhe de frente o monumento. Representará:

O RECONHECIMENTO DE HUMAITÁ

Vê-se Caxias à frente dos três generais que o acompanharam nesse glorioso feito do Exército Brasileiro sob a direção do grande marechal: Mitre, Mena Barreto e Câmara, seguidos das respectivas tropas.

Deste alto-relevo apresentamos desde já um detalhe em proporção de 2/3 do tamanho natural, representando os quatro generais, a cavalo, à frente de suas tropas.

C) O alto-relevo da face C, de 1,70 metros por 8,60 metros, é o da esquerda para quem olhe o monumento de frente. Representa:

A CARGA DE ITORORÓ

Depois de exclamar: “Sigam-me os que são brasileiros!”, Caxias, cercado pelos seus trinta lanceiros rio-grandenses, avança arrastando as tropas, na famosa carga contra a posição defendida pelas forças inimigas, que se vêem ao fundo, tentando a defesa da ponte. É a fase culminante da grande batalha.

D) O alto-relevo da face D, de 1,70 metros por 5,50 metros, fica do lado oposto ao da face A, e representa o

SEPULTAMENTO DE CAXIAS

Seis soldados razos, dos mais antigos

companheiros de luta do grande militar brasileiro, carregam o seu caixão funerário, conduzindo-o para a sua última morada – sem nenhuma pompa, como ele próprio desejara. A imensa multidão que acompanhou o seu sepultamento será, no entanto, a pompa mais legítima, e a mais imponente de quantas possam ser feitas com o luxo e a riqueza. Representará, assim, o quarto alto-relevo, a formidável consagração do povo brasileiro ao glorioso militar, sem qualquer preconceito político, regional ou de classe.

A leitura deste memorial, assim como a maquete apresentada levantam uma série de questões, que vão desde a resolução plástica do monumento ou sua inserção no tecido urbano até questões como invenção de tradições. Começamos estudando a visão que o escultor tinha da figura do Duque de Caxias.

3.2 Victor Brecheret e a Figura de Duque de Caxias

Ao receber a notícia que havia vencido o concurso de maquetes, Brecheret, no jornal *A Manhã* em 1941, demonstrou a surpresa pela sua colocação e relatou seu empenho nos estudos sobre a trajetória do militar. O entusiasmo do escultor pelo tema, demonstrado na descrição de seu projeto, também é observado nas entrevistas que concedeu. Nota-se, nelas, o afincamento com o qual o artista estudou a história de Luís Alves de Lima e Silva:

Victor Brecheret

Fui surpreendido, meu amigo, com esta notícia.

132 [Depoimento de Victor Brecheret] **Jornal da Manhã**, São Paulo, quinta-feira, 4 de dezembro de 1941.

Muito embora não conhecesse nem sequer o nome das pessoas que compunham a comissão julgadora, jamais tive dúvidas da honestidade e da justiça de seu julgamento. Trabalhei bastante no meu projeto e vejo agora o resultado do meu esforço. Antes de iniciar a execução do projeto propriamente dito, procurei aprofundar-me no estudo da personalidade do grande soldado do Brasil e na sua prodigiosa atividade não só de militar, como também de pacificador e unificador de nossa Pátria. Caxias, o grande Duque de Caxias não é somente o vencedor das maiores batalhas da nossa história, é também a figura singular que, pela palavra e pela ação pacificadora, realizou o milagre de dar ao Brasil a consciência da sua unidade admirável¹³².

No jornal Diário de São Paulo, Brecheret, acrescentou:

133 [Depoimento de Victor Brecheret] **Jornal Diário de São Paulo**, 4 de dezembro de 1941.

Foram longos meses de trabalho intensivo, de dedicação integral ao trabalho que me propus realizar. Nunca estudei tanto como agora para elaborar uma obra de arte. Formei uma verdadeira biblioteca a respeito de Caxias. Mergulhei em sua vida, procurei conhecer-lhe todos os aspectos mais empolgantes. Consultei uma infinidade de documentos históricos e quando iniciei a modelagem da maquette, tinha para mim uma visão exata do passado. Parece que via Caxias restaurando forças combatidas, reerguendo o moral de tropas, nas campanhas de que participou, vencendo, pacificando, unindo¹³³.

A adesão quase incondicional presente nas entrevistas, fruto da falta de distanciamento crítico do artista em relação a figura de Caxias, reaparece no Memorial Descritivo do Projeto “Itororó A”:

DUQUE DE CAXIAS deve ser visto, admirado e cultuado pela Nação. Porque a glória militar, que foi dele,

é a grande glória do Exército Brasileiro, e é a grande glória do Brasil de todos os tempos. Nada mais justo, portanto, que se perpetue a Grande Glória Militar de nossa Pátria.

Podemos encarar esta admiração irrestrita declarada publicamente pelo escultor ao herói nacional de duas maneiras: podemos enxergar nelas declarações nas quais o escultor não acredita, mas que julga necessário para o bom andamento de seu trabalho profissional, a criação de um monumento. Temos então a figura de Brecheret totalmente embrenhada na sua obra de escultor e alheio à política.

Existe ainda, uma outra maneira de entender essas declarações, talvez complementar à anterior, e que enfatiza o fato que Brecheret durante toda a sua trajetória profissional esteve ligado a um grupo bem específico dos modernistas paulistas, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e Guilherme de Almeida. Este grupo, como já comentado, é considerado por muitos autores como a ala direita do modernismo.

Ao contrário de figuras como Oswald e Mário de Andrade, que mantiveram uma distância crítica, uma visão irônica sobre a história oficial brasileira, Menotti, Cassiano e Guilherme de Almeida caracterizaram-se por “aggiornar” essa história oficial, muitas vezes vindas diretamente dos Institutos Históricos e Geográficos. Eles emprestaram seu

conhecimento das descobertas modernistas para recriar essa história oficial.

Como já comentado, Cassiano Ricardo após ser assessor de Armando de Salles Oliveira, durante o Estado Novo emprestou seus serviços, legitimando esse regime.

Desta forma, pode-se ver um paralelo entre a trajetória artística e política de Brecheret e Cassiano. Enquanto este último era secretário de Armando Salles de Oliveira, Brecheret finalizava o Monumento encomendado por esse político assim que assumiu o poder. Em 1941, encontraremos essa dupla trabalhando como editor de um jornal governista e Brecheret embrenhado nos trabalhos do Monumento Duque de Caxias.

Pode-se ainda pensar que o escultor, bem instalado no círculo desses modernistas não sentisse nenhuma necessidade de postura crítica à figuras da história oficial como os bandeirantes ou o Duque de Caxias. A questão que se levanta, então, é refletir o peso que a adesão incondicional do escultor ao herói nacional, teve no resultado de seu trabalho plástico para o monumento.

3.3 A Resolução Plástica e Espacial do Monumento

Antes de começar a responder a questão acima lembra-se que, paradoxalmente, Brecheret criou o monumento modernista mais logrado, o Monumento às

Bandeiras, e o monumento menos popular da cidade de São Paulo, o Monumento Duque de Caxias. Enquanto que o primeiro faz papel de vedete nos meios de comunicação de massa e é celebrado pela historiografia da arte, parece que todos estão contentes em esquecer a existência do outro, que é o objeto do nosso estudo.

A que se devem as qualidades presentes no monumento do Parque do Ibirapuera? Para responder esta questão é necessário ter em mente que desde a primeira maquete apresentada em 1919 e a concepção final apresentada em 1936, o projeto passou por diversas mudanças. Durante sua estada nos anos 1920 em Paris, Brecheret retomou em diversas esculturas o tema plástico do monumento, uma fileira de seres humanos em movimento ascensional. Nessas obras, nota-se que o artista desvinculado de todo o peso da tradição da arte monumental, permite-se uma imensa liberdade de experimentação. O tema destina-se em direção a uma estilização das figuras baseada em formas puras. O monumento que se encontra atualmente no Parque do Ibirapuera revela essa atividade de depuração plástica.

Outra qualidade deste monumento é a quase ausência de pedestal e de demais atributos espaciais vinculados aos rituais cívicos que se costumam celebrar frente aos monumentos. O Monumento parece emergir quase que

diretamente do solo, como uma gigantesca escultura moderna. Esse caráter de escultura, e não tanto de monumento, é reforçado pela arquitetura e urbanismo do lugar onde se encontra o Parque Ibirapuera. Desnecessário lembrar a vinculação que este parque tem entre nós com a difusão do modernismo na arquitetura e nas artes plásticas. Respondendo a pergunta formulada no trecho anterior, neste caso, o fato de Brecheret ter tido que recriar estes personagens da história oficial que são os bandeirantes.

Frente às características do monumento do Ibirapuera, o monumento ao Duque de Caxias contrasta fortemente, fazendo figura de obra tradicional. Quais qualidades nos fazem perceber o monumento da Praça Princesa Isabel como tradicional, ou seja, não apresentando nenhuma novidade ou elemento inesperado?

A razão mais forte do tradicionalismo deste monumento pode ser encontrada no próprio processo que o gerou. Percebe-se em todo o momento seus promotores tentando controlar o resultado final. Como comenta Daisy Peccinini:

... dado o tema e a efervescência de sentimento patriótico e militar do espírito da época que patrocinou a concepção da obra, durante a II Guerra Mundial, ela não poderia trazer inovações, mas antes utilizar idéias clássicas quanto a uma estátua eqüestre e militar” (...). O memorial apresentado “nos leva a não exigir da obra senão o caráter tradicional acadêmico de diferentes níveis

que o autor lhe impôs¹³⁴.

134 PECCININI, D. Brecheret. A linguagem das Formas. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2004, p. 134.

Mesmo após à aceitação da proposta de Brecheret, a Comissão lhe entrega um documento, “Especificações para o Monumento a Caxias”, onde fica bem claro os limites dentro dos quais Victor Brecheret teria liberdade:

1. O grupo do Reconhecimento deve apresentar somente cavalaria.
2. Uma das figuras não poderá figurar no grupo oposto, pela dificuldade de harmonização.
3. No relevo posterior deve ficar mais visível o numero exato de carregadores do feretro: seis.
4. A figura de Caxias deve ser bem semelhante, sem exageros de deformação artística.
5. Os corpos geométricos dos cantos serão reestudados.
6. As caudas dos cavalos dum relevo serão ligeiramente modificadas.
7. Será introduzida uma base geral, larga de alguns degraus, que, sem prejudicar o aspecto do conjunto, permita melhor dispôr as autoridades nas festas¹³⁵.

135 “Especificações para o Monumento a Caxias”. Processo n. 21515, 1943. Folhas 22 a 24.

As especificações da Comissão e do Coronel Afonso de Carvalho, por exemplo, não deixam dúvidas a respeito da contida liberdade de criação que o escultor seguiria. A autoridade dessa comissão chegava a ponto de determinar modificações que deveriam ocorrer no projeto. Exemplo disso encontra-se no item 4: “A figura de Caxias deve ser

bem semelhante, sem exageros de deformação artística”.

136 Segundo Bordieu, os “sistemas simbólicos” funcionam como “instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento” e cumprem também uma “função política”, que seja de “imposição” ou de “legitimação da dominação”. Apud, BORDIEU, P. O poder simbólico, 2000, p. 11.

No item 7 a Comissão impõe ao artista que faça “uma base geral (...) que permita melhor dispor as autoridades nas festas”¹³⁶. Essa imposição vem confirmar, a intencionalidade dos militares em promover, a partir do monumento no espaço público, às atividades cívicas e ritualísticas de legitimação da própria instituição. Esta disposição mostra os limites de criação da concepção espacial do monumento com as quais Brecheret teve de se haver, bem diferentes da situação que encontrara no Ibirapuera. Por outro lado, a localização do monumento, que gerou inúmeras polêmicas (como veremos adiante), pouco contribuiu para o sucesso do monumento. Podemos imaginar a dificuldade de se projetar um monumento tão gigantesco para um lugar tão exíguo quanto o Largo do Paissandu. Devemos ter em mente também que o lugar em que finalmente foi erigido, a Praça Princesa Isabel, tão pouco constituiu um cenário que ressaltasse as qualidades positivas do monumento.

Comentando os demais itens, encontramos no terceiro, a menção sobre a importância de se ressaltar o número exata do féretro, que deveriam ser seis, cumprindo um dos desejos testamentários de Luiz Alves de Lima e Silva: “enterro sem pompa; dispensa de honras militares; o féretro conduzido por seis soldados da guarnição da

Corte, dos mais antigos e de bom comportamento, aos quais deveria ser dada a quantia de trinta cruzeiros (...)¹³⁷.

137 informação retirada do site www.exercitobrasileiro.gov.br

3.3.1 A Concepção Artística do Monumento

Nossa questão agora é, mesmo levando em conta essas limitações, entender a concepção artística que Brecheret resolveu adotar para o Monumento.

Vejam primeiramente sua eleição do *gênero estátua eqüestre*, como o mais adequado ao caráter militar do duque: “para o Monumento ao DUQUE DE CAXIAS, (...) o aspecto guerreiro será o mais popular, e a figura eqüestre impõe-se”. No Memorial Brecheret, explicita esta escolha como sendo a “única capaz de garantir de fato o aspecto de imponência condizente com a importância e com a amplitude da obra e dos feitos de Caxias”. Sucintamente Brecheret aponta como traço mais característico do duque a glória militar

(..) como guerreiro, como militar em última instância, é que o DUQUE DE CAXIAS deve ser visto, admirado e cultuado pela Nação. Porque a glória militar, que foi dele, é a grande glória do Exército Brasileiro, e é a grande glória do Brasil de todos os tempos. Nada mais justo, portanto, que se perpetue a Grande Glória Militar de nossa Pátria¹³⁸.

138 Memorial Descritivo do projeto Itororó A de Victor Brecheret. Apud, Projeto para o concurso para o monumento a Caxias, 1942, p. 41.

A opção de representar o general como figura a cavalo, bastante tradicional, proporcionava vantagens significativas para Brecheret. Primeiramente garantiriam ser entendido sem problemas por seu público.



Fig. 13 Estátua Equestre de Bartolomeu Coleone (1496, Campo di Santi Giovanni e Pablo, Venice; 395 cm de altura), de Andrea Del Verrocchio, (1435 - 1488).
Fonte: <http://www.wga.hu/frames-e.html/bio/v/verocchi/biograph.html>

139 [Depimento de Victor Brecheret] **Jornal da Manhã**. São Paulo, quinta-feira, 4 de dezembro de 1941.

Por outro lado, trabalhar dentro das convenções de um gênero bem estabelecido, permitia desenvolver um trabalho de recriação a partir de referências da mais alta qualidade. Brecheret, em seu memorial, nomeia seus modelos:

Concebi o monumento em linhas puramente clássicas, com o mesmo espírito que forjou a estátua eqüestre do general Coleone, Gatamalata, Joana D'Arc, Lafayette, e outras obras imperecíveis do

gênio humano. Só com esse espírito um escultor pode realizar um monumento ao Duque de Ferro¹³⁹.

Brecheret justifica esta sua opção de trabalho, a recriação de modelos consagrados, quando declara que “concebi o monumento em linhas puramente clássicas, com o mesmo espírito que forjou a estátua eqüestre (...) e outras obras imperecíveis do gênio humano”. E reafirma que trabalha com formas clássicas, quando declara que o cavalo do duque “deveria ser estilizado dentro das leis da estética e em proporção à grandeza dos volumes do monumento”.

Como entender esta opção pelo “clássico”? Ou melhor, o que significava o termo clássico para Brecheret?

Chegaremos mais perto da concepção do termo clássico utilizada por Brecheret se a entendermos a partir da interpretação que fez dele a tendência denominada de “retorno á ordem”. Tadeu Chiarelli coloca a produção de Victor Brecheret dentro desta linha no cenário brasileiro:

(...) à tradição do retorno a ordem na escultura deste século que, partindo das teorias e da produção artística do escultor alemão Adolf Hildebrand, passaria – com as devidas adaptações -, por Maillol, Mestrovic, Wildt, Barlach, Wotruba, no plano internacional e, no cenário brasileiro, por Victor Brecheret, Bruno Giorgi, Ernesto De Fiori e outros¹⁴⁰.

O termo retorno à ordem foi forjado por Couteal para abarcar um amplo leque de experiências artísticas que se processavam no cenário parisiense no imediato pós-guerra, quando os artistas descrentes de toda a experimentação da vanguarda heróica, cubismo, neoplasticismo,



Fig. 14 Estátua Equestre de Guattamelata (1447 - 51; Bronze; 340 x 390 cm; Piazza del Santo, Padua) de Donatello (1386 - 1466). Fonte: http://www.wga.hu/html/d/donatello/2_mature/padova/3gatta_1.html

140 CHIARELLI, T. “A obra de Galileu Emendabili: síntese e superação de influências”. Apud, FABRIS, A. (organizadora). Monumento a Ramos de Azevedo. Campinas: Mercado de Letras, São Paulo: EDUSP, 1997, p. 66.



Fig. 15 Estátua Equestre de Joana D'Arc, de Antone - Louis Barye (1796 - 1875); bronze, 84 cm.

Fonte: orbita.starmedia.com/~lilith_lamia/esculturas.htm

expressionismo, etc., se voltam à tradição clássica criada desde o Renascimento, procurando novos caminhos. Importante frisar a diversidade de experiências que este termo engloba indo desde a fase neoclássica de Picasso, passando pelo purismo para abarcar inclusive obras realistas quanto às feitas por Severino.

Esta vertente mais conservadora abre caminho para obras de concepção bastante tradicional, bordejando com um tipo de produção de arte caracterizada

por um realismo idealizante, volta e meia, clássico, bastante favorecido pelos regimes autoritários que floresceram por toda parte nos anos 1930.

Parte-se do princípio que esta diversidade de tendências do retorno à ordem esteja refletida na extensa produção de Brecheret. O problema aqui é interpretar o caráter dessa idealização do clássico presente no monumento ao Duque. Nesta época o escultor expressa sua oposição com respeito às experimentações mais radicais da arte moderna, como se torna claro nesse

depoimento do próprio artista no ano de 1942:

acho que a arte moderna só pode ser realizada sobre base clássica. É tolice pretender impingir uma falsa arte atentatória à estética... Essa pseudo-arte deturpadora não resistirá ao mais fugaz sopro do vento... O tempo destruirá facilmente. Repito, a arte sem uma base clássica poderá ser chamada de “moderna” mas não será jamais uma arte... Sem harmonia a arte descambará para o monstruoso. Não adiantarão as blasfêmias dos iconoclastas... Eles perecerão, enquanto que a verdadeira arte ficará per omnia seecula...¹⁴¹.

Este tipo de declaração, que afirma existir afinal apenas um tipo de arte e que esta segue leis eternas, soa perigosamente conservadora, senão autoritária. Toda a dimensão de experimentação, de choque, de desestabilização das verdades estabelecidas, essenciais para a arte moderna e para uma atitude crítica são desqualificadas nesta declaração.

A questão aqui é perceber como esta concepção de arte, que se quer universal e eterna, é altamente adequada para representar os “grandes personagens da história nacional”. Ao naturalizar a representação, ao torná-la transparente, essa estética

141 [Depoimento de Victor Brecheret] Jornal não identificado. Título da matéria: “Dom Casmurro”. Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1942. Apud: PELLEGRINI, S. B. Notícias de Brecheret, 1977, p.14. (A partir de 1948, Brecheret inicia a produção de obras com motivos “nacionais”, o que marca um período de inflexão na carreira do escultor, permitindo analisar esta declaração do artista, apenas como um episódio na sua trajetória).

Fig. 16 Monumento Duque de Caxias, Victor Brecheret. Fonte: ESCOBAR, M. Esculturas no espaço público em São Paulo. p. 217.



cai como uma luva para a construção mítica desses personagens. Brecheret no monumento recria uma forma estereotipada: a representação eqüestre do Duque de Ferro.

Embora não deixe explícito em seu memorial, ao escolher o gênero estátua eqüestre para representar o duque, Brecheret não apenas se guiava pelos modelos “clássicos”, mas seguia uma bem estabelecida tradição iconográfica nacional. A representação de Caxias como líder militar montado a cavalo já aparecera em duas importantes obras.

Sua figura eqüestre, de herói militar, já aparecera no comando do Exército Brasileiro em um dos quadros mais importantes produzidos no Segundo Império “A Batalha do Avaí” de Pedro Américo de 1877 e, em 1899, Rodolfo Bernardelli adotou o mesmo esquema para o monumento a Caxias que realizou para o Largo do Machado.

A escultura de Brecheret reitera esta vertente de representação, sem problematizá-la. Ele concebe a sua tarefa como apenas criar uma imagem de alta qualidade estética, abrindo mão da possibilidade de recriação crítica e/ou imaginativa que toda a arte trás em si:

ao imaginar a sua heróica figura em bronze, procurei retratar o general na atitude serena e viril de quem sempre desembainhou a espada a serviço de causas justas e

nobres¹⁴².

142 Memorial Descritivo projeto Itororó A de Victor Brecheret. Apud, Projeto para o concurso para o monumento a Caxias, 1942, p.42.

Um perigo que corre este tipo de arte é sempre converter em alegoria, senão em ilustração, subordinando a imagem ao conteúdo de um texto:

O Duque de Caxias, cavalgando (...) estará empunhando a espada em posição vertical, representando o momento decisivo da ordem do grande marechal para a arrancada do Exército Brasileiro. Em sinal de Nobreza, o Duque estará sem chapéu. A espada em posição vertical simbolizará o Direito e a Justiça, cuja suprema garantia, e integridade, nas nações civilizadas, é a principal missão do Exército em tempo de paz.

Assim, o aspecto viril, másculo, militar do Duque, e a sua espada desembainhada formarão um conjunto escultural que dará forma ao que, dele, disse com razão um de seus biógrafos: “Sua espada esteve sempre desembainhada, em defesa das manifestações e da Pátria. Foi o guerreiro por excelência...” (“O Estado de S. Paulo, 25-8-1935”)¹⁴³.

143 Ibid., p. 43.

Podemos apontar, por contraste, o conteúdo renovador do Monumento às Bandeiras, onde a forma inusitada do próprio monumento se combina com sua liberdade imagética: o monumento não está preso a nenhuma narração específica ou episódio dos bandeirantes.

No Monumento ao Duque, cada representação está “sobrecarregada” de conteúdo, cada detalhe plástico alude a um episódio da historiografia. Pela exatidão na posição com que o Duque no monumento segura a espada,

percebe-se a vinculação desta obra às convenções de pintura histórica (acadêmica). Caxias é representado em atitude guerreira, cavalo em movimento e espada desembainhada. A espada, empunhada em posição vertical, voltada para o alto representa “o momento decisivo da ordem do grande marechal para a arrancada do Exército Brasileiro.” Brecheret, explicava a posição da espada do Duque, apropriando-se das palavras de um biógrafo de Caxias: “sua espada esteve sempre desembainhada, em defesa das instituições e da Pátria. Foi o guerreiro por excelência...”. Exemplo desta convenção encontra-se na tela “Proclamação da Independência” (1887- 1888), de Pedro Américo. O herói, D. Pedro I, também apresenta-se à cavalo e com a espada erguida.

Fig. 17 Proclamação da Independência. (1887 - 1888). Pedro Américo. Dimensões: 7760 x 415 cm. Óleo sobre tela (Museu Paulista da Universidade de São Paulo). Fonte: ROSEMBERG, L. R.. B. Pedro Américo e o olhar oitocentista. 2002, p. 51.

A vinculação do monumento a convenções



acadêmicas não significa total ausência de inovação em relação às convenções do monumento comemorativo público: ele inova tanto em relação à ausência de figuras alegóricas quanto na simplificação radical da estrutura arquitetônica do monumento.

3.3.2 O Pedestal simplificado e monumental

Um ponto que precisa ser frisado é a importância que o plinto (a base) tem no conjunto do monumento. Longe de constituir uma parte neutra da sua arquitetura, ele sem dúvida ocupa um lugar central na concepção de Brecheret. Talvez o aspecto problemático deste monumento derive desta importância concedida à base. Esta foi executada em granito; Brecheret propôs que os altos-relevos presentes em suas faces fossem executados na mesma pedra. Essa escolha pelo mesmo material ajuda a unificar em uma só forma - plinto e alto-relevos. O plinto apresenta uma forma pura de pirâmide truncada de forma retangular.

Está claro no pedestal a procura de uma forma pura. É evidente o objetivo de Brecheret de sintetizar em uma só forma os elementos que costumavam compor o típico monumento oitocentista. As escadarias e os grupos de estátuas secundários que apareciam na base desses monumentos, parecem ter sido incorporados na forma simplificada dos alto-relevos ao gigantesco pedestal, de perfil puríssimo. Não por acaso essa solução causou



Fig. 18 Monumento ao Arquiteto Ramos de Azevedo (1929 - 1934); conjunto escultórico em bronze e granito. Dimensões: 4, 10 m x 7, 58 m. Galileu Emendabili. (Localizado atualmente na Cidade Universitária, São Paulo, SP.). Fonte: ESCOBAR, M. Esculturas no espaço público em São Paulo. p. 208.

espanto ao júri por sua originalidade e ousadia.

Essa síntese formal extrema fica clara ao compararmos o monumento do Duque com o Monumento a Ramos de Azevedo. Pode-se fazer uma analogia entre essa simplificação e a justificativa que Brecheret faz no memorial da linguagem plástica adequada à figura do cavalo:

Para isso uma solução se impunha: o cavalo devia ser estilizado dentro das leis estéticas e em proporção à grandeza dos volumes do monumento; pois um cavalo inteiramente natural perder-se-ia irremediavelmente no

espaço¹⁴⁴.

144 Parecer da Comissão Julgadora do Concurso para o Monumento a Caxias. Ibid, p. 68.

Talvez a imensa base do monumento seja o elemento que causa maior dificuldade para apreensão. Sua imensa escala obriga a apreciação da figura do Duque e a dos alto-relevos a acontecer em dois momentos, demasiadamente distintos. O melhor ponto de vista para olhar a figura de bronze do Duque é de uma certa distância ou mesmo de uma altura considerável. Já para observar os alto-relevos, que estão na parte de baixo da base necessitamos de proximidade. Porém, ao nos aproximarmos da base do monumento, o tamanho descomunal desta acaba ocultando boa parte da figura do Duque. Os imensos pedaços que então se vêem da estátua eqüestre dão a impressão de uma massa esmagadora que ameaça o espectador.

145 Ibid, p. 67.

Ao perceber que os melhores ângulos para apreciação da estátua do Duque ou estão num ponto distante ou elevado, percebemos a pertinência da defesa que Brecheret fez da localização deste monumento no Vale do Anhangabaú, onde o imenso espaço e a diferença de cota favoreceriam a visão do monumento.

3.3.3 Altos-Relevos

A Comissão Julgadora elogiou os alto-relevos por conseguir conciliar “perfeitamente as necessidades da comemoração com as exigências da arte escultórica”¹⁴⁵.

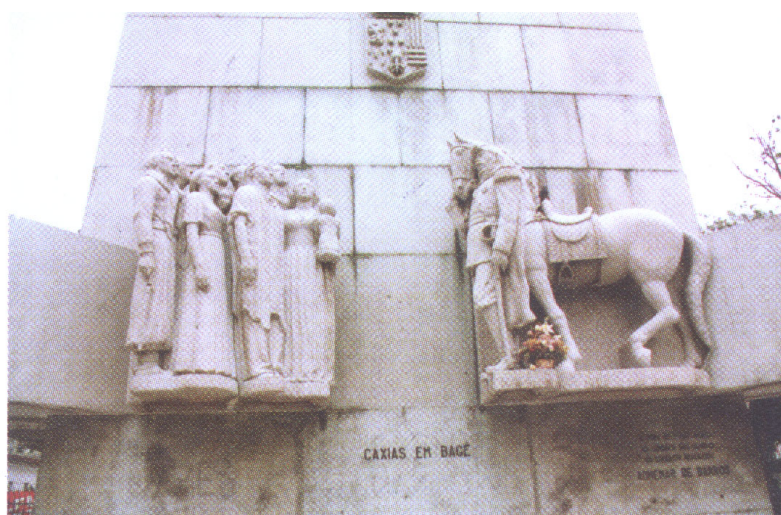
146 PECCININI, D. Brecheret a linguagem da forma. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2004, p. 134.

Daisy Peccinini também os elogiou, por constituírem o momento de maior liberdade de criação:

É a parte granítica da composição que assume um caráter mais livre de passadismo: nela o escultor consegue efeito de força clássica na simplicidade e rudeza que também buscou no Monumento às Bandeiras¹⁴⁶.

147 Entre 1942 e 1946, Brecheret executou uma “Via – Crúcis” para a capela do Hospital das Clínicas, onde grupos de esculturas isentas são dispostas contra a parede nua, dando a impressão quase de estarem flutuando. Podemos nos perguntar sobre a relação entre os dois trabalhos realizados em datas tão próximas, se por acaso a “descoberta” dos altos-relevos da base do monumento influenciou nessa colocação espacial sui generis das figuras na capela. Na capela, a sustentação das figuras na parede parece melhor resolvida do que no monumento, onde em alguns lugares ligação de pedra entre alto relevo e plinto apresenta soluções insatisfatórias.

Nos quatro painéis em alto relevo, um para cada face do pedestal, foram esculpidos episódios conhecidos da



148 Memorial Descritivo do Projeto Itororró A de Victor Brecheret.

vida do Duque de Caxias¹⁴⁷. Deixemos o próprio Brecheret descrevê-los¹⁴⁸:

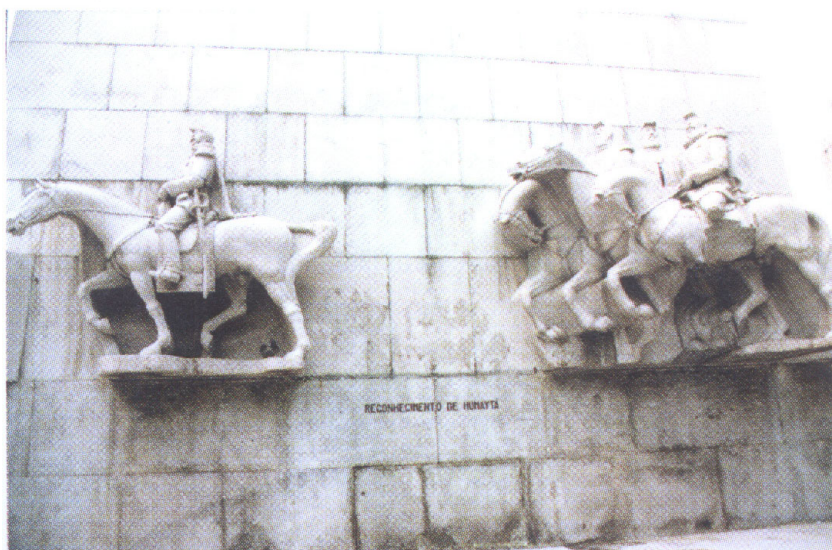
CAXIAS EM BAGÉ

O grande militar, entrando vitorioso em Bagé, dita uma paz honrosa para todos, protege as famílias pobres, oferece trabalho, ordem e progresso para o povo. E, guardião da Paz, da Justiça e do Direito, proclama: “Maldição eterna a quem ousar recordar-se das nossas distensões passadas” – revelando assim a sua enorme

Fig. 20 Os quatro alto-relevos que compõem o pedestal do Monumento a Caxias. Fonte: ESCOBAR, M. Esculturas no espaço público em São Paulo. p. 217.

superioridade moral, um dos mais vivos traços de seu caráter.

“Caxias em Bagé” está na face frontal do monumento, para a qual está dirigida a marcha do cavalo. O alto-relevo possui 5,50 metros de extensão, sendo que as figuras



medem 1,70 metros de altura. Dois grupos escultóricos destacados, mas simétricos compõem este relevo. Estas esculturas aparecem encimadas pelo brasão do Duque.

O RECONHECIMENTO DE HUMAITÁ

Caxias à frente dos três generais que o acompanharam nesse glorioso feito do Exército Brasileiro sob a direção do grande marechal: Mitre, Mena Barreto e Câmara, seguidos das respectivas tropas.

Este alto-relevo (1,70 x 8,60 m) encontra-se à direita de quem olha de frente o monumento. “O Reconhecimento



Fig. 21 (as três primeiras Estações que compõem a “Via Crucis, 1942 - 1946), Victor Brecheret.

(terracota; localizado na Capela do Hospital das Clínicas). Fonte: PECCININI, D. Brecheret. a linguagem das formas, p. 152.

de Humaitá” é composto por dois grupos, a representação eqüestre do Duque, seguida por outro, onde estão



enfileirados três generais à cavalo. Estas quatro figuras eqüestres ecoam em sua conformação a grande estátua de bronze em cima do pedestal.

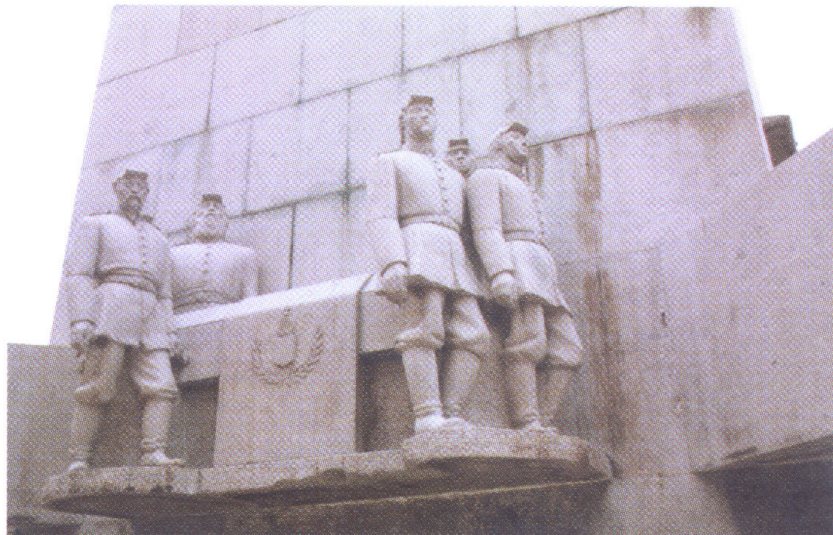
A CARGA DE ITORORÓ

Do lado oposto ao “Reconhecimento” localiza-se a “A Carga de Itororó” (1,70 x 8,60 m):

Depois de exclamar: “Sigam-me os que são brasileiros!”, Caxias, cercado pelos seus trinta lanceiros rio-grandenses, avança arrastando as tropas, na famosa carga contra a posição defendida pelas forças inimigas, que se vêem ao fundo, tentando a defesa da ponte. É a fase culminante da grande batalha.

A “Batalha de Itororó” têm em uma de suas

extremidades, um grupo de 3 lanceiros a cavalo, e noutro



um grupo de 7 soldados. Unindo-os temos a figura de Caxias que avança em um cavalo empinado e espada na mão, além da figura de um guerreiro caído.

SEPULTAMENTO DE CAXIAS

O último alto-relevo, que diz respeito ao sepultamento de Caxias (1,70 x 5,50m):

Seis soldados rasos, dos mais antigos companheiros de luta do grande militar brasileiro, carregam o seu caixão funerário, conduzindo-o para a sua última morada – sem nenhuma pompa, como ele próprio desejara. A imensa multidão que acompanhou o seu sepultamento será, no entanto, a pompa mais legítima, e a mais imponente de quantas possam ser feitas com o luxo e a riqueza. Representará, assim, o quarto alto-relevo, a formidável consagração do povo brasileiro ao glorioso militar, sem qualquer preconceito político, regional ou de classe.



Fig. 22 Monumento às Bandeiras (detalhe). Fonte: (da autora)

Este relevo, na face posterior, representa o enterro de Caxias, por meio de 6 soldados eretos que seguram as alças de seu caixão, coberto por uma bandeira. Esta representação se fundamenta no episódio, contado recorrentemente

em diversas biografias, que o Duque deixou em seu testamento o desejo de um enterro sem pompa.

Dentre os alto-relevos, talvez o que apresente maior interesse, pela sutileza da representação, seja “Caxias em Bagé”. Para representar a atitude conciliadora do Duque para com seus oponentes derrotados, lugar comum na lenda ter sido em volta da figura histórica, Brecheret o representou, em frente a um grupo de gaúchos, (habitantes de Bagé) de pé, ao lado de seu cavalo. Brecheret plasma uma imagem convincente do Pacificador, ao colocá-lo de pé, ao mesmo nível dos vencidos, e não montado a cavalo na atitude arrogante do guerreiro vitorioso e superior. Nesse sentido, essa representação lembra o quadro “As lanças” de Velásquez.

A solução plástica adotada nas figuras desses altos-

relevos lembra em diversos momentos elementos do Monumento às Bandeiras. Os personagens históricos são representados por figuras estilizadas, cuja anatomia é construída por meio da combinação de formas puras. As diferentes figuras desses relevos impressionam pela homogeneidade. Brecheret escolheu uma linguagem que mais igualava do que diferenciava os diferentes personagens históricos. Brecheret individualizava, então, as figuras por meio de uma caracterização racial ou pela vestimenta de caráter histórico ou regional.

Ao contrário do Monumento às Bandeiras o efeito que estes grupos de figuras causam no espectador não é tão forte, talvez devido à sua menor escala ou ao fato das figuras, ao contrário dos bandeirantes do Ibirapuera, estarem vestidas (uniformes, trajes regionais) respondendo a exigência de veracidade histórica do concurso.

Brecheret fez questão de apontar no memorial que representou conscientemente Caxias em trajes militares, e não com poncho, característico das campanhas do Sul,



Fig. 23 Monumento às Bandeiras (Detalhe I). Fonte: (da autora)

respondendo às exigências da comissão - “o retrato do Duque será o mais exato possível, e se atenderão igualmente com o máximo rigor os característicos de indumentária e apetrechos de montaria consentâneos da época”. Brecheret argumentou, no entanto, que aboliu o chapéu “em sinal de nobreza”.

A representação das figuras quase sempre é frontal – exceções são os momentos em que Brecheret tem que emprestar dinamismo às figuras devido a narração, como na “Batalha de Itororó”. Ao invés de tentar criar uma cena naturalista ou prenhe de emoção, o escultor optou por essa representação frontal, neutra, que combina com as suas expressões faciais indiferentes. Por outro lado, a adoção da representação frontal para as figuras se harmoniza com a composição fortemente ortogonal dos alto-relevos. Nos quatro alto-relevos nota-se a predileção do escultor em articular sua composição por meio da justaposição de grupos humanos isolados e bem destacados. Assim por exemplo, em “Caxias em Bagé” as figura destacadas do Duque e de seu cavalo contrapõe-se simetricamente ao grupo dos habitantes da cidade gaúcha.

Esta opção, que foge do tom dramático e da descrição realista, destoa do alto grau de retórica presente nos

monumentos oitocentistas. Vinculada a essa escolha está o abandono de qualquer figura alegórica.

É interessante destacar como o entendimento dos alto-relevos que narram momentos culminantes da vida do Duque depende do conhecimento das narrações criadas pela historiografia. Elas atuam mais como uma imagem que serve para fixar na imaginação do público estas narrações.

3.4 A Opinião de Brecheret sobre a Localização do Monumento

O entusiasmo de Victor Brecheret pelo seu projeto de Monumento, refletiu-se, também, em sua preocupação com a localização do monumento. Brecheret declarou em 1948, sua insatisfação com o Largo Paissandu, então local previsto para o Monumento a Caxias. Afirmou que esta decisão deveria ser entregue aos artistas, “ao invés de quererem a toda força que os engenheiros sejam os primeiros e os últimos a decidir. O autor da obra, geralmente, sabe melhor do que ninguém onde deve ela ser colocada”¹⁴⁹.

149 [Depoimento de Victor Brecheret]. Jornal não identificado, 1948.

Brecheret já tinha em mente o local da cidade mais apropriado para o Monumento a Caxias, que pode ser observado em outra notícia de jornal, na qual, Brecheret revela o local que havia pensado para a implantação da obra, a Praça das Bandeiras no Vale do Anhangabaú, em

150 [Brecheret não está satisfeito com a localização] Jornal não identificado (sem, data, encontrado no Instituto Victor Brecheret, São Paulo, SP) Reportagem de Carlos G. do Prado.

frente ao Paço Municipal. O artista estudara as dimensões do Vale do Anhangabaú, considerando-o cenário ideal para sua obra:

Brecheret afirma que estudou os volumes dos prédios da praça e do futuro Paço. O imenso monumento ficaria em situação ideal, não sufocado pelos demais prédios, nem sufocando e perturbando a passagem. Seria um conjunto que se completaria, Paço e monumento. (...) Mas o melhor lugar mesmo seria o Anhangabaú, a Praça das Bandeiras, reafirma o autor. Que tem esperanças, já que as obras da fundação estão paralisadas, que ainda Caxias tenha o seu monumento na frente do futuro Paço ¹⁵⁰.

Ironicamente, a melhor localização para o Monumento a Caxias deveria ser segundo Victor Brecheret, exatamente, a “sala de visitas da cidade de São Paulo”, o Vale do Anhangabaú, local de referência simbólica do apogeu da Oligarquia Cafeeira no período da Primeira República.

Chama a atenção nessas observações de Brecheret o caráter formalista das razões que fornece para a localização ideal. Com senso de proporção certo, percebe que apenas um espaço das dimensões do Anhangabaú seria capaz de receber um monumento de 48 metros, sem que esse pareça um “peru no pires”, (com a licença de Aracy Amaral para pegar emprestada esta a apropriada expressão). Porém, escapa ao escultor, quando postula a prioridade, devido a sua capacidade técnica, dos

escultores para decidir o local, a necessidade de um debate público sobre sua localização.

A mesma adesão a ideais autoritários, que discutimos acima quando falamos da adesão incondicional do escultor à figura do Duque de Caxias, reaparece nesta declaração sobre a localização do monumento. O escultor permanece alheio à questão democrática de quem deve decidir os monumentos públicos que existem em uma cidade e aonde.

O caráter conservador da obra monumental de Brecheret explicita-se quando desiste de ter qualquer distanciamento crítico daquilo que o monumento deve comemorar, quando é tímido em termos de renovação formal da tradição monumental, como no caso do Monumento ao Duque e quando deixa de lado qualquer preocupação com o caráter público, democrático do espaço urbano.

3.5 A Execução do Monumento

A 16 de junho de 1942 assinava o contrato de execução do Monumento Duque de Caxias, o escultor Victor Brecheret, bem como, os Srs. Abelardo Vergueiro César, então secretário de Justiça do Estado de São Paulo, Acácio Nogueira, Carlos Alberto de Carvalho Pinto, assessor jurídico do Prefeito Prestes Maia e Tinto Franco da Rocha . A seguir transcrevemos as “Especificações para o

Monumento a Caxias” preparado pela Comissão Central Pró-Monumento Duque de Caxias, uma vez que fornece informações preciosas sobre a execução do Monumento a Caxias.

Especificações para o Monumento a Caxias

A - Dados para a construção – O escultor fornecerá inicialmente as dimensões exatas do monumento e dos elementos principais, de modo a permitir a construção das fundações, esqueleto e alvenaria.

B - O projeto artístico do monumento – será definitivo tendo em conta: a) a resolução de ser de pedra o relevo inferior; b) os efeitos perspectivados; c) as conveniências construtivas finais; d) as observações históricas e outras, da Comissão e do Cel. Afonso de Carvalho. Entre elas: 1. O grupo de Reconhecimento deve apresentar somente cavalaria. 2. Uma das figuras não poderá figurar no grupo oposto, pela dificuldade de harmonização. 3. No relevo posterior deve ficar mais visível o número exato de carregadores do féretro: seis. 4. A figura de Caxias deve ser bem semelhante, sem exageros de deformação artística. 5. Os corpos geométricos dos cantos serão reestruturados. 6. As caudas dos cavalos serão ligeiramente modificados. 7. Será introduzida uma base geral, larga de alguns degraus, que, sem prejudicar o aspecto do conjunto, permita melhor dispor as autoridades nas festas. Construtivamente serão ponderadas as saliências do friso granítico e a questão das espadas, rédeas e outros elementos, difíceis de executar na pedra. Será ponderada igualmente a divisão das pedras, para que possam suster-se facilmente em consolo.

C - Revestimento – a) Toda superfície, salvo a escultura superior, destina-se à execução em granito, com acabamento a picola nas paredes lisas, e a picolina nos relevos. b) A pedra será granito. c) As pedras de ângulo

aparentarão, nos topos ou face menor, espessura superior a real. d) O escultor fornecerá as dimensões precisas dos blocos e lages, para o corte e acabamento.

D - Bronze – 1. A figura eqüestre, principal, será em bronze, a ser fundido no mínimo numero de peças, convenientemente ajustadas e soldadas. A maquete será construída de modo a facilitar esta repartição. 2. O acabamento superficial será o exigido pela distância de observação usual.

E - Diversos – 1. O escultor inicialmente informará do galpão e canteiro de serviço, mediante precisa especificação das dimensões, vãos e alturas mínimas, e todas condições de trabalho. 2. O plano do canteiro estabelecerá a área e acomodações para os serviços de modelo, cantaria, depósito, e os meios de transporte das peças. As peças poderão ser feitas fora, em ateliês particulares, quando vantajosos. 3. A instalação do atelier incluirá pequeno escritório para a finalização e comportamento sanitário. Haverá luz para serviço noturno. 4. Depois do assentamento completo será feita a limpeza ou mesmo o apicoamento final. 5. O escultor estabelecerá o serviço com o maior método possível quanto ao programa, seriação, distribuição de tarefas, pedido das encomendas e trabalhos, engajamento de pessoal, etc. As peças serão perfeitamente numeradas em projeto e no canteiro. O maior método deve reinar também na documentação, livros, registros, colecionadores, etc.. 6. O escultor e seus auxiliares imediatos manterão contato permanente com a fiscalização, para maior facilidade do andamento do serviço e das relações gerais.

Em 1942 Victor Brecheret já trabalhava a estátua de Caxias no Liceu de Artes e Ofícios, e recebeu, neste mesmo ano, a colaboração de seu colega Júlio Guerra. Em 1943, quando a responsabilidade da execução da obra foi transferida à prefeitura, foram contratados os serviços de

151 Foram utilizadas peças lisas de granito de mauá. Apud, SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Preservação. Seção Técnica de Levantamentos e Pesquisas. Pasta 04 A 037.a e 037.b/STLP.

cantaria para a confecção das peças de granito do revestimento do pedestal¹⁵¹.

O trabalho de cantaria (executado pela Oficina de Cantaria A. Incerpi & Cia,) contou com o cuidado na escolha das peças de granito, que deveriam ser de cor idêntica e em ótimo aspecto. Tiveram o cuidado, também, de garantir que as peças fossem provenientes da mesma pedreira: pedreira de Mauá de Irmãos Milanezi. Todo esse cuidado garantiu a uniformidade do material.

Foram iniciados, então, os trabalhos das esculturas, dificultadas pelo fato de serem executadas em granito, material de grande dureza e considerado ainda mais trabalhoso do que no mármore, pelo risco de produzir fendas e lascas:

152 (Engenheiro Gunter Axel Richard Sarfert. O Monumento Duque de Caxias. Departamento de Obras). Apud, SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Preservação. Seção Técnica de Levantamentos e Pesquisas. **Jornal das Artes**, n. 1 p. 42-49, 1940. Apud. Pasta 04 A 037.a e 037.b/STLP.

A preparação das pedras foi efetuada entre 1943 e 1946. Na primeira fase surgiram grandes dificuldades com relação ao transporte das peças brutas desde a pedreira até a oficina de cantaria, em encontrar veículos adequados a esse tipo de transporte, e vencer as péssimas estradas existentes notadamente no município de Santo André. A questão foi dificultada pelo peso excessivo de diversas pedras brutas que chegaram a atingir 45 toneladas¹⁵².

Outro problema enfrentado na execução do monumento foi a fundição da estátua de bronze (enquanto os serviços de cantaria constituíam uma especialidade de artesanato português, a fundição de bronze recaía num

campo característico da técnica italiana). A escolha pelo Liceu de Artes e Ofícios se deu apenas em 1948. Segundo o engenheiro Gunter

esta decisão foi sem dúvida acertada, pois o Liceu era, e ainda é, uma das firmas mais credenciadas para este serviço; o que prova aliás, a boa qualidade da fundição concluída, muito melhor que a de outras obras de bronze, mais antigas, como o Monumento do Ipiranga¹⁵³.

153 SARFERT, lo., cit.

A escultura foi fundida em bronze no Liceu de Artes e Ofícios¹⁵⁴, sob a orientação de Pedro Suzanna. Diante do gigantismo da obra, a fundição da estátua foi realizada em partes, atingindo um total de 50 partes justapostas através de soldas. Os trabalhos de fundição se encerraram em 1952, devido as interrupções por falta de recursos:

154 A qualidade do artesanato do Liceu de Artes e Ofícios tinha sido aprovada, antes, na fundição do Monumento a Ramos de Azevedo, que, embora menor que o Monumento a Caxias, revestira-se de algumas características bem semelhantes. A nova tarefa foi confiada à mesma equipe executora daquela obra, aproveitando-se assim integralmente a experiência deste grupo. SARFERT, loc., cit.

O ato da entrega dessas peças à Prefeitura foi marcado por especial solenidade, da qual participou o então governador Ademar de Barros, além de autoridades, artistas, intelectuais e demais figuras de praxe. Todos ficaram muito impressionados com a perfeição do trabalho executado pelo Liceu. Para caracterizar bem a opinião dos presentes conta-se que o ex-governador, após analisar cada parte da estátua, voltou-se para um grupo e, referindo-se ao cavalo, sobre o qual seria montada a figura brônzea de Caxias, exclamou admirado: “nunca vi uma cauda tão perfeita”¹⁵⁵.

155 [A fundição do bronze - Walter Bouzan]. **Jornal Correio Paulistano**, 13 de março de 1956.

Para se ter uma idéia do tamanho desta obra de fundição, basta dizer que existem escadas não apenas no interior da base, mas também, no interior do cavalo, acessível através de um alçapão localizado em sua barriga.



Fig. 24 Almoço na barriga do cavalo, Monumento a Caxias, década de 40. Entre outros, governador Ademar de Barros e general Lott. Fonte: PELLEGRINE, S. B. Notícias de Brecheret, 2000, 2 Ed. p. 151.

156 SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Preservação. Seção Técnica de Levantamentos e Pesquisas. Pasta 04 A 037.a e 037.b/STLP. (Engenheiro Gunter Axel Richard Sarfert. O Monumento Duque de Caxias).

Além disso, em julho de 1950 o Governador de São Paulo, Ademar de Barros, participou de um almoço comemorativo no interior da barriga da escultura eqüestre. Esta informação foi muito bem registrada pela imprensa. O Jornal A Gazeta noticiou em 26 de julho: “Cinqüenta acomodaram-se na mesa aí posta, tendo permanecido de pé cerca de vinte convidados. Uma verdadeira sala de refeições à qual não faltaram iluminação elétrica e flores”¹⁵⁶ – pode-se observar através da foto este inusitado almoço. Fig. almoço na barriga do cavalo)

Os cuidados de Brecheret com o processo construtivo

do monumento incluem outros elementos que o artista adicionou à obra. O monumento foi dotado de instalação elétrica, além de pára-raios constituído de platina na ponta da espada e cordoalha de cobre¹⁵⁷.

157 Ibid., Pasta 04 A 037.a e 037.b/STLP.

Problema ainda maior do que os enfrentados nos trabalhos de cantaria, fundição e estrutura, foi a escolha da localização do monumento na cidade de São Paulo, epopéia que se arrastará por quinze anos e é o tema do nosso próximo capítulo.

4 A Polêmica da Localização do Monumento

Neste último capítulo, **A Polêmica da Localização do Monumento**, dedica-se ao entendimento das causas da demora de quinze anos do monumento finalizado por Brecheret em 1945, até sua implantação na Praça Princesa Isabel, examinando a polêmica levada a cabo na imprensa da época, e os divergentes pareceres e diferenças de posições no interior da administração municipal de São Paulo.

Emergem como questões importantes a serem estudadas a resistência da irmandade da Igreja do Rosário à implantação do monumento no Largo do Paissandu, a relação entre a localização do monumento e o desenvolvimento e planejamento da cidade de São Paulo. Também apresenta interesse perceber como a realização de comemorações para o IV Centenário para a cidade de São Paulo, ocorrida em 1954, passou ao largo da implantação do monumento.

A idéia de se erguer o Monumento Duque de Caxias no Largo do Paissandu foi estabelecida pela própria Comissão no concurso de maquetes. No entanto, esta decisão, em última instância, caberia às autoridades da prefeitura do Município de São Paulo¹⁵⁸, já que os direitos e obrigações para a execução do Monumento a Caxias, passaria, após o concurso, para a prefeitura da cidade de

¹⁵⁸ *Jornal de Notícias*, ano II, São Paulo, 14 de janeiro de 1948.

São Paulo.

Curiosamente o nome “Largo do Paissandu” referencia uma cidade uruguaiana que teve seus rebelados (dirigido por Flores) associados às forças brasileiras, deflagrando o episódio inicial da Guerra do Paraguai¹⁵⁹.

159 ESCOBAR, M. Esculturas no espaço em São Paulo. São Paulo: Vega Engenharia, 1999, p. 216.

No dia 9 de fevereiro de 1943, a Comissão assinava, juntamente com o Prefeito Prestes Maia, o Termo de Cessão e Transferência de Direitos e Obrigações¹⁶⁰ (Este documento encontra-se no anexo), sendo que no dia 26 de março de 1943 foi publicado o Decreto-Lei nº. 202, no qual a Prefeitura dispôs sobre a construção do Monumento a Caxias no Largo Paissandu¹⁶¹.

160 Processo n. 21515, 1943. Folhas 56 e 57.

161 *ibid.*, 1943.

O Prefeito Prestes Maia que então, 1943, apoiava a ereção do monumento no Largo Paissandu, com o objetivo de proporcionar melhor perspectiva ao monumento, propôs a demolição da Igreja do Rosário e a remodelação da praça¹⁶², baseada em três objetivos: “harmonizar a praça com as construções do local, melhorar a circulação do trânsito e transformar o largo do Paissandu num local digno de receber o monumento Duque de Caxias”¹⁶³.

162 MAIA, P. Apud, **Jornal Folha da Manhã**, São Paulo, 24 de fevereiro de 1943.

163 CEZERILO, A. A. Q. dos S. Revista E.

Retomando o espírito político da construção do monumento ainda temos a declaração do general Maurício Cardoso, em 1943, afirmando seu desejo de que a inauguração do monumento a Caxias se realizasse em

Janeiro de 1944, dia da fundação da cidade de São Paulo¹⁶⁴.

164 [O Monumento Duque de Caxias] **Jornal Folha da Manhã**, 25 de janeiro de 1943. Apud: PELLEGRINI, S. B. Notícias de Brecheret, 2000, p. 64.

Porém, o desejo do general não se realizou: nem o monumento foi inaugurado no dia da fundação de São Paulo, no ano de 1944, nem foi erigido no Largo do Paissandu. Várias e diferentes vozes levantaram-se contra a localização do monumento neste exíguo local.

Não tardou para serem levantadas objeções sobre esta localização. Tanto “A Noite” quanto o “Correio Paulistano” (jornais paulistanos) colocaram em dúvida a escolha do Largo do Paissandú. O cronista anônimo “d’A Noite” abordou o assunto pelas beiradas:

Quando serão inaugurados os monumentos idealizados e realizados por Victor Brecheret? (...) O Monumento a Caxias, a ser localizado no Largo do Paissandu, será a maior estátua eqüestre da América Latina.

Os monumentos de S. Paulo... Está aí um assunto que tem dado lugar aos comentários mais desencontrados. Mas contra do que a favor, aliás. (...) Uma coisa que tem sido muito notada, por exemplo, é a localização errada dos monumentos na cidade: na Avenida Tiradentes não está o monumento a Tiradentes, e sim o dedicado a Ramos de Azevedo: Na Praça Ramos de Azevedo, não está o deste e sim o de Carlos Gomes. (...) Problema mais sério parece ser o da desproporção entre a localização e as dimensões de certos monumentos, - e as personalidades históricas que elas evocam (...) ¹⁶⁵.

165 [A cidade espera as estátuas das Bandeiras e de Caxias] **Jornal A Noite**, São Paulo, 19 de abril de 1947. Apud: PELLEGRINI, S. B. Notícias de Brecheret, 2000, 2 Ed. p. 70

Pietro Maria Bardi, entrevistado pelo “Correio Paulistano” em 14 de novembro de 1948, foi bem mais incisivo:

- “A melhor maneira de fazer com que um monumento não seja visto é colocá-lo num ponto de muito trânsito e de passagem obrigatória”, - disse certa vez o prof. Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de artes de S. Paulo, a propósito da colocação dos monumentos e trabalhos escultóricos. Isso aconteceu quando se discutia apaixonadamente, sobre onde colocar o Caxias do escultor Victor Brecheret. O prefeito daquele tempo sr. P. Lauro, tinha suas opiniões a respeito. Aliás, S. Paulo é de uma infelicidade única em questões de valor e má colocação de monumentos. ao contrário do que sucede em todas as partes do mundo, aqui é o único lugar onde se pede a um artista que execute este ou aquele trabalho para, só depois então, colocá-lo a trouxe a mouxe em qualquer canto. Resultado: o trabalho acaba indo dormir seu último sono no cemitério das estátuas e dos monstros, isto é, no Viveiro Manequinho Lopes, de mistura com mudas de eucaliptus e plantas ornamentais da prefeitura¹⁶⁶.

166 [A dança das estátuas] **Jornal Correio Paulistano**, 14 de novembro de 1948. Apud, *Ibid.*, p. 84.

Porém, os desígnios do prefeito encontraram um outro tipo de resistência, inesperada: a irmandade da Igreja do Rosário no Largo do Paissandu posicionou-se de maneira determinada contra a demolição e reforma do local.

167 Antonia Aparecida Quintão dos Santos Cezerilo é professora universitária, pesquisadora do NEINB (Núcleo de Pesquisa e Estudos Interdisciplinares sobre o Negro Brasileiro), membro do Centro Atabaque de Cultura Negra e Teologia.

4.1 A resistência da irmandade do Rosário do Largo do Paissandú

A historiadora Antonia Aparecida Quintão dos Santos Cezerilo¹⁶⁷ relata que a região do Largo do Paissandú, no

início do século XX, tornou-se uma área de grande valorização. Em 1903, a Câmara Municipal declarou de ‘utilidade pública’ o local onde situava a igreja no Largo do Paissandu, “apesar dos protestos dos moradores que tentaram embargar as obras”. A historiadora acrescenta ainda, que “a elite paulista pretendia dar uma feição mais européia para a cidade e aquele reduto de negros destoava desse projeto”¹⁶⁸.

168 CEZERILO, A. A. Q. dos S. Revista E.

Mais uma vez, na década de 1940, a irmandade da Igreja do Rosário se sentiu ameaçada, desta vez pelos planos de reforma do Largo defendidos pelo prefeito Prestes Maia, expostos acima.

Travou-se a partir daí uma verdadeira luta, tendo de um lado aqueles que defendiam a ereção do monumento no largo e, de outro, a irmandade da Igreja do Rosário, que não cederia as investidas da prefeitura. Na verdade, esta já possuía uma história de luta e resistência desde o movimento abolicionista¹⁶⁹. As negociações entre a irmandade do Rosário e a prefeitura se encerraram apenas em novembro de 1945 com o fim do mandato do prefeito Prestes Maia. Assumiu, então, o cargo de prefeito, o Sr. Abraão Ribeiro, cessando assim as discussões.

169 Este movimento abolicionista, (denominado Movimento dos Caifazes e foi liderado por Antonio Bento), possuía uma estratégia de grupo Antonia Aparecida explica que integrantes deste grupo se “infiltravam nas fazendas do interior do estado, principalmente em cidades onde sabiam haver tortura e violência flagrantes contra o negro, fazendo-se passar por religiosos ou pedintes para conquistar a confiança dos negros. Em seguida, buscavam trazê-los para a capital, onde permaneciam escondidos em estabelecimentos comerciais e igrejas”, como a própria Igreja do Rosário. Antonia Aparecida Quintão dos Santos, Apud, Revista E.

A partir desse momento, apesar de estar o monumento finalizado, assistiremos a paradoxal espera de quinze anos

em erigi-lo. Podemos imaginar que a resistência encontrada no Largo do Paissandu tenha tido peso considerável nesta demora, especialmente se lembrarmos que nesta época foi derrubado o regime do Estado Novo. Porém, antes de passar a analisar toda a polêmica desencadeada em torno da localização do monumento, vale a pena fazer uma pausa para aprofundar nosso entendimento do significado da decisão em demolir uma igreja com uma história e memória vivas para criar um espaço “neutro”, apropriado para a instauração de um símbolo da autoridade nacional.

Certamente esta decisão está relacionada com o autoritarismo que marcou o Estado Novo, mas representa uma atitude que vai além dele, presente na República Velha e que se repetirá após 1945. Os promotores do concurso não encontravam nenhum problema em destruir não só o significado simbólico da igreja, mas também a organização social ou a memória a ela vinculadas.

Esta confrontação é paradigmática na medida em que mostra como a invenção de uma figura heróica nacional muitas vezes se faz às custas da destruição da visão, da organização e da memória de grupos sociais minoritários ou com menos poder. Para difundir a visão nacionalista que julgavam correta, os promotores do monumento a Caxias,

não hesitavam em destruir outras tradições - talvez nem mesmo se dessem conta de sua existência.

Neste ponto, é interessante lembrar que foi destinada para o Largo do Paissandu outra obra, a “Mãe Preta”. O monumento, de Júlio Guerra¹⁷⁰, realizado em 1954, foi inaugurado no aniversário de São Paulo de 1955.

170 Júlio Guerra (1912 - 2001) é o autor de um outro conhecido monumento em São Paulo, o popular Borba Gato, localizado em Santo Amaro.

Se a figura do Duque de Caxias, conforme vimos, remonta às tradições dos Institutos Históricos e Geográficos e da história oficial do Exército, a figura da “Mãe Preta”, insere-se, também, na lógica da tradição inventada, tendo porém sua matriz nas formulações modernistas sobre mestiçagem e nacionalidade. A própria linguagem escultórica de Guerra trai sua origem modernista na estilização a que submete as figuras. Este monumento à Mãe Preta, no contexto do Largo do Paissandu, insere-se em uma estratégia de construção de identidade nacional mais sofisticada, que busca o consenso e a inclusão. A amade-leite escrava, com uma criança branca no colo, mostra, na melhor tradição de Casa Grande e Senzala, a capacidade brasileira de conciliação, de síntese harmônica, entre forças



Fig. 25 Monumento a Mãe Preta. Júlio Guerra. São Paulo, SP.

Fonte: <http://www.almanaque.folha.uol.com.br>

opostas: a construção do que é público no Brasil acontece filtrada por relações privadas. A consideração em que é tida ainda hoje essa estátua mostra a eficácia desta construção que desconsidera os aspectos negativos do passado nacional de exploração e barbárie, em favor de uma ligação quase “familiar” entre escravos e proprietários.

(Não por acaso, como veremos, a realização desta estátua fez parte das Comemorações do IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo).

4.2 A Praça Princesa Isabel

Brecheret declarava, em junho de 1945, estarem finalizadas as obras do Monumento, deixando a cargo da Prefeitura a fundição do bronze e a implantação da obra no local: “A minha parte está pronta. E mesmo o serviço de cantaria já se encontra quase terminado. Resta, tão somente, a fundição da estátua propriamente dita para que tudo possa ser colocado no lugar definitivo”¹⁷¹.

171 [Depoimento de Victor Brecheret] **Jornal Diário de São Paulo**, 20 de junho de 1945.

Diante da impossibilidade de se erigir o monumento a Caxias no Largo do Paissandu, cogitou-se uma nova localização, a Praça Princesa Isabel, nos Campos Elíseos. Porém, a escolha desta praça, no antigo bairro da elite cafeeira, também gerou grandes controvérsias.

O Jornal “O Dia” de 12 de julho de 1953, na matéria “Vai ser erigida em São Paulo a maior estátua eqüestre do

mundo” questiona a escolha da Praça Princesa Isabel para se erigir o monumento:

local impróprio o escolhido para sua localização – As autoridades não compreenderam ainda o alto significado da magnífica obra que está sendo executada por Victor Brecheret¹⁷².

172 [Vai ser erigida em São Paulo a maior estátua equestre do mundo] **Jornal O Dia**, São Paulo, 12 de julho de 1953. Apud, PELEGRINI, S. B. Notícias de Brecheret, 2000, 2 Ed. p. 119.

Os jornais da época apontam a exigüidade da Praça Princesa Isabel diante do gigantismo da obra. De fato, a dimensão do monumento surpreendeu a todos, crescendo desde os 27 metros do memorial apresentado por Brecheret, até atingir a altura de 48 metros¹⁷³. A exígua Praça Princesa Isabel que existia em 1945 não comportaria as dimensões exageradas do monumento. Devemos lembrar que nesta época, a praça ainda não havia sido ampliada, e suas dimensões eram limitadas pelas ruas Duque de Caxias, Visconde do Rio Branco, Guaianazes e General Rondon.

173 [48 metros de altura! A maior estátua equestre do mundo] **Jornal A Noite**. São Paulo, sexta-feira, 24 de dezembro de 1948. *Ibid.*, p. 103.

4.3 A Batalha dos Pareceres

A partir de 1948, inicia-se uma série de estudos e pareceres de engenheiros, urbanistas e da Comissão Central Pró-Monumento Duque de Caxias a respeito da adequação (ou não) da obra à Praça Princesa Isabel¹⁷⁴. O encaminhamento desta questão foi agravado pelas mudanças na administração da prefeitura de São Paulo, já que a cada mudança eram reiniciados todos os tramites legais. A questão se arrastou por quinze anos, configurando

174 Nenhum processo relacionado à localização do monumento anterior à 1948 foi encontrado no Arquivo de Processos da Prefeitura de São Paulo. Os primeiros processos adquiridos datam do ano de 1948, em diversos, há pareceres que retomam as discussões anteriores permitindo a compreensão desta, que entendemos aqui como “A Batalha dos Pareceres”.

uma disputa entre os interesses dos militares da Comissão e os engenheiros urbanistas da prefeitura, que só se finalizará com a intervenção de Ademar de Barros.

Em 1948 a Comissão Central Pró-Monumento Duque de Caxias elabora um documento, “Exposição de Motivos”, que é entregue a Prefeitura. Este documento sugere, a partir de um primeiro estudo do local, algumas providências para a adequação do monumento à praça como a remodelação da região, a ampliação da praça e o alargamento das ruas do entorno.

Uma remodelação da região estava inserida no plano urbanístico de Prestes Maia (que então apoiava a localização do monumento na Praça Princesa Isabel e era responsável pela execução do monumento). Em seu plano de 1927, constava a abertura das Avenidas Visconde do Rio Branco e Duque de Caxias, esta última executada durante sua gestão como prefeito entre 1938 a 1945.

Nesta “Exposição de Motivos” a localização na Praça Princesa Isabel era defendida pela proximidade da praça com a avenida que carregava o nome do patrono do exército brasileiro. A Comissão propunha um alargamento da Alameda Rio Branco, (que viraria uma avenida) visando a criação de um espaço destinado a comemorações, desfiles e rituais cívicos.

Novos estudos evidenciaram, porém, a conveniência de ser escolhido, para o mencionado fim, a Praça Princesa Isabel, contígua à avenida que trás o nome do ilustre militar... O monumento terá frente para a Avenida Duque de Caxias e será lateral à Alameda do Barão do Rio Branco, a ser alargada, local que se afigura propício à realização das paradas militares, nas comemorações cívicas¹⁷⁵.

175 Processo n. 127130, 1948. Folhas 26 e 27.

Neste mesmo ano, 1948, a equipe de Urbanismo da Prefeitura debate a respeito da localização do Monumento a Caxias na Praça Princesa Isabel, chegando a conclusões contrastantes com as conclusões da “Exposição de Motivos”. A comissão denominada URBI, reconhece a dificuldade de localização do monumento devido suas excessivas dimensões nos espaços livres disponíveis na Capital¹⁷⁶ e

176 “Em Tempo”, parecer da Comissão de Urbanismo. Apud, Processo 127130 de 1948. Folhas n. 50 e 51. (Neste documento a Comissão de Urbanismo entra em polêmica com um artigo publicado pelo engenheiro Francisco Prestes Maia que havia alegado que as dimensões do monumento nada tinham de “extraordinário”).



Mapa I
Praça Princesa Isabel.
Prefeitura do Município de São Paulo. Departamento de Urbanismo, 22 de agosto de 1951. Fonte: Arquivo de Processos da Prefeitura de São Paulo.

põe em dúvida também as conclusões da “Exposição de Motivos”, apontando “o elevado custo da expropriação necessária para aumentar a praça”. Pelo teor crítico e pela relevância reproduzimos abaixo este documento assinado por Carlos Lodi (Engenheiro Chefe da Divisão Interna de Urbanismo-2):

A questão, cuja solução apresenta tantas dificuldades inegáveis, tem suas raízes no próprio início do aparecimento da obra de arte premiada no concurso para tal fim realizado. Prende-se às inegáveis excessivas dimensões do próprio monumento premiado, ligado à exigüidade geral das dimensões dos espaços livres disponíveis na capital. E estas excessivas dimensões do monumento nasceram, a nosso vêr, de um vício inicial, logo da ocasião do julgamento do concurso.

De fato, a praça oferecida aos escultores para a caiação do monumento ao Duque de Caxias foi o Largo Paissandu, cuja configuração volumétrica e cujas dimensões não comportavam obra de grande massa. A intenção, oferecendo a praça, deve ter sido a de realizar uma obra nobre sim, monumental sim, mas não gigantesca. Ora, é inegável que o projeto premiado e sua tradução e suas medidas reais são de caráter colossal: o dizem as dimensões do mesmo e a comparação com obras semelhantes de outras cidades do mundo (..).

Escultura (e Arquitetura, pois o monumento na sua maior parte é uma arquitetura) é construção de três dimensões no espaço, e não obra de medidas lineares. Deve ser considerado todo o enorme volume do pedestal, que é visto geralmente pela diagonal, mostrando duas faces de superfície, em sua maioria lisas e todas cheias. O efeito de massa que este volume irá produzir será impressionante, e está na intenção do artista, que sobre este volume seja colocado o enorme cavalo, cuja massa

também é poderosa, também pela tendência artística do escultor, que procura grandes volumes arredondados.

O efeito piramidal do conjunto, terminando na pequena cabeça do Marechal e continuando pelo braço e pela esguia espada levantada, vai aumentar ainda mais a altura aparente do conjunto.

Tudo isso mostra-nos que na realidade nenhuma das soluções aventadas para a colocação do monumento é satisfatória, nem mesmo esta última que foi apresentada, pois parece não haver urna compensação equivalente, quanto ao efeito estético, ao elevado custo da expropriação necessária para aumentar a praça, se somente for considerado o problema da localização do monumento.

Eis que surge no espírito então uma dúvida, se não constitui objeto de problema tão delicado de arte o da procura do espaço onde o monumento deverá ser colocado, como o foi o da escolha do monumento dentro do espaço que a êle havia sido destinado, e se êste novo problema não está a requerer as mesmas preocupações que exigiu o primeiro.

Estas discussões não se encerraram aí.

Em seu parecer, emitido dois anos depois, já na administração de Lineu Prestes, a Comissão de Obras e Urbanismo, reafirmou as vantagens da Praça Princesa Isabel, depois de uma demorada avaliação, lembrando “não haver, no momento, nenhum (local) disponível com essas condições, pois o Parque do Ibirapuera já contém o monumento das Bandeiras e a praça monumental da estação Central na margem direita do Tietê e no eixo da

177 Parecer n. 19, 1950. Comissão de Urbanismo, Obras e Serviços Públicos sobre o projeto Lei 429/49. Assinam este parecer, em 15 de abril de 1950, Henrique Dumont Villares (Presidente) e Ângelo Bertolone José O. A. Diniz (Relator).

Avenida Tiradentes, é ainda um projeto incorporificado e tem a proximidade do Campo de Marte como contra-indicação¹⁷⁷". Argumenta também que mais vale "regularizar com vantagens urbanísticas manifestas, uma situação de fato já existente, que é o andamento das obras do monumento já inauguradas no local proposto".

A Comissão não tem "dúvidas quanto às vantagens da localização proposta sobre a primitiva":

– há mais espaço, menos congestionamento e melhor perspectiva para o monumento – o que é mais condizente com a grandiosidade do mesmo;

– fará frente para a Avenida que traz o nome do patrono militar do Brasil, e dará o flanco à nova Avenida recém aberta sobre a rua Visconde do Rio Branco, ambas se prestando a desfile e parada de tropas militares ou cortejos cívicos;

O último argumento apresenta uma nova vantagem para a cidade – "um centro cívico de larga envergadura":

– não havendo negar que a localização do monumento nesse logradouro torne o conjunto urbanístico muito mais interessante sob o aspecto paisagístico, não será de menor importância, a consideração de que a cidade passará a contar com mais um centro cívico de larga envergadura, situado em local de franco acesso para grandes massas de povo.

Reformulando a avaliação que fizera dois anos antes das dimensões da praça, em 1952 a mesma Comissão propõe medidas efetivas para a melhor adequação do

monumento¹⁷⁸. A primeira medida seria a desapropriação da quadra formada pela Rua Helvetia, Guaianazes, General Rondon, e Avenida Visconde do Rio Branco, prevendo a ampliação da Praça Princesa Isabel. O trecho da Rua General Rondon entre a Rua dos Guaianazes e a Barão do Rio Branco entre a praça existente e a área desapropriada desapareceria, estendendo a praça até a Rua Helvetia. Com esta ampliação, a praça Princesa Isabel atingiria 165 m de comprimento e 130 m de largura¹⁷⁹.

A outra medida sugerida pela Comissão foi a mudança de posição do monumento na praça – ao invés da estátua eqüestre olhar para a Avenida Duque de Caxias, ela deveria se localizar em diagonal, na direção do cruzamento dos eixos da Avenida Visconde do Rio Branco e Duque de Caxias – como forma de obter uma impressão maior de largueza.

No entanto, mais uma vez o parecer da Comissão do Monumento foi refutada pela equipe técnica dos engenheiros e urbanistas da prefeitura¹⁸⁰. Em parecer do mesmo ano, 1952¹⁸¹, destinado ao Sr. Diretor da URBI esta equipe elogia a ampliação proposta pela Comissão Pró-Monumento Duque de Caxias (“verificou-se evidente melhoria quanto à localização do monumento”), mas alega “que para a execução do projeto em causa encontraríamos

178 Processo n. 127130, 1948. Folhas 26 e 27.

179 [Até o fim deste ano o término do Monumento a Caxias] **Jornal Correio Paulistano**, 13 de março de 1956. Apud, PELEGRINE, S. B. Notícias de Brecheret, 2000. 2 Ed. p. 134.

180 Faziam parte desta equipe: Vladimir Arnaldo Neves, Engenheiro Arq. URBI-2; Carlos Lodi, Engenheiro Chefe. Div. Int. URBI-2 e Antonio Augusto Marx, Engenheiro URBI-2, 1948, loc., cit.

181 Processo n. 127130 de 1948. Parecer da equipe de engenharia e urbanismo da prefeitura ao Sr. Diretor da URBI, 9 de abril de 1952. Folha n. 49.

sério problema de onerosas desapropriações que possivelmente não compensariam a melhora obtida”. Além do inconveniente financeiro alegam o inconveniente estético: “permanece a desvantagem estética de constituir pano de fundo ao monumento, prédios altos que iriam perturbar o ambiente propício a um monumento que tanto simbolismo encerra”.

Conclui, voltando a insistir na mudança de local: “da própria execução desse estudo, que segue junto, verificou-se evidente melhoria quanto à localização do monumento”.

Em 1953, com a administração Jânio Quadros, uma nova comissão de estudos urbanísticos foi constituída, tendo como novidade a supervisão geral do Eng.^o Francisco

Mapa II

Localização do Monumento Duque de Caxias na Praça Princesa Isabel

Prefeitura do Município de São Paulo. Departamento de Urbanismo. n. 16414. 18 de janeiro de 1957.

Fonte: Arquivo de Processos da Prefeitura de São Paulo.



Prestes Maia, (que antes pertencia à Comissão Pró-Monumento Duque de Caxias) que “colaborou com a prefeitura, em caráter cívico”. Esta comissão, que ficou diretamente subordinada à Secretaria de Obras, projetou e executou obras urbanísticas, várias das quais já estavam presentes no Plano Prestes Maia¹⁸². Toda essa atividade somada às Comemorações do IV Centenário acarretou na falta de verbas para a própria ampliação da Praça Princesa Isabel¹⁸³.

4.4 As Comemorações do IV Centenário

Victor Brecheret faleceu em 1955. Pôde, porém testemunhar seu Monumento às Bandeiras sendo implantado em 1953. A finalização deste monumento foi impulsionada pelas comemorações do IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo e pela inauguração do Parque do Ibirapuera, em 1954.

O Monumento Duque de Caxias, por sua vez, não figurou nestas comemorações, nem teve sua implantação adiantada. Podemos supor que o significado da figura histórica que queria comemorar nada dizia a respeito das glórias paulistas que estavam sendo festejadas naquele ano.

As comemorações da fundação da cidade de São Paulo, em 1954, significaram, em última instância, a comemoração dos próprios paulistas. Essas

182 Plano de Prestes Maia: Segunda Perimetral, novo traçado para a Avenida Anhangabaú, ligação Rui Barbosa – 13 de Maio, prolongamento da Avenida Nazaré, ligação Avenida Rio Branco – Avenida Rudge, ligação Avenida Leste - Praça Clóvis Bevilacqua e vários outros. Processo n. 26903 de 1957. Folhas 21 – 24, por Luiz Carlos Berrini Junior, Engenheiro Chefe de Agrup. Comissionado em Pref. 0001.

183 Processo n. 26903 de 1957. Folhas 21 – 24, por Luiz Carlos Berrini Junior, Engenheiro Chefe de Agrup. Comissionado em Pref. 0001.

comemorações entreteciam dois aspectos diferentes do espírito empreendedor bandeirante. De um lado havia a comemoração do papel histórico desempenhado pelos paulistas na construção da nação, por outro, havia a euforia pelo progresso e principalmente pela modernidade que a cidade havia atingido.

O Monumento às Bandeiras, realçado por sua localização no moderno Parque Ibirapuera, sintetizava com rara felicidade esses dois aspectos.

Existe algo irônico na paralisação do Monumento a Caxias, encadeada à finalização do Monumento às Bandeiras: é como se a situação criada entre os anos 1937 e 1941 fosse invertida, colocada de cabeça para baixo. Se na época do Estado Novo o monumento comemorativo do espírito paulista foi paralisado em favor da criação daquele dedicado à união nacional, agora, nas comemorações do IV Centenário, privilegiava-se exatamente o espírito oposto. Enquanto que em 1953 o monumento do Parque do Ibirapuera era festivamente inaugurado, as partes que comporiam o monumento a Caxias jaziam na Praça Princesa Isabel esperando um momento político melhor.

Contrasta com essa inércia ou apatia dos paulistanos em erigir o monumento ao Duque de Caxias durante esses

anos, a inauguração, em 1949, de um Pantheon de Caxias no Rio de Janeiro diante do Ministério da Guerra, (denominado durante o Estado Novo por Getúlio Vargas como “Palácio Duque de Caxias”¹⁸⁴). Em 30 de agosto aconteceu o traslado da estátua eqüestre de autoria de Rodolfo Bernardelli, no Largo do Machado para estes Patheon recém inaugurado, assim como os restos mortais do Duque e de sua esposa.

Esta inauguração demonstra o interesse por parte do Exército em investir na construção e divulgação da figura do Duque (que em 13 de março de 1962 seria designada por um decreto do governo federal como “Patrono do Exército Brasileiro”).

4.5 A Definição pela Praça Princesa Isabel

Vimos como no final da década de 1940, até a época da comemoração do IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo, os trabalhos do monumento a Caxias foram paralisados pelas intermináveis polêmicas entre a Comissão Pró-Monumento e os técnicos reticentes quanto a ereção do monumento. O completo abandono dos trabalhos caracterizou a época da Comemoração do IV Centenário.

É apenas a partir de 1957 que observamos uma mudança substantiva de atitude. Mudança sem dúvida

184 Na mesma área ocupada pelo antigo Quartel da Praça da República, construído no século XIX, foi erguido este edifício para sediar o antigo Ministério da Guerra. O projeto foi de Christiano Stockler das Neves, autor de diversos edifícios na capital paulista, entre os quais a estação ferroviária Júlio Prestes e o primeiro arranha-céu paulistano. O Pantheon foi Inaugurado em 1941, ao mesmo tempo em que se abria a Avenida Presidente Vargas, idealizada em 1938 e inaugurada em 1944. A arquitetura, de moderna tecnologia de concreto armado, tem aspecto grandiloqüente de grande visibilidade junto da avenida monumental. Apud: <http://www.inepac.rj.gov.br/modules/Guia/images>.

ocasionada neste ano pela decisão do governador Ademar de Barros de construir o pedestal do Monumento na Praça Princesa Isabel, mesmo sem a devida autorização legislativa. Este ato, autoritário, mas decisivo, não deve nos surpreender, pois Ademar de Barros, fora um dos grandes incentivadores do projeto na década de 1940, época em que era interventor de Getúlio no estado de São Paulo.

A mesma atitude favorável por parte da prefeitura aparece no ofício dos técnicos da Engenharia e do Urbanismo, de 29 de janeiro de 1957, destinado ao Senhor Diretor da URBI. Este ofício propõe soluções para a adequação do monumento às exíguas proporções da Praça “em virtude da vultuosa soma já despendida pela Municipalidade”. Ou seja, levam em conta os gastos já realizados tanto na construção do pedestal no local, quanto com o monumento como um todo. O ofício sugere providências bem concretas para as finalizações das obras:

A criação de duas áreas, uma das quais, aquela em que ficará implantado o monumento, será destinada a comemorações cívicas, constituindo a outra a parte ajardinada da praça. Visamos, com esta subdivisão, manter a atual localização, em virtude da vultuosa soma já despendida pela Municipalidade e, ao mesmo tempo, criar uma posição simétrica para o bloco escultórico.

As duas áreas serão contornadas por uma rua marginal para desfiles, com a largura de 11,0 m, tendo sido prevista, do lado da Av. Rio Branco, também com a

mesma largura, uma outra rua para acesso aos veículos oficiais¹⁸⁵.

185 Processo n. 26903 de 1957. Divisão do Planejamento Geral da Cidade. Folha 1.

Em 1957, procedeu-se à colocação do cavalo sobre o pedestal. Na praça Princesa Isabel, foram plantadas 22 palmeiras, simbolizando os Estados do Brasil.

4.6 A Inauguração do Monumento

Somente em 10 de junho de 1959, a implantação de fato do monumento levada a cabo por Ademar foi legalizada. A Comissão de Justiça alegou que o fato do Chefe do Executivo haver iniciado a construção do pedestal na Praça Princesa Isabel, o fez com o apoio na Lei Municipal n. 4. 375 de 1953, ampliadora da referida praça¹⁸⁶. O documento oficial que legalizava esta citação foi assinado pelo prefeito do município Ademar de Barros, pelo então Secretário de Negócios Internos e do Jurídico, pelo Secretário de Finanças, Interino, e pelo Secretário de Obras.

186 Parecer n. 48 - 59. Da Comissão de urbanismo, Obras e Serviços Públicos, sobre o Projeto de Lei n. 442-57. Contido no Processo n. 26.903 de 1957. Folha n. 29.

O monumento foi inaugurado na Praça Princesa Isabel em agosto de 1960. Porém, a idéia da localização nesta praça do monumento datava de quinze anos atrás. Na primeira parte deste trabalho descrevemos a gênese e o período de apogeu desta área central de São Paulo tão intimamente ligada ao apogeu da economia do café, da expansão metropolitana de São Paulo e à República Velha. A questão que devemos enfrentar agora é o que aconteceu

com esta praça e com os Campos Elíseos durante esses quinze anos.

Um momento importante de inflexão foi o final da década de 30, quando o bairro começou a perder as características que o acompanharam desde sua criação. Nesse período, iniciou-se a transferência das famílias abastadas para Higienópolis, para a região da Avenida Paulista e para novos bairros-jardins que estavam sendo loteados. Com a inauguração da Estação Ferroviária Júlio Prestes, em 1938, aumentou a movimentação de pessoas, táxis e cargas e conseqüentemente houve um aumento do fluxo de pessoas. A região, outrora residencial e aristocrática, tornou-se ótimo local para a implantação de comércios, hotéis, pensões e outros serviços que atendessem sua dinâmica crescente.

Em 1945, quando se começa discutir a implantação do monumento nesta área, já ocorreram e continuam a ocorrer várias mudanças. Além da migração das famílias abastadas e da presença da Estação Ferroviária, mudanças acontecem devido a reurbanização da cidade. Em 1944, o prefeito Prestes Maia promove o alargamento das Avenidas Duque de Caxias e Rio Branco.

Esse processo de mudança do bairro e da praça apenas se aprofunda com o passar do tempo. Outro fator

decisivo para “a decadência” da região foi o desconfinamento da zona de meretrício, em 1954, sob o governo de Lucas Nogueira Garcez.

A partir deste ano, as prostitutas pobres, que desde os anos 1940 concentravam-se nas ruas Itaboca, Aimorés, Timbiras e Carmem Cintra, no bairro do Bom Retiro, “sem uma alternativa de sobrevivência, despejadas dos bordéis, (...) espalharam-se pelo Bairro dos Campos Elíseos e da Luz e transformaram hotéis e casas de cômodos em prostíbulos disfarçados”¹⁸⁷. Assim, surgiu a “Boca do Lixo”, que concentrou durante décadas a vida boêmia de São Paulo. Este período se caracterizou pela abertura de novos bares, casas noturnas e o crescente aumento da marginalidade nesta época. Nas palavras de José Roberto Walker:

187 WALKER, J. R. (coordenador) Sala São Paulo: ferrovia, café e metrópole. São Paulo: Edições Arquivo do Estado, 2001, p. 17.

Espaço símbolo de uma São Paulo em crescimento desordenado, palco de atuação de marginais, prostitutas e policiais que conquistavam fama através das reportagens dos jornais sensacionalistas, a “Boca” gradativamente impedia que os investimentos econômicos se voltassem para a região¹⁸⁸.

188 Ibid., p. 17.

Causa espanto perceber como todas essas alterações na vida do bairro estiveram ausentes no debate sobre a localização do monumento examinado acima. A

argumentação de ambas as partes concentra-se mais nos aspectos formais do monumento.

Outra mudança significativa na população do bairro, que se torna cada vez mais popular aconteceu em 1961, quando foi implantada a Estação Rodoviária. A presença da Estação na Praça Júlio Prestes fez com que intensificasse a transformação iniciada na década de 1940. O bairro dos Campos Elíseos passou, então, a conviver com o desordenado movimento de ônibus e passageiros, que em boa parte eram migrantes em busca do sonho de emprego na grande metrópole.

Foi nesta praça Princesa Isabel, que sofrera todas essas metamorfoses, que foi inaugurado o Monumento Duque de Caxias. Tendo em vista a voracidade deste processo acelerado de mudança, podemos nos perguntar qual a relação que este monumento estabelece com seu entorno.

Podemos argumentar que um motivo forte para a localização do monumento na Parca Princesa Isabel é que o Monumento Duque de Caxias seria sua proximidade ao Palácio do Governo, o Palácio dos Campos Elíseos. Porém, percebemos certa falta de orientação, quando nos damos conta que o mesmo político, Ademar de Barros, que implantara com um golpe de força o monumento na praça

tomava simultaneamente providências para a transferência da sede do governo estadual para o Morumbi. No início da década de 1960, Ademar de Barros adquiriu a mansão construída pela família Matarazzo, projeto do arquiteto italiano Piacentini, convertendo-a no Palácio dos Bandeirantes. Esta medida apenas acelerou o processo de transformação que o bairro vinha sofrendo desde seu apogeu na década de 1930.

O monumento foi inaugurado no dia 25 de agosto de 1960, no Dia do Soldado, dia da comemoração do nascimento de Caxias. Em sua base estavam escritos os seguintes dizeres:

O POVO DE PIRATININGA

AO SÍMBOLO DAS GLÓRIAS

DO EXÉRCITO BRASILEIRO

ADHEMAR DE BARROS

Fig. 25 Inauguração do Monumento Duque de Caxias, 25 de agosto de 1960. Fonte: <http://www.exercitobrasileiro.gov>

189 [Inauguração do Monumento a Caxias] **Jornal Diário Popular**, 26 de agosto de 1960.

Estiveram presentes, além da tropa que prestou homenagem militar ao Duque de Caxias, o Sr. Ademar de Barros, neste período, Prefeito do Estado; o Marechal Odílio Diniz, Ministro da Guerra; o general Stênio de Albuquerque Lima, Comandante do II Exército; o idealizador do monumento, Maurício Cardoso, agora, Marechal, e intitulado Presidente da Comissão de Ereção do Monumento; e muitas outras autoridades civis e militares, “além da enorme massa de povo que se comprimia na Praça Princesa Isabel”¹⁸⁹.

Considerações Finais

No início deste trabalho, descrevemos a dificuldade do “olhar” e da apreensão do Monumento a Caxias em um primeiro contato com a obra. A partir daí, diversas questões foram levantadas, analisadas, e eventualmente já respondidas no decorrer dos capítulos. Cabe aqui, no entanto, algumas observações e uma reafirmação final sobre o monumento enquanto instrumento de construção de identidade e de imposição de valores.

Atendo-se aos novos meios de comunicação, amparados por uma tecnologia cada vez mais surpreendente, e a velocidade com que chegam as informações até nós, quando iniciamos o século XXI, talvez encontremos alguma explicação para a dificuldade em compreender um elemento urbano como é o caso de um monumento na cidade. Ainda mais quando se trata de uma estátua equestre gigante no centro de uma das maiores cidades do mundo, como é o caso do Monumento Duque de Caxias em São Paulo. Podemos pensar que o nosso olhar parece não mais captar o objeto diante de um espaço urbano tão fragmentado e desconexo. E parece razoável pensaros que um olhar tão acostumado com as fraturas urbanas - os vazios - ou a própria poluição visual da cidade, tende a perder informações. Segundo Argan, essas transformações urbanas abalaram a própria concepção que temos de história e “os objetos, as obras de arte numa sociedade cuja estrutura cultural não seja mais a história, como corre o risco de acontecer com a sociedade atual - são fragmentos de um passado não mais reaçacionável ao presente, são quase ilhas, resíduos de um continente submerso”.

No entanto, no caso do MOnumento Duque de Caxias encontram-se ainda mais elementos desconexos. Se no significado de monumento temos as palavras rememoração, perpetuação, memória coletiva, qual o tempo cronológico que devemos nos reportar diante da estátua equestre “oitocentista” de Caxias? E se tratando de Caxias como um herói nacional, isto deve ser entendido, de fato, pelos seus feitos militares? Pela Guerra do Paraguai? Ou por uma construção de um imaginário coletivo, no qual a figura de Caxias representa, não apenas o herói, mas principalmente para os militares e para o Estado Novo, o modelo de homem a ser espelhado?

Ou seja, percebe-se no monumento a Caxias, a busca por legitimação de instituições num exemplo do que significa o termo cunhado por Hobsbawm “Invenção de Tradição”. Nosso histórico de barbárie e injustiças deixa ainda mais claro o processo de construção, invenção, ou reinvenção, pelos quais passaram diversos personagens históricos, como Tiradentes, os bandeirantes e Caxias. Inventando tradições, a nossa história escrita foi forjada para que não sobressaíssem os derramamentos de sangue, como nos aponta Marilena Chauí, e para que se perpetuasse o “espírito” de bravura, heroísmo. Assim, o monumento neste caso extra extrapola a instância de obra de arte e é interpretado como um dispositivo de comunicação e de dominação.

Referências Bibliográficas

AMARAL, A. Arte e meio artístico (1961-19810): entre a feijoada e o x-burguer. S. Paulo: Nobel, 1983.

AMARAL, A. Artes Plásticas na Semana 22. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

ARGAN. G. C.. História da Arte História como História Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ARRUDA, M. A. N. MetrÓpole e cultura: São Paulo no meio do século XX. São Paulo: EDUSC, 2001.

BATISTA, M. R. Bandeiras de Brecheret: História de um monumento (1920 –1953). São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

CAMARGOS, M. Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

CAMPOS, C. M. Os Rumos da Cidade: Urbanismo e Modernização em São Paulo. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

CARVALHO. J. M. de. A Formação das Almas. O Imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 13 ed.

CAVALCANTI. L. As preocupações do belo. Rio de Janeiro: Editora Taurus. 1995.

CHAUÍ, M. Brasil: mito fundador ou sociedade autoritária. S. Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.

COLI, J. XEXÉO, M. F. B. Victor Meireles, um artista do Império. [Apresentação de Lourdes Rosseto, Maristela Requião e Paulo Herkenhoff]. Rio de Janeiro:

MNBA, MON, 2004.

DAVIDOFF, C. Bandeirantismo: verso e reverso. São Paulo: Editora Brasiliense, 2^o reimpressão, 1998.

DULLES, J. W. F. Getúlio Vargas. Biografia Política. Rio de Janeiro: Editora Renes, 1967.

ESCOBAR, M. Esculturas no espaço público em São Paulo. São Paulo: Vega Engenharia, 1999.

FABRIS, A. [organizadora] Monumento a Ramos de Azevedo, do concurso ao exílio. Campinas, SP: Mercado de Letras, São Paulo: FAPESP, 1997.

FABRIS, A. Modernismo: Nacionalismo e Engajamento, p. 73.

FERREIRA, A. C. A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FREIRE, C. Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: ANNABLUME, 1993.

FRÚGOLI, H. Centralidade em São Paulo. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

HOBBSAWM. E. Nações e Nacionalismos desde 1780. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1990.

HOLANDA. S. B. de. Raízes do Brasil. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C

Itda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KLINTOWITZ, J. Victor Brecheret, modernista brasileiro = Victor Brecheret, a brazilian modernist. São Paulo: MD Comunicações e Editora, Patrocínio MUBE - Museu Brasileiro de Escultura, 1994.

LEFEVRE, J. E. A. O transporte coletivo como agente transformador da estruturação do centro da cidade de São Paulo. FAUUSP, 1985.

LE GOFF. Documento/Monumento. In: Lê Goff. História e memória.

LOURENÇO. M. C. F. Operários da Modernidade. São Paulo, 1995.

MANRIQUE, J. A. Identidad o modernidad?. in: América Latina en sus artes. org. BAYÓN, Damián.

MICELI, S. Nacional estrangeiro: História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MOREIRA, L. F. Meninos, poetas & heróis. Aspectos de Cassiano Ricardo do Modernismo ao Estado Novo. São Paulo: EDUSP, 2001.

OLIVEIRA. L. L. Questão nacional na Primeira República. In: Helena Carvalho de Lorenzo e Wilma Peres da Costa (organizadoras). A década de 1920 e as origens do Brasil moderno. São Paulo: Editora da UNESP, p. 185 – 193, 1997.

PECCININI, D. Brecheret: A Linguagem das Formas. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2004.

PELEGRINI. S. B. Brecheret: 60 anos de notícias. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1977.

PELLEGRINI, S. B. A escultura religiosa de Brecheret. São Paulo: S. Brecheret, 2001.

PELLEGRINI, S. B. Brecheret / [fotos Romulo Fialdini, Horst Merkel]. São Paulo: Almed, 2000.

PELLEGRINI, S. B. Brecheret: esculpindo o tempo. Ubatuba – São Paulo: Estação Palavra, 2002.

PELLEGRINI, S. B. Brecheret: desenhos. São Paulo: S. Brecheret Pellegrini, 2000.

PELLEGRINI, S. B. Notícias de Brecheret. São Paulo: S. B. Pellegrini, 2000.

PELLEGRINI, S. B. Victor Brecheret. Rio de Janeiro: Revan, 2a edição, 2001.

PELLEGRINI, S. B. Victor Brecheret: 60 anos de notícias. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1977.

PERAZO. P. F. O Perigo Alemão e Repressão Policial no Estado Novo, Dissertação de Mestrado defendida no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo: Coleção Tese e Monografias, Vol. I. 1997.

PINTO. G. G.; MEDIANEIRA. M.. Duque de Caxias: a construção do mito. in: Revista Replil@, v. 1, n. 1. 2003.

RANGER, T.; HOBBSAWM, E. A (Organizadores) A invenção das tradições. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997

REIS, N. G. Cultura e estratégias de desenvolvimento. In: Helena Carvalho de Lorenzo e Wilma Peres da Costa. (organizadoras). A década de 1920 e as origens do Brasil moderno. São Paulo: Editora da UNESP, p. 143 – 157,1997.

ROSEMBERG, L. R. B. Pedro Américo e o olhar oitocentista. Rio de Janeiro: Barrosos Edições, 2002.

SEVCENKO, N. Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

SCHWARTZMAN, S; Tempos de Capanema. São Paulo: Edusp, Paz e Terra, 1984.

SIMÕES, J. G. Melhoramentos na área central de São Paulo: O caso da renovação da rua Liberó Badaró, 1911-1918. In: LEME, M.C.S. (organizador).

Urbanismo no Brasil, 1895 – 1965. São Paulo: Studio Nobel. FAUUSP; FUPAM, 1999.

TOLEDO, B. L. de. Prestes Maia e as Origens do Urbanismo Moderno em São Paulo. São Paulo: Empresa das Artes, 1996.

WALKER, J. R. [coordenador] Sala São Paulo: ferrovia, café e metrópole. São Paulo: Edições Arquivo do Estado, 2001.

Revistas e Jornais e Anais

ANHEZINI, K. Museu Paulista e trocas na escrita da História de Afonso de Taunay. In: Anais do Museu Paulista: História e cultura material. Universidade de São Paulo, Museu Paulista. – vol. 5. jan. dez, 1997.

AULER, H. Victor Brecheret – a renovação da escultura. in: Jornal Correio Brasiliense – D. F., 14. 09, 1976.

BAECHLER, D. E. Brecheret. in: Jornal da Tarde de São Paulo, 18. 12. 1980.

CEZERILO, A. A. Q. S. dos. Os Negros na Paulicéia. In: Revista E, nº 84, ano 10, maio de 2004.

FILHO, C. B.. Sérgio Buarque e Cassiano Ricardo: confrontos sobre a cultura e o Estado brasileiro. (Cláudio é docente da faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Educação para a Ciência da Faculdade de Ciências da Universidade Estadual Paulista (UNESP) campus de Bauru).

JACOPONI, C. O Prefeito que Mudou São Paulo. In: Revista Problemas Brasileiros. nº321, mai/jun., 1997.

JORNAL A Gazeta. “A Semana de Caxias”. São Paulo, terça-feira, 20 de Agosto de 1940.

JORNAL A Noite. “Monumento Duque de Caxias”. São Paulo, sexta-feira, 24 de dezembro de 1948.

JORNAL da Manhã. “Ouvindo Brecheret”. São Paulo, quinta-feira, 4 de dezembro de 1941.

JORNAL da Manhã. “Palavras do Coronel Afonso de Carvalho”. São Paulo, 4 de dezembro de 1941.

Jornal das Artes. São Paulo, n. 1 p. 42-49, 1940.

JORNAL Diário de São Paulo. “Sr. Gofredo da Silva Teles”, 4 de dezembro de 1941.

JORNAL Diário de São Paulo. Victor Brecheret, 4 de dezembro de 1941.

JORNAL Diário de São Paulo. Victor Brecheret, 20 de junho de 1945.

JORNAL não identificado. “Brecheret não está satisfeito com a localização” de Carlos G. do Prado. (jornal sem data, encontrado no arquivo do Instituto Victor Brecheret em São Paulo).

JORNAL Correio Popular. “Mãe Preta já tem monumento”. Campinas, S. Paulo, 15 de maio de 1983.

JORNAL de Notícias. “Pelo seu valor artístico, o monumento a Caxias irá realçar a beleza da metrópole bandeirante”. São Paulo, 14 de Janeiro de 1948.

JORNAL Diário da Noite. 24 de agosto de 1943.

JORNAL Folha da Manhã. Prestes Maia. São Paulo, 24 de fevereiro de 1943.

KRUCHIN, S. Prestes Maia: o sentido urbano. in; Óculum 4. Revista Universitária de Arquitetura, Urbanismo e cultura. FAUPUCCAMP, novembro, 1993.

KRUCHIN, S. São Paulo 30 – 60: quatro movimentos. In: Revista Espaço e Debates, n. 19.

LEME. M. C. da S. Prestes Maia, as Portas da Cidade Moderna. In: Revista Arquitetura e Urbanismo, n. 64, fev/mar de 1996.

MAIA. P. In: Jornal Folha da Manhã. São Paulo, 24 de fevereiro de 1943.

PRADA. C. Caminhos da Metrópole. Revista Problemas Brasileiros. N. 354, 2002.

MAKINO, M. Ornamentação do Museu Paulista para o Primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920. In: Anais do Museu Paulista:

História e cultura material. Universidade de São Paulo, Museu Paulista. vol. 5. Janeiro, dez, 1997.

MARINS. P. C. G. O Parque do Ibirapuera e a construção da Identidade paulista. In: Anais do Museu Paulista. N. série. V. 6/7, p. 9-36, 2003.

MARTINS. C. A. F. Identidade Nacional e Estado no Projeto Modernista, Modernidade, Estado e Tradição: o surgimento, a partir da década de 20, de uma nova visão sobre o Brasil no campo da produção cultural, literária, plástica e musical. In: Revista Oculum, nº2.

MONTELEONE, J. Vagas para Rapazes. in: Revista Cultura - Pesquisa Fapesp, Humanidades, Abril de 2004.

NORA, P. Entre memória e história A problemática dos lugares. tradução de Yara Aun Khoury. In: Projeto História, São Paulo: CEDUC, n. 10, dezembro/1993, p. 7-46.

PECCININI, D. Catálogo Crítico da Obra de Victor Brecheret. São Paulo: FFLCH, (Dissertação de Mestrado), 1969.

PINTO, M. I. M. B. Urbes industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícone de brasilidade. Universidade de São Paulo. Revista de História, São Paulo, v. 21, nº42, p. 435-455, 2001.

VELLOSO, M. P. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, p. 89-112, 1993.

WEHLING. A. Caxias e o imaginário nacional. A visão de seus contemporâneos. In: Da Cultura, ano III, nº 5.

Catálogos

Bairro Campos Elíseos, São Paulo. Instituto Cultural Itaú, 1994.

CATÁLOGO de Exposição. A arte sacra de Brecheret. Emanuel Araújo (Curador).

Museu de Arte Sacra, São Paulo, (25 de janeiro a 30 de junho), 2000.

CATÁLOGO de Exposição. Escultura Brasileira: perfil de uma identidade.

ARAÚJO, E., et al.. Emanuel Araújo e Sérgio Pizoli [Curadores]. Exposição realizada no B.I.D - Centro Cultural do Banco Interamericano de Desenvolvimento, Washington D. C. – USA (17 de julho a 12 de setembro de 1997) e na sede do Banco Safra, São Paulo, Brasil (13 de outubro a 12 de dezembro de 1997). São Paulo: Imprensa Oficial, 1997.

CATÁLOGO de Exposição. Victor Brecheret, esculturas. Palácio do Itamaraty, Fundação Armando Álvares Penteado, (7 de setembro a 15 de outubro), 1996.

CATÁLOGO de Exposição. Victor Brecheret, retrospectiva. Museu de Arte Brasileira, Fundação Armando Álvares Penteado, (29 de setembro a 29 de outubro), 1969.

Palácio dos Campos Elíseos. Secretaria da Indústria, Comércio, Ciência e tecnologia do estado de São Paulo.

PELLEGRINI, S. B. Victor Brecheret: obra de uma vida. Catálogo de Exposição.

Curadoria Sandra Brecheret Pellegrini, São Paulo, Brasil, 2002.

Obras de arte em logradouros públicos de São Paulo. Regional Sé. Prefeitura do município de São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, Departamento do

Patrimônio Histórico, Divisão de Preservação: São Paulo, 1987.

Reminiscências do modernismo: Victor Brecheret ____ Paço das Artes: São Paulo, 1980.

REIS FILHO, N. G. Campos Elíseos, a casa e o bairro. A tecnologia da construção civil em 1900. Governo do Estado de São Paulo. Secretaria da Ciência, Tecnologia e desenvolvimento econômico. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S.A. IMESP.

RIBEIRO, M. I. B. Victor Brecheret no Japão: Victor Brecheret in: Japan.

Catálogo de Exposição. Curadoria Maria Izabel Branco Ribeiro, Tóquio, Japão, 2001.

Monografia

OLIVEIRA, Márcia David de. O lugar da arte: o caso do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1935/1945. Dissertação de Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas/ FAU, São Paulo, 2005.

SACAY, Carolina H. Estudo da Praça Princesa Isabel dentro dos Campos Elíseos. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1979.

Documentos

Memorial Descritivo do Projeto Itororó A – Victor Brecheret

Edital do Concurso Internacional de Maquetes para o Monumento Duque de Caxias.

Projeto para o concurso para o Monumento Duque de Caxias. (Material reunido pela Comissão Central Pró-Monumento Duque de Caxias), 2º Região Militar, 1942.

Processo n. 21. 424/43. Folhas 16 -18.

Processo n. 2151/43. Folhas 12 – 24; 47 – 49; 52 – 53; 56 – 57.

Processo n. 127130/48. Folhas 26 – 27; 49; 50 – 51.

Processo n. 26903/57. Folhas 1; 21 – 24; 29.

ANEXO I

ANEXO I

Neste anexo encontram-se declarações do General Maurício Cardoso (idealizador do Monumento a Caxias para a cidade de São Paulo); Godofredo da Silva Telles; Menotti Del Picchia; Luís Martins; Guilherme de Almeida e Tarsila do Amaral. Todas essas matérias publicadas nos jornais da época, referem-se a construção do Monumento Duque de Caxias e ao escultor Victor Brecheret.

A opinião do general Maurício Cardoso

Estou vivamente satisfeito com os resultados a que chegou a honrada comissão julgadora das maquetes do Monumento a Caxias. Impressionou-se sobremodo, o julgamento sereno da comissão cujos membros se portaram à altura da confiança que lhes fora depositada. Tudo ocorreu na melhor harmonia. Tive grande satisfação de ver como foi bem compreendida e acatada a idéia da ereção do monumento ao nosso glorioso Duque de Caxias. Todas as classes sociais, sem exceção, concorreram plenamente para o êxito do empreendimento. São Paulo, através de seus numerosos municípios, concorreu de um modo notável na parte pecuniária que lhe tocava. O entusiasmo despertado em torno da figura do herói de Ipororó é mais um prova do patriotismo do povo paulista, que não se esquiva de cultuar a memória daqueles que prestaram serviços à pátria. São Paulo é preciso que se diga cumpriu rigorosamente o seu dever. (**Jornal Diário de São Paulo**, 4 de dezembro de 1941. Apud, PELLEGRINI, S. B. Notícias de Brecheret, 2000, 2 Ed. p. 58).

Como se manifesta o sr. Godofredo da Silva Teles

O concurso de maquetes para o monumento Duque de Caxias, vale, em primeiro lugar, como uma prova de cultura de São Paulo. A qualidade dos projetos julgados pela comissão de que faço parte, é uma prova bem clara do quanto tem progredido em nosso meio a compreensão da arte escultórica. O voto unânime emitido pelo júri é intocável, pois representa um ato de legítima justiça, valendo pelo reconhecimento dos valores mais autênticos dentre os que foram submetidos à nossa apreciação e julgamento. Pela escolha feita, São Paulo pode ficar certo de que desta vez terá um monumento digno de sua cultura e civilização, monumento que, sabe ser uma legítima obra de arte, ainda significa, sem dúvida um florão do nosso patrimônio artístico. (**Jornal Diário de São Paulo**, 4 de dezembro de 1941. Apud, PELLEGRINI, S. B. Notícias de Brecheret, 2000, 2 Ed. p. 58).

Palavras de Menotti Del Picchia

A decisão da Comissão Julgadora do Monumento a Caxias premiando o maravilhoso esforço do grande escultor patricio Victor Brecheret, repercutiu em todos os meios artísticos e intelectuais da maneira mais favorável. A maquete de Brecheret consagra o Herói da Raça, a sua personalidade e não simples episódios de sua vida. É ainda a estátua eqüestre o padrão clássico para melhor exprimir o Guerreiro. (...)

Como trabalho escultórico e arquitetônico, a obra do glorioso estatuário nosso pode ser considerada uma obra-prima. Quem conhece Victor Brecheret, seu preparo técnico de esculpir grandes massas humanas como no Monumento das Bandeiras fica certo de que a Comissão duplamente acertou: quer escolhendo

a mais bela maquete do concurso, quer entregando a execução do trabalho a um artista nutrido, não apenas por excepcional talento, como de provada capacidade técnica. São Paulo terá a felicidade de ver imortalizada no bronze a figura do Soldado Perfeito e do Cidadão Perfeito, que foi Caxias, de maneira digna, enriquecendo-se uma das suas praças, com um monumento que representará um florão de orgulho para a arte brasileira. (**Jornal Diário de São Paulo**, 4 de dezembro de 1941. . Apud, PELLEGRINI, S. B. Notícias de Brecheret, 2000, 2 Ed. p. 58).

O Caxias de Brecheret – Menotti Del Picchia

Caxias de Brecheret... O patrono do Exército em bronze. A maior estátua equestre do mundo. No “Homem e a Morte”, cujo Criton é Brecheret – um Brecheret estilizado como convém à criatura humana se transfunde em personagem – figurei-o assim:

“Era arquiteto. Chamava-se Criton, filho de Campinas, um grego inatural sonhando coliseus nas praças das férias. Um dia desenhou a Torre de Babel. Disse: Este é o mausoléu para um gênio.” Brecheret não era arquiteto: - era escultor. A escultura de Brecheret, nas suas concepções monumentais, era, porém, arquitetura. No trecho que citei já previa que o destino o reservava para conceber a realizar algo de ciclópico.

Brecheret – que polarizou o grupo de 22 como expressão plástica de revolução modernista – foi meu amigo de todas as horas e compadre. Sonhamos, juntos, em 1922, o Monumento das Bandeiras. Aquela arrancada de gigantes tem na sua linha ascendente, o ímpeto desbravador e o granito – que dá força

ao grupo mateiro – parece fremir no irreprimível impulso na avançada. O imenso bloco de pedra, diferente da maquete original, guarda a marca do gênio. O trabalho de simplificação que sofreu o modelo inicial somou majestade sem lhe tirar dinamismo. As personagens de granito marcham para o Jaraguá, primeira etapa heróica das entradas.

Depois foi-lhe encomendado o Caxias. Brecheret, cujas mãos mágicas plasmavam uma estatueta com a graça quase fluida de uma tanagra, ansiava, entretanto, pelo monumental. Dotado de músculos hercúleos, amava fazer o camartelo tinir no granito realizando a grata música que embalou os discípulos de Donatello, nas “bottezas” florentinas e os artesãos de Rodin. sua enorme oficina, à porta do Ibirapuera, foi um templo do qual era sacerdote único.

Brecheret fazia tudo com as próprias mãos. Seus auxiliares não eram estatuários: eram obreiros rudes, carpinteiros para as estruturas e os andaimes, serventes e formistas. Não teve um colega para ajudá-lo nas suas criações monumentais. A espátula, o martelo, o polegar tudo de sua mão – estenderam aquela imensa superfície de greda modelada, que é sua obra colossal. As criações plásticas de Brecheret, ainda não catalogadas, darão idéia do número fantástico de monumentos, estátuas, baixos relevos, frisos que nos legou.

No Caxias expandiu seu senho de gigantismo. Acompanhei, dos desenhos iniciais à fixação das maquetes, a colossal empreitada. Vi-o marinhar pelas escadas, pelos andaimes destinados a conduzir o escultor até a cabeça do imenso cavalo de cujo dorso o herói alteia o busto e ergue a mão vitoriosa parecendo ferir as nuvens com sua espada.

No pulso do soldado cabem dois homens. Cem deles podem abrigar-se no

corpo do animal de bronze. Evoca, pela sua grandeza, o famoso cavalo homérico recheado de gregos e conhecido pelo vulpino Ulisses.

Dentro de breve veremos numa praça o Monumento a Caxias, de Victor Brecheret. Será, como estátua eqüestre a maior do mundo. Além de uma obra de arte terá São Paulo mais uma curiosidade turística: a maior estátua eqüestre que, desde os gregos, se alteou à luz do sol em qualquer ponto do planeta. Brecheret realizou assim um dos sonhos da nossa geração. (O Caxias de Brecheret]. **Jornal Novidades Paulistanas**, 30 de outubro de 1958, . Apud, PELLEGRINI, S. B. Notícias de Brecheret, 2000, 2 Ed. p. 138)

Ontem, Hoje e Amanhã – Guilherme de Almeida

Todo o mundo ali, naquela rés-do-chão de esquina (a esquina mais bonita de São Paulo: entre os plântanos agonizantes da Praça da República e a figueira atlética da Rua Vieira de Carvalho), olhando os ritmos que Victor Brecheret ora expõe é que tirou das coisas brutas do chão: ritmos em granito, ritmos em bronze, ritmos em pedra-rolada, ritmos em terracota. E eu...

...eu, olhando o artista. Vendo o homem. Observando Brecheret. Uma estátua baixa, grossa, forte, talhada firme a golpes seguros. Parece aquele milagroso galego – o “Santos dos Coques” – a entrada da nave central da catedral de Santiago de Compostela, na sua pedra preta, engordurada: um bonzo atarracado em cuja cabeçorra os estudantes de Paris vinham, em romaria, esfregar a testa para se iluminarem de inteligência.

Olhei Brecheret, lembrando o dia em que nós (“nós” no caso, com sua Eva,

com seu Fauno. E Brecheret prepara o Moderna de 1922) o descobrimos, por acaso, numa alta galeria envidraçada do então Palácio das Indústrias, hoje, grande fábrica estadual de discursos, de falta de número legal para votações e de “jetons”. Era um trabalhador de macacão. Trazia de seu atelier em Roma e de sua convivência com Mestrovic, uma Fonte de gênios, feita de gigantes de gesso escalpeladas, parecidos com essas figuras humanas descascadas, sem pele, para o estudo dos músculos, nos laboratórios de anatomia. E Brecheret veio para o saguão do Teatro Municipal, durante a célebre “Semana”. E Brecheret publicou desenhos de escultor nos hors-textes em papel acetinado, entre as páginas de “KLAXON”. E Brecheret partiu para a Europa: e foi premiado no Salon d’Automn, de Paris, com a sua Mise au Tombeau, que d. Olívia Guedes Penteado adquiriu para seu túmulo. E Brecheret enfeitou os jardins municipais de São Paulo com sua Eva, com seu Fauno. E Brecheret prepara o Monumento das Bandeiras e o de Caxias. E Brecheret tornou-se o escultor de São Paulo.

Uma glória recíproca. Não sei quem mais se honra: se ele com ser de São Paulo, se São Paulo com tê-lo por seu. (**Jornal Diário de São Paulo**, 02 de novembro de 1948. Apud, PELLEGRINI, S. B. Notícias de Brecheret, 2000, 2 Ed. p. 84).

O Monumento a Caxias – Luis Martins

Creio que São Paulo não poderia prestar maior homenagem a Victor Brecheret, do que apressando a conclusão da montagem do Monumento a Caxias, estátua eqüestre que, segundo creio, é a maior do mundo, e que, depois

de inteiramente concluída pelo escultor, tem cumprido um estranho destino de Judeu Errante – ora ia para lá, ora não ia para lugar nenhum – o que enchia o artista de impaciência e desespero.

A cidade de São Paulo foi generosa com o seu maior escultor, encomendando-lhe grandes monumentos, dignos do seu extraordinário talento artístico: mas, depois de encomendá-los, exasperava-o, porque ora lhe fornecia os meios para executá-los, ora paralisava qualquer ajuda, e o artista ficava de braços cruzados, a trabalhar noutra coisa, para ganhar a vida. Quantos anos mofou o Monumento às Bandeiras, semi concluído, no barracão do fim da avenida Brasil, por falta de verba, que uma administração concedida, mas a seguinte cortava no orçamento! Com a estátua de Caxias, o que se deu foi isso um pouco, porém, muito mais ainda, uma contínua hesitação na fixação do local em que ela deveria ser erguida. Afinal, decidiram-se pela praça Princesa Isabel, a meu ver imprópria para as dimensões colossais do monumento: a exigüidade de logradouro não permite uma perspectiva ampla, que a altura da estátua está a exigir. O herói vai ficar atravancando a praça.

Bom ou mal, enfim já é um local. Conheço demasiado bem, entretanto, o meu país, para desde já começar a temer que a morte do escultor seja capaz de determinar a paralisação definitiva das obras, ou um eterno adiamento que se prolongue por várias gerações. E, neste caso, em lugar de uma estátua imponente espremida entre casas baixas, terão os nossos filhos, e quem sabe os nossos netos, um colossal caixão de madeira colocado no centro de um pequeno jardim; em vez de um monumento que consagre a glória de um herói, um comentário de ironia sarcástica à inépcia da burocracia nacional.

Sinto-me, de certa forma, ligado à grande obra de Brecheret, porque fui um dos membros do Júri que escolheu, entre muitos concorrentes, para realizar o Monumento a Caxias. Não tenho muita certeza, mas creio que em 1940 ou 41, que o então prefeito Prestes Maia me convidou para integrar a Comissão, presidida por ele, que deveria julgar as maquetes.

Depois disso, nunca me encontrei com Victor Brecheret, que ele não me falasse na estátua, ora com entusiasmo, ora com desalento, ora com irritação.

Estive em seu atelier algumas vezes durante a execução da obra gigantesca, e vi o grande cavalo, já pronto, porém ainda no gesso. Era alucinante.

O escultor parecia um pigmeu junto ao monstro colossal que criara.

Esperemos que o desaparecimento do artista não interrompa a conclusão da montagem do seu trabalho, antes, pelo contrário, a apresse, para que ele fique sendo um testemunho perene da glória de Caxias – e do próprio Brecheret. (Jornal O Estado de São Paulo, 21 de dezembro de 1955 . Apud, PELLEGRINI, S. B. Notícias de Brecheret, 2000, 2 Ed.p. 129 – 130)

Uma visita a Brecheret - Tarsila do Amaral

Bravo, Brecheret: 150 vezes bravo! exclamei aniquilada pela imensa pata de cavalo levantada para o ar. Estávamos no barracão do Parque do Ibirapuera, onde o escultor trabalha no Monumento a Caxias. A maquete, em grande escala, torna-se minúscula junto à colossal figura que empunha uma espada de cinco metros, em dimensões definitivas. Dentro daquele braço erguido pode um homem locomover-se a vontade e aquele imenso Caxias, aquele enorme bloco de gesso

trabalhado se equilibra no cavalo possante que marcha como um tank, destruindo barreiras, abatendo florestas, desmoronando cidades...

Ali tudo é grandioso. O barracão se alonga, se alarga, se espicha para o alto em extensas proporções. Brecheret é um ponto pequenino junto de sua obra. Anda de um lado para o outro. É um formiga no trabalho. Não uma formiga atarantada que não sabe por onde enveredar, porém uma formiga ponderada, consciente de sua missão, a essas formigas que carregam no dorso uma folha colossal, arrastando-a pacientemente, teimosamente.

estava eu dominada ainda pela impressão do grandiosos, quando Brecheret me diz:

“Agora vamos ver outra coisa, o Monumento às Bandeiras”.

Dirigimo-nos para outro barracão, enquanto bandos de pombas, esvoaçando, pousavam nos ombros do Duque de Caxias. Felizes pombas! Para elas não há crise de habitação. Fazem o footing nos braços do nosso herói, ali mesmo constroem seus ninhos, por ali mesmo criam os filhotes, ali se abrigam desafiando as intempéries. Moradia dos deuses!

Penetramos no outro barracão onde se acha pronto, em gesso, o Monumento às Bandeiras. Há anos que vejo familiarizada com a maquete desse monumento. Foi ele bastante modificado, conservado, porém, as linhas. Rememorando todos os monumentos que tenho visto reproduções artísticas, concluo que Brecheret, com o Monumento às Bandeiras, quebra todos os moldes clássicos, os de base mais ou menos ornamentadas e uma coluna com o herói nas alturas, quando não se trata de um Arco do Triunfo.

Esse trabalho foge inteiramente dessas convenções. São figuras hercúleas em marcha heróica. A última do grupo, num esforço titânico, empurra uma canoa, ajudando os companheiros que arrastam penosamente. Muitos rios, como barreiras proibitivas, surgirão à frente daqueles bravos conquistadores.

O grupo, que se estende num comprimento de 41 metros, caminha corajosamente. São portugueses barbados, índios tatuados, negros atléticos, mas um deles cai exausto e os outros, solidários, o carregam. Vão adiante cavalos intrépidos, montados pelos chefes da caravana que abrem caminho, olhos fitos no futuro. Este é o ponto mais elevado do monumento. Visto de lado, suas linhas em conjunto formam um triângulo. E aquela gente dominadora, sem a tal base ou escadaria convencional, brotará da terra milagrosamente para enriquecer São Paulo com uma obra de arte notável pela sua composição, pelas suas figuras sintéticas e angulosas, construídas em grandes planos, visando, o efeito de luz à grande distância.

Depois de render meu culto de admiração paulista, pedi-lhe que me mostrasse as estátuas pertencentes ao plinto do Monumento a Caxias. Cedendo à minha curiosidade, prontificou-se o artista a conduzir-me até a oficina de cantaria, situada num arrabalde da capital. Guiando seu Oldsmobile, Brecheret vai cantarolando: “Em amour on toujours vingt ans”. E recorda Paris.

- Como se chamava mesmo – perguntei-lhe – aquela americana tão simpática, sua admiradora?

- Madame Bleir – respondeu com seu vozeirão de baixo.

Madame Bleir apaixonou-se em Paris pela arte de Brecheret. (Não sei se a

paixão limitou-se exclusivamente à obra do artista...) Comprou-lhe várias estátuas que doou a diversas cidades da América do Norte. E teve também o bom gosto de colecionar telas de Picasso, Léger, Matisse e todo o primeiro time de pintores de vanguarda. Isso foi mais ou menos em 1926 e Madame Bleir deu um passo bem acertado como colecionadora de obras artísticas. Alguns anos depois voltou apressadamente para os Estados Unidos. Perdera tudo quanto possuía, mas uma exposição dos quadros até então colecionados depositou-lhes nas mãos vazias a fortuna integral.

- E a bela marquesa de Soriano? não teve mais notícias dela? – perguntei-lhe.

Essa linda americana, casada com um marquês espanhol, possuía grandes propriedades e usinas em Honolulu, onde era rainha do açúcar. Quis seu retrato esculpido pelo nosso artista e foi à rua Vercingétorix, 52. Fez parar o seu Rolls diante de um grande e velho portão de ferro quase em ruínas. No interior enfileiravam-se, num beco estreito e longo, os ateliers térreos. O calçamento rústico lembrava nosso “pé-de-moleque” das cidades antigas.

O atelier era um salão onde se trabalhava, onde se comia, onde se dormia, onde se recebia. Aquecimento a carvão num poele primitivo; iluminação... elétrica ou a querosene? Era a querosene. Entretanto ali morava um grande artista. Brecheret trabalhava e dia a dia seu nome se impunha. Críticos de arte entre eles Maurice Raynal, chamavam a atenção de Paris para o artista brasileiro. E foi bater à porta numero 20. Lá entrou a marquesa de Soriano muitas vezes irradiando beleza e posou para o nosso escultor. Seu retrato já esteve exposto em São Paulo e no Rio. ‘

E um mármore já bastante viajado pois, ao chegar a Honolulu, verificou a marquesa que se tinha quebrado um dedinho da sua linda mão e fez voltar o trabalho a Paris. Brecheret remeteu-lhe outro, guardando para si o primeiro que depois se restaurado, foi exibido ao público da nossa terra.

E assim vamos recordando os bons tempos de Paris. Brecheret lembra-se com carinho de Simone Bordat.

Foi durante anos sua companheira dedicada e sua noiva, mas o destino não quis que se casassem. Faz questão de que todos saibam da sua gratidão a Simone. Ela foi sempre seu amparo em dias difíceis. Eu mesma a vi muitas vezes a seu lado com sua palavra animadora. Antes de casar-se em São Paulo, disse o artista a Juranda, sua linda noivinha, que seu culto de amizade a Simone seria para toda a vida. A inteligente e compreensiva Juranda não somente concordou como também aprovou.

“Sou feliz – diz Brecheret – porque as duas se conheceram por fotografia, correspondem-se por cartas e são duas grandes amigas”.

Passadas todas recordações o escultor continua a canção começada “Em amour on a toujours vingt ans” acrescentando: “Em amour c’est l’eternel printemps”.

O automóvel parou. Descemos e penetramos no vasto recinto onde vivem no granito as personagens do Monumento a Caxias. Tudo é belo e imponente. Não é a toa que sempre tive pelo artista uma grande admiração: vejo nele um tipo de inteligência especializada. Nasceu para escultor, encontrou seu caminho e dele não arreda um passo. Vai seguindo firme, sem parar, acenando às coisas belas que encontra nas margens. Os outros que cantem que componham, que pintem, façam versos, toquem piano, escrevam romance, estudem línguas.

Brecheret fala misturando francês, português e italiano. Que importa? A sua linguagem é de granito e bronze.

Enquanto eu formulava essas considerações vinte operários na oficina de cantaria batiam martelos, desbastando enormes blocos de granito. Os pantógrafos se locomoviam nas verificações dos relevos. Grandes estátuas, já terminadas, esperavam num canto as companheiras que iam nascendo sob as mãos dos marmoristas, enquanto o chão se forrava de estilhaços.

- Brecheret – disse-lhe – se você trabalhasse exclusivamente pelo amor à glória, poderia agora cruzar os braços. Já foi condecorado com a Legião de Honra em Paris por ocasião da venda de um grupo ao museu do “Jeu de Pomme”, coisa difícil para um estrangeiro: foi consagrado pelos melhores críticos de arte que o tornaram mundialmente conhecido. Agora, esses dois monumentos são suficientes para imortalizar seu nome.

Mas ele está distraído e me diz:

- Vamos para a casa. Tenho ainda outras coisas para mostrar a você.

Ao passar pelo Liceu de Artes e Ofícios, o escultor recorda o tempo de menino quando à noite, após o trabalho, ia estudar desenho. Dois anos depois concluíra o curso. Seguiu então para Roma onde permaneceu oito anos. Foi seu professor de escultura um artista de renome. Dazzi que ainda muito jovem executara diversos monumentos e outras obras importantes. Era um homem belíssimo e não sabia o que fazer com seu bando de apaixonadas. Apelidaram-no o Rafael da escultura.

- Deve ser – disse-lhe mais ou menos como De Fiori, um belo homem que

viveu entre as estrelas de Hollywood. Condessas e princesas...

- Não – respondeu Brecheret – era muito mais bonito.

- Era então um Adonis – observei!

E passáramos a falar de Mestrovic, de quem também tinha sido discípulo, mais nisso chegamos à Rua João Moura. A casa do artista, delineada por ele mesmo aos 18 anos, sóbria, moderna e perfeitamente encaixada no pequeno parque, é uma vivenda encantadora. Juranda, a esposa do artista, parece uma linda menina de 15 anos. Vem receber-nos rindo, aureolada pelos cabelos louros esparsos. Lá dentro uma algazarra. Crianças por todos os cantos. Mães risonhas e felizes. A mesa cheia de doces ao centro um bolo como seis velinhas acesas. É uma festa de aniversário.

Brecheret, pega pela mão o menino de seis anos, o Victor, e uma menina de três anos, e me diz:

- Aqui está o que eu queria mostrar a você. São estas minhas obras-primas.
(**Jornal Diário de São Paulo** – 10 de abril de 1949. Apud, PELLEGRINI, S. B. Notícias de Brecheret, 2000, 2 Ed., p. 104 - 106).

ANEXO II

Neste anexo encontram-se textos inéditos (década de 1940) sobre a figura de Caxias. Nota-se a importância de Caxias no meio militar e a construção de seu símbolo no período do Estado Novo. Estes textos foram adicionados à compilação do material sobre o concurso para o monumento a Caxias, realizado pelo Exército, e pela importância e relação com esta dissertação, seguem transcritos.

Caxias, Símbolo Nacional – por Geraldo Serra

Ao folhearmos as páginas desse luminoso livro que se chama “História do Brasil”, vemos que o Exército foi sempre a viga mestra que sustentou, desde os recuados tempos coloniais até os dias de republicanismos, a estrutura territorial de nossa pátria sendo, ao mesmo tempo, a guarda imperterrita da unidade política nacional.

Sim, a nossa unidade política nacional, que é mais que uma fatalidade histórica e que até parece fruto de um milagre, tal o sobre humano do esforço que representa, tais as vicissitudes superadas e os obstáculos vencidos, como se animasse os titãs da grandiosa empreitada um espírito superior, liberto das contingências da natureza humana, do espaço e do tempo, é, sem dúvida, o alicerce da nossa grandeza creadora e mantido pelo nosso glorioso Exército.

Antepondo-se às forças cósmicas que conspiravam para a fragmentação da grande pátria como sucedeu ao Império espanhol em terras americanas, tivemos, a proteger nossa futura unidade nacional nos recuados tempos coloniais, a sábia política da metrópole portuguesa dos dias áureos de sua história, para

depois vemos a portentosa epopéia das bandeiras, sem símile na história universal, que, no seu afã irresistível, deslocou, pelo célebre Tratado das Tordesilhas, as fronteiras coloniais para os contrafortes dos Andes, levando a todos os rincões do imenso território ainda virgem aquele grande espírito de cristianismo universal e aquela grande vontade de império que animava os ibéricos.

E assim formamos o império que, para cumprir sua sagrada missão e legar aos pósteros a mesma herança que havia recebido dos antepassados teve de enfrentar novos obstáculos durante mais de meio século. Venceu-os, graças à sabedoria e experiência de nosso Imperador Magnânimo e seus estadistas mais eminentes da envergadura de um Feijó, de um José Bonifácio, de um Marquês de Olinda, bem como, e muito especialmente, à invencível espada de Luiz Alves de Lima e Silva, Duque de Caxias.

Esse bravo soldado, o único duque de nosso antigo Império, durante mais de meio século de lutas pacificadoras em todos os recantos da imensa pátria, soube ser o militar enérgico e o estadista esclarecido e patriota. Graças à sua ação pronta e firme, com uma moral patriótica inabalável, os inúmeros inimigos vencidos, que nunca deixaram de o ser, tornavam-se também seus maiores amigos porque não podiam deixar de reconhecer que o bem supremo e a felicidade geral da nação era o único objetivo de seu vencedor. Assim, como soube, com pulso de ferro, esmagar toda perturbação de ordem e pretensão esfalecimento dessa imensa pátria que os seus antepassados haviam forjado e estruturado, perturbações essas de maior envergadura nos Estados da Baía, com a revolta da Sabinada; no Estado do Rio Grande do Sul, com a Revolução Farroupilha chefiada pelo caudilho Bento Gonçalves, e com a de São Paulo

aliciada pelo grande Feijó, e ainda, na infeliz guerra que nos arrastou a insânia de Francisco Solano Lopes – o bravo Caxias, soube combater o inimigo pela frente e com lealdade.

Protótipo do patriota, que nunca negou o seu sangue em holocausto a esse abençoado torrão, Luiz Alves de Lima e Silva fez-se, pelas ingentes façanhas que praticou tanto no campo da batalha como no taboleiro da política imperial, o grande soldado do Império, fator máximo da unidade nacional.

Sua hercúlea e nobre figura de bravo e de herói projeta-se no largo panorama da história nacional como um personagem lendário, como na entidade tutelar que não admite negação. Seu esclarecido espírito de guerreiro e pacificador insuperável e cuja espada sempre foi desembainhada em continência à lei e sempre invencível, assume na mente das gerações contemporâneas o valor de um verdadeiro símbolo.

Símbolo de vontade nacional imorredoura, da unidade dessa imensa pátria, concretizada nas legiões do Exército que, tomando a figura luminar de Caxias para seu glorioso patrono, afirma que o espírito do grande soldado, não morreu, porque sua espada, que defendeu o Império, está em forma para, em qualquer emergência, defender a nação brasileira dos dias de hoje, dias conturbados e em que para uma nação manter sua integridade territorial e política é necessário ter também forças materiais.

Confiemos no aguerrido Exército de Caxias e veremos realizado muitos de nossos sonhos, porque ele estará sempre vigilante para defender-nos em qualquer hipótese e em qualquer circunstância.

Personalização Simbólica – palavras de Georgino Avelino

A interpretação do Duque de caxias, ao longo da história e à luz da concepção evolutiva brasileira não se deverá mais deter em acidentes, em controvérsias, ou na minudente pesquisa da vida do herói. Caxias é uma figura de síntese, já perfeita e imutável. A crítica no sentido especulativo de comparação e verdade deixou de existir para ele. Seu vulto prescinde, mesmo, da compreensão, instalado, como está, no plano emocional da contemplação pura, de onde o símbolo inspira, pelo efeito das imagens a que se associa, a energia vivificadora, o impulso construtivo, a consciência moral, de que decorre a situação espiritual e cívica dos valores tradicionais que as gerações continuam bendizendo e glorificando.

Desse ponto em que nos colocamos a sua objetivação é puramente simbólica; da sua grandeza participam o cidadão e o soldado; sua obra tem base na consciência civil e culmina na glória militar, seguindo o risco de linha raras vezes a vida de um homem pode abarcar.

Ele viu nascer a Pátria, ajustou-lhe com paciente e deliberado trabalho os membros mal associados e destros, influi na atividade pública para que a unidade assumisse o alto grau de consciência em que as nações encontram a força mais persistente da sobrevivência, considerou as lutas externas, com países limítrofes do Continente, contingências impostas à civilização do Império para debelar tiranias que degradavam as energias de jovens nações americanas; objetivou, pela prática, a ordem política e espiritual da sociedade como bem supremo da vida nacional.

Essa é a condensação da sua vida, essa a sua simbolização incontrastável

e imortal.

O herói, que sobe a um dos altares da canonização nacional, não carrega mais sobre o manto de perfeição a eiva da vida contingente que impôs. a significação do plano heróico consiste, precisamente, na ampliação lendária do valor da vida. Sua função é inspiradora e educativa, torna-se mística não mais instrutiva no sentido escolar.

Os dados que Caxias oferece à educação brasileira não estão contidos no conhecimento difuso dos processos por que levou a termo as pacificações, nem as modalidades especificadas da conduta política com que agiu no Império, nem, igualmente, no desenvolvimento dos planos militares que o levaram invariavelmente à vitória.

Isso é coisa ao alcance de poucos e apaixonados estudiosos civis e militares. O que deles deflue, em abundância, são os cintilantes elementos espirituais e morais de uma compleição grandiosa e singular, no país, até hoje.

Os dados da sua vida são pois – o trabalho da unidade brasileira, a ação civil conservadora, a vitória militar pela civilização.

Para promover entusiasmo e desprender estímulos e ideais, a lenda deve envolvê-lo sempre e cada vez mais resplandescentemente. O prestígio lendário será mil vezes mais importante para a intensidade do seu fluido animador do que a definição numerada e deduzida da sua obra positiva.

A história dos países, particularmente a história dos países novos, cujas origens estão ainda ao alcance dos raios visuais, impõe, sobretudo, a criação de um plano subjetivo, onde os grandes homens, patriarcas, apóstolos e

soldados, se movam numa atmosfera divina, de pleno e invulnerável prestígio.

Em certo sentido, a história, modalizada por uma concepção científica e rigorosamente exata, é inimiga dos processos de formação nacional, em que a primeira condição para se poder viver e lembrar grandes coisas em comum, é, como diz um filósofo moderno, saber necessariamente esquecer muitas outras coisas em comum.

Sempre consideramos que a nossa investigação histórica, não deveria obedecer a outro procedimento senão a uma cooperação internacional e cuidadosa com o fenómeno político da consolidação nacional, de modo que o tempo, na sua profunda interpretação, se constituísse o conselheiro e o elaborador prestigioso dessa obra de que os grandes homens são os artífices conhecidos, felizes e festejados.

A filosofia da história, de que certos povos absorveram ensinamentos demasiadamente exaltados, é um sistema de doutrina em função do qual os valores nacionais, no tempo e no espaço, como que pactuam para realizar uma construção comum de grandeza social, política e militar.

Evidentemente, esse encadeamento subjetivo dos valores, através das gerações, invoca, ao lado da atividade humana sobre o meio e sobre as sociedades, que se traduz nos governos, os fluidos espirituais do passado, que é uma energia imorredoura, sempre pronta a amparar o esforço do homem, toda vez que se encaminha para cometimentos, em que a ação colima qualquer coisa sobre a qual a incerteza paira, e não se deixa abater e dominar senão pela fé e pela inspiração.

Não há povo que aprenda exclusivamente na escola de outros a atingir o seu estado de consciência. O progresso, por correlação mecânica, efetua irresistível contágio. A consciência, não. A sua expressão resulta de processo íntimo que se coloca na confirmação de cada vida; nasce de uma ativa e crescente espiritualização promanada do plano natural desse plano, hoje corriqueiro, da existência comum, e que constituirá amanhã, o futuro de impressão e de qualquer dos atos e movimentos das gerações que vão nascer.

A história tem, assim, o valor surpreendente e miraculoso da religião. Ela é fonte de ação, de valor e de vontade. É congregadora mais do que o presente, suscitante de ensino mais do que o futuro. Os seus elementos já estão isentos e purificados, e as suas energias inalteráveis e eternas.

De certo modo a alma das nações reside nos seus sacrários porque neles é que se renovam os votos e os compromissos pelos quais as pátrias continuam, e se afirmam todos os dias.

Se há um povo que tenha necessidade de imprimir sentido simbólico à sua história, esse povo é o nosso.

As origens portuguesas atestam o trabalho de uma pujante raça, uma comunhão lingüística límpida e persistente, um influxo religioso sadio e moderador do sensualismo dos trópicos. Mas as pátrias não se fundam numa só raça de origem, numa língua comum, ou numa crença generalizada. O princípio sobre o que repousa um grupo é essencialmente, um princípio de natureza espiritual nacional, sem excluir a convergência desses três fatores.

Contemplando os mapas dos Estados Unidos, vemos países apresentando

raças e línguas e religiões diferentes constituírem sólidos e indivisíveis blocos políticos, enquanto outros, de idênticos fatores raciais e morais que parecem indicar o caminho da unidade, debatem-se em irredutíveis e ferozes antagonismos.

A suíça, com suas três raças admiravelmente plasmadas numa comunhão invejável, e a Espanha, no implacável delírio separatista, são exemplos particularmente visíveis de que as condições de unidade não decorrem unicamente das contribuições da língua, da raça, e da religião.

As nações, como expressões de força política e atividade evolutiva, são frutos da vontade humana e do espírito.

Mas o que domina e dirige é o espírito: o que assimila o passado obra de fusão nacional, é o espírito; o que equilibra os interesses e preenche os seus abismos de separação, é o espírito; o que identifica, no quadro subjetivo, os valores da história e da vida, os grandes princípios jurídicos e morais, é o espírito. O que dá sentido e direção à existência coletiva é, pois, o espírito.

Não só o espírito, no que exprime compreensão, lógica, sentimento, solidariedade e simpatia, mas o espírito, no que se traduz em emoção, sentimento, solidariedade, e simpatia, nesse parentesco de almas, que dota os indivíduos de permeável atração e sensibilidade desta, para as coisas correntes e para os fatos extraordinários da existência.

Caxias atuou como elemento juvenil, ardente e romântico nas lutas da Independência, moveu-se em todas as direções do território brasileiro – Norte, Centro e Sul – com a espada cintilando à luz do ideal cívico, levou as armas à vitória no exterior, com a acentuação de princípios que fizeram do nosso país

uma das balizas da evolução das aspirações continentais; pôs-se a serviço na atividade interna de um dos partidos do Império, como força de ordem, de equilíbrio, de modelar referência, para o debate dos problemas, o acerto das medidas, o procedimento do poder dentro do sistema ainda frágil e inseguro da monarquia.

Cada uma dessas páginas da sua vida é um tema emocional reflexivo que se pode desdobrar em plano separado do conjunto da sua glória.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)