

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Irene Barbosa de Moura

A cidade e a festa: Brecheret e o IV Centenário de São Paulo

DOUTORADO EM HISTÓRIA SOCIAL

São Paulo

2010

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Irene Barbosa de Moura

A cidade e a festa: Brecheret e o IV Centenário de São Paulo

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Doutor em História Social, sob a Orientação da Professora Doutora Yvone Dias Avelino.

São Paulo

2010

Banca Examinadora

Agradecimentos

*“Todo caminho tem que ter coração”**

O caminho percorrido para a realização da pesquisa precisa ser trilhado mesclando a razão e a emoção. Tudo isso eu encontrei no convívio com outras pessoas às quais agradeço o apoio e generosidade durante essa jornada.

Agradeço às forças da vida que regem os homens e a natureza.

Aos meus pais, pelos valores que me transmitiram.

À Alanis e Júlia, pela alegria.

À Luzia e Elisa, grandes mulheres.

À professora Yvone Dias Avelino, pelo incentivo e pela orientação paciente.

Ao professor Marcelo Flório, pela confiança e pelas observações pontuais.

Ao colega Felipe Eduardo Ferreira Marta, pelo apoio.

Aos amigos de sempre Terezinha, Rubens e Cido.

À Tânia e Dinha, pelas nossas conversas.

A Victor Brecheret, por dividir conosco a sua história.

Aos funcionários do Arquivo do Estado de São Paulo, do Arquivo Municipal Washington Luís, do Centro Cultural São Paulo, da Cinemateca Brasileira, do Museu da Imagem e do Som, do Museu do Teatro Municipal de São Paulo e da PUC São Paulo.

À Capes pelo auxílio financeiro.

Resumo

Esse estudo analisa a maneira como a obra do escultor Victor Brecheret contribuiu para as transformações nos referenciais que nortearam o ambiente sócio cultural de São Paulo nas décadas de 1920 e 1950.

Tais balizas são importantes por terem marcado o desenvolvimento do Modernismo Paulista bem como as festividades do IV Centenário da capital. No contexto de 1920 a 1950, recuperei a trajetória pessoal e profissional de Victor Brecheret desde sua inserção no Movimento Modernista até a inauguração do *Monumento às Bandeiras*, uma de suas esculturas mais importantes tanto pelo valor estético como para a história de São Paulo.

A personagem do bandeirante é essencial para o entendimento das construções da memória e da identidade paulista, tão exploradas pela historiografia brasileira e isso valorizou o *Monumento às Bandeiras* na época do IV Centenário de São Paulo. Atualmente, a escultura assumiu outros papéis na cidade, mas sem perder a importância e o significado da memória bandeirante.

Dessa forma, a pesquisa que está embasada na relação entre história e arte, sublinhou, além do perfil e da trajetória de um personagem significativo nos dois momentos, as mudanças na concepção de identidade paulista, no cenário político regional e nacional e analisou a expansão da cidade de São Paulo, no período estudado.

Palavras Chave: Arte Moderna, Victor Brecheret, bandeirantes, memória e identidade.

Abstract

This study analyses the means by which the work of the sculptor Victor Brecheret has contributed to transformations in referentials and symbols that guided the socio-cultural environment of São Paulo in the 1920's and 1950's

These boundaries are important because they have pointed to the development of Modernism in São Paulo, as well as the festivities of the IV Centenary of the Capital. In the context from 1920 until 1950, there has been an attempt to recover the personal and professional trajectory of Victor Brecheret since his insertion in the Modernist Movement until the inauguration of the Monument to Flags, one of his most important sculptures considering its aesthetic value and its importance for the history of São Paulo .

The character of bandeirante is essential to comprehend the construction of paulista's memory and identity, so densely exploited by Brazilian historiography, which added a lot of value to Brazilian historiography at the time of the IV Centenary of São Paulo. Currently, the sculpture took other roles in the city, but without losing the importance and significance of bandeirante's memory.

This way, the search that is based on the connection between history and art, underlined, besides the profile and trajectory of a significant character in two moments, the transformations in the conception of paulista identity , in regional and national political context and it analysed the expansion of the city of São Paulo, in the period that has been focused in this study.

Key words: Modern Art, Victor Brecheret, bandeirantes, memory and identity

A cidade e a festa: Brecheret e o IV Centenário de São Paulo

Sumário

Siglas	08
Considerações iniciais	09
Capítulo I – São Paulo e o IV Centenário	
1.1) Transformação e revisitação de São Paulo.....	17
1.2) A Comissão do IV Centenário.....	28
1.3) A festa e a cidade.....	39
1.4) São Paulo: memória e identidade.....	56
Capítulo II – Brecheret: trajetória intelectual	
2.1) Brasil: sonhos e descobertas.....	65
2.2) Diálogos múltiplos.....	88
2.3) Brecheret: diálogo com os modernistas.....	98
2.4) Olhares que se cruzam: o universo de Brecheret.....	114
Capítulo III – O Monumento às Bandeiras	
3.1) Território redesenhado: Parque do Ibirapuera.....	125
3.2) Monumento às Bandeiras: processo histórico.....	135
3.3) O monumento e a cidade.....	146
3.4) Personagens do monumento.....	153
Considerações finais	164
Arquivos e Fontes	168
Bibliografia	172

Siglas

APL – Academia Paulista de Letras

CCSP – Centro Cultural São Paulo

DPH – Departamento de Patrimônio Histórico

DEIP - Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda

DPHAN - Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ENBA - Escola Nacional de Belas Artes

IHGSP - Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo

IHGB - Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo

PMSP – Prefeitura Municipal de São Paulo

SMC – Secretaria Municipal de Cultura

SPAM - Sociedade Pró-Arte Moderna

Considerações iniciais

O presente estudo tem por objetivo compreender o papel do escultor italiano Victor Brecheret, no início do Movimento Modernista e também a importância que alcançou no Brasil, principalmente entre os anos de 1940 e 1950, período que antecedeu as festividades do IV Centenário de São Paulo. Esse recorte temporal abrangeu a concepção, a construção e a inauguração do *Monumento às Bandeiras*, obra elaborada pelo artista em 1921 e entregue à cidade em 1953, e que por seu caráter inovador, seu significado na história paulista e suas dimensões, é emblemática no conjunto da obra de Brecheret.

Segundo a crítica da época de 1920, o estilo do jovem escultor, ainda incipiente diante das vanguardas européias, representou uma inovação em face da produção realizada pelos artistas contemporâneos de Brecheret, e por isso alguns intelectuais que contestaram a situação cultural vigente concentraram nele todos os anseios de modernidade. Tal expectativa levou alguns modernistas, como Menotti del Picchia e Oswald de Andrade, a sugerirem a elaboração de um monumento em homenagem às Bandeiras, como parte das comemorações do centenário da Independência brasileira, ocasião adequada para que o escultor angariasse o respeito e a admiração do público e, ainda, plasmasse em material resistente o mito dos sertanistas de São Paulo. Tais personagens ocuparam um lugar de destaque na história paulista como desbravadores dos sertões e na ampliação das fronteiras do país. Essas ações foram reforçadas nos trabalhos de escritores, sobretudo, aqueles ligados ao IHGSP, agremiação que contou com a participação de membros proeminentes da política e da economia de São Paulo. Afonso de Escagnolle Taunay, futuro diretor do Museu Paulista, José de Alcântara Machado e Paulo Prado foram alguns dos intelectuais que trabalharam as questões do bandeirantismo sob o viés enaltecido.

Nessa atmosfera de expectativa pelas comemorações do centenário da Independência, Brecheret apresentou sua leitura sobre as bandeiras a qual ganhou materialidade em um grupo de sertanistas anônimos, constituído pelas raças que deram origem à população brasileira. Tais características suscitaram reações polêmicas em um ambiente político e social conservador. Tal estranhamento associado à proposta da colônia portuguesa em oferecer à capital paulista uma escultura com tema semelhante, inviabilizou a realização desta obra. Sem patrocínio ao seu projeto, Brecheret doou a maquete ao governo e, com o apoio do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, entidade que

subsidiou viagens de estudo a alguns jovens artistas, foi para a França com o intuito de aperfeiçoar seus conhecimentos.

Na capital européia, em meio a outros estudantes e artistas brasileiros como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Heitor Villa-Lobos, Vicente do Rego Monteiro, o escultor teve contato com os movimentos de vanguarda, o que foi benéfico tanto no plano pessoal como no aprimoramento de seu estilo. Realizou experiências com novos materiais como os seixos rolados que encontrou em rios, nos quais fez pequenas incisões, técnica que aperfeiçoou e utilizou mais tarde no Brasil.

Com frequência, Brecheret escreveu a Menotti del Picchia, então assessor do governador Armando de Salles Oliveira, e a outros “irmãos de sonho”, para relatar suas experiências na escultura, seus encontros com artistas reconhecidos e para agradecer presentes e encomendas.

Mesmo distante, algumas de suas obras foram expostas na Semana de Arte Moderna, evento realizado com o apoio financeiro de Paulo Prado, empresário e intelectual ligado à cafeicultura.

Em meados da década de 1930, Armando de Salles Oliveira resolveu encampar o projeto do *Monumento às Bandeiras* e decidiu, em comum acordo com o prefeito Fábio Prado, instalar a escultura no Parque do Ibirapuera. Tal possibilidade trouxe o artista definitivamente ao país. No entanto, questões financeiras e revezes políticos paralisaram por longos períodos a construção da obra, situação que levou Brecheret a trabalhar praticamente sozinho nos galpões do Parque. Nesse ínterim, realizou novos projetos para a cidade, entre eles, o *Monumento a Duque de Caxias*, os bronzes *Depois do Banho*, *Graça I* e *Graça II* e o *Fauno* em granito, que somados a obras de outros artistas, se inseriram no plano de embelezamento de São Paulo.

A relação de Victor Brecheret com os personagens do período colonial foi intensa e não se restringiu à elaboração e construção do monumento: o artista retomou o tema das bandeiras em desenhos e pequenas esculturas. Tais experiências o ajudaram a depurar a concepção original e criar uma obra considerada como síntese formal de toda a sua trajetória no campo das artes plásticas.

As festividades de São Paulo coincidiram com o momento no qual o artista desenvolveu uma linguagem plástica singular. Desde o começo de sua carreira, Brecheret

se preocupou com a busca por uma arte “*legitimamente nossa*”. Na década de 1940, retomou procedimentos iniciados na França, através dos quais produziu esculturas em seixos rolados, materiais nos quais interferiu sutilmente, respeitando seu volume, forma e reentrâncias com a finalidade de criar motivos ligados à natureza brasileira.

Às vésperas do IV Centenário da Cidade de São Paulo, as ações dos bandeirantes no período colonial foram reapropriadas para justificar a pujança econômica de São Paulo naquela época. O lugar escolhido para abrigar o *Monumento às Bandeiras* foi o Parque do Ibirapuera, um investimento de vulto para celebrar as efemérides e que se tornou um dos principais símbolos da cidade. Dotado de edificações modernas, o Parque integrou um plano de intervenções significativas na paisagem da cidade, o qual abrigou referências ao passado idealizado, como o *Monumento-Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932*.

Assim a obra, construída entre 1937 e 1952, foi inaugurada em 1953, a pedido do próprio Brecheret que estava com a saúde frágil e também ansioso para entregá-la à capital paulista.

Diante disso, procurei entender na relação entre história e arte, o lugar social desse escultor que despontou no cenário cultural brasileiro num momento de contestação dos padrões acadêmicos¹ e da busca pelo desenvolvimento de uma arte nacional. Dessa maneira, a pesquisa também se imbricou com a história da cidade de São Paulo e das múltiplas temporalidades presentes nesse território, o que possibilitou a organização do texto de maneira não cronológica.

A princípio, o tema desse estudo era a festa do IV Centenário, mas no contato com as fontes surgiu um interesse especial pelo *Monumento às Bandeiras*, bem como por seu autor, Victor Brecheret. Visto que as festividades paulistas se constituíram em um marco da celebração da identidade ligada à tradição bandeirante percebi que isso justificou a valorização daquela escultura, naquele contexto.

Assim, optei por destacar as comemorações paulistas, como um momento de reavistagem da figura do bandeirante e que por isso se tornou uma ocasião rica em

¹Os defensores da renovação cultural criticaram a produção artística do século XIX, por considerá-la distante da realidade social brasileira e das características do meio e, também, por estar embasada no trabalho dos mestres consagrados pelas academias de artes de Roma e Paris. Cf. FRANS, Teresinha Sueli. *Victor Meirelles e a Construção da Identidade Brasileira*. In: 19&20 – Revista eletrônica de DezenoveVinte. Volume II, n.3, julho de 2007. In site: <http://www.dezenovevinte.net/19&20/>

informações para compreender a reapropriação do personagem do período colonial, num contexto permeado por um anseio de modernidade.

As celebrações também se apresentaram como o encontro de temporalidades divergentes. Num mesmo tempo e espaço, estavam presentes o dinamismo da indústria paulista associado à figura do bandeirante, a modernidade do Parque do Ibirapuera ligada à periferia pela presença dos trabalhadores na cidade e os migrantes inseridos num ambiente urbano que contrastou com seu modo de vida anterior.

Essa dinâmica me remeteu à sugestão de Bergson de que precisamos entender que o que a realidade tem de substancial é a sua mobilidade e a sua temporalidade e que nesta perspectiva, os objetos imóveis e imutáveis devem ser vistos como instantâneos fotográficos, portanto, registros artificiais, da mobilidade e da temporalidade. Logo, o ser, o que verdadeiramente existe, são mobilidade e mudança, ou seja, temporalidade, e não objetos que permanecem.² Embasada em tal reflexão, procurei perceber a diversidade e a fluidez das práticas e ideias que permearam aquele contexto, proporcionando transformações significativas nas décadas seguintes.

Com tal perspectiva, percebi que o importante não é reconstituir o tempo e o movimento como se fossem pontos fixos sobre uma linha imaginária, e sim observar o processo pelo qual as mudanças aconteceram nesses interstícios.³ Dessa forma, desenvolvi esse trabalho de maneira não linear, iniciando a pesquisa pelas festividades do IV Centenário, momento emblemático no qual as construções da memória e da identidade paulistas foram exacerbadas, criando um ambiente propício à recuperação do bandeirante. É preciso ressaltar que a importância desse personagem oscilou de acordo com as injunções do debate político e cultural da primeira metade do século XX e, ao articular a trajetória pessoal e profissional de Brecheret a essas discussões, procurei identificar práticas políticas e culturais estranhas num determinado momento, mas vistas de maneira diferente em outro.⁴ Exemplar dessa reflexão foi a gradativa inserção dos imigrantes na sociedade, bem como a própria a relação dos paulistanos com as propostas da arte moderna.

² Bergson, Proust: *tensões do tempo*. SILVA, Franklin Leopoldo e. In: NOVAIS, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p. 144.

³ Idem, p. 143.

⁴ *Sobre tempo e história*. NOVAIS, Adauto. Idem, p. 9.

Por tais razões, considere importante abordar de forma sucinta, o trabalho da autarquia municipal IV Centenário da Cidade de São Paulo, responsável pela organização das comemorações. Nesse processo destaquei a figura de Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, descendente de italianos e presidente da comissão entre 1951 e 1954 que, por sua atuação à frente das Indústrias Matarazzo e no âmbito cultural, se tornou conhecido e respeitado na sociedade paulistana. Na década de 1950, o ambiente político e econômico era propício à realização da festa e a participação de intelectuais, políticos e empresários como Ciccillo Matarazzo, na autarquia municipal se tornou uma estratégia dos poderes públicos para angariar o apoio dessas classes. Contudo, questões políticas e controvérsias com o prefeito Jânio Quadros interferiram nos festejos e repercutiram no interior da Comissão, causando a saída de Francisco Matarazzo e de sua equipe.

O desenvolvimento da pesquisa ainda suscitou reflexões sobre a memória e a identidade, questões intrínsecas à sociedade paulista, mescla de várias culturas e projetos, tanto políticos como intelectuais. Para compor um arcabouço teórico sobre o conceito de memória me embasei nos estudos de Maurice Halbwachs⁵ e Jacques Le Goff,⁶ enquanto recorri às análises de Ricardo Giorgi Portolano⁷ e Paulo César Garcez Marins⁸ para compor um referencial de identidade.

Para investigar a trajetória do escultor Victor Brecheret, referenciei a pesquisa em estudos que, de alguma maneira, se debruçaram sobre a sua vida e obra, bem como trouxeram contribuições para o entendimento da própria arte. Alguns dessas análises enfocaram o trabalho do artista como *Bandeiras de Brecheret – História de um Monumento*, de Marta Rossetti Batista, *Victor Brecheret: Modernista Brasileiro*, de Jacob Klintowitz, *Tradição, Nacionalismo e Modernidade – O Monumento Duque de Caxias*, de Ana Carolina Fróes Ribeiro e *A escultura religiosa de Brecheret*, de Sandra Brecheret Pellegrini. Outros estudos realizaram um imbricamento entre sua vida e obra como

⁵ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

⁶ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Bernardo Leitão (Trad.) Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 1992.

⁷ PORTOLANO, Ricardo Giorgi. *Por fora da arte: um estudo sobre o campo da produção artística e a identidade do artista plástico*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em Psicologia Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

⁸ MARINS, Paulo César Garcez. *O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista*. São Paulo: Anais do Museu Paulista, 2003, Vol 6/7, Número 007.

Linguagem das Formas, de Daisy Peccinini. Em face desses trabalhos, a pesquisa que realizei teve como diferencial a análise do IV Centenário como um momento de preparação para reconduzir o mito do bandeirante ao lugar que ele ocupou, sobretudo, nas décadas de 1920 e 1930.

Em seu estudo sobre celebrações do IV Centenário, Sílvio Luiz Lofego abordou a construção do passado e do futuro nas comemorações de São Paulo e tal pesquisa me indicou fontes e perspectivas de análise da festa na história.

O autor explorou os documentos do Fundo Comissão IV Centenário de São Paulo, constituído por ofícios, relatórios, demonstrativos de despesas, correspondências, fotografias, entre outros materiais produzidos em cerca de quatro anos de atividade da autarquia municipal. Tal acervo me forneceu subsídios para elaboração do capítulo I, *São Paulo e o IV Centenário*, mas em vista da comemoração se apresentar como pano de fundo da pesquisa, consultei apenas os documentos referentes ao Parque do Ibirapuera e às atividades culturais realizadas pela autarquia.

Tais fontes trabalhadas em conjunto com o documentário *São Paulo em festa*, de 1954, possibilitaram a elaboração do ensaio *A festa e a cidade* no qual destaquei alguns eventos comemorativos. O filme sobre as celebrações, dirigido por Lima Barreto que na época trabalhava na Companhia Vera Cruz, apresentou os festejos ocorridos no mês de julho daquele ano e decidi incorporá-lo ao estudo para que à luz de referenciais teóricos sobre história e cinema como Eduardo Victorio Morettin,⁹ Bill Nichols¹⁰ e Marc Ferro,¹¹ recuperasse o significado das festividades do IV Centenário.

Incorporar à pesquisa fotogramas do documentário *São Paulo em festa*, imagens de sites da internet e de publicações impressas requer uma atenção maior em vista desses recursos se constituírem em linguagens diferenciadas e que conferem novos significados ao texto. Dessa forma, as fotografias que integram esse estudo não foram objeto de análise, mas têm o objetivo de tornar inteligível o material ou o momento que foi registrado pelo fotógrafo.

⁹ MORETTIN, Eduardo Victorio. *Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso*. In: REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA – *História e manifestações visuais*. São Paulo: ANPUH, vol. 25, nº 49, jan-jun., 2005.

¹⁰ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2005.

¹¹ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Em vista da dificuldade em obter permissão para o uso de algumas imagens de trabalhos do escultor Victor Brecheret, reproduzi materiais presentes em publicações e em sites da internet, amparada pela Lei nº 9.610/98, que dispõe sobre os Direitos Autorais.¹² Essa pesquisa se constitui em um trabalho acadêmico e dessa forma, não prejudicou os direitos preservados pela legislação na qual me baseei para utilizar os materiais citados.

Também consultei os acervos da Cinemateca Brasileira, do Centro Cultural São Paulo, do Museu da Imagem e do Som, do Arquivo do Estado de São Paulo, do Arquivo Municipal Washington Luís e do Museu do Teatro Municipal. Nesses locais pesquisei fontes jornalísticas, audiovisuais e imagéticas as quais me permitiram estruturar a pesquisa em três capítulos.

¹² Das Limitações aos Direitos Autorais

Capítulo IV

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

I - a reprodução:

III - a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens e qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra;

VIII - a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

Art. 48. As obras situadas permanentemente em logradouros públicos podem ser representadas livremente, por meio de pinturas, desenhos, fotografias e procedimentos audiovisuais.

Capítulo IV

Da Utilização da Obra Fotográfica

Art. 79.

§ 1º A fotografia, quando utilizada por terceiros, indicará de forma legível o nome do seu autor.

In site: <http://www.leidireto.com.br/lei-9610.html>

No primeiro capítulo intitulado *São Paulo e o IV Centenário*, pesquisei o significado da festa na história e, dessa forma, analisei as celebrações paulistas com a finalidade de me aproximar do seu sentido, abordando também as questões da memória e da identidade paulista, por sua relação intrínseca com a sociedade de São Paulo.

No segundo capítulo intitulado *Brecheret: trajetória intelectual*, destaquei momentos pontuais da vida e da obra de Victor Brecheret, como o período de aperfeiçoamento intelectual na Itália e, mais tarde, na França, bem como seu estreito contato com os modernistas.

No terceiro capítulo intitulado *O Monumento às Bandeiras*, ressaltéi a construção do Parque do Ibirapuera, espaço antes pantanoso, que foi transformado e adquiriu um novo significado. Nele foram instalados o conjunto arquitetônico de Oscar Niemeyer, o *Monumento às Bandeiras* e *Monumento-Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932*. O Parque se tornou símbolo da modernidade, inclusive recebendo as exposições internacionais das indústrias durante o IV Centenário, ao mesmo tempo em que abrigou as reminiscências do passado, representadas pelas esculturas monumentais. Também estão presentes as injunções que prolongaram a construção do *Monumento às Bandeiras*, bem como a simbologia que envolveu os personagens da obra.

Capítulo I: São Paulo e o IV Centenário

Transformação e revisitação de São Paulo

Não obstante a pesquisa discorrer sobre a trajetória artística e pessoal do escultor Victor Brecheret, essa primeira parte do trabalho se constitui como uma introdução dos capítulos seguintes porque contextualizei o ambiente no qual o *Monumento às Bandeiras* foi entregue à capital paulista. Outrossim, abordei aspectos como a modernização de São Paulo, a construção da memória e da identidade paulista, bem como o trabalho da Comissão do IV Centenário que, a princípio, não parecem se relacionar à temática mencionada, mas que são importantes para o entendimento dos capítulos seguintes. Portanto, a opção por uma temporalidade não linear possibilitou o contato com uma multiplicidade de tempos vividos, nos níveis em que o individual se imbricou no social e no coletivo.¹³

Nesse sentido, iniciei esse estudo pela transformação da cidade de São Paulo em metrópole, que foi um fenômeno surpreendente pela escala e heterogeneidade dos processos envolvidos e ainda, pela insistência na ruptura com o passado recente.¹⁴ Desde a passagem do século XIX para o século XX, a capital paulista foi objeto de estudos urbanísticos que objetivaram apagar os resquícios da paisagem colonial e adequá-la aos novos tempos que exigiam mudanças significativas nos perfis das cidades e nos padrões de comportamento de seus habitantes. Isso foi parte de um conjunto de experiências denominado de modernidade e que gerou uma atmosfera impregnada de crenças no progresso, na transformação e autotransformação das coisas ao redor, ao mesmo tempo em que ameaçou destruir tudo aquilo que era conhecido, criando um sentimento de nostalgia em relação ao passado.¹⁵

O desejo de inscrever a capital nos anais da modernidade atingiu São Paulo com vigor e foi responsável, entre outras coisas, pela especialização no uso dos espaços com a criação de bairros residenciais de alto padrão e de bairros ocupados pela população operária. A paisagem também foi modificada pela presença maciça de fábricas, pelos

¹³ Op. cit. LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. , p. 467.

¹⁴ SEVCENKO, Nicolau . *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 40.

¹⁵ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p.15.

bondes e pela demolição de edificações para a abertura de grandes avenidas. Com diferenças temporais e regionais, esse processo ocorreu em diversos países e envolveu transformações tecnológicas que propiciaram a criação dos grandes complexos industriais e contou com a intervenção do Estado na determinação do ritmo, do alcance e do sentido do desenvolvimento econômico.¹⁶

Porém, com a industrialização e a expansão urbana, as contradições sociais se acentuaram. As camadas privilegiadas e os poderes públicos indiferentes a tais questões se preocuparam em sedimentar um discurso ufanista sobre o progresso. Com isso, se propagou uma visão laudatória do desenvolvimento econômico, vinculada à capacidade e ao empenho dos trabalhadores paulistas em produzir riquezas, respondendo aos ecos da política trabalhista e nacionalista implementada pelo governo Vargas. Através desse imaginário, a sociedade elaborou uma determinada representação de si, estabeleceu uma distribuição dos papéis e das posições sociais e construiu códigos de conduta.¹⁷ Tal imaginário se tornou palpável através das propagandas que o introduziram e o difundiram no tecido social, onde atingiu graus variados de aceitação e influenciou alguns comportamentos individuais e coletivos,¹⁸ de acordo com o nível de reconhecimento dos sujeitos ao discurso veiculado.

Diversos anúncios desse período abusaram do uso de palavras como “moderno”, “progresso”, “indústria”, “tempo” e “metrópole” com o objetivo de infundir na sociedade a idéia de que a modernidade se consolidara de fato na capital paulista.¹⁹ Essa prática não foi uma novidade no setor publicitário, o qual desde a década de 1920 agregou a certos

¹⁶ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 59-60.

¹⁷ Adotei o conceito de imaginário social elaborado por Bronislaw Bacsco que afirmou ser esse imaginário um aspecto da vida social, da atividade global dos agentes sociais, cujas particularidades se manifestam na diversidade dos seus produtos. Segundo o autor os imaginários sociais constituem outros tantos pontos de referência no vasto sistema simbólico que qualquer coletividade produz e através da qual, de acordo com Mauss, ela se percepção, divide e elabora os seus próprios objetivos. BACSKO, Bronislaw. *Imaginação social*. Enciclopédia Einaudi 5, Anthropos, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, p. 309.

¹⁸ Op. cit. BACSKO, Bronislaw. p. 312.

¹⁹ Cf. SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. *Propaganda e História: antigos problemas, novas questões*. In: Projeto História Nº 14 – *Cultura e Representação* – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC, 1997.

produtos ou serviços a palavra “moderno”, criando um universo próprio de evocações e reverberações prodigiosas, para além do cotidiano das pessoas comuns.²⁰

O vocábulo de uso recente continha uma forte expressividade e sua aplicação se generalizou no tocante aos anúncios publicitários. Ao utilizar essa forma de difusão capaz de amplificar extraordinariamente as funções performáticas das mensagens veiculadas, os grupos privilegiados da cidade garantiram a possibilidade de atingir uma vasta audiência.²¹ Dessa maneira, mensagens como “*O segredo dos paulistas é não perder tempo!*”²² ou “*As Indústrias Matarazzo se tornaram a maior fábrica de latas da América Latina, graças ao impulso progressista do maior centro industrial da América Latina: São Paulo*”,²³ forjaram representações do progresso associadas a uma imagem positiva do trabalho e dos trabalhadores.²⁴

Nesse contexto, a atmosfera de ufanismo encetada por vigorosas mudanças, sobretudo na economia, também ecoou no âmbito cultural que já era objeto de atenção do Estado e da Prefeitura desde a década de 1930. Armando de Salles Oliveira²⁵ realizou ações conjuntas com o então prefeito Fábio Prado para desenvolver o setor cultural da cidade. Na esteira desse processo, que deu origem à Universidade de São Paulo em 1934, foi criado o Departamento Municipal de Cultura, cuja direção foi confiada ao escritor Mário de Andrade. Com ele trabalharam Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes, enquanto Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo²⁶ eram assessores do governador.²⁷ A participação desse grupo, oriundo do modernismo, nos programas de estruturação de políticas culturais foi

²⁰ Op. cit. SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*, p. 227.

²¹ Op. cit. BACSKO, Bronislaw. p. 313.

²² Anúncio da Empresa Brasileira de Relógios “HORA S/A”. In: *Jornal O Estado de São Paulo*, 25/01/1954, p. 66.

²³ *Idem*, p. 32.

²⁴ ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa: O Poeta da Cidade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 72.

²⁵ Armando de Salles Oliveira foi interventor de São Paulo desde 1933 e ocupou o cargo de governador em 1935. Juntamente com Cassiano Ricardo, ele fez parte de um grupo que desejava a renovação política de São Paulo e foi candidato da oposição a Vargas nas eleições que o golpe de 1937 impediu. MOREIRA, Luiza Franco. *Meninos, poetas & heróis. Aspectos de Cassiano Ricardo do Modernismo ao Estado Novo*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 74.

²⁶ Cassiano Ricardo foi um dos intelectuais ligados aos modernistas e antes do Estado Novo atuara próximo a rivais políticos de Vargas. Com seu livro *Marcha para o Oeste* (1940), Cassiano formulou um mito legitimador para o regime de Vargas e obteve um reconhecimento considerável. Em 1941, o intelectual que trabalhava DEIP/SP, foi convidado por Getúlio Vargas para dirigir o jornal *A Manhã* e, a partir daí, Cassiano passou a desempenhar publicamente o papel de interprete do regime. Op. cit. MOREIRA, Luiza Franco. , pp. 74-5.

²⁷ BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret. História de um Monumento (1920-1953)*. São Paulo: Departamento de Patrimônio Histórico, 1985, p. 51.

importante, inclusive para angariar o apoio de Armando de Salles Oliveira na construção do *Monumento às Bandeiras*. O momento era propício para realizá-lo tendo em vista a intenção do governo estadual em erguer o ânimo dos paulistas depois da derrota diante das forças federais, em 1932,²⁸ desfecho que impediu qualquer tentativa de soerguer os valores regionais.

Tudo isso valorizou ainda mais as comemorações do IV Centenário de São Paulo, as quais se caracterizaram pela grandiosidade dos projetos, ao contrário do que ocorreu nas efemérides anteriores celebradas em momentos históricos diferenciados. Até a primeira metade do século XIX, São Paulo era um núcleo com uma população reduzida e sem atividades econômicas expressivas. Esse quadro sofreu modificações com a expansão da lavoura cafeeira no último quartel do século XIX e a partir daí ocorreram transformações econômicas, políticas e sociais importantes. Dessa forma, as festividades do terceiro centenário da cidade ocorreram num ambiente provinciano e foram marcadas por missas, procissões, festejos em praça pública, bem como por bailes e saraus reservados nas residências das autoridades e de moradores abastados.

Contudo, as comemorações de 1954, aconteceram em uma cidade transformada pelos recursos das indústrias e que passava por um processo de modernização tanto do seu traçado, como da arquitetura. Nesse contexto, a Comissão do IV Centenário, órgão envolvido nesse projeto, conseguiu o apoio de pessoas influentes em diversos setores da sociedade paulista, para organizar celebrações condizentes com a nova face da capital paulista. Com o apoio do Executivo Municipal e do Estadual, a entidade se transformou em um veículo apto a angariar recursos e intervir na realidade e essa capacidade ganhou materialidade nas edificações do Parque do Ibirapuera, um dos marcos das comemorações.

Nessa perspectiva, os projetos elaborados e construídos pela equipe de Oscar Niemeyer ocuparam um local antes pantanoso que se transformou em um espaço arborizado, próprio para atividades de lazer, mas com áreas apropriadas para eventos de caráter diverso, como feiras, exposições e congressos.

O convite para que Niemeyer, um arquiteto cujo estilo era arrojado para os padrões da época, realizasse as obras do Parque indicou que o mote do projeto era a modernidade e isso estava de acordo com as convicções do presidente da Comissão do IV Centenário,

²⁸ Idem, *ibidem*.

Francisco Matarazzo Sobrinho. Ao assumir a presidência da entidade, o empresário, mais conhecido como Ciccillo Matarazzo, afirmou que ele queria tudo de concreto para o Ibirapuera, para que não se tornasse uma realização efêmera e permitisse que a cidade desfrutasse da obra pelos anos afora.²⁹ Como complemento de tal afirmação é possível dizer que todas as cidades são, entre outras coisas, projeções dos imaginários sociais no espaço,³⁰ transformado de acordo com a lógica daqueles que detêm a capacidade de intervir em determinados momentos.

No contexto das celebrações, e em face da pujança econômica da capital, a prioridade foi transformá-la em uma cidade moderna em um curto período de tempo, contudo tal proposta não incluiu as regiões periféricas.³¹ Membros do governo, empresários, intelectuais se empenharam em externar os avanços econômicos gerados pelo processo de industrialização, com um interesse acentuado em recuperar a figura do bandeirante construída nas primeiras décadas do século XX.

Apesar dos grupos estarem envolvidos com as propostas de modernização de São Paulo, houve um interesse em associar esse desenvolvimento ao passado colonial, atribuindo aos paulistas o papel de sujeitos empreendedores. No final do século XIX, os paulistas foram representados como heróis pela historiografia, principalmente nos estudos dos intelectuais ligados ao IHGSP, órgão fundado em 1894, pelas lideranças políticas e intelectuais.³² Outras capitais brasileiras igualmente contavam com agremiações semelhantes que, em geral, procuraram valorizar elementos constitutivos da história e da memória regionais, produzindo estudos históricos e científicos, além de biografias e genealogias de caráter laudatório, embasados nos moldes positivistas. No quadro de associados do Instituto figuravam pessoas de destaque no âmbito cultural, intelectual e político regional ou federal, o que conferiu credibilidade à Instituição. Seus membros realizaram vários estudos sobre a vida dos colonos em busca de indícios que os ligassem às famílias proeminentes de São Paulo e também para difundir o conhecimento histórico e

²⁹ ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. São Paulo: Pioneira, 1976, p. 103.

³⁰ Op. cit. BACSKO, Bronislaw. p. 313.

³¹ A década de 1950 foi marcada por profundas contradições sociais e pela consolidação do padrão periférico de crescimento urbano. Op. cit. ROCHA, Francisco, pp. 121-28.

³² FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: UNESP, 2002, Idem, p. 93.

científico, concebido como uma marcha linear em direção ao progresso.³³ Tais produções ignoraram os personagens de ascendência negra ou sem projeção política ou social e enfocaram, sobretudo, indivíduos de destaque nos períodos colonial, monárquico, regencial e republicano, sócios falecidos do IHGSP, indígenas, escritores e artistas reconhecidos.³⁴ Embora esses autores pertencessem a áreas como o direito, a medicina e a engenharia, sentiram-se aptos a abordar temas de caráter histórico, sobre os quais produziram volumosa documentação. Esses escritos se tornaram tratados sobre a História de São Paulo por terem sido elaborados no contexto da escola positivista, na qual o documento era considerado como prova histórica, independente de envolver uma escolha do historiador.³⁵ O trabalho dos autores consistiu em extrair documentos do conjunto de dados do passado, aos quais atribuíram um valor de testemunho, atitude que, pelo menos em parte, dependeu de sua própria posição na sociedade da época.³⁶ Nessa perspectiva, os estudos, que foram considerados imparciais, produziram representações dos bandeirantes como heróicos protagonistas do alargamento do território e desbravadores dos sertões que prevaleceu sobre a imagem de sujeitos que agiam com violência contra os indígenas.

Tudo isso contribuiu com o projeto de valorização da história de São Paulo, promovido pelo engenheiro Afonso de Escagnolle Taunay, nomeado em 1917 pelo presidente do Estado, Altino Arantes, para a direção do atual Museu Paulista. Taunay era membro do IHGSP desde 1911 e publicou diversas obras no campo da história, particularmente, sobre a formação de São Paulo e a respeito do bandeirantismo. Para as celebrações do Centenário da Independência, Taunay elaborou um projeto de ornamentação para as dependências do Museu, pautado na valorização da história de São Paulo e encomendou aos pintores Henrique Bernadelli e Rodolpho Amoedo painéis sobre as atividades dos bandeirantes, fundamentados em fontes textuais para garantir que se tornassem documentos históricos.³⁷ Diante dos esboços das telas dos artistas cariocas, o

³³ Idem, p. 108.

³⁴ Idem, p. 99 e 127.

³⁵ Op. cit. LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In : *História e Memória*. , pp. 535-6.

³⁶ Idem, p. 547.

³⁷ Os pintores eram ligados à Escola Nacional de Belas Artes e produziram para o Museu Paulista as obras *O ciclo do ouro* (1923) (Rodolpho Amoedo), *O ciclo de caça ao índio* (1923), *Retirada do Cabo de São Roque* (1927), *Últimos momentos de um bandeirante* (1932) (Henrique Bernadelli). Cf. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico*. Projeto História Nº 24- *Artes da História & Outras linguagens*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do

diretor do Museu sugeriu reformulações com o objetivo de tornar as obras verossímeis, mas suas interferências produziram um desgaste na relação com os pintores cujos projetos e sua própria trajetória, entraram em conflito com as convicções de Taunay.³⁸ Contudo, as representações divulgadas pelo IHGSP e propagadas através do Museu Paulista, se disseminaram pelas décadas seguintes, inclusive durante os preparativos para o IV Centenário de São Paulo, o qual se constituiu em um momento apropriado para reforçá-las.

Enquanto Ciccillo Matarazzo presidiu a Comissão do IV Centenário, não investiu na evocação do bandeirante porque seu interesse estava em projetar o futuro, considerando este aspecto como o mais importante.³⁹ Essa forma de pensar diferenciou o empresário do poeta paulista Guilherme de Almeida que assumiu a presidência da Comissão em 24 de março de 1954. Com a saída do empresário, Guilherme de Almeida procurou dar um cunho “mais regional” às comemorações e se preocupou em recuperar a figura do bandeirante e em restaurar a casa de uma antiga fazenda localizada no bairro do Butantã e considerada pelos especialistas no tema, um exemplar do ciclo das bandeiras.⁴⁰ O imóvel, que estava bastante danificado, recebeu o nome de *Casa do Bandeirante*⁴¹ mas não havia indícios de que, no passado, pertencesse a um personagem conhecido.⁴² Sua importância no contexto do IV

Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC/FAPESP, Junho 2002.

³⁸ Henrique Bernadelli e Rodolpho Amoêdo sofreram influências do Romantismo, movimento que no Brasil esteve ligado à construção de uma identidade nacional, valorizando a paisagem e a figura do índio, o que contribuiu para que esses artistas consolidassem uma visão mais sensível quanto à relação entre o índio e o branco. Idem, p. 325.

³⁹ Francisco Matarazzo Sobrinho. *Entrevista sobre sua vida, Artes Plásticas e o IV Centenário da Cidade de São Paulo*. CD 21.A – A – 0441. Museu da Imagem e do Som – MIS, em São Paulo.

⁴⁰ Paulo Camilher Florençano era redator da revista *Paulistânia*, uma publicação especializada em assuntos paulistas e vinculada ao Clube Piratininga e foi quem informou a Guilherme de Almeida a existência de uma casa do século XVII, dentro do perímetro urbano de São Paulo, que ainda não tinha sido “tombada”. Tomadas as providências para a incorporação do imóvel às comemorações do IV Centenário, Paulo Camilher Florençano foi designado como Assistente da Presidência junto à “Casa do Bandeirante” e sob a orientação do arquiteto Luiz Saia, ligado ao Patrimônio Histórico, providenciou os materiais necessários aos trabalhos de restauração da casa. SODRE, João Clark A. *A Casa Bandeirantista de Luiz Saia no IV Centenário de São Paulo: Restauração e preservação da identidade paulista*. In site: <http://www.docomomo.org.br/seminario%205%20pdfs/070R.pdf>

⁴¹ A referência mais antiga a esse imóvel data de 1822 e consta que permaneceu como propriedade de particulares até 03 de julho de 1911, quando foi vendido para a Companhia Edificadora de Villa América. Nesse mesmo ano o sítio foi comprado por Edouard Fontaine de Laveleye que o vendeu no ano seguinte para a Companhia City of São Paulo Improvements and Freehold Land Company Limited. A Companhia City doou a propriedade ao município em 1944 e, segundo consta, a casa teria sido preservada por solicitação do Prefeito Fábio Prado. Cf. PACCE, Maruá Reseny. *A propósito da Casa do Bandeirante*. Revista do Arquivo Histórico Municipal – Nº 193 – Separata, s.d., pp.13-4.

⁴² Op.cit. O testemunho mais longuico desse imóvel datou de 1822, quando Antonio Correa de Moraes doou as terras a seus afilhados. Idem, p. 13.

Centenário da cidade estava em conferir materialidade à história e à identidade paulista e por isso, sua reforma e aparelhamento se tornaram foco da Comissão. Nesse sentido, a habitação do período colonial se tornou um sinal do passado paulista, um monumento ligado ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária,⁴³ daquela sociedade à qual se queria render homenagens. Através desse e de outros monumentos construídos ou eleitos como tal ao longo do período de celebrações, o processo de mitificação das origens de São Paulo foi sendo reforçado.

Com essa perspectiva o novo presidente da Autarquia que era escritor, um pouco historiador e homem de São Paulo, afirmou que não podia deixar de dar um cunho realmente histórico aos festejos da grande efeméride de São Paulo, cujo grande personagem da história foi, sem dúvida alguma, o bandeirante.⁴⁴ Sua declaração reavivou as interpretações acerca dos paulistas do período colonial cristalizadas na memória e foi uma crítica sutil à gestão de Ciccillo Matarazzo, que tinha como objetivo projetar a imagem de uma São Paulo moderna e não aprofundar as questões de caráter histórico. Dessa maneira, Guilherme de Almeida, que se autodenominou “um paulista legítimo”, assumiu essa tarefa, satisfazendo as camadas conservadoras de São Paulo que criticaram a escolha de Ciccillo Matarazzo para o cargo.

Outras casas fizeram parte desse projeto de incorporação do patrimônio colonial às comemorações do IV Centenário, como a *Casa do Grito*, localizada no bairro do Ipiranga⁴⁵. Contudo, aprofundi a análise da *Casa do Bandeirante*⁴⁶, porque o Fundo Comissão do IV Centenário possui diversos documentos sobre o processo de restauração do imóvel.

Para realizar esse trabalho, a Comissão designou Paulo Camilher Florençano como Assistente da Presidência junto à *Casa do Bandeirante* e convidou o arquiteto Luiz Saia,

⁴³Op. cit. LE GOFF, Jacques. *História e Memória*, p. 535.

⁴⁴In: *Jornal Folha da Noite*. 01/07/1954.

⁴⁵A denominação “Casa do Grito” é de origem popular e deve-se ao fato da casa figurar no quadro “Independência ou Morte”, do pintor brasileiro Pedro Américo, pertencente ao Museu Paulista. O imóvel se tornou um dos diversos museus evocativos de São Paulo colonial, que a administração municipal, em conjunto com a Secretaria de Educação e Cultura, resolveu instalar, aproveitando edifícios situados dentro do Município, de valor histórico, ou que apresentam interesse como documento arquitetônico de sua época. *Guia da “Casa do Grito”. Ensaio e recomposição de um pouso de beira de estrada de primórdios do século XIX*. Separata da Revista do Arquivo. Prefeitura do Município de São Paulo. Secretaria de Educação e Cultura. Departamento do Arquivo Histórico, 1968, pp. 9-10.

⁴⁶“*Casa do Bandeirante*” é o nome simbólico dado a um exemplar da arquitetura do princípio do século XVIII, adquirido de particulares pela Companhia City, em janeiro de 1912, a qual doou o imóvel, bem como as terras ao seu redor, à municipalidade, em 20 de julho de 1944. Idem, p. 13.

então diretor regional da DPHAN e, à época, um dos principais especialistas brasileiros em restauração, para supervisionar os trabalhos no imóvel.

De certa maneira, os dois gestores da Autarquia procuraram marcar as celebrações paulistas através de monumentos arquitetônicos significativos como o Parque Ibirapuera e a Casa Bandeirantista⁴⁷, com os quais tencionaram recriar um passado ideal e afirmar um presente de grandes realizações. Assim, no ambiente que se denominou moderno, a valorização e a permanência da tradição ainda reverberaram, revelando que nenhuma dessas situações se sobrepôs à outra. Comprova-se este fato através dos símbolos do IV Centenário, como, por exemplo, o logotipo da *Casa do Bandeirante*, no qual a residência colonial e a espiral futurista se imbricaram.⁴⁸

Naquele momento, a cidade também contava com o *Monumento às Bandeiras*, outra obra significativa no contexto do IV Centenário da cidade e para o projeto de afirmação da identidade paulista. Como a casa do Butantã, o monumento localizado no Parque Ibirapuera representou personagens anônimos aos quais foi atribuída a responsabilidade pelo desenvolvimento de São Paulo.

Diferente do que ocorreu no passado, o ser paulista nos anos 1950 estava associado ao sentimento de pertencimento, de reconhecimento como parte da metrópole. Essa maneira de afirmação da identidade foi influenciada pela presença de migrantes e descendentes de imigrantes, cuja presença significativa tornou necessária uma reorganização dos pressupostos vigentes. Como comerciantes, industriais, políticos e trabalhadores, portanto, protagonistas no crescimento e na remodelação da cidade, esses sujeitos estavam igualmente imbuídos do espírito bandeirante. Tal imaginário ajudou a produzir visões futuras, a projetar angústias, esperanças e sonhos coletivos daqueles sujeitos.⁴⁹ Tudo isso encetou a elaboração de uma identidade paulista abstrata, na qual esses novos bandeirantes pudessem se reconhecer⁵⁰ e o *Monumento às Bandeiras*, que não foi

⁴⁷ O termo foi utilizado pela primeira vez por Luiz Saia em seu artigo *A casa bandeirista: uma interpretação*, de 1955, para designar a arquitetura rural paulista do século XVII. Op.cit. SODRE, João Clark A.

⁴⁸ Cf. imagem 01 na página 27.

⁴⁹ Op. cit. BACSKO, Bronislaw. p. 312.

⁵⁰ *Ser paulista: afirmação de identidades coletivas no Parque Ibirapuera*. Palestra proferida pelo Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins, Docente do Museu Paulista da USP e Vice-Diretor do Centro de Preservação Cultural da USP, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pelo NEHSC – Núcleo de Estudos de História Social da Cidade, em 31/05/2007 e MARINS, Paulo César Garcez. *O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista*. São Paulo: Anais do Museu Paulista, 2003, Vol 6/7, Número 007.

construído para homenagear o IV Centenário de São Paulo, representou essa identidade despersonalizada, concebida naquele contexto.



Imagem 01- Logotipo capa do catálogo da *Casa do Bandeirante*
Fonte “⁵¹”

⁵¹Op.cit. SODRE, João Clark A.

A Comissão do IV Centenário

Nessa atmosfera de ufanismo, surgiu o projeto para as comemorações do IV Centenário da cidade e havia um consenso entre políticos e empresários de que este precisava ser um acontecimento com grande repercussão. Aos poucos esses grupos esboçaram os contornos das festividades e coube aos parlamentares definirem a estrutura necessária para implementar os programas das celebrações de 1954. Nesse processo foi criada uma entidade estadual e outra municipal para organizar e realizar os eventos, as quais, mais tarde, foram extintas e suas atribuições passaram para a recém criada Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo.

Para a melhor compreensão do percurso que conduziu o Estado e a Prefeitura da cidade a trabalharem conjuntamente através dessa Autarquia, elaborei um painel aproximado do trabalho dessa Comissão, com base na atuação de seus dois presidentes, Francisco Matarazzo Sobrinho e Guilherme de Almeida. As realizações da Autarquia podem ser compreendidas a partir das especificidades de seus gestores que, em face de suas trajetórias pessoais e profissionais diferenciadas, realizaram experiências distintas, mas que contribuíram para a afirmação de uma identidade paulista.

Ciccillo Matarazzo era um empresário experiente, que na administração da Autarquia fomentou grandes empreendimentos com ênfase nas ideias de progresso e de modernidade. Guilherme de Almeida era formado em direito, foi escritor, poeta, membro da Academia Brasileira de Letras e participou da Semana de Arte Moderna e da criação da Revista Klaxon.⁵² Ele permaneceu pouco tempo na Comissão, encerrou os projetos iniciados na gestão anterior e procurou enfatizar o caráter histórico das comemorações, ao investir na recuperação de um passado paulista idealizado e adequado aos projetos dos

⁵²A Revista Klaxon foi o primeiro veículo dedicado à propagação das idéias lançadas pelos modernistas paulistas durante a Semana de Arte Moderna em 1922. Sem a tradicional hierarquia dos jornais e revistas da época, a pauta da Klaxon era definida em reuniões com seus idealizadores, funcionando como um órgão coletivo. Assim, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Luís Aranha e Rubens Borba de Moraes participaram das diversas etapas de produção da publicação, desde a redação dos textos até a concepção do avançado projeto gráfico, coerente com o contestador projeto editorial, o que lhe custou seu único assinante após o primeiro número e os dois patrocinadores após a segunda publicação. A primeira de suas nove edições surgiu em 15 de maio de 1922, aberta por um editorial-manifesto, que definiu as tendências da revista, marcada pela contradição da necessidade de se abrir para as ideias estrangeiras, porém sem perder de vista o nacional. Os dois últimos números apareceram em uma edição dupla, em janeiro de 1923. In site: <http://www.itaucultural.org.br>

grupos privilegiados de São Paulo. Com efeito, as intervenções nos espaço da cidade, as atividades culturais e o mote das festividades ficaram a cargo dos grupos que detinham o poder político e econômico. Contaram com a capacidade de divulgação da imprensa, do rádio e de outros veículos de comunicação para reavivar a idéia de um passado de heroísmo, segundo eles, diretamente relacionado ao dinamismo da indústria e à pujança econômica desfrutados no presente. Naquele momento, os grupos envolvidos nesse processo vislumbraram no IV Centenário uma oportunidade para capitalizar ganhos políticos e econômicos. Nessa perspectiva, é importante a afirmação de que o orgulho dos cidadãos por sua cidade foi construído na imbricação entre a cidade real e a cidade imaginada, aquela sonhada por seus habitantes e por aqueles que a trouxeram à luz, os detentores de poder e os artistas.⁵³ O Estado, a Municipalidade e os membros da Autarquia estavam imbuídos dos ideais de construção de uma cidade que, de certa forma, contemplasse tal reflexão. Dessa maneira, o trabalho da Comissão foi motivado em primeiro plano, pela idéia de expor a pujança econômica de São Paulo. Em segundo lugar, os eventos como a apresentação do balé do IV Centenário, exposições e concursos de artes plásticas, entre outros, tiveram o objetivo de recuperar a função cultural da cidade, característica que marcou o espaço urbano desde a Idade Média⁵⁴ e que intelectuais, mecenas e artistas se esforçaram para implementar na capital paulista, na primeira metade do século XX.

Essa movimentação em torno das festividades expôs certas tensões entre os poderes municipal e estadual, razão pela qual foi importante abordar o percurso que levou à criação da Comissão do IV Centenário. A cooptação de personalidades do meio político, intelectual e empresarial para atuar nas comissões refletiu uma busca de credibilidade e vinculação das propostas da entidade aos interesses dos diversos segmentos envolvidos.

Desde 1948, já ocorriam debates sobre as efemérides da capital paulista e, em meados desse mesmo ano, o prefeito Paulo Lauro criou a Comissão de Festejos Comemorativos do IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo da qual participaram, entre outros, o empresário Fábio da Silva Prado, o professor Lineu Prestes e

⁵³ LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*. MORAES, Reginaldo Carmello Corrêa de (Trad.). São Paulo: UNESP, 1988, p. 119.

⁵⁴ Idem, p. 125.

o engenheiro Armando de Arruda Pereira.⁵⁵ Em seguida, o prefeito interino Milton Improta regulamentou o funcionamento daquela entidade incumbida de “*elaborar o plano geral das comemorações*”.⁵⁶ Em 1949, o então prefeito Asdrúbal Euritysses da Cunha aprovou o regimento interno da Comissão,⁵⁷ que sofreu alterações no ano seguinte,⁵⁸ sob a gestão do prefeito Lineu Prestes, ao qual coube a nomeação do presidente, Armando de Arruda Pereira, e a constituição da Comissão Executiva desse órgão.

Entretanto, na esfera estadual havia um certo desconforto quanto à existência de uma entidade municipal, o que levou o governador Lucas Nogueira Garcez a ratificar a criação da “Comissão de Participação do Estado nas Comemorações do IV Centenário da Fundação de São Paulo”,⁵⁹ composta por políticos influentes e intelectuais respeitados,⁶⁰ entre elas, o então prefeito, Armando de Arruda Pereira que, simultaneamente, pertenceu ao órgão municipal.

Em 1951 o prefeito interino Dario de Castro Bueno criou a “Comissão Municipal de Festejos Comemorativos do IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo”, extinguindo a entidade que a antecedeu.⁶¹ Em seguida o governador Lucas Nogueira Garcez alterou a resolução que criou o órgão Estadual,⁶² nomeou integrantes para o seu Conselho Diretor e assumiu a presidência da entidade, assessorado por três vice-

⁵⁵ A Comissão de Festejos Comemorativos do IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo foi criada através da Portaria nº 20, de 29/07/1948. Os nomes de seus integrantes constam no *Histórico da Comissão do IV Centenário e suas realizações*. Fichário Corrente. Fundo Comissão IV Centenário. Arquivo Histórico Municipal Washington Luís. DPH. PMSP.

⁵⁶ Portaria nº 29 de 14/12/1948. Idem.

⁵⁷ A Portaria nº 08 Portaria publicada no Diário Oficial do Município em 07/04/1949, páginas 37-8, sofreu retificações por ter sido publicada com incorreções. As retificações foram publicadas no Diário Oficial do Município do dia 09/04/1949. Cf. Ofício sem número e sem data. Fichário Corrente. Idem

⁵⁸ Portaria nº 14 de 21/07/1950. Idem.

⁵⁹ Resolução de 23/04/1951. Idem

⁶⁰ Os professores Joaquim Canuto Mendes de Almeida, também Secretário de Estado de Negócios do Governo, Ernesto de Moraes Leme, Reitor da Universidade de São Paulo, o jornalista Assis Chateaubriand foram convidados a fazer parte da entidade estadual. Assis Chateaubriand foi designado para colaborar na organização do Festival de Música da Comissão de Participação do Estado do IV Centenário. Processo 3417/52, Caixa 72. Idem.

⁶¹ A nova Comissão foi criada através da Lei 4.052 de 30/05/1951, regulamentada através do decreto nº 1.379 de 20/07/1951. Idem.

⁶² As alterações foram realizadas através das Resoluções nº 298 de 26/06/1951 que ampliou a Resolução de 23/04/1951 (que criou a Comissão de Participação do Estado nas Comemorações do IV Centenário da Fundação de São Paulo; e nº 302 de 19/07/1951) Idem.

presidentes: Armando de Arruda Pereira, Prefeito Municipal, Ernesto de Moraes Leme, Reitor da Universidade de São Paulo e Francisco Matarazzo Sobrinho,⁶³ empresário.

Em dezembro de 1951, o Estado e a Prefeitura estabeleceram um convênio para promover as festividades do IV Centenário de maneira conjunta e evitar a existência de duas instituições com a mesma função.⁶⁴ Dessa maneira, foi criada a “Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo”, composta por sete membros dos quais três eram indicados pelo governador e quatro pelo prefeito, inclusive, o presidente.⁶⁵ Tal situação revelou um desequilíbrio nas prerrogativas de cada uma das partes envolvidas na Comissão e também a continuidade das tensões entre os poderes públicos de São Paulo no que dizia respeito ao atendimento dos seus interesses.⁶⁶ Esses embates se tornaram mais evidentes com a eleição de Jânio Quadros para a Prefeitura Municipal e se acirraram em 1954, com os problemas ocorridos nos desfiles de carnaval.

Apesar dessa situação, os meios sociais e políticos na forma do Estado, do Município, da Autarquia, do IHGSP e de seus intelectuais, planejaram as comemorações, publicaram livros e criaram produtos norteados pela ideia de recuperação de um passado adequado e da celebração da modernidade. Desse modo, as efemérides da cidade se constituíram em uma oportunidade para que os setores mais influentes da sociedade, assumindo o lugar de criadores e denominadores da memória coletiva,⁶⁷ deixassem suas marcas através dos eventos e nos espaços remodelados como o Parque Ibirapuera, à época, ícone da arquitetura de vanguarda. No entanto, o lugar congregou do tradicional ao moderno e se tornou um palco de experimentações sociais, econômicas e políticas porque, além de abrigar edifícios arrojados, ainda recebeu o *Monumento às Bandeiras*.

⁶³ Cf. Fichário Corrente do Arquivo Histórico Municipal Washington Luís. Idem.

⁶⁴ Lei nº 1.546 de 28/12/1951. Idem.

⁶⁵ Lei municipal nº 4.166 de 29/12/1951. Idem.

⁶⁶ No entanto, a estruturação da Autarquia não foi expressa no projeto municipal, mas foi estabelecida através de um regulamento que dava margem a exageros e imprudências administrativas. O projeto estadual n. 1170/51 autoriza um convênio com a Prefeitura e conseqüente criação de um órgão encarregado de promover as comemorações em apreço; determina a representação do Estado nesse órgão e estabelece providências de ordem administrativa. O projeto municipal n. 577/51, cria uma autarquia incumbida de planejar e executar as comemorações referidas. Essa autarquia, denominada *Comissão do IV Centenário*, é dirigida por uma comissão de sete membros e um Conselho Consultivo. Dos sete membros da Comissão quatro são nomeados pelo Prefeito, bem como o Presidente. O Conselho Consultivo, de cinco membros, é de nomeação exclusiva do Prefeito. O Governo do Estado apenas designa três membros da Comissão. Fica, portanto, em minoria na administração da autarquia. Processo 3417/52 – Caixa 72 – Leis e Decretos referentes ao IV Centenário. Idem.

⁶⁷ Op. cit. LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. p. 467.

Nessa dinâmica, o trabalho da Comissão ganhou visibilidade e seu funcionamento exigiu um grande número de colaboradores de várias áreas como, por exemplo, Oswald de Andrade Filho, Assistente da Presidência para Assuntos de Folclore, Paulo Camilher Florençano, Assistente da Presidência junto à *Casa do Bandeirante* e Mário Neme, Presidente da Exposição Histórica e Diretor do Museu Paulista entre 1960 e 1973.⁶⁸

Diante da importância da Autarquia para as comemorações, o governador Lucas Nogueira Garcez e o prefeito Armando de Arruda Pereira convidaram o empresário Francisco Matarazzo Sobrinho para assumir a presidência da Comissão. Anos mais tarde, o empresário afirmou ter ficado surpreso com a proposta e que por ter aceitado esse desafio enfrentou a resistência das parcelas mais conservadoras da sociedade. Esse grupo considerou uma ofensa que um filho de imigrantes desenvolvesse um projeto que devia ser confiado a um membro das famílias tradicionais de São Paulo.⁶⁹ Todavia, Ciccillo Matarazzo conseguiu sobrepujar tal obstáculo, contando com o apoio irrestrito do prefeito e do governador do Estado, que confiaram na sua capacidade de criar e implementar atividades comemorativas que mostrassem uma cidade moderna.

Francisco Matarazzo impôs como condições para assumir o cargo na Autarquia, escolher seus colaboradores e a liberação de seiscentos milhões de cruzeiros para executar os projetos do IV Centenário.⁷⁰ Seus termos foram aceitos e, rapidamente, os recursos

⁶⁸ Para desenvolver os diversos projetos propostos pela Comissão, ela foi organizada em grupos e subgrupos, os quais estavam identificados da seguinte maneira:

1. Gabinete; Tesouraria e Contabilidade;
2. Secretaria;
3. Serviço de Relações Públicas, Imprensa, Propaganda e Turismo;
4. Serviço de Congressos em Geral;
5. Serviço de Comemorações Culturais;
6. Serviços de Comemorações Populares;
7. Serviço de Engenharia;
8. Serviço de Exposições Industriais e Comerciais;
9. Serviço de Exposições Agropecuárias; além de outros subgrupos. O Fundo Comissão IV Centenário foi organizado de acordo com a estrutura de funcionamento da Autarquia. Processo 3417/52 – Caixa 72 – Leis e Decretos referentes ao IV Centenário. Idem

⁶⁹ CICCILLO – *O mecenas das artes*. Exposição realizada no CIEE - Centro de Integração Empresa-Escola, em São Paulo, no período de 05 a 26 de setembro de 2008 e *Francisco Matarazzo Sobrinho.. Entrevista sobre sua vida, Artes Plásticas e o IV Centenário da Cidade de São Paulo*. CD 21.A – A – 0441. Museu da Imagem e do Som – MIS, em São Paulo.

⁷⁰ Idem.

financeiros estavam disponíveis,⁷¹ o que indicou a confiança depositada nele e também, a urgência para o início dos trabalhos da Autarquia.

O industrial era hábil na cooptação de subsídios, colaboradores e especialistas nas mais diversas áreas para apoiar os projetos da Autarquia porque era experiente na gestão de empresas e estava ligado ao cenário cultural paulista, que incentivou desde a década de 1930.

Natural de São Paulo, recebeu o nome de Francisco Antonio Paulo, mas por admirar seu tio Francisco, fundador das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, adotou como nome comercial Francisco Matarazzo Sobrinho,⁷² na década de 1940. Ciccillo assumiu a direção das empresas nos anos 30, após a morte de seu tio. Mesmo tendo construído uma reputação sólida, a adoção de um nome de destaque no cenário econômico paulista foi um diferencial em sua trajetória.

Viveu parte da infância e da juventude na Europa, onde estudou engenharia e entrou em contato com a efervescência cultural das décadas de 1910 e 1920. Tal experiência foi fundamental para despertar em seu íntimo o gosto pelas artes, o que o estimulou a investir na implementação de museus, teatros e exposições em São Paulo.

Presidiu a Comissão do IV Centenário por cerca de dois anos e durante esse período esteve à frente de projetos importantes como a construção do conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera, a Exposição Histórica e o Balé do IV Centenário. Por suas realizações e experiência profissional, havia um consenso de que Ciccillo Matarazzo era a pessoa indicada para administrar a Autarquia.

Criou o Museu de Arte Moderna inspirado no Museu Guggenheim de Nova York e a Bienal Internacional de São Paulo com o apoio de sua esposa, Yolanda Penteado,⁷³ de

⁷¹ A liberação dos recursos para a Comissão do IV Centenário foi autorizada através da lei estadual nº 1.475 de 26 de dezembro de 1951. O Governo do Estado contraiu esse empréstimo ao prazo de dez anos, por meio da emissão de apólices no valor de quinhentos cruzeiros, amortizadas por sorteios anuais, a partir do quinto ano de emissão, à razão de 240.000 apólices por ano. Após a concessão do crédito para a Câmara Municipal de São Paulo, a Prefeitura ficou obrigada a contribuir para a Fazenda Estadual, com a importância correspondente à metade do montante do empréstimo. *Histórico da Comissão do IV Centenário e suas realizações*. In: Fichário Corrente.

⁷² Averbação do nome de *Francisco Matarazzo Sobrinho*, no Cartório de Registro Civil da Consolação. In: Op. cit. Exposição CICCILLO - *O mecenas das artes*.

⁷³ Em 1946, Ciccillo Matarazzo se casou com Yolanda Penteado, sobrinha de d. Olívia Guedes Penteado e, portanto, membro de uma das famílias tradicionais da sociedade paulista. Como a tia, Yolanda também se preocupou com as questões da cultura e colaborou em vários projetos de Ciccillo que, através da convivência com a esposa, reforçou seu interesse pela cultura.

Nelson Rockefeller, empresário do ramo petrolífero norte americano, e de diversos intelectuais de vanguarda paulistas. A união de Francisco Matarazzo com Yolanda Penteadó contribuiu para sua inserção em um ambiente artístico e intelectual dinâmico que congregou remanescentes do modernismo e adeptos de outras tendências. Tudo isso permitiu que ele desenvolvesse projetos inovadores no campo das artes e da arquitetura, cuja principal experiência nesse campo foi o empreendimento realizado no Parque Ibirapuera. Desejando para o novo parque da cidade algo que chocasse a opinião pública, convidou o arquiteto Oscar Niemeyer⁷⁴ para criar as edificações.⁷⁵ Com um estilo arrojado para a época, o trabalho do arquiteto carioca se adequou ao projeto de modernidade desejado por uma parcela significativa da elite política e econômica de São Paulo. Francisco Matarazzo foi um dos defensores dessa concepção e afirmava que o futuro era sempre mais importante que o passado, em todos os setores, em todos os sentidos,⁷⁶ e isso motivou o seu trabalho na Autarquia e agradou às camadas menos conservadoras, preocupadas em expor a pujança econômica e cultural paulista.

Para os festejos do IV Centenário da Cidade de São Paulo “*a Comissão escolheu, como orientação primeira, a realização de empreendimentos de caráter duradouro, que se prolongassem no tempo como um marco comemorativo de alta significação e utilidade.*”⁷⁷ Tal medida se inseriu na necessidade de empresários e políticos em afirmar o caráter moderno da cidade e isso justificou o esforço das administrações estadual e municipal na implementação das propostas da Autarquia.

Contudo, para implementar os planos para as comemorações de 1954, sua equipe de trabalho realizou obras que interferiram nos usos que a população estava habituada a fazer de determinados espaços na cidade. Isso ocorreu, por exemplo, com uma área de vinte e cinco alqueires do Instituto Biológico, demarcada pelos organizadores e realizadores dos

⁷⁴ Oscar Niemeyer se formou Engenheiro-Arquiteto na Escola Nacional de Belas Artes e desde o início se recusou a realizar uma arquitetura comercial, optando pelas formas ousadas.

⁷⁵ Op.cit. *Francisco Matarazzo Sobrinho. Entrevista sobre sua vida, Artes Plásticas e o IV Centenário da Cidade de São Paulo.*

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ RODRIGUES ALVES NETO, Antonio. *Relatório do IV Centenário*. Fundo Comissão IV Centenário. Fichário Corrente. 1954, p.1. In: Arquivo Histórico Municipal Washington Luís – DPH/SMC/PMSP.

festejos que destruíram quase tudo que havia nela, inclusive instalações sociais e desportivas, conseguidas com grande sacrifício, no governo Fernando Costa.⁷⁸

Para intervir na área em questão, a Entidade contou com a anuência dos poderes públicos da cidade, mas não houve uma consulta à população e, portanto, a atitude interferiu na sociabilidade e interação social vigentes nesse território, o que foi denunciado na imprensa como uma ação arbitrária. O local foi organizado por operações “especulativas” e classificatórias,⁷⁹ o que acarretou a eliminação de tudo o que foi considerado como obstáculo aos projetos do IV Centenário, em detrimento da função que o público atribuiu ao espaço.

Além dessa crítica à atuação da Autarquia, surgiram outros problemas no decorrer de 1953 e 1954, com a eleição do prefeito Jânio Quadros que, desde o início, se opôs aos gastos realizados pela Comissão.

Durante a campanha eleitoral, Quadros adotou um discurso direcionado aos setores populares, no qual defendeu, entre outras coisas, a ética no ambiente político e maior atenção às questões sociais, o que o ajudou a angariar o voto das classes menos favorecidas. Nos atritos que teve com os integrantes da Entidade, durante a gestão de Matarazzo, o prefeito recuperou suas propostas para justificar as críticas ao alto custo das obras de reforma do Teatro Municipal, da urbanização do Parque Ibirapuera e de outros projetos. Para Quadros, havia a necessidade premente da realização de melhoramentos públicos nos bairros periféricos da metrópole paulista e era responsabilidade da Autarquia conseguir os recursos financeiros para a realização dos trabalhos no Teatro e no Parque.⁸⁰

Os embates entre o prefeito e a Comissão do IV Centenário se agravaram com a crise gerada pelo fracasso dos desfiles do Carnaval do IV Centenário, em 1954, os quais começaram com atraso e não apresentaram a variedade e a riqueza de detalhes anunciados pela organização.⁸¹ A população reagiu com vaias ao cortejo e os jornais estamparam

⁷⁸ *Perdeu a ciência e o trabalho científico. As obras do IV Centenário e o trabalho do Instituto Biológico. Uma autêntica “blitzkrieg” – Invasão de propriedade, expropriação ou apropriação?* In: *Jornal A Gazeta*. São Paulo, 27/01/1953, p. 20.

⁷⁹ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994, p. 173.

⁸⁰ “A Prefeitura não tem dinheiro e isso é o bastante”, diz Jânio. *Choque entre a Prefeitura e a Comissão do IV Centenário*. In: *Jornal O Dia*. São Paulo, 30/04/1953.

⁸¹ *Na quarta-feira de cinzas, desfilaram os carros alegóricos*. In: *Jornal Diário Popular*, 03/03/1954., p. 3

fotografias dos carros alegóricos e declarações da Autarquia, do prefeito Jânio Quadros e do Centro Paulista de Cronistas Carnavalescos, contratado para realizar os desfiles.⁸²

Nos dias subseqüentes ao Carnaval se instaurou uma crise e seus desdobramentos foram acompanhados através dos jornais: *Demite-se a Comissão do IV Centenário*;⁸³ *Violentas críticas ao fracasso dos festejos carnavalescos*;⁸⁴ e *Os festejos do IV Centenário e suas falhas*.⁸⁵ No dia 11 de março, o Executivo Estadual tentou por um fim ao impasse enviando uma carta ao prefeito, indicando os nomes para compor a direção da Autarquia.⁸⁶ A atitude do governador revelou que o relacionamento entre os dois agentes da administração pública era distante e que as atitudes do prefeito agravaram a situação. Ademais, o governador manteve três membros na Autarquia e indicou outros nomes para a Comissão Executiva, contrariando Jânio Quadros que sugeriu, em uma declaração à imprensa, a renúncia dos integrantes da Entidade: “*Aquele que apresentar o seu pedido de demissão, tê-lo-á aceito. Não ignoro que o afastamento do sr. Matarazzo atirá contra mim todas as forças político-econômicas do Estado. Isto, porém, não o manterá no lugar.*”⁸⁷ Em sua entrevista, o prefeito reconheceu o prestígio do sobrenome Matarazzo na sociedade paulista e sabia que a decisão de demiti-lo do cargo de presidente da Comissão podia isolá-lo politicamente, mas ele permaneceu firme nesse propósito.

Não encontrei afirmações de Jânio Quadros a respeito da extinção da Autarquia, mas em vista de suas constantes críticas aos custos dos projetos implementados pela Entidade, considero que ao “sugerir” a demissão de todos os seus membros, o prefeito julgasse possível sua dissolução. Contudo, o Executivo Estadual apoiou o trabalho da Comissão e manifestou seu apreço pelo seu presidente, que renunciou ao cargo juntamente com outros membros da entidade. No dizer do Governador: “*Continua o senhor Matarazzo Sobrinho a merecer minha integral confiança.*”⁸⁸

⁸² O Centro Paulista de Cronistas Carnavalescos afirmou que a Rádio Record, encarregada de providenciar os tratores para a condução dos carros, comunicou três dias antes do carnaval que não poderia cumprir o prometido e que a prefeitura alterou o itinerário do desfile na última hora, problemas que somados a uma série de outros eventos prejudicaram o bom andamento das festividades. *Razão do atraso dos carros alegóricos*. In: *Jornal Folha da Tarde*, 04/03/1954, p.2.

⁸³ In: *Jornal Diário Popular*, 05/03/1954, p. 3.

⁸⁴ *Idem*, 06/03/1954, p. 3.

⁸⁵ *Idem*, 07/03/1954, p. 3.

⁸⁶ *A nova Comissão do IV Centenário*. Cf. *Jornal Diário Popular*, São Paulo, 11/03/1954, p. 01

⁸⁷ *Demite-se a Comissão do IV Centenário*. Cf. *Jornal Diário Popular*, São Paulo, sexta-feira, 05/03/1954, p. 03.

⁸⁸ *Idem*, *ibidem*.

As inconsistências verificadas nos projetos estadual e municipal⁸⁹ referentes à Autarquia, somadas ao temperamento intempestivo do prefeito de São Paulo, contribuíram para que este tomasse decisões sem comunicar ou consultar o governador Lucas Nogueira Garcez, que insistiu que a escolha do presidente da Comissão só pode ser feita em conjunto.⁹⁰ Nesse contexto, o poeta Guilherme de Almeida foi convidado para presidir a Entidade, o que ocasionou a reordenação de algumas premissas, com destaque para um discurso de valorização da figura do bandeirante e do cunho histórico das comemorações.

Ligado ao modernismo e depois à vertente do grupo Anta,⁹¹ Guilherme de Almeida foi um dos fundadores da Revista Klaxon juntamente com Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Luís Aranha e Rubens Borba de Moraes. Ao assumir o cargo, sublinhou que dada sua feição de escritor, um pouco historiador e de homem cem por cento de São Paulo não podia deixar de dar um cunho realmente histórico aos festejos da grande efeméride paulistana, cujo grande personagem da história de São Paulo era, sem dúvida alguma, o bandeirante.⁹² Nessa perspectiva, sua gestão procurou aliar a tradição e as mudanças, algo que se distanciou da concepção de Ciccillo Matarazzo sobre as comemorações. Dessa forma, se referendou uma tradição, se reafirmou o novo e as tendências de transformação, mas de uma maneira em que o passado não foi totalmente deglutido⁹³ ou esquecido, mas se tornou objeto de uma operação seletiva que reavivou determinados acontecimentos e incorporou-os às realizações do presente. Essa intenção ficou mais clara no discurso de Guilherme de Almeida proferido durante a inauguração da *Casa do Bandeirante*, restaurada entre 1954 e 1955. Na ocasião, o presidente da Comissão

⁸⁹O parágrafo único do art. 2º, do Projeto Estadual, estabelece que o presidente da Comissão será escolhido de comum acordo, pelo Governo e pelo Prefeito; ao passo que o art. 3º, do Projeto Municipal, dá ao Prefeito a faculdade de nomear o presidente da Comissão - Processo 3417/52 – Caixa 72.

⁹⁰ *A desorganização geral tumultua os próprios festejos. Significativa repulsa popular à indiferença dos poderes públicos.* Cf. *Jornal Diário Popular*, São Paulo, quinta-feira, 04/03/1954, p. 03.

⁹¹ Formado por Plínio Salgado, Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo, o Verde-Amarelismo surgiu em 1926, como uma resposta ao movimento Pau-Brasil que valorizou a realidade brasileira. O grupo dos “verde-amarelos” valorizou o Tupi e elegeu a “anta” como símbolo nacional e, além de criticar o “nacionalismo importado” de Oswald de Andrade, também propôs um nacionalismo primitivista e ufanista, que acabou evoluindo, em 1932, para o Integralismo, um movimento político de extrema-direita baseado nos moldes fascistas. *In site:* <http://www.mundocultural.com.br>.

⁹² *In:* *Jornal Folha da Noite*. 01/07/54. Apud. SODRÉ, João Clark A. *A Casa Bandeirista de Luiz Saia no IV Centenário de São Paulo: Restauração e Preservação da Identidade Paulista*.

⁹³ ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. *Metrópole e cultura. São Paulo no meio século XX*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001, p. 82.

declarou que São Paulo era um palco no qual seus moradores assistiram ao espetáculo de sua própria grandeza, mas que nesse imenso palco-giratório faltou, entretanto, um cenário: o da casa em que morou o genuíno criador de sua atual magnificência.⁹⁴

A dupla mensagem transmitida pelas palavras do poeta revelou um contraste de crenças na cidade em que se apregoava o novo, e que os setores mais influentes da sociedade tencionavam inscrever na modernidade.⁹⁵ Tal ideia estava em gestação há várias décadas, mas a concepção que permeou o contexto do IV Centenário foi desenvolvida nos gabinetes dos gestores paulistas e implementada em um curto espaço de tempo. Modernidade para esses grupos significou transformar o espaço urbano, implementar o setor cultural e dinamizar a economia, ações que não configuraram o avanço apregoados por todos. Como ocorreu na década de 1920, “moderno” se tornou a palavra ação, a palavra potência, a palavra epifania, que condensou conotações sobrepostas em camadas sucessivas e cumulativas,⁹⁶ agora representadas pelo desenvolvimento econômico e cultural. Essa noção de modernidade se tornou o fio condutor para as celebrações e, principalmente, para os empresários e políticos interessados em expor a pujança de São Paulo, o que não significou contemplar os interesses da população.

⁹⁴ FLORENÇANO, Paulo C. A “*Casa do Bandeirante*”. *Revista Paulistânia*, São Paulo, n. 52, p. 6-9, 1955. APUD. SODRÉ, João Clark A.

⁹⁵ Op. cit. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento.

⁹⁶ Op. cit. SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na Metrópole.*, p.228.

A festa e a cidade

Em face das festividades paulistas terem se tornado um palco para a celebração do bandeirante, estas assumiram um papel de destaque na pesquisa, e por essa razão, decidi analisar, de maneira geral, alguns eventos relacionados ao IV Centenário da capital. Assim, busquei entender a função social da festa para elaborar um conceito que se adequasse às efemérides de São Paulo.

Eleger a festa como objeto de estudos é algo recente na história, porque essa ciência esteve por muito tempo voltada para outras práticas sociais. Uma das primeiras pesquisadoras a pensar tal manifestação como fenômeno social, foi Mona Ozouf, que atribuiu ao folclore e à etnologia o novo olhar que os historiadores têm sobre essa experiência. Segundo a autora, tomando por base referenciais dessas áreas de estudo, foi possível observar a importância dos rituais para a existência humana, pois mesmo anônimos ou desprovidos de regulamentação, estes permitem captar sentidos implícitos.⁹⁷ A festa possibilita a representação de papéis que, em outros contextos, são restritos a determinados grupos ou sujeitos e dessa maneira, tal evento forja uma sociabilidade sem hierarquias ou observação de convenções sociais. Um estudo recente sublinhou que a festa popular permitiu ao homem transpor sua existência para um novo tempo e um novo espaço e que nesta nova dimensão as diferenças são momentaneamente esquecidas.⁹⁸ Assim, a festa popular constrói uma territorialidade provisória e, ao proporcionar uma oportunidade para que os sujeitos recriem a realidade, tal divertimento igualmente funciona como uma válvula de escape para as tensões cotidianas. Vistos por esse ângulo, os eventos promovem por algum tempo a conciliação dos ânimos e por tais motivos, servem tanto àqueles que participam como aos seus organizadores.

Contudo, cada festa se configura como uma forma de ação peculiar que envolve uma determinada estrutura social em sua preparação, custeio e planejamento, e isso a torna, simultaneamente, o produto e a expressão da própria vida cotidiana, e impede a elaboração

⁹⁷OZOUF, Mona. *A Festa: sob a Revolução Francesa*. In: LE GOFF, Jacques. NORA, Pierre (Orgs.) *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 217.

⁹⁸FREITAS, Jacira de. *Política e festa popular em Rousseau: a recusa da representação*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP/Fapesp, 2003, pp 46-7.

de uma definição única.⁹⁹ Dessa forma, tal fenômeno social precisa ser entendido em suas particularidades para que seja possível captar o seu significado, mesmo que de forma abrangente. Assim, procurei entender os projetos do IV Centenário sob ângulos diferentes e um deles é percebê-lo como uma celebração da cidade em transformação, que passou a simbolizar o progresso e o desejo de se tornar o lugar da modernidade cultural, intelectual e arquitetônica.

A concepção de modernidade adotada em São Paulo apresentou traços peculiares como a dicotomia entre o tradicional e o moderno e um crescimento econômico baseado na noção de industrialismo,¹⁰⁰ ou seja, na centralidade da produção industrial para a riqueza paulista. A elite econômica e política e a Autarquia responsável pelos festejos exploraram exaustivamente tais elementos, através da imprensa e da elaboração de marcos comemorativos e produtos alusivos à história de São Paulo.

Simultaneamente, foi celebrada a figura do bandeirante, personagem chave do imaginário regional apto a reforçar as velhas tradições diante das mudanças intensas que criaram novos padrões sociais, os quais eram incompatíveis com o repertório de símbolos do passado paulista.¹⁰¹ Nesse processo, o *Monumento às Bandeiras*, obra de Victor Brecheret elaborada em outro contexto histórico, foi incorporado ao projeto de revisitação da história paulista. Esses símbolos associados ao conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera e à espiral criada para o IV Centenário, se tornaram elementos de intersecção entre um passado adequado e um futuro projetado no imaginário de São Paulo. Na construção desses liames, vê-se que o imaginário social é parte de um sistema complexo que não funciona isoladamente, mas na relação com outras variáveis e outros tipos de imaginário, com os quais pode se confundir.¹⁰² Contudo, o processo de evocação e reelaboração de elementos do imaginário não se restringiu àquele momento específico, ao

⁹⁹ GUARINELLO, Norberto Luiz. *Festa, Trabalho e Cotidiano*. In: JANCSÓ, István e KANTOR, Íris (Orgs.) *Festa & Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec/ Fapesp, 2001, Vol II, p. 971.

¹⁰⁰ O industrialismo entendido pelo autor como um “feixe organizacional” ou uma dimensão das instituições da modernidade, se caracteriza pelo uso de fontes inanimadas de energia material na produção de bens, combinado ao papel central da maquinária no processo de produção. Também pressupõe a organização social regularizada da produção no sentido de coordenar a atividade humana, as máquinas e as aplicações e produções de matéria e bens, tal noção também se aplica a cenários de alta tecnologia. GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991, pp.14, 61-2.

¹⁰¹ HOBBSAWM, Eric, RANGER, Terence (Orgs.) *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 12.

¹⁰² BACSKO, Bronislaw. Op. cit. p. 312.

contrário, tal prática foi recorrente em outros contextos e perpetuou imagens que, mesmo alteradas, resistiram ao tempo e às mudanças sociais.

Carregado de um conteúdo simbólico expressivo, o IV Centenário também pode ser entendido como uma festa episódica ou um evento que “*se articulou em torno de objetos focais, que podem ser um ente real ou imaginário, um acontecimento, um anseio ou satisfação coletivos e que atuou como motivação da festa.*”¹⁰³ Com relação às celebrações paulistas, os objetos focais se inseriram em mais de uma categoria. Em primeiro lugar, o acontecimento se configurou como a comemoração do IV Centenário, em segundo, houve uma expectativa pela modernidade e, por fim, a construção idealizada do bandeirante representou o ente imaginário. Esses elementos atraíram e agregaram uma parcela significativa da população, em torno de símbolos de uma identidade que, em níveis diferenciados, se tornou circunstancial ou permanente.¹⁰⁴ Assim, o grau de reconhecimento dos sujeitos em relação ao que foi celebrado e aos referenciais de identidade assumiram contornos circunstanciais ou duradouros na medida em que fizeram sentido no repertório cultural de cada um. Tal situação engendrou a necessidade de construir uma identidade paulista adequada ao momento e que levasse em conta as expectativas e práticas sociais inerentes aos grupos que constituíram a sociedade naquele contexto. Dessa maneira, foi produzida uma identidade abstrata, sem características distintivas de um grupo ou sujeito específico, mas capaz de incluir a todos, tema que abordado ao final desse capítulo, no subitem *São Paulo: memória e identidade*.

Tais reflexões me ajudaram a pensar na forma como a população foi afetada por aqueles acontecimentos e como a cidade foi representada naquele contexto. Assim procurei recuperar alguns episódios do IV Centenário através das reportagens publicadas na *Folha da Tarde* e no *Diário Popular* cujas mensagens, de forma geral, enalteciam os eventos. Além dessas fontes, analisei o documentário *São Paulo em festa*, produzido em 1954 e recorri ao Fundo Comissão IV Centenário que contém ofícios, correspondências e relatórios detalhados sobre programação prevista para os anos de 1953 e 1954 e que apontaram a participação de autoridades e de “*grande massa popular*”, nos eventos.¹⁰⁵ O Fundo também

¹⁰³ Op. cit. GUARINELLO, Norberto Luiz. pp. 971-2.

¹⁰⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁵ Cf. Relatório sobre os festejos folclóricos do IV Centenário, na Aldeia de Carapicuíba. Evento organizado pela Comissão Paulista de Folclore com o apoio da Assistência da Presidência da Comissão do IV Centenário

trouxe informações sobre o trabalho da Autarquia e de seus presidentes Francisco Matarazzo Sobrinho e Guilherme de Almeida.

Durante a gestão de Francisco Matarazzo Sobrinho, uma das iniciativas de caráter histórico foi a Exposição Histórica de São Paulo dentro do Quadro da História do Brasil,¹⁰⁶ a qual se inseriu no projeto de revisão da história nacional, fortalecendo a idéia da capital paulista como centro dinâmico dos acontecimentos importantes. A montagem desse evento contou com a colaboração do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, dos Ministérios da Guerra, da Marinha e das Relações Exteriores, da Biblioteca Nacional e da Escola de Belas Artes,¹⁰⁷ os quais cederam mapas e outros objetos referentes “à fundação de São Paulo ou ao seu desenvolvimento.”¹⁰⁸ Grande parte das correspondências enviadas a tais instituições foram assinada por João Pacheco Fernandes, ligado à política e ao setor financeiro paulista e membro da Comissão.

A criação do Balé do IV Centenário foi uma das iniciativas da Autarquia com as quais Ciccillo Matarazzo mais se envolveu e que repercutiu de diferentes maneiras em São Paulo. O presidente da Comissão convidou o coreógrafo húngaro radicado na Itália, Aurélio Milloss, para ensaiar um corpo de sessenta bailarinos entre quatorze e dezoito anos e criar espetáculos inspirados na cultura nacional. Milloss associou influências expressionistas a temáticas brasileiras e criou espetáculos como o *Uirapuru*, *O Guarda-Chuva*, *Cangaceira*, *Fantasia Brasileira* e *Lenda do Amor Impossível*, cujos figurinos foram desenhados por Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti e outros artistas que incorporavam mitos e personagens regionais, transformando ídolos Marajoara em figuras picassianas.¹⁰⁹

Ciccillo Matarazzo se envolveu mais na realização desse empreendimento do que com a exposição histórica, uma vez que a criação de um espetáculo de dança, com caráter

para Assuntos de Folclore, dirigida por Oswald de Andrade Filho. Processo 858/52 Caixa 72- Fundo Comissão IV Centenário de São Paulo.

¹⁰⁶ Cf. Processo 1902/53, Caixa 106. Idem.

¹⁰⁷ Processos 774/52, 1526/53 e 1902/53, Caixa 106, Série Organização de Exposições Históricas. Idem.

¹⁰⁸ Jaime Cortesão, historiador português, foi convidado para dirigir e organizar a Exposição Histórica e aceitou sob a condição de ter plena autoridade e iniciativa para indicar os nomes dos membros do Conselho Consultivo do evento: Américo de Moura, Aureliano Leite, Frei Benevenuto da Santa Cruz, Oliveira França, Sérgio Buarque de Holanda e Pedro Calmon. Idem Processo 1902/53, Caixa 106. Idem.

¹⁰⁹ Os bailarinos, na ponta das sapatilhas, dançavam, segundo as regras mais estritas do balé clássico, músicas de Heitor Villa Lobos, Francisco Mignone, Mozart Camargo Guarnieri, João de Souza Lima e o “ambiente sonoro” do próprio Milloss. Cf. CALIL, Carlos Augusto. *A metrópole e o balé*. Pasta com materiais da exposição sobre o Balé do IV Centenário, realizada no SESC Belenzinho entre 13/10 e 13/12/1998. In: Arquivo da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

moderno, representou um desafio que estava mais de acordo com o seu estilo. A criação do Balé do IV Centenário foi a primeira experiência significativa na área a contar com um investimento de vulto, o que incentivou o desenvolvimento de outras companhias de dança no Brasil.

Na época, foi realizado um documentário intitulado *A metrópole e o balé*,¹¹⁰ com duração de 27 minutos, dividido em três partes, mostrando os bastidores dos ensaios no Teatro Pacaembu, a recepção à bailarina Tamara Toumanova¹¹¹ e entrevistas com Milloss e os bailarinos.¹¹²

A criação de um grupo de balé, que aliou clássico ao moderno, em uma cidade na qual as iniciativas culturais ainda eram vistas com reservas foi uma experiência que dividiu opiniões. O Balé do IV Centenário foi um empreendimento de importação de alta cultura, adotado por uma elite, que via o florescimento das artes como parte de um processo de amadurecimento da sociedade que, embora rica, não superava o subdesenvolvimento cultural.¹¹³ Nesse ambiente considerado moderno, ainda havia uma negação à cultura regional e uma certa resistência às propostas de vanguarda no campo artístico, elementos que se combinaram nas coreografias, nos figurinos¹¹⁴ e na sonoridade dos espetáculos. Tudo isso causou um certo estranhamento no público habituado aos musicais clássicos, gerou um descompasso entre o projeto da elite e sua sustentação social¹¹⁵ e acarretou a dissolução do corpo de baile ao final das comemorações. As controvérsias que cercaram a companhia de dança durante o IV Centenário, apontaram para sua extinção ao final da temporada de apresentações, visto que o próprio prefeito Jânio Quadros declarou certa vez que “o povo necessitava de comida e não de balé”.¹¹⁶ Com o encerramento dos trabalhos da

¹¹⁰ *A metrópole e o balé*. Direção Júlio Fantauzzi Filho. Produção 3 Jóias Filmes. São Paulo, s.d. In: Arquivo da Cinemateca Brasileira, em São Paulo. O filme não tem áudio e não encontrei cópias desse material em outros arquivos, também não há indicações de que a produção do documentário foi uma iniciativa da Comissão.

¹¹¹ Bailarina russa que atuou em companhias de dança na Europa e nos Estados Unidos, onde participou de filmes em Hollywood.

¹¹² A Cinemateca também possui materiais da Exposição sobre o Balé do IV Centenário, realizada pelo SESC Belenzinho em 1998, contendo imagens, comentários sobre o vídeo *A metrópole e o balé* e um catálogo do evento. Mas a Cinemateca não possui esse filme em película o que impossibilitou a realização de fotogramas para essa pesquisa.

¹¹³ Op.cit CALIL, Carlos Augusto. *A metrópole e o balé*.

¹¹⁴ Cf. imagem 02 e 03 nas páginas 44 e 45.

¹¹⁵ O público brasileiro da época, elitista e colonizado, não estava preparado para ver uma Maria Bonita bailando na ponta dos pés. Op. cit. CALIL, Carlos Augusto. *A metrópole e o balé*.

¹¹⁶ Idem, ibidem.



Imagem 02: Figurino de *Sonata de Angústia*
Balé do IV Centenário de São Paulo
Bailarina Edith Pudelko
Fonte¹¹⁷

¹¹⁷ Op. cit. CALIL, Carlos Augusto. *A metrópole e o balé*.



Imagem 03 : *O Farmacêutico*
Flávio de Carvalho – Projeto de figurino para *Cangaceira*
Balé do IV Centenário de São Paulo
Fonte¹¹⁸

¹¹⁸ Idem, p. 64.

Autarquia, previsto para o início de 1955, o Balé perdeu o apoio financeiro oficial e não contou com subsídios privados, o que impossibilitou a manutenção do grupo na forma como foi estruturado, porém, alguns bailarinos empreenderam projetos individuais.

Apesar das críticas aos custos das celebrações, a Prefeitura Municipal também promoveu atividades culturais como um concurso de pintura e escultura, no segundo semestre de 1954, com prêmios em dinheiro, para o primeiro e segundo lugares.¹¹⁹

Somadas a essas iniciativas, foi produzido o documentário *São Paulo em festa*,¹²⁰ que apresentou eventos realizados nos dias 09, 10 e 11 de julho de 1954, destinados a atrair públicos diferenciados.¹²¹ Para a análise desse tipo de documento, optei por refletir sobre recortes significativos no contexto da pesquisa, independente da seqüência de apresentação das imagens.

O filme está dividido em dois blocos dos quais o primeiro constitui uma encenação do convívio dos indígenas com os jesuítas, em São Paulo. Apesar dessa cena que remeteu ao contexto da fundação da capital paulista e a presença do padre abençoando os índios conferir um caráter sagrado ao momento,¹²² *São Paulo em festa* tem apenas um caráter documental.

O cineasta procurou associar os jesuítas à fundação da cidade e à catequização dos índios, mas tal ideia não foi reforçada com a apresentação da iconografia ou outros documentos como ocorreu em *Os Bandeirantes*, produção dirigida por Humberto Mauro, em 1940.¹²³ Esse foi o primeiro trabalho de cunho histórico do INCE, e sua coordenação

¹¹⁹ A Revoada IV Centenário da Cidade de São Paulo também foi promovida pela Prefeitura, mas não obtive maiores detalhes sobre esse evento. Cf. Decretos e Leis do Município de São Paulo do ano de 1954. Departamento de Cultura (Divisão do Arquivo Histórico), pp. 191-2 e 763-4.

¹²⁰ *São Paulo em festa*. (filme) Direção de Lima Barreto. Produção Ralpo da Cunha Mattos e Lores Cavazini. Locução Dalmácio Jordão. São Paulo, 1954. In: Arquivo da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

¹²¹ É importante ressaltar que trabalhei com uma cópia do filme e não tive acesso ao original por tratar-se de um material que inspira cuidados especiais.

¹²² Cf. imagem 04 na página 47.

¹²³ O filme foi produzido pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo - INCE, órgão encarregado da realização de filmes educativos e que na época era presidido por Edgar Roquette-Pinto. Os filmes do INCE seguiam critérios rígidos devendo ser produções :1) nitidamente detalhadas; 2) claras, sem dubiedade para a interpretação dos alunos; 3) lógicas, no encadeamento de suas seqüências; 4) movimentadas, porque no dinamismo existe a primeira justificativa do cinema; 5) interessante no seu conjunto estético e nas suas minúcias de execução, para atrair em vez de aborrecer. Cf. ARAÚJO, Roberto Assunção. *O Cinema Sonoro e a Educação*. Tese de Doutorado, 1939, p. 93. Apud. MORETTIN, Eduardo Victorio. *Quadros em movimento: O uso das fontes iconográficas no filme Os Bandeirantes (1940)*, de Humberto Mauro. Revista Brasileira de História, vol. 18, n. 35, São Paulo, 1998 e MORETTIN, Eduardo Victorio. *Uma História do Cinema*. Curso na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, de 06/05 a 01/07/2008.



Imagem 04

Fonte “124”

¹²⁴ Op. cit. Filme *São Paulo em festa*

ficou a cargo Afonso Taunay e Edgar Roquette Pinto.¹²⁵ A produção apresentou divergências em vista dos projetos ideológicos de Taunay que se preocupou em reeditar o mito bandeirante, enquanto Roquette-Pinto optou por recuperar a atividade pedagógica dos jesuítas junto aos indígenas.

No segundo bloco do filme é perceptível a intenção de mostrar uma cidade moderna, através das cenas captadas do alto dos edifícios mostrando canteiros de obras, ruas e avenidas agitadas. Essas imagens de 1954, associadas à narração, que se tornou constante nessa parte do trabalho, e à música vigorosa, tentaram incutir a ideia de que, durante quatro séculos, São Paulo se preparou para aquele momento.

Em outra seqüência as filmagens se concentraram no Vale do Anhangabaú, onde ocorreu apresentação de bandas, desfiles cívicos¹²⁶ e de carros de passeio ao som de músicas carnavalescas. As cenas em planos gerais ou da perspectiva do público, destacaram as dimensões e características daquele espaço, objeto de planejamento urbano desde o início do século, e o efeito produzido se assemelhou ao observado em documentários das primeiras décadas do século XX, nos quais a cidade e seus eventos também foram representados como espaço de celebração da modernidade.¹²⁷

O filme contou com a narração do locutor Dalmácio Jordão, apresentador do *Repórter Esso* e por isso, uma das vozes mais conhecidas e respeitadas do rádio brasileiro. Visto que a produção não contém diálogos ou discursos, a voz se tornou um aspecto essencial, onde os textos narrados influenciaram na recepção das imagens e na formação da opinião pública sobre os eventos. O papel do locutor, nesse tipo de produção, é essencial porque a sua voz, que pode ser estimulante ou tranqüilizadora, se dirige diretamente ao

125Edgar Roquette-Pinto, médico legista, professor, antropólogo, etnólogo e ensaísta, nasceu no Rio de Janeiro, RJ, em 25 de setembro de 1884, e faleceu na mesma cidade em 18 de outubro de 1954. cursou Medicina no Rio de Janeiro e, mais tarde, estudou os Sambaquis das costas do Rio Grande do Sul. Foi professor assistente de Antropologia no Museu Nacional em 1906 e delegado do Brasil no Congresso de Raças, realizado em Londres, em 1911. Em contato com a Comissão Rondon, escreveu um trabalho sobre índios primitivos do nordeste brasileiro. Foi professor de História Natural na Escola Normal do Distrito Federal (1916) e lecionou Fisiologia na Universidade Nacional do Paraguai (1920). Em 1923, fundou a Academia Brasileira de Ciências, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, com fins educacionais e culturais e que, em 1936, foi incorporada ao Ministério da Educação. Diretor do Museu Nacional em 1926, realizou a maior coleção de filmes científicos no Brasil. Em 1932, fundou a Revista Nacional de Educação; fundou e dirigiu no Ministério da Educação, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e o Serviço de Censura Cinematográfica. Em 1940 foi eleito diretor do Instituto Indigenista Americano do México. In site: www.academia.org.br

¹²⁶ Cf. imagem 05 e 06 nas páginas 50 e 51.

¹²⁷ Op. cit. MORETTIN, Eduardo Victorio. *Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso.*, p. 138.

expectador e expõe seu ponto de vista de maneira explícita, com o objetivo de que todos concordem.¹²⁸ Nesse sentido, a participação de Dalmácio Jordão, um profissional cuja voz familiar era ouvida diariamente pela população, conferiu credibilidade ao documentário.

O projeto do filme *São Paulo em festa* teve o apoio da Associação das Emissoras de São Paulo, o que reafirmou a importância desse veículo de comunicação de massa para a população brasileira. Tal colaboração foi eficaz na divulgação do programa das celebrações, realizada através das emissoras de rádio as quais atingiram um público expressivo que compareceu aos eventos. Os letreiros iniciais ressaltaram essa participação popular e confirmaram a capacidade desse meio de comunicação em mobilizar a população em torno das homenagens ao IV Centenário de São Paulo e do movimento de 1932.

*A Associação das Emissoras de São Paulo que ela divisa*¹²⁹ “O Rádio livre faz prodígio”, ofereceu ao povo paulista nos dias 9,10 e 11 de Julho, as maiores festas populares de que se tem memória nessa terra e que constituíram um acontecimento culminante em todas as comemorações do quadricentenário da fundação de São Paulo. Hum milhão de pessoas, durante os três dias, vieram às ruas festejar não somente os quatro séculos da capital, como as efemérides do 9 de Julho, que recorda a arrancada cívica de 32, tão cara ao nosso orgulho de paulistas e brasileiros.¹³⁰

O texto exaltou a memória de 1932 e antecipou o discurso a favor da modernidade, desenvolvido na fita, e que contemplou a perspectiva da elite econômica e política de São Paulo. Mesmo sendo uma produção desvinculada do Estado, *São Paulo em festa* divulgou mensagens que se tornaram apropriadas ao uso político e, com isso, conscientemente ou não, o cineasta se colocou a serviço desses grupos privilegiados e de sua ideologia, de forma explícita ou implícita, mas isso não excluiu a presença de suas próprias idéias no filme.¹³¹

128 NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2005, p. 78.

¹²⁹ A expressão “*que ela divisa*” foi grafada da forma como apareceu no documentário referido.

¹³⁰ Op. cit. *São Paulo em festa*.

¹³¹ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 13-4.



Imagem 05 – Vale do Anhangabaú
Fonte “¹³²,”

¹³² Op. cit. Filme *São Paulo em festa*



Imagem 06 - Vale do Anhangabaú
Fonte “¹³³”

¹³³ Op. cit. Filme *São Paulo em festa*

Lima Barreto¹³⁴ foi o responsável pelo roteiro e pela direção do documentário. Anteriormente, havia realizado produções do gênero no Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda – DEIP,¹³⁵ o que lhe conferiu experiência nessa categoria. Trabalhou na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo, São Paulo, onde dirigiu em 1953, o longa-metragem *O Cangaceiro*. Apesar de sua produção ser significativa para o cinema nacional, a realização de *São Paulo em festa* foi um desafio para Lima Barreto porque trabalhou no espaço público, em eventos simultâneos que envolveram muitos técnicos e equipamentos sob sua coordenação. Em 1967, declarou que fora o autor do projeto de “*uma super-reportagem, de longa-metragem, em torno dos festejos comemorativos do IV Centenário de São Paulo e que mobilizou a Vera Cruz inteirinha, toda a gente e todo o equipamento saíram à rua para realizar São Paulo em festa, que, segundo ele, permaneceu inédito.*”¹³⁶

No entanto, consta na ficha técnica do filme que ele foi exibido em São Paulo a partir de 27 de dezembro de 1955, nos cinemas *Paratodos, Alhambra, Paramount, Santa Cecília, Júpiter, Lux, São Caetano, Estrela e Cinemar*. Não encontrei outras fontes que concordassem com as afirmações de Lima Barreto ou que confirmassem as informações da ficha técnica, mas considero que, naquele contexto, *São Paulo em festa* se adequou aos projetos do IV Centenário. Contudo, as declarações do diretor Lima Barreto excluíram a Autarquia de participação no projeto e isso foi confirmado através dos créditos da fita, os quais indicaram apenas a colaboração da Associação das Emissoras de São Paulo.

A Comissão do IV Centenário recebeu uma proposta da *Divulgação Cinematográfica Bandeirante S.A.* para a confecção de um documentário cinematográfico

¹³⁴ Victor Lima Barreto iniciou sua carreira no cinema na década de 1940 e realizou cinejornais e documentários para o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda - DEIP. Em 1950 foi para a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, onde dirigiu *Painel*, o primeiro documentário nacional em curta metragem com o tema de artes plásticas, a respeito do trabalho de Cândido Portinari sobre Tiradentes. Em 1953, dirigiu *O Cangaceiro*, produção premiada em festivais internacionais. Em julho de 1954, ainda na Vera Cruz, foi roteirista e diretor do documentário de longa-metragem *São Paulo em festa*. Barreto dirigiu *A Primeira Missa* em 1961, mas seu trabalho não alcançou mais o reconhecimento que teve ao realizar *O Cangaceiro*. Morreu em 1982, aos 76 anos num asilo, em São Paulo. In site: <http://filmescopio.50webs.com/cineastas/barreto.htm> e SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: Futuro Mundo Gráfica e Editora LTDA, 2002, p. 727.

¹³⁵ Em 1940, o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda – teve seu poder ampliado com a instalação de um DEIP – Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, em cada estado do país. In site: http://www.cpdoc.fgv.br/nav_fatos_imagens/htm/fatos/dip.htm

¹³⁶ BARRETO, Lima. *A filmobiografia (ou via crucis) de Lima Barreto*. Revista Filme Cultura. Instituto Nacional de Cinema. Rio de Janeiro Ano I, nº 06, Setembro de 1967, pp. 61-3.

sonorizado, sobre a *Casa do Bandeirante*,¹³⁷ cuja restauração fora concluída em 1955. Apesar da ideia ter sido apreciada por Paulo Camilher Florençano, Assistente da Presidência diretamente envolvido na restauração da Casa, o projeto não foi aprovado pela Autarquia, que alegou ser uma despesa não contemplada no orçamento.¹³⁸

Dessa maneira o filme de Lima Barreto permaneceu como um registro importante sobre a concepção de determinados sujeitos sobre a cidade e os eventos comemorativos.

Nos minutos iniciais do filme, o diretor evocou a fundação de São Paulo e depois se concentrou em imagens da metrópole com o fluxo intenso de pedestres e veículos, arranha-céus e canteiros de obras para, em seguida, focalizar os festejos. Nessa produção, os profissionais envolvidos cumpriram o objetivo de mostrar a cidade como um espaço livre de contradições ou problemas sociais e de reproduzir o discurso da pujança de São Paulo, enfatizado da mesma forma na narração.

*Quatro séculos passaram. Passaram quatrocentos anos, quatro mil e oitocentos meses, cento e quarenta mil dias, três milhões, quinhentas e quatro mil horas de trabalho incessante, de ânsia afanosa de construir, crescer, progredir. Eis que em quatro séculos de trabalho eis o resultado: uma das maiores cidades do mundo.*¹³⁹

Os desfiles cívicos ocorreram no Vale do Anhangabaú onde centenas de pessoas assistiram a passagem de militares de vários Estados adequadamente fardados, o que serviu para construir uma imagem de solidez das forças armadas e angariar o respeito e a admiração da população. Nesse sentido, *São Paulo em festa* cumpriu o papel de veicular uma imagem exemplar das forças armadas, inclusive tecendo elogios a essas instituições.

Ao anoitecer, o espaço foi ocupado por carros de passeio decorados nos quais foliões fantasiados desfilaram ao som de músicas carnavalescas, “*revivendo o reinado de Momo, em pleno mês de julho*”. Tal apresentação foi uma tentativa de compensar o fracasso do carnaval do IV Centenário, ocorrido em março daquele ano e que prometia ser um

¹³⁷Documentário sobre a “Casa do Bandeirante”, 06/04/1955. Processo 6363/55 - Caixa 110. Fundo Comissão IV Centenário

¹³⁸No final desse documento consta a observação: “No orçamento em exercício, não foi prevista verba para atender a esta despesa”, 27/04/55. Idem, ibidem.

¹³⁹Op. cit. *São Paulo em festa*.

desfile com alegorias a São Paulo, à sua indústria, ao IV Centenário e ao escritor Monteiro Lobato. Uma multidão foi atraída para as ruas na terça-feira de carnaval e aguardou o início da apresentação previsto para as 17 horas, mas que foi adiado para as 20 horas, em razão das chuvas.

Às 21 horas, divulgou-se que, devido à dificuldade de última hora, inteiramente alheias à boa vontade dos organizadores dos carros alegóricos – o Centro dos Cronistas Carnavalescos - o desfile fora transferido para as 23 horas, impreterivelmente. Mais tarde, novas informações chegavam ao conhecimento do público, dentre elas as seguintes: os cavalos que deveriam puxar os carros foram sonogados à última hora; o gerador de luz para os carros sofrera um curto circuito; o trânsito, ante a impotência dos guardas, estava impedindo a saída dos carros da Avenida Brasil.

O fato, porém, é que às 23 horas ainda havia operários serrando madeira, pintando e completando os esperados carros...¹⁴⁰

Na verdade o desfile começou com “*um atraso de 11 horas, ao raiar da quarta-feira apresentando um préstito chinfrim, pífio, em lugar dos carros ricamente iluminados*”. A imprensa veiculou a troca de acusações entre o Centro Paulista de Cronistas Carnavalescos e o prefeito Jânio Quadros que, por seu turno insistiu em responsabilizar a Comissão do IV Centenário pelo ocorrido.

O jornal Diário Popular publicou reportagens sobre o assunto na terceira página, enquanto a Folha da Tarde colocou manchetes na primeira página por cerca de uma semana. Apesar do destaque maior ou menor dado ao assunto, os periódicos abordaram a questão de forma semelhante, publicando declarações dos envolvidos, mas mantendo um tom de crítica a todos, enquanto se colocaram como porta vozes da população. Com esse objetivo, a Folha da Tarde utilizou expressões como “*o povo que saber*”, ao passo que o Diário Popular afirmou que “*o povo não hesita em externar sua opinião*”.

“*A desorganização oficial contamina tudo e alcançou também o carnaval*”¹⁴¹ foi uma das críticas à Comissão do IV Centenário e aos gestores da cidade, publicadas no

¹⁴⁰ Op. cit. ALMEIDA, Fernando Azevedo de., pp. 110-1.

Diário Popular. Nesse texto, o autor igualmente sugeriu que a participação em certos eventos ficou restrita a uma determinada classe social, tendo em vista o convite algumas celebridades e autoridades, além do alto custo dos ingressos.

Assim, os eventos comemorativos do mês de julho de 1954 procuraram desfazer a imagem negativa das comemorações, oferecendo à população espetáculos visualmente agradáveis e gratuitos, o que permitiu o acesso de um número considerável de espectadores.

Tudo isso contribuiu para estimular a adesão das classes populares aos ideais dos gestores e empresários da cidade, que oscilaram entre uma tendência conservadora e uma visão modernizadora na política e na cultura. Dessa maneira, o debate sobre as questões da memória e da identidade estavam presentes de maneira peculiar naquele ambiente, criando novos referenciais e suprimindo outros.

Tais aspectos tornaram importante refletir a respeito da essência da identidade e da memória paulista, em uma cidade multicultural como a capital paulista, apontando referenciais vigentes na primeira metade do século XX.

¹⁴¹*A desorganização geral tumultua os próprios festejos. Significativa repulsa popular á indiferença dos poderes públicos.* In: *Jornal Diário Popular*, São Paulo, 04/03/ 1954, p. 03.

São Paulo: memória e identidade

Estudar a relação entre memória e identidade é importante para compreender práticas recorrentes na história de São Paulo como, por exemplo, a apropriação da figura do bandeirante até a década de 1950. Para analisar a maneira como as categorias da memória e da identidade se imbricaram naquele momento histórico embasei esse estudo na noção de que a “*memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e (...) aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, (...) vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações.*”¹⁴² Com essa perspectiva, examinei a presença de elementos evocativos da memória durante as celebrações do IV Centenário de São Paulo, contexto no qual vários recursos foram mobilizados para reforçar as construções ideológicas realizadas ao longo de décadas. Representações laudatórias sobre o passado colonial paulista foram divulgadas por intelectuais e políticos e através da imprensa e tais construções ganharam materialidade, sobretudo, através do *Monumento às Bandeiras* e da *Casa do Bandeirante*. É importante ressaltar que a história do monumento aos bandeirantes está intimamente relacionada às questões da memória e da identidade paulista e que sua construção foi iniciada num contexto em que ser paulista não era ter sangue paulista, mas ser herdeiro de valores éticos e morais atribuídos aos bandeirantes.

Tudo isso contribuiu para o projeto de configuração de uma memória nacional embasada na idéia da centralidade da história paulista. Dessa forma, é perceptível naquele contexto que o direito de produzir memória era uma prerrogativa dos dirigentes políticos e das classes privilegiadas, os quais procuraram descaracterizar acontecimentos relativos às pessoas comuns e por essa razão é necessário remover essas camadas de memória para entender a sociedade. Sob esse viés, é adequada a afirmação de que se apropriar da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos ou dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas.¹⁴³ Diante disso, a manipulação da memória se tornou um mecanismo importante para a legitimação ou manutenção de determinados grupos no poder, mas também foi utilizada para a elaboração

¹⁴² NORA, Pierre. *Entre memória e história. A problemática dos lugares*. Yara Aun Khoury (Trad.). In: Projeto História Nº 10 – História & Cultura – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC, 1993, p.09.

¹⁴³ Op. cit. LE GOFF, Jacques. *História e Memória*, p. 426.

de uma memória nacional. Com o objetivo de forjar a identificação dos sujeitos com um discurso elaborado pelos grupos que estão no poder, estes procuram uniformizar a memória na tentativa de, entre outras coisas, construir e manter a identidade nacional.¹⁴⁴ Com isso, há uma busca constante por referenciais que encontrem respaldo na sociedade e promovam a integração dos grupos, mas para que isso ocorra é imprescindível que os sujeitos se reconheçam como parte desse tecido social. No entanto, tais símbolos ou referências não permanecem hegemônicos, pois sofrem pressões e podem se retrair para que outras construções, cujo sentido é mais apropriado para aquele determinado momento, se disseminem na sociedade. Assim, os símbolos precisam responder a necessidades ou aspirações coletivas e refletir algum tipo de personalidade ou de comportamento que corresponda a um modelo coletivamente valorizado.¹⁴⁵

Na história de São Paulo os sertanistas do período colonial representaram, durante décadas, esse modelo inspirador em razão de sua tendência a se adaptar a situações incomuns. Tal associação foi construída pela historiografia a partir dos trabalhos de Pedro Taques de Almeida Paes Leme e do Frei Gaspar da Madre de Deus,¹⁴⁶ que, no século XVIII, produziram escritos laudatórios sobre os bandeirantes.

No final do século XIX, autores motivados por questões políticas, sociais e econômicas se inspiraram nos estudos de Pedro Taques e Frei Gaspar e recuperaram os mecanismos dos quais haviam lançado mão para dignificar os antepassados paulistas. Diversos escritores ligados ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo revisitaram o tema do bandeirantismo, produzindo um arcabouço teórico eficaz no processo de reescrita da história brasileira, a partir da perspectiva dos paulistas. Foram elaboradas genealogias para estabelecer suas próprias origens e, mais tarde, por solicitação de algumas famílias proeminentes, para construir um perfil adequado dos mamelucos considerados seus

¹⁴⁴D'ALESSIO, Márcia Mansor. *Intervenções da memória na historiografia: identidades, subjetividades, fragmentos, poderes*. In: Projeto História 17 - *Trabalhos da Memória*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC/FAPESP, Novembro 1998, p. 277.

¹⁴⁵CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas. O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 55-6.

¹⁴⁶Pedro Taques escreveu *Nobiliarquia Paulistana Histórica e Genealógica* no qual procurou demonstrar que os paulistas da antiga cepa eram originários da pequena nobreza de Portugal, enquanto Frei Gaspar elaborou *Memórias para história da Capitania de São Vicente* com o objetivo de defender os paulistas das denúncias de violência lançadas contra eles pelos jesuítas espanhóis. ABUD, Kátia Maria. *A ideia de São Paulo como formador do Brasil*. In FERREIRA, Antonio Celso et all. *Encontros com a história. Percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. São Paulo: Unesp, 1999, 72-5.

parentes. Nessas pesquisas, a origem africana nunca era evocada, ao contrário, quaisquer indícios dessa ascendência eram omitidos,¹⁴⁷ apenas a presença de brancos, mestiços ou indígenas de destaque foi certificada por essa historiografia.

Naquele contexto, datar a origem das famílias tradicionais no período colonial, fixando uma ascendência bandeirante se tornou um meio de afirmação da identidade paulista. Tal preocupação, em parte, foi justificada pela ânsia desses grupos em se distinguir dos imigrantes e de outros sujeitos que constituíram suas fortunas com atividades não ligadas ao café ou à indústria. Além disso, membros dessa classe em ascensão, muitas vezes, enriquecidos no trabalho como pequeno comerciante ou mascate, almejavam ser aceitos nos círculos sociais e ocupar cargos políticos em São Paulo, mas não possuíam a “antiguidade”, elemento de distinção das famílias paulistas ligadas aos mamelucos do período colonial e tudo isso, dificultou, a princípio, os projetos desses sujeitos.

Esse processo de construção de um passado ideal destinado a reforçar os privilégios de grupos ou sujeitos num determinado contexto foi igualmente importante na elaboração da identidade, a qual entendo como algo composto tanto por aspectos subjetivos, que se referem às experiências do sujeito, como por aspectos objetivos, como as normas que regem a sociedade.¹⁴⁸ Assim, a identidade, definida por aspectos subjetivos anteriores ao contato com as influências externas, também está sujeita às pressões da sociedade e, ainda que o sujeito esteja imbuído de seus próprios referenciais, agrega novos elementos no contato com pessoas ou grupos dos quais participa.

Nesse sentido, o imigrante, que já havia enfrentado um processo de desenraizamento e de adaptação à outra cultura, precisou desenvolver também uma identidade móvel que se manifestasse no ambiente de trabalho, de estudos, entre amigos ou familiares.

¹⁴⁷Op. cit. MARINS, Paulo César Garcez. *Ser Paulista: Afirmação de identidades coletivas no Parque Ibirapuera* e MARINS, Paulo César Garcez. *O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista*. São Paulo. In: Anais do Museu Paulista.

¹⁴⁸ PORTOLANO, Ricardo Giorgi. *Por fora da arte: um estudo sobre o campo da produção artística e a identidade do artista plástico*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em Psicologia Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009, p. 69.

Definido tal contexto, busquei na literatura, olhares diferenciados sobre o cotidiano paulista, autorizados a problematizar essas questões a partir de um olhar sensível, capaz de representar a realidade sob outros prismas.

Dessa maneira, os contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Antônio de Alcântara Machado, revelaram verossimilhança com algumas situações comentadas anteriormente. A família do escritor era ligada a terra, a política e a literatura em São Paulo. Colaborando em jornais e revistas, inclusive publicações dos modernistas, teve a oportunidade de frequentar ambientes intelectualmente dinâmicos, nos quais ocorreram acalorados debates culturais nos anos de 1920. No decurso das transformações políticas, econômicas e sociais, o escritor Alcântara Machado plasmou aspectos da realidade captados na imprensa, no burburinho das ruas e dos bairros da cidade. Através da linguagem literária, o autor expressou as aspirações, as alegrias e frustrações de pessoas comuns, homens, mulheres, operários, imigrantes ou paulistas, que vivenciaram o acelerado processo que transformou a capital paulista. Nesse sentido, é necessário destacar que o ponto de intersecção mais sensível entre a história, a literatura e a sociedade está concentrado na figura do escritor,¹⁴⁹ que ao lançar mão de sua sensibilidade e liberdade criativa oferece ao leitor outras possibilidades de interpretar a realidade. Nesse caso, o trabalho de um escritor revela uma dimensão que faz com que se leia a história simultaneamente ao ato de ler a literatura ou que se faça história ao fazer literatura.¹⁵⁰ Dessa maneira, a literatura refigura a realidade a partir de um diálogo com a história sem, no entanto, estabelecer um compromisso com o trabalho científico.

Assim, a leitura de Alcântara Machado sobre a cidade de São Paulo na década de 1920, foi elaborada em um contexto histórico em que o crescimento econômico imprimiu mudanças significativas nas relações sociais, no cotidiano dos sujeitos e no modo como se apropriaram dos espaços da cidade. Para compreender aspectos daquele momento, os contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda* foram importantes porque deles emana uma representação da dinâmica social, muitas vezes, inspiradas nos acontecimentos publicados na imprensa da época. Por tal razão, destaquei um fragmento da obra na qual o escritor refigurou situações particulares que me permitiram pensar, entre outros temas, na inserção dos imigrantes na sociedade paulista. Alcântara Machado expôs em *A Sociedade*, formas de

¹⁴⁹Op. cit. SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. , p. 299.

¹⁵⁰Idem, p. 291.

aproximação entre o capital de famílias tradicionais da sociedade e as fortunas de alguns imigrantes enriquecidos em São Paulo.

- Filha minha não casa com filho de carcamano!

A esposa do conselheiro José Bonifácio de Matos e Arruda disse isso e foi brigar com o italiano das batatas. Teresa Rita misturou lágrimas com gemidos e entrou no seu quarto batendo a porta. O conselheiro José Bonifácio limpou as unhas com o palito, suspirou e saiu de casa abotoando o fraque.¹⁵¹

Por intermédio da literatura, o autor revelou uma sociedade movida por interesses, nas quais as diferenças culturais foram ignoradas quando estava em jogo algo vantajoso. Nesse caso em particular, o casamento entre o jovem de origem imigrante e a filha do conselheiro se realizou apesar da resistência da mãe da moça, porque a união selou desta forma uma sociedade que beneficiou a duas famílias.

Outra situação que Alcântara Machado abordou em seu trabalho foi o processo de descaracterização da identidade sofrido por alguns imigrantes. Para a maioria desses sujeitos, a identidade estava relacionada à manutenção dos elos que lembravam a terra natal, como a língua, os costumes e tradições e, muitas vezes, eles sofreram pressões por cultivarem esses referenciais. Através do personagem Zampinetti, o escritor refletiu sobre tal situação:

O barbeiro Tranquillo Zampinetti da Rua do Gasômetro n. 224-B entre um cabelo e uma barba lia sempre os comunicados de guerra do FANFULLA. Muitas vezes em voz alta até. De puro entusiasmo. La fulminante investita dei nostri bravi bersaglieri ha ridotto le posizione nemiche in un vero amazzo di rovine. Nel campo di battaglia sono restati circa cento e novanta nemici. Dalla nostra parte abbiamo perduto due

¹⁵¹ A esposa do conselheiro Matos e Arruda não aceitava a união de sua filha com um jovem cuja família era de origem italiana, não tinha tradição e, ainda por cima, constituíra sua fortuna com a venda de batatas. MACHADO, Antônio de Alcântara. *A Sociedade*. In: *Brás, Bexiga e Barra Funda & Laranja da China*. São Paulo: O Globo/ Klick Editora, s.d. p. 41.

cavalli ed è rimasto ferito un bravo soldato, vero eroe che si è avventurato troppo nella conquista fatta da solo di una batteria nemica.

(...)

Mas tinha um desgosto. Desgosto patriótico e doméstico. Tanto o Lorenzo como o Bruno (Russinho para a saparia do Brás) não queriam saber de falar italiano. Nem brincando. O Lorenzo era até irritante.

- Lorenzo! Tua madre ti chiama!

Nada.

- Tua madre ti chiama, ti dico!

Inútil.

- Per l'ultima volta, Lorenzo! Tua madre ti chiama, hai capito?

Que o que.

- Stai attento que ti rompo la faccia, figlio d'un cane sozzaglione, che non sei altro!

- Pode ofender que eu não entendo! Mamãe! Mamãe! Mamãe! MAMÃE!

Cada surra que só vendo.¹⁵²

No conto, o barbeiro Zampinetti era proprietário de imóveis de aluguel que lhe propiciaram uma situação financeira confortável e lhe permitiram custear os estudos de seu filho Bruno, na Faculdade de Direito de São Paulo. Portanto, a cidade significou para esse imigrante, o lugar da realização econômica e material, e de ascensão social na medida em que seus filhos puderam exercer atividades de destaque no mercado de trabalho. No entanto, a relação entre o italiano e seus filhos sempre foi tensa em virtude de sua forte ligação com seu país de origem, enquanto os meninos, cultivaram um sentimento de pertencimento à cidade na qual haviam nascido e crescido, vivenciando uma temporalidade diferenciada.

O título de advogado e os recursos financeiros da família Zampinetti forjaram os caminhos para a aceitação de Bruno na sociedade e nos círculos sociais, mas ao contrário do pai, ele negava sua ascendência italiana. Assim, quando começou a exercer a profissão de advogado, ele requereu “*ao exmo. sr. dr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores do*

¹⁵² *Nacionalidade*. In: Op. cit. MACHADO, Antônio de Alcântara, pp. 69-70.

Brasil a naturalização de Tranquillo Zampinetti, cidadão italiano residente em São Paulo.”¹⁵³

Através desse conto intitulado *Nacionalidade*, o autor formulou uma crítica aos valores da sociedade paulista da época, cujos referenciais da identidade consistiam na ascendência bandeirante. Dessa forma, a identidade paulista ficava restrita a um grupo específico, aqueles que desfrutavam de poder político e econômico, excluindo a população de uma forma geral, constituída por negros, brancos, mestiços, imigrantes e seus descendentes.

Entretanto, na década de 1930, com a mobilização popular reivindicando eleições e uma nova Constituição, o conceito de identidade vigente em São Paulo precisou ser reelaborado para incluir sujeitos de todas as origens. Com o acirramento do embate entre São Paulo e o Executivo Federal, foi necessária a ampliação da concepção de identidade para promover a união política de todos os residentes no Estado, forasteiros ou não.¹⁵⁴ Assim, na iminência de um conflito armado, todos “*os herdeiros dos valores democráticos*” foram conclamados a lutar, inclusive os negros e os imigrantes. Entretanto, semelhante ao que ocorreu com o negro na elaboração das genealogias no final do século XIX e início do século XX, durante o movimento constitucionalista, apesar de cooptado para a luta, ele recebeu um tratamento diferente daquele reservado aos combatentes brancos, sobretudo, aqueles pertencentes às famílias abastadas. Para os soldados negros, a defesa da *causa paulista* não significou sua integração à sociedade e mesmo o seu grupamento, denominado de *Legião Negra*,¹⁵⁵ lutou em condições desfavoráveis se comparados, por exemplo, aos batalhões compostos por jovens brancos, designados de acordo com sua posição social.¹⁵⁶

¹⁵³ Idem, p. 73.

¹⁵⁴ Op.cit. MARINS, Paulo César Garcez. *Ser Paulista: Afirmação de Identidades Coletivas no Parque Ibirapuera* e MARINS, Paulo César Garcez. *O Parque do Ibirapuera e a construção da Identidade Paulista*. São Paulo.In: Anais do Museu Paulista.

¹⁵⁵ Nesse grupamento, que contou com a participação de mulheres que atuaram como enfermeiras, cozinheiras e até combatentes, foram incluídos alguns soldados e enfermeiras de tribos indígenas de São Paulo. A presença de soldados negros também foi admitida em outros batalhões das forças constitucionalistas e há estudos que discordam que esses grupos tenham atuado em condições precárias se comparadas a outros grupamentos. VILLA, Marco Antonio. *1932. Imagens de uma Revolução*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2008, pp. 56-7.

¹⁵⁶ Havia batalhões como o *14 de Julho*, formado por estudantes de Direito e Medicina e o *Floriano Peixoto* do qual faziam parte os jovens de famílias abastadas. ALMEIDA, Ivete Batista da Silva. *O olhar de quem faz - O Paulistismo sob a ótica do operariado paulista durante a Revolução Constitucionalista de 1932*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1999, pp.125-6.

Para esses sujeitos, se engajar no exército significou, de certa forma, sentirem-se como membros daquela sociedade, participando do movimento como uma estratégia para assegurarem seus direitos na sociedade pela qual lutaram.

Contudo, naquele contexto, os esforços desse grupo geraram poucas mudanças em sua condição social, o que me permitiu concordar com a afirmação que na relação história/poder ocorre a construção e a desconstrução de referenciais,¹⁵⁷ e, conseqüentemente, algumas experiências vêm à tona enquanto outras são ocultadas.

Com a aproximação do IV Centenário de São Paulo, as questões relativas à memória e à identidade emergiram de maneira diferenciada, porque o paulista passou a ser todo aquele que trabalhava para construir a riqueza da cidade. Esse conceito de identidade abrangente estava mais de acordo com o espírito cosmopolita da cidade, que apresentava altos índices de crescimento econômico e demográfico e que desejava se modernizar rapidamente. Assim, a aceitação de todos como membros dessa sociedade remeteu à afirmação de que “*a fim de impregnar as mentalidades com novos valores e fortalecer a sua legitimidade, o poder tem designadamente que institucionalizar simbolismos e rituais novos.*”¹⁵⁸ Portanto, essa mudança de comportamento das elites de São Paulo foi uma das demandas do próprio crescimento econômico, no qual os antigos símbolos e tradições perderam as forças, na medida em que seus significado se diluiu.

Na década de 1950, o progresso era um dos referenciais mais caros aos políticos e empresários paulistas e, por essa razão, o período foi um marco na transição entre o passado, constantemente reverenciado e evocado através da figura do bandeirante e do Padre José de Anchieta, e o futuro, projetado nos ideais de modernidade.

Os símbolos desses novos tempos e que ganharam projeção diante das alusões ao passado foram o Parque Ibirapuera e a espiral criada pelo arquiteto Zenon Lotufo, a qual, num movimento ascendente, apontava para o céu, representando a pujança da cidade, do estado e do próprio país, do qual São Paulo era a maior metrópole.¹⁵⁹

¹⁵⁷Op. cit. D´ALESSIO, Márcia Mansor. p. 277.

¹⁵⁸Op. cit. BACSKO, Bronislaw., p. 302.

¹⁵⁹Op. cit. MARINS, Paulo César Garcez. *O Parque do Ibirapuera e a construção da Identidade Paulista*. São Paulo. In: Anais do Museu Paulista., p. 30.

Apesar das críticas que sofreu, a espiral foi eficaz como símbolo das comemorações porque não possuía elementos de associação étnica ou histórica¹⁶⁰ como o *Monumento às Bandeiras*. Porém, a singularidade da escultura de Victor Brecheret, apontada desde o primeiro projeto elaborado em 1921, foi a de representar uma identidade abstrata, antecipando os referenciais apregoados naquele contexto de mudanças sociais, políticas e econômicas que colaborou para que a cidade adquirisse feições cosmopolitas. Isso, de certa forma, permitiu a aceitação de uma escultura cujos personagens, apesar de datados, eram anônimos e representaram culturas diferentes. Nesse sentido, dedicar o primeiro capítulo às efemérides da cidade de São Paulo, foi um exercício importante para perceber que a instalação do *Monumento às Bandeiras* no Parque do Ibirapuera não foi somente um dos eventos comemorativos, mas representou valores arraigados na sociedade paulista durante a primeira metade do século XX.

Assim, no terceiro capítulo, vou analisar o monumento de forma mais apurada, com o objetivo de captar a atmosfera que possibilitou sua realização e sua instalação no Ibirapuera, o espaço mais celebrado durante os festejos paulistas e que acabou conferindo valor à obra. Todavia, procurei antes conhecer o autor dessa escultura singular das bandeiras para entender suas motivações ao plasmá-la e elaborei um estudo no qual entrecruzei sua trajetória artística e pessoal.

¹⁶⁰ O engenheiro Christiano Stockler das Neves criticou o projeto do Ibirapuera e comentou que a espiral instalada no Parque se assemelhava a um treponema pálido (bactéria que causa a sífilis e que se apresenta na forma de uma espiral). *Desprimor e desperdício*. In: Jornal Correio Paulistano. s.d. Fichário Corrente, Pasta nº 03. In: Arquivo Histórico Municipal.

Capítulo II: Brecheret: trajetória intelectual

Brasil: sonhos e descobertas

Ao recuperar a trajetória de Victor Brecheret, procurei entender sua constituição como sujeito histórico na imbricação dos múltiplos tempos sociais. Para compreendê-lo nesse processo, embasei esse estudo no tempo individual, no tempo social e no tempo geográfico,¹⁶¹ os quais me permitiram compor um painel aproximado da realidade do artista e do que ele representou para o movimento Modernista e para a sociedade paulistana.

Sob essa perspectiva, o tempo individual me possibilitou entender o artista no trabalho de criação de suas obras, enquanto o tempo social revelou Brecheret impregnado pelos sentimentos e idéias modernistas de seu tempo. Durante anos cerceado pela complexa rede de relações da política e da sociedade brasileira, o escultor se dedicou à realização do *Monumento às Bandeiras*, processo que entendo como o tempo geográfico. Não obstante, a opção pelas diferentes velocidades históricas, não tencionei criar uma dicotomia entre o imigrante Brecheret, o escultor e o homem comum, visto que todas essas faces constituem um único sujeito, fruto de diversas experiências. Reconstituir sua trajetória foi um processo semelhante ao de observar uma escultura, sobre a qual é preciso considerar o volume, a altura e a profundidade, aspectos que só são possíveis de captar integralmente ao rodeá-la e tocá-la, se possível.¹⁶² A tridimensionalidade da obra constitui sua materialidade, algo que instiga uma interação com o objeto e permite a aproximação das motivações do artista ao realizá-la. Dessa maneira, ao investigar vários aspectos da vida de Victor Brecheret, busquei reconstruir, ainda que parcialmente, o percurso do artista no ambiente cultural paulista das décadas de 1920 até 1950.

Seu reconhecimento como escultor em São Paulo foi propiciado pelo encontro com Di Cavalcanti, Oswald de Andrade e Hélio Seelinger, que o conheceram quando trabalhava no segundo andar do Palácio das Indústrias e, ao observar suas obras, consideraram que apresentava traços de ruptura com o estilo acadêmico valorizado no Brasil. Os amigos

¹⁶¹ Conceitos elaborados por Fernand Braudel. In: LE GOFF, Jacques. *História e Memória.*, p. 57.

¹⁶² *Victor Brecheret* – Programa exibido pela TV Cultura, às 20:00 horas do dia 14/02/07, em comemoração aos 85 anos da Semana de Arte Moderna de 1922. TV Cultura – Fundação Padre Anchieta – São Paulo

relataram suas impressões ao jornalista Menotti del Picchia que, também impressionado, passou a divulgar o trabalho do jovem artista através dos jornais a *Tribuna* e *Correio Paulistano*, para os quais escrevia. Brecheret, que até então permanecera anônimo, passou a ser celebrado como um representante da vanguarda e eleito como um precursor no campo da escultura, no momento em que o Modernismo propunha a renovação dos valores culturais em voga. No contexto em que tais ideias se propagavam entre um grupo de intelectuais no Brasil, o artista voltou de uma temporada na Europa, influenciado por mestres da escultura como o croata Ivan Mestrovic, cujo vigor, tensão e propensão a monumentalidade são perceptíveis nas obras de Brecheret, daquele período. Outra fonte de inspiração para o jovem artista foi Auguste Rodin, que inovou ao abordar a questão da forma e da materialidade das obras e foi considerado o precursor da escultura moderna.

Brecheret ganhou visibilidade ao ser acolhido pelos novos amigos modernistas e por receio de que sua nacionalidade lhe fechasse algumas portas, ele se declarou “paulista”, quando na verdade, sua origem era italiana.

Nascido na comuna de Farnese di Castro, província de Viterbo¹⁶³, na Itália, em 15 de dezembro 1894, gêmeo de Adalgisa Breheret, foi batizado pelos pais, Paolina Nanni e Augusto Breheret, com o nome de Vittorio. Pierre Breheret, seu avô, deixara a França em 1835, juntamente com seus irmãos Jacques e Jean, acompanhando o Marechal Louis Auguste Victor Ghaisne, Conde de Bourmont, que rompera com o soberano francês, Luís Felipe. Em 1840, o Marechal obteve o perdão do rei e retornou ao seu país, doou as propriedades que havia recebido do Estado papal, para os irmãos Breheret. Estes adotaram nomes italianos, passaram de soldados a agricultores e constituíram família. Pierre, agora Pietro, se casou com Annunziata Silvestri e um de seus filhos, Augusto, nascido em 1847, desposou Paolina Nanni com quem teve oito filhos. Os Nanni e os Breheret eram agricultores e criavam gado, atividades que lhes propiciaram uma vida confortável em Farnese. Entretanto, em virtude de circunstâncias trágicas, somente dois filhos do casal chegaram à idade adulta, Vittorio, mais tarde Victor Brecheret e Ersília, ambos trazidos para o Brasil por seus tios maternos. Com base em um documento sobre a família Breheret, elaborado a partir de registros paroquiais da Comuna de Farnese, por solicitação da

¹⁶³ Cf. mapas 01 e 02 na página 68.

pesquisadora Marta Rossetti Batista, organizei um quadro com nomes, datas de nascimento e falecimento dos filhos de Augusto e Paolina:

<i>Nome</i>	<i>Nascimento</i>	<i>Falecimento</i>
Vittorio Breheret	09/08/1889	10/08/1889
Adalgisa Breheret	09/08/1889	29/09/1891
Silvio Breheret	07/03/1891	01/09/1891
Silvio Breheret	12/11/1892	27/11/1902
Vittorio Breheret	15/12/1894*	- - - - -
Adalgisa Breheret	15/12/1894	28/07/1896
Ersilia Breheret	10/02/1897*	- - - - -
Assunta Breheret	13/08/1898	31/03/1901

Fonte “¹⁶⁴,”

Algumas crianças do casal Breheret foram batizadas com os nomes dos irmãos falecidos e isso ocorreu porque na Itália tal prática era recorrente, principalmente, em face das altas taxas de mortalidade infantil naquele período. As mortes precoces na família Breheret adensaram as estatísticas de óbitos infantis verificadas entre 1861 e 1900, quando a média de falecimentos entre as crianças com até um ano de idade estava em torno de 28% e entre as crianças com até cinco anos, era de cerca de 47%. Além dos acidentes, outros fatores colaboraram para que esses números fossem tão alarmantes naquele país. No final do século XIX, o norte da Itália se industrializou, mas no campo os níveis de desemprego cresceram consideravelmente. As regiões do centro permaneceram com uma economia baseada na agricultura enquanto o sul apresentava clima árido e solo pedregoso apropriado para a criação de caprinos, mas impróprio para

¹⁶⁴*Vittorio Breheret, que se tornou Victor Brecheret, e Ersilia imigraram para o Brasil com os tios Henrique e Antonia Nanni Salini. Op. cit. BATISTA, Marta Rossetti., p. 12-4.



Mapa 01:Região do Lazio, com a província de Viterbo ao norte, da qual faz parte a Comuna de Farnese, onde nasceu Victor Brecheret.
Fonte “165”



Mapa 02: Região do Lazio em relação à Itália.
Fonte “166”

¹⁶⁵ In site: <http://www.portalitalia.com.br/regioes/subregioes.asp?idreg=7>

o plantio.¹⁶⁷ Esses fatores associados à supressão de barreiras alfandegárias e à concorrência de produtos mais acessíveis,¹⁶⁸ desencadearam uma profunda crise econômica que, em larga medida, foi responsável pelo grande fluxo imigratório para o Brasil.

Como na região de Farnese predominavam a agricultura e a criação de animais, atividades prejudicadas pela crise econômica, diversas famílias resolveram imigrar em busca de melhores condições de vida. Em 1904, os Breheret e os Nanni, por razões diferentes daquelas que afligiam a comunidade, enfrentaram uma separação que duraria vários anos. Depois de perder sua esposa e seis filhos, Augusto Breheret se sentiu incapaz de criar os filhos Vittorio de dez anos e Ersília de sete, e confiou sua guarda aos irmãos de Paolina, Henrique Nanni e Antonia Nanni Salini. As crianças vieram para o Brasil com os tios, enquanto Augusto permaneceu em Farnese, onde faleceu em 1918. Antonia, que era parteira, já vivia há anos em São Paulo, na Rua Jaguaribe, nas adjacências do Largo do Arouche,¹⁶⁹ o que facilitou a inserção das crianças no novo ambiente.

Victor Brecheret reencontrou seu pai somente em 1917 porque, enquanto estudava escultura em Roma, teve que deixar seu estúdio na Vila Flaminia e se passar por francês ou americano para não ser convocado para a guerra, então permaneceu dois dias refugiado na antiga casa dos Breheret.¹⁷⁰ Naquela ocasião o encontro com pai e outros familiares trouxe à tona lembranças agradáveis da infância, mas também as perdas da mãe e dos irmãos, além da separação causada pela viagem ao Brasil. Contudo, as circunstâncias que levaram Brecheret a imigrar criaram possibilidades que mudaram efetivamente o rumo de sua vida.

¹⁶⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁶⁷ A população italiana passou de 22 milhões de habitantes em 1861, para 26 milhões em 1870, 29 milhões em 1881 e 33 milhões em 1900. No momento da unificação do território, em 1870, cerca de 44% do orçamento era destinado ao pagamento de dívidas enquanto as despesas militares consumiam outros 37%. MANTESSO NETO, Virgínio. *Imigração Italiana: dados históricos e pesquisa genealógica*. Curso no Museu do Imigrante, em São Paulo, de 06/10 a 10/11/07.

¹⁶⁸ MARTINS, José de Souza. *Subúrbio. Vida cotidiana e história no subúrbio da cidade de São Paulo: São Caetano, do fim do Império ao fim da República Velha*. São Paulo: Hucitec; Unesp, 2002, pp. 29-30.

¹⁶⁹ PECCININI, Daisy. Brecheret. *A linguagem das formas*. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2004, p. 21.

¹⁷⁰ Cf. pesquisa de Marta Rossetti, Batista na qual constam depoimentos de Giuseppe Breheret, primo de Brecheret e Serafina Carnevali, ex-modelo e amiga de infância que posou para o escultor, em Roma. BATISTA, Marta Rossetti. Op. cit. p. 12-4.

Após uma viagem difícil, Vittório e Ersília se admiraram com a cidade de São Paulo que, em 1904, já ultrapassava a marca de 250.000 habitantes,¹⁷¹ entre os quais se encontrava um número expressivo de estrangeiros. O setor fabril apresentou uma expansão exponencial e a capital passou por reformas para o alargamento de ruas, construção de edifícios e fábricas. No bairro do Brás, onde se instalaram diversas indústrias, os bondes elétricos circulavam desde 1903 e isso tudo atraiu para lá uma população operária, cuja maioria também era imigrante. Foi a esse ambiente urbano e agitado que Brecheret e sua irmã, oriundos de uma pequena comunidade rural, precisaram se adaptar, mas esse processo foi facilitado pelo convívio com outras famílias italianas.

Embora Vittório não tivesse clareza de que imigrar é estar entre dois mundos, aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar nesse universo,¹⁷² enfrentou tudo isso muito cedo. Foi somente durante o período em que esteve na Europa, que sentiu essa situação de forma mais efetiva porque já era adulto e se habituara ao Brasil, onde deixara suas referências familiares e os laços de amizade que construía. A escolha da Itália para desenvolver suas habilidades como escultor, em parte ocorreu pelo conhecimento da língua e da cultura, tendo em vista que ele vivera lá até os dez anos de idade, por outro lado o aprendizado clássico desenvolvido no país era bastante valorizado na sociedade brasileira.¹⁷³ Dessa maneira, Roma se tornou uma espécie de exílio voluntário para Brecheret, no qual estabeleceu novos contatos, construiu amizades e conquistou respeito e admiração.

Da Europa, o jovem enviou cartões para a família e para os amigos num dos quais escreveu: *Hoje depidi as reticas que você me pediu e recebi os sigarros, hoje. Logo te*

¹⁷¹ SANTOS, Carlos José Ferreira. *Nem tudo era italiano. São Paulo e pobreza (1890-1915)*. São Paulo: Annablume, 1998, p. 32.

¹⁷² HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2005, p. 88.

¹⁷³ Apesar de Paris, já no início do oitocentos, ser berço de novas e inquietantes tendências artísticas, o interesse por viagens e estadias na Itália não diminuiu, nem, em geral, constituiu uma experiência de menor relevância na trajetória artística de pintores e escultores de toda Europa e das Américas. Muito pelo contrário, a Itália ainda despertava um interesse considerável, tornando-se lugar de estudos para inúmeros artistas estrangeiros, interessados não somente nas famosas coleções de arte reunidas em museus e igrejas, mas sobretudo nas novas propostas da arte italiana. DAZZI, Camila. *Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Itália (1890-1900) - Questionando o “afrancesamento” da cultura brasileira no início da República*. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. In site: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pensionista_1890.htm>.

mandarei alguma fotografia de agul meus trabalhos. ¹⁷⁴ A mensagem revelou sua dificuldade em lidar com as línguas portuguesa e italiana, característica que o acompanhou durante toda a vida e que foi acentuada por sua permanência na Europa. “*Ele viveu muito tempo na França, na Itália, Brasil, então ele fazia uma confusão com as línguas, misturava. Escrevia um pouco errado, às vezes, o português.*”, comentou Helena Rudge Miller, sua ex-noiva. ¹⁷⁵ Brecheret foi alfabetizado em sua língua materna, o italiano, mas em São Paulo precisou aprender português, e esse processo foi desgastante para o menino e torna compreensível sua maneira singular de escrever.

As correspondências enviadas revelaram essa particularidade que, contudo, não o incomodou porque esse era um aspecto menor diante de seus ideais como artista. A regularidade e o teor das mensagens trocadas com os parentes e amigos, principalmente, Menotti del Picchia, Di Cavalcante, Lasar Segal, Mário de Andrade, a quem tratou como “*irmãos de sonhos e de sofrimento*”, destacaram a valorização da amizade como um dos aspectos mais profundos da personalidade do escultor. Tais cartas são significativas no constante à afetividade que ele, considerado um homem introspectivo, conseguiu expressar no papel. Nesse sentido, suas obras também são indícios dos sentimentos e da sensibilidade latente que manifestou desde cedo.

Sem fontes que revelassem as experiências do menino escultor, reconstitui momentos de sua infância inspirada pelas crônicas e contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, ¹⁷⁶ pois o pequeno Vittorio tinha muito da vivacidade e energia do menino Gaetaninho, ¹⁷⁷ personagem de Alcântara Machado, apesar de seus sonhos serem diferentes. Seu gosto artístico o destacou dos meninos de sua idade e entre as brincadeiras infantis, sugeriu aos amigos molharem o barro vermelho dos fundos do quintal para modelar objetos. A princípio disformes, aos poucos as pequenas “*esculturas*” ganharam traços familiares. Enfileiradas, as peças ficavam expostas ao sol para secar, mas “*problemas técnicos*” comprometiam o resultado final ou elas eram inutilizadas pelos cachorros que, ao

¹⁷⁴ Cartão postal enviado de Roma a Heitor Sanches, um amigo do Liceu de Artes e Ofícios, em 11/07/1914. Op. cit. *Victor Brecheret*.

¹⁷⁵ Depoimento de Helena Rudge Miller. Idem, *ibidem*.

¹⁷⁶ Op. cit. MACHADO, Alcântara.

¹⁷⁷ Gaetaninho é um dos personagens do livro *Brás, Bexiga e Barra Funda* de Alcântara Machado. Filho de italianos e criado no Brás, o menino era muito esperto e gostava de jogar futebol na rua com os amigos até que foi atropelado pelo bonde. Idem, *ibidem*.

passarem correndo, as derrubavam. Quando entrava em casa com as roupas sujas, ainda ouvia as reclamações da tia Antonia, sem contar que, enquanto não estava na escola, devia cuidar de Ersília, três anos mais jovem. Muitas vezes, levava a menina para o ateliê improvisado no quintal e ela se punha a imitá-lo na escultura, enlameando-se até os cabelos. Outro ralhó.

Já rapazote era tímido, responsável e trabalhador, mas como sempre fugia aos padrões dos jovens imigrantes italianos: não queria ser operário nem comerciante ou continuar os negócios do tio Nanni. O rapaz queria alçar vôos mais altos, mas em São Paulo não havia uma instituição voltada para as artes plásticas e faltava-lhe recursos financeiros para frequentar a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

São Paulo contava com o Liceu de Artes e Ofícios, criado em 1882 com o objetivo de propiciar formação técnica e profissionalizante aos jovens, em face da carência de trabalhadores aptos a atuar no ramo da construção e ornamentação das grandes obras em andamento. A demanda por residências adequadas ao padrão das famílias de cafeicultores, imigrantes enriquecidos com as atividades industriais ou comerciais, que formavam um grupo social privilegiado, dinamizou o setor da construção civil e nesse processo o escritório do arquiteto Ramos de Azevedo se tornou um dos mais requisitados da cidade. Formado na Universidade de Gand da Bélgica, realizou diversos trabalhos em cidades do interior paulista e, mais tarde, na capital utilizando conceitos valorizados na Europa como a salubridade, iluminação, circulação e comunicação entre os ambientes residenciais ou comerciais. Ramos de Azevedo dialogou intensamente com as tendências da arquitetura e da ornamentação vigentes na Europa, principalmente o estilo Art Nouveau¹⁷⁸ aplicado nas edificações paulistas, em grande parte projetadas por ele. O arquiteto que foi diretor do Liceu entre 1895 e 1928 contratava os trabalhadores formados nas oficinas da Instituição, que demonstravam maior habilidade.¹⁷⁹

¹⁷⁸O Art Nouveau surgiu como uma tendência arquitetônica inovadora do fim do século XIX: um estilo floreado em que se destacam formas orgânicas inspiradas em flores, cisnes e outros elementos da natureza. Os edifícios apresentam linhas curvas, delicadas, irregulares e assimétricas. Mosaicos e mistura de materiais caracterizam várias obras arquitetônicas de Art Nouveau. ALENCAR, Valéria Peixoto de. *Art Nouveau*. In site: <http://educacao.uol.com.br/artes/art-nouveau.jhtm>.

¹⁷⁹No Liceu de Artes e Ofícios não havia uma orientação específica sobre como desenvolver cada estilo e os mestres agregavam elementos novos, algumas vezes, resultando em trabalhos toscos. Cf. DUPRE, Roberto. *111 anos de Liceu. Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*. São Paulo: LAO, s.d.

Seu trabalho lhe rendeu prestígio e uma fortuna considerável. Além da arquitetura, dedicou-se ao ensino na Escola Politécnica, criada em 1894 a partir de uma proposta do deputado estadual e engenheiro, Francisco de Paula Souza.¹⁸⁰ A exemplo do Liceu, a Politécnica foi importante no processo de modernização da cidade, pautada no modelo europeu de arquitetura racionalista, visando a organização dos espaços públicos e privados, a salubridade e a qualidade das edificações.¹⁸¹

Brecheret não frequentou a Politécnica, mas cursou disciplinas no Liceu, onde desenvolveu sua formação técnica, porém descartando a possibilidade de ser um operário procurou assimilar, principalmente, os conhecimentos sobre pintura e entalhe, evoluindo para a escultura. Suas primeiras obras foram a *Pietà*,¹⁸² peça em madeira e o quadro *Descida da Cruz*,¹⁸³ esse último, um dos poucos exemplares do gênero realizados por Brecheret em virtude das dificuldades causadas pelo daltonismo¹⁸⁴. O contato com os professores, em sua maioria de origem italiana,¹⁸⁵ lhe permitiu constituir um modesto repertório sobre as tendências artísticas em voga na Europa, insuficiente para ingressar na Escola de Belas Artes,¹⁸⁶ quando esteve na Itália. Durante o dia, trabalhava na fábrica de

¹⁸⁰ LEMOS, Carlos A. C. Ramos de Azevedo e seu escritório. São Paulo: Pini, 1993, p.43.

¹⁸¹ A Escola Politécnica se tornou pioneira no ensino de resistência de materiais e esteve atenta às tendências da arquitetura mundial. A Instituição nasceu da contribuição financeira da elite paulista como exemplo de sua autonomia diante do governo federal. *A escola que fez a cidade*. In site: <http://www.universia.com.br/materia/materia.jsp?materia=7651>

¹⁸² Cf. imagem 07 na página 75

¹⁸³ Na pintura consta a inscrição: São Paulo, 02 de outubro de 1913 e está assinada, Vittorio Brecheret.

¹⁸⁴ Distúrbio visual que consiste na incapacidade de perceber certas cores, geralmente, o vermelho e o verde. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio Século XXI Escolar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 201.

¹⁸⁵ Como diretor do Liceu de Artes e Ofícios, Ramos de Azevedo procurou contratar os melhores profissionais para ministrar aulas nos cursos. Um desses professores foi o arquiteto italiano Domiziano Rossi que introduziu no Liceu o estudo do mestre renascentista Vignola, principalmente nos ornatos. O gosto viginollesco se tornou comum nas edificações paulistas até a década de 1920. Op. cit. DUPRE, Roberto.

¹⁸⁶ O exame de admissão para a Escola de Belas Artes Francesa era extremamente rigoroso e, por conseguinte, a Escola de Roma devia seguir critérios semelhantes, o que dificultava o ingresso de candidatos pouco preparados. A partir do decreto de 1884, O concurso de admissão da *École des Beaux-Arts* determinava o mesmo procedimento para franceses e estrangeiros. As provas de ingresso realizavam-se duas vezes ao ano, nos meses de março e agosto, e consistiam nas seguintes etapas: para os pintores, um desenho a partir do natural em uma das sessões e a partir de um gesso em outra, a serem executados em doze horas (exame considerado eliminatório); depois um desenho de anatomia (osteologia) executável nas *loges* em duas horas; um exame de perspectiva a ser feito nas galerias em quatro horas; um objeto em relevo com indicações de linhas em perspectiva; um fragmento de figura modelada a partir de um gesso, a ser feito em nove horas; um exercício de arquitetura elementar, feito ao longo de seis horas nas galerias; um exame, escrito ou oral, sobre as noções gerais de história. Para os escultores mantinham-se as mesmas etapas, porém não haveria

sapatos do tio Henrique e, à noite, cursava o Liceu. Teve certeza de sua vocação para a escultura quando encontrou na calçada molhada de chuva, um recorte de jornal com a reprodução de uma obra de Rodin.¹⁸⁷

Brecheret era dedicado e já demonstrava interesse e destreza durante as aulas, despertando a atenção de seus professores, os quais perceberam que suas potencialidades estavam além do aprendizado técnico oferecido no Liceu. Seus primeiros trabalhos de escultura e pintura, ensaios rudimentares do que realizaria mais tarde, indicaram um dom natural para as artes plásticas.

Um dos mestres da Instituição disse à tia de Brecheret que o talento do jovem era fantástico, e que não havia mais nada que pudesse ensiná-lo e somente em Roma ou Paris ele aprenderia o que desejava.¹⁸⁸ Apesar de conhecerem a vocação do rapaz, seus familiares se surpreenderam com o conselho, mas consideraram importante a recomendação do professor do Liceu e a família toda ficou com esse problema, pensando em como resolvê-lo.¹⁸⁹ Ainda assim, seus parentes não cogitaram enviá-lo para a Escola Nacional de Belas Artes, a ENBA, no Rio de Janeiro, alternativa mais adequada aos recursos que tencionavam investir nos estudos do jovem.

O exame de admissão da ENBA consistia em provas orais de *aritmética, geometria, geographia e elementos de história geral, physica e chimica*,¹⁹⁰ portanto, apresentava um grau de dificuldade considerável para Brecheret, contudo era menos rigoroso do que as provas para o ingresso na Academia em Roma. O Decreto de 1911, que aprovou o regulamento da Escola, não mencionava a exigência da nacionalidade brasileira

prova de perspectiva, a figura deveria ser modelada *d'après nature* em condições similares às dos pintores.” SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX*, Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, p. 345. In site: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000100015>

¹⁸⁷ Victor Brecheret . Idem, ibidem.

¹⁸⁸ Depoimento de Jurandyr Helena Brecheret, esposa do escultor. Op. cit. *Victor Brecheret*.

¹⁸⁹ Idem, ibidem.

¹⁹⁰ Decreto n. 8.964 de 14 de setembro de 1911, aprovando o regulamento para a Escola Nacional de Belas Artes. Apud CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Os embates no meio artístico carioca em 1890. Antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes*. In site: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pensionista_1890.htm>



Imagem 07: *Pietà*
Década de 1910
Victor Brecheret
Fonte ¹⁹¹,

¹⁹¹In site: http://www.passeiweb.com/saiba_mais/arte_cultura/galeria/victor_brecheret/2#

para a admissão, o que facultou ao estudante a possibilidade de ingressar na Instituição de ensino desde que estivesse apto a prestar os exames. A ENBA do Rio de Janeiro concedia um Prêmio de Viagem de cinco anos aos alunos regularmente inscritos na instituição e um segundo Prêmio de Viagem de dois anos, quase anualmente, aos artistas que se destacavam nas Exposições Gerais de Belas Artes. No último caso, a prestação de contas em termos de envios de obras era bastante flexível, deixando os agraciado com tempo livre para realizar as atividades que escolhessem.¹⁹² Dessa forma, tentar ingressar na Escola ou concorrer no Salão de Belas Artes eram opções interessantes para Brecheret que, por questões financeiras, tinha poucas chances de estudar na Europa.

Entretanto, a família Nanni encontrou uma forma de enviá-lo para Roma em 1913, e ainda, lhe remeter uma pequena ajuda mensal. Uma noite, ao chegar do trabalho o rapaz encontrou sua tia Antonia eufórica e ansiosa para lhe mostrar uma mala nova e uma passagem de navio para a Itália.¹⁹³ Ciente do esforço da família para concretizar seu desejo de estudar na Europa, Brecheret ficou surpreso, feliz e grato, principalmente, a Antonia que acolheu a ele e a sua irmã Ersília. Esse gesto serviu para estreitar mais ainda os laços que o uniram à mulher que o tratou como se fosse um de seus filhos e cujo apoio e atenção foram importantes em momentos cruciais de sua vida.

Através do marido e do genro de Antonia Nanni, membros da maçonaria,¹⁹⁴ Brecheret obteve uma carta de apresentação escrita pelo presidente do estado de São Paulo, Washington Luís, recomendando a um escultor na capital italiana que auxiliasse o rapaz.¹⁹⁵ Essa referência foi valiosa para o jovem cujos planos de ingressar na Escola de Belas Artes foram frustrados pela falta de conhecimentos formais exigidos pela Instituição.

Diante dessas atitudes, considero que a família, pela qual Brecheret e sua irmã foram acolhidos, teve um papel relevante em sua formação como indivíduo e, efetivamente,

¹⁹² CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Idem, ibidem.

¹⁹³ Depoimento de Jurandyr Helena Brecheret, esposa do escultor. Op. cit. *Victor Brecheret*.

¹⁹⁴ A maçonaria (forma reduzida e usual de francomaçonaria) é uma associação de carácter universal, cujos membros cultivam o aclassismo, a humanidade, os princípios da liberdade, democracia e igualdade, aperfeiçoamento intelectual e fraternidade, é assim uma associação iniciática, filosófica, filantrópica e educativa. Os maçons estruturam-se e reúnem-se em células autônomas, designadas por *oficinas, ateliers* ou (como são mais conhecidas e corretamente designadas) *Lojas*, "*todas iguais em direitos e honras, e independentes entre si*." In site: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Maçonaria>

¹⁹⁵ Op. cit. PECCININI, Daisy, p. 29.

Antonia e Henrique Nanni desempenharam o papel de seus pais. Isso ficou evidente em outros momentos como, por exemplo, no episódio em que o tio Nanni o acompanhou à casa de Charles Miller para formalizar o pedido de casamento de Brecheret a Helena Rudge Miller, filha do esportista.¹⁹⁶

O empenho de todos para garantir que o rapaz tivesse o apoio de pessoas influentes na Itália, demonstrou que além de confiarem em seu talento para as artes plásticas, também queriam propiciar-lhe a oportunidade de realizar seu sonho de se tornar um artista plástico.

A cena cultural paulista na década de 1920

Quando o escultor retornou a São Paulo, os debates em torno da renovação artística no Brasil estavam associados ao crescente processo de industrialização e urbanização das cidades e também à influência dos movimentos de contestação que se desenvolveram na Europa, desde o início do século. As idéias futuristas, expressionistas e de outros “ismos”, conhecidos como vanguardas, procuraram expressar nos temas e procedimentos o “clima” de ebulição com o qual interagiram.¹⁹⁷ As proposições desses movimentos favoreceram as discussões acerca da construção do Modernismo brasileiro,¹⁹⁸ mas em confronto com a realidade local as proposições foram adaptadas e incorporadas, assumindo características próprias. Logo, essas construções híbridas passaram a circular na imprensa e em outros espaços onde se articulavam vivências coletivas de setores sociais diversificados, frutos das novas demandas da sociedade em transformação.¹⁹⁹ Além das academias literárias, surgiram os grêmios, os grupos teatrais, as associações beneficentes e instrutivas, que

¹⁹⁶ Victor Brecheret ficou noivo de Helena na década de 1930, mas o compromisso durou pouco tempo e o casamento não se realizou. Depoimento de Helena Rudge Miller. Op. cit. *Victor Brecheret*.

¹⁹⁷ Lúcia Helena. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 1989, p. 5.

¹⁹⁸ O conceito de Modernismo incluiu contradições e após a Semana de 1922, seus pressupostos passaram a ser a capacidade de dialogar com o(s) outro(s) e determinar a própria originalidade e participar do espírito do momento de maneira não unidirecional, demonstrando a consciência de que a arte brasileira deveria estar aberta ao contato com as outras culturas. Nesse processo, a cultura brasileira precisava absorver apenas o que interessava a seus objetivos, recriando seu ideário à luz da realidade nacional. FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista. Hipóteses para o estudo da chegada da Vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 214.

¹⁹⁹ Cf. *São Paulo vira Paulicéia*. In: CRUZ, Heloísa de Faria. *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana – 1890-1915*. São Paulo: EDUC/FAPESP; Arquivo do Estado de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2000.

somados aos salões tradicionais e aos institutos históricos assinalaram um processo de transformações nas artes e na cultura da capital paulista.

Tais mudanças receberam o apoio da parcela mais refinada da burguesia cafeeira, que estimulou e protegeu os escritores e artistas²⁰⁰, que defendiam a necessidade de renovação cultural no Brasil. Apesar da ala conservadora da elite rural ser avessa às transformações, a relação entre os modernistas e o núcleo mais liberal foi intensa, como destacou Mário de Andrade em várias partes do seu *O Movimento Modernista*:

*Ele afirmou com humor: “Nenhum salão de riqueza tivemos, nenhum milionário estrangeiro nos acolheu. Os italianos, alemães, os israelitas se faziam de mais guardadores do bom-senso nacional que Prados e Penteados e Amarais.”*²⁰¹

Esse apoio ao movimento se estendeu inclusive à realização da Semana de Arte Moderna, que contou com participação e financiamento de Paulo Prado, produtor e exportador de café, René Thiollier, sócio do IHGSP e da APL, entre outros membros da burguesia. Na década de 1910 e 1920, os artistas e intelectuais frequentaram as residências de algumas dessas famílias tradicionais paulistas, que se transformaram em palco de debates, festas e saraus. A pintora Tarsila do Amaral, aristocrata pertencente ao grupo mais liberal, também recebeu em seu ateliê e em sua residência na Alameda Barão de Piracicaba, os amigos modernistas para festas e reuniões informais:

*(...) dos três salões aristocráticos, Tarsila conseguiu dar ao dela uma significação de maior independência, de comodidade. Nos outros dois, por maior que fosse o liberalismo dos que os dirigiam, havia tal imponência de riqueza e tradição no ambiente, que não era possível nunca evitar um tal ou qual constrangimento. No de Tarsila jamais sentimos isso. O mais gostoso dos nossos salões aristocráticos.*²⁰²

²⁰⁰ LAFETÁ, João Luiz Machado. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974, p. 14.

²⁰¹ Idem, *ibidem*.

²⁰² ANDRADE, Mário. *O movimento modernista*. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (Org.). *Mário de Andrade Hoje*. São Paulo, Cadernos Ensaio, nº 4, 1990, p. 24.

Mário de Andrade referiu-se da mesma forma aos salões de Paulo Prado e o de D. Olívia Guedes Penteado, viúva de Ignácio Penteado e legítima representante da alta burguesia paulista, que se interessou pelo moderno e contemporâneo e buscou na Europa instrução e civilização,²⁰³ prática comum entre as famílias proeminentes de São Paulo. Apesar da riqueza produzida pelo café e pela expansão do setor industrial, a capital ainda era provinciana na arquitetura, no traçado das ruas e nos hábitos, o que estimulou a burguesia a frequentar a Europa em busca de atualização cultural, obras de arte e outros bens.

D. Olívia não participou da Semana de 22, mas atenta às discussões sobre o abandono do academicismo e adesão às vanguardas européias, adquiriu obras de artistas contemporâneos como Picasso, Léger, Brancusi e depois, adaptou um espaço em sua residência da Rua Conselheiro Nébias, transformando-o no “Pavilhão Moderno”, onde concentrou telas e esculturas de artistas modernos brasileiros e estrangeiros. Também incentivou Brecheret, de quem adquiriu seis obras para compor o seu salão, entre as quais estavam *Vierge à l’Enfant*, *Ascensão* e *Danseuse*, além de peças da fase italiana. No constante às obras de arte, o gosto dos Penteado era eclético como o de outras famílias abastadas da época, mas D. Olívia se distinguiu nesse ambiente por ter criado o “Pavilhão Moderno”.

Considerados os três mecenas dos modernistas, D. Olívia, Paulo Prado e René Thiollier não aceitavam integralmente as proposições do movimento, posição semelhante a de outros incentivadores das artes. Nem todos se afinaram com as novas correntes estéticas e, por isso, muitos mecenas vincularam a concessão do patrocínio à obediência de padrões conservadores. Isso ocorreu, por exemplo, com os artistas ligados ao anfitrião da Villa Kyrial, o senador Freitas Valle, dono de diversas obras acadêmicas, especialmente de detentores de prêmios oficiais como Eliseu Visconti, e apenas algumas telas de pintores ligados à vanguarda como Di Cavalcanti e Lasar Segall. Apesar de seu posicionamento no tocante a esse aspecto, em seu salão conviveram modernistas e antimodernistas desde que respeitassem as regras determinadas por Freitas Valle, como manter extramuros os

²⁰³ MATTAR, Denise. (Org.) *No tempo dos modernistas: D. Olívia Penteado, a Senhoras das Artes*. São Paulo: FAAP, 2002, p. 278.

problemas cotidianos e não tocar em assuntos que causassem constrangimentos aos presentes.²⁰⁴

Longe de concorrer com os salões aristocráticos da capital, a residência de Menotti Del Picchia²⁰⁵ era frequentada por Oswald e Mário de Andrade, Victor Brecheret, Heitor Villa-Lobos e outros amigos, para conversas sobre arte, cultura e política. Antonieta Rudge Miller, companheira de Del Picchia, era pianista e costumava tocar durante esses encontros e, às vezes, o próprio Villa-Lobos apresentava algumas de suas composições.

Quando Menotti Del Picchia lançou seu livro *Máscaras*,²⁰⁶ Oswald de Andrade o presenteou com uma cabeça esculpida por Victor Brecheret, que fora incumbido de traduzir em bronze o rosto do poeta. Em agradecimento ao amigo Oswald, Del Picchia respondeu através de um manifesto no Correio Paulistano, intitulado *Na maré das reformas*, depois conhecido como *Manifesto do Trianon*,²⁰⁷ no qual propôs o rompimento das concepções românticas parnasianas e realistas, o abandono das sugestões européias, notadamente, francesas, lusitanas, etc., e uma nova criação literária.²⁰⁸ No Manifesto, o jornalista sistematizou algumas proposições do projeto modernista brasileiro em construção, mas que, de fato, não foram alcançadas. Em meados da década de 1920, críticas literárias publicadas em diferentes periódicos confrontaram os discursos enaltecedores a respeito do movimento e sobre alguns de seus protagonistas. Artigos do crítico Sérgio Buarque de Holanda indicaram os impasses do academicismo de Graça Aranha, Ronald de Carvalho e

²⁰⁴ CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial. Crônica da Belle Époque Paulistana*. São Paulo: SENAC, 2001, pp. 56 e 63.

²⁰⁵ Por sua função de jornalista do *Correio Paulistano* e escritor já de um certo renome, gozava de um prestígio que seus companheiros modernistas estavam construindo, por isso, seu papel como porta-voz do grupo foi importante nos anos iniciais do movimento. Op.cit..FABRIS, Annateresa. , p. 74.

²⁰⁶ Em *Máscaras*, de 1920, poema lírico, romântico e escrito na forma de peça de teatro, Menotti del Picchia tratou do encantamento de dois homens, Arlequim e Pierrot, por uma mulher, a Colombina. O poema *Máscaras* remeteu à Commedia dell'arte, do século XVIII, na Itália, a qual também era chamada de *Comédia de Ofício* ou *Comédia Artesã*. As peças tinham roteiros simples com improvisação e seus personagens eram fixos e típicos e usavam máscaras que os identificavam. DACORSO, Stetina Trani de Meneses. *As máscaras de Menotti del Picchia: Arlequim, o desejo – Colombina, a mulher – Pierrot, o sonho*. In: Estudos de Psicanálise. Salvador, Outubro de 2008, nº 31, pp. 141-8.

²⁰⁷ Nesse espaço eram lançadas as candidaturas de políticos e, dessa maneira, realizar a homenagem a Menotti Del Picchia no local foi uma estratégia do grupo de vanguarda, no momento em que se afirmavam como um grupo coeso. Op.cit. FABRIS, Annateresa. , pp. 70-1.

²⁰⁸ *Semana de Arte Moderna de 1922* -Programa exibido pela TV Cultura, às 20:00 horas do dia 12/02/07, em comemoração aos 85 anos da Semana de Arte Moderna de 1922. TV Cultura – Fundação Padre Anchieta – São Paulo.

Guilherme de Almeida, e denunciavam o elitismo de Tristão de Athayde e o “*germe da atrofia*” que parecia acometer antigos defensores do Modernismo.²⁰⁹

Contudo, na cena cultural paulista da década de 1920, as propostas de transformação enfiadas num projeto de combate ao academicismo, à primeira vista, unívoco e harmonioso, sobrepujou vozes dissonantes e angariou o apoio de uma parcela significativa da intelectualidade.

Paulo Prado foi um dos incentivadores do Modernismo e desempenhou um papel decisivo na realização da Semana de 22, da qual foi o financiador, organizador e elo político entre paulistas e cariocas.²¹⁰ Habitado a vivenciar o dinamismo cultural do velho mundo, expressou desconforto com a arte acadêmica e com a estética musical conservadora apreciadas no Brasil,²¹¹ em um ensaio publicado no jornal *O Estado de São Paulo*:

*Nesta capital artística, porém, a Arte vive no mais amargo exílio. (...) Em música estamos em atraso de mais de cinqüenta anos; ainda não passamos do período balbuciante da menina que toca piano, e gastamos rios de dinheiro para ouvirmos, encasacados e solenes, as mais bolorentas óperas do velhíssimo repertório italiano. Em 1923 ainda se diz, com pretensões a pilhéria, que Wagner é música do futuro...*²¹²

A situação do compositor carioca Heitor Villa-Lobos é exemplar dos problemas destacados por Paulo Prado. Aclamado no Brasil como um músico de vanguarda, foi convidado a se apresentar a Semana de Arte Moderna, mas sua formação embasada na estética de Richard Wagner e Claude Debussy estava defasada em relação aos padrões

²⁰⁹Sérgio Buarque de Holanda preferiu caminhar ao lado do grupo modernista de *A Revista*, Mário e Oswald de Andrade, Prudente de Moraes (neto), Alcântara Machado, Manuel Bandeira e Ribeiro Couto que, segundo ele, fundaria a literatura dos novos tempos. Op. cit. FERREIRA, Antonio Celso, et al., pp. 182 e 187.

²¹⁰ PRADO, Paulo. Paulística etc. CALIL, Carlos Augusto (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.15.

²¹¹ No Brasil, os músicos conservadores promoveram um distanciamento entre a música popular e a erudita, e nesse ambiente, o debate estético ficou polarizado entre os defensores dos compositores italianos e os adeptos da música de Richard Wagner, gerando uma defasagem em relação à Europa. No mesmo período, artistas franceses ligados ao grupo do compositor Erik Satie, estavam promovendo uma revolução estética ao compor músicas claras, simples e precisas utilizando elementos da música popular. In: GUERIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro*. In: site: www.scielo.com.br

²¹²Op. cit. PRADO, Paulo., p.298.

franceses.²¹³ Ao chegar em Paris em 1923, recebeu críticas severas. O choque de suas convicções artísticas com a estética em voga naquele ambiente, o ajudou a entender que a modernidade artística, de maneira geral, consistiu na valorização dos elementos nacionais.

Essa ênfase nos aspectos nacionais e o recuo na radicalização dos experimentos das vanguardas era um debate em curso na Europa e nos Estados Unidos, a partir do início da Primeira Grande Guerra.²¹⁴ A pintora Anita Malfatti que, ao contrário de Villa-Lobos, estudou nos Estados Unidos, além das telas expressionistas, realizou trabalhos mais voltados para temáticas nacionais e que apontaram uma ligação com a tradição realista. Sua exposição realizada em 1917, na qual apresentou as duas tendências, foi tratada como um dos primeiros indícios do Modernismo,²¹⁵ mas também provocou polêmica entre os precursores do movimento em São Paulo e o crítico de arte Monteiro Lobato que, em seu artigo *Paranóia ou Mistificação*, questionou a concepção de arte apresentada nas obras.

Num primeiro momento, os protagonistas do Modernismo assumiram a defesa da artista, porém, depois a isolaram por conta de seu retorno a uma visualidade mais comprometida com os temas nacionais.²¹⁶

Tanto os modernistas como Monteiro Lobato concentraram suas atenções nas telas expressionistas de Anita Malfatti, expostas em 1917, ignorando obras que abordaram temas brasileiros, como *Tropical*²¹⁷ e *Índia*. Nessas pinturas, a artista se distanciou das concepções de “vanguarda”. No entanto, indiferentes à opção da pintora em abandonar as

²¹³ Para ser reconhecido no ambiente musical carioca, Villa-Lobos compôs a partir da “modernidade” do compositor alemão Richard Wagner e da estética “revolucionária” de Claude Debussy, nomes de vanguarda naquele cenário, mas suplantados na França. Op.cit. GUERIOS, Paulo Renato.

²¹⁴ A pesquisadora Marta Rossetti Batista afirmou que, quando pesquisou o que teria ocorrido com os artistas norte-americanos que estudaram com Anita Malfatti em Nova York, descobriu que todos haviam se tornado artistas da “cena americana”. Eles teriam abandonado as pesquisas alinhadas às vanguardas do início do século XX para — assumindo procedimentos ligados ao realismo ou ao naturalismo —, pintarem a paisagem humana do país. In: CHIARELLI, Tadeu. *Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão*. Novos Estudos - CEBRAP n. 80 São Paulo mar. 2008. In site: www.scielo.com.br.

²¹⁵ O pintor Lasar Segall realizou uma exposição de arte moderna em São Paulo, em 1913, mas provocou uma reação morna e amigável, diferente das críticas ácidas dirigidas a Anita Malfatti em 1917. KLINTOWITZ, Jacob. *Victor Brecheret. Modernista Brasileiro*. São Paulo: MD Comunicação e Editora, 1994, p. 42.

²¹⁶ CHIARELLI, Tadeu. *Às margens do Modernismo*. In: AGUILAR, Nelson (Org.) *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 86.

²¹⁷ Cf. imagem 8 na página 83.



Imagem 08: *Tropical*
Data: 1917
Anita Malfatti
Fonte ²¹⁸“218,”

²¹⁸In site: www.itaucultural.com.br

vanguardas, os modernistas atribuíram sua nova postura à crítica de Lobato e não a uma busca consciente da reorganização de sua poética.²¹⁹

Esse episódio revelou a pluralidade de sentidos agregada ao Modernismo brasileiro, o não aprofundamento das discussões sobre arte moderna realizadas na Europa e nos Estados Unidos e, por conseguinte, a inexistência de um direcionamento formal definido.

No entanto, diferente da reação que teve diante da pintura de Anita Malfatti, Monteiro Lobato foi receptivo às obras de Victor Brecheret, a quem conheceu através de Oswald de Andrade. O escritor não se impressionou com as inovações do escultor, mas foi atraído pelo aspecto vigoroso de suas obras, oposto à escultura da época, em geral adocicada e amaneirada.²²⁰

Em um artigo de 1921, intitulado *As quatro asneiras de Brecheret*, o crítico discutiu a importância do escultor para o campo artístico brasileiro e, também, a atuação dos mecenas para a aceitação e reconhecimento dos artistas no Brasil. Lobato teceu elogios à *Eva*, obra de Brecheret, exposta às vésperas de sua viagem de estudos para a França que, segundo ele, *era uma magnífica escultura, credencial indiscutida e indiscutível do seu grande valor como artista do mármore.*²²¹ Defensor da transparência no processo de concessão das Bolsas do Pensionato Artístico, o escritor aprovou o subsídio de Brecheret, apesar do artista não preencher requisitos tais como idade e nacionalidade. Considerá-lo um artista nacional foi um dos aspectos que levou Lobato a apoiá-lo, porque, de certa maneira, ele concorria com “*tanta importação medíocre*”.²²² Como outros críticos, Monteiro Lobato denunciou os certames para a execução de monumentos que, invariavelmente, eram vencidos por escultores estrangeiros, de estilo acadêmico. Nesse contexto, a presença do escultor Victor Brecheret, cujos referenciais estéticos não eram modernos, mas apontavam

²¹⁹A tela *Tropical*, pertencente à coleção da Pinacoteca do Estado, faz parte de uma série de obras pouco conhecidas de Anita Malfatti, apresentada pela artista na exposição de dezembro de 1917, mostra em que a artista exibiu, ao lado de telas pintadas naquele ano no Brasil, outros trabalhos produzidos em seu estúdio, em Nova York. Além de *Tropical*, ao que se sabe, teria sobrevivido apenas o pastel intitulado *Índia*, daquele mesmo ano, pertencente à coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ. Hoje desaparecidas, da série também faziam parte *A palmeira*; *Rancho de sapé*; *Capanga* e *Caboclinha*. Segundo a principal estudiosa da obra da artista, Marta Rossetti Batista, Anita Malfatti produziu essas telas antes daquela mostra, porque já estava sensível ao debate sobre o nacionalismo na arte — a grande questão em pauta no circuito artístico paulistano, naquele período. Op. cit. CHIARELLI, Tadeu. *Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão*.

²²⁰Op. cit. BATISTA, Marta Rossetti., p. 23.

²²¹LOBATO, Monteiro. *As quatro asneiras de Brecheret. Folha da Noite*, São Paulo, 16 de abril de 1921. Apud. BATISTA, Marta Rossetti. p. 38.

²²²Idem, p. 23.

para uma mudança nos rumos da escultura brasileira, deu um novo vigor ao cenário das artes.

Contudo, a indefinição sobre o conceito de arte moderna no Brasil não foi resolvida nos primeiros anos, mas se adequou às demandas locais e gerou uma visualidade inteligível, comprometida com a realidade, se afastando do extremismo das vanguardas, verificado no início. No entanto, artistas como Anita Malfatti que optaram por essa vertente ou que tenderam para a radicalização das proposições da estética europeia, contrastando com um projeto que, no Brasil, privilegiou o realismo e o retorno à tradição, ficaram à margem da corrente principal do Modernismo.²²³ Flávio de Carvalho e Ismael Nery são exemplos de artistas alheios a qualquer projeto estético delineador de condutas e que trabalharam nas vertentes dadaístas e surrealistas,²²⁴ mas que dialogaram com os modernistas quando foi importante para o movimento cooptá-los.

As considerações sobre a primeira fase modernista, revelaram um percurso fértil em equívocos, mas que também ensejou experiências significativas como o intercâmbio de idéias entre os artistas franceses e brasileiros. Esse contato se tornou perceptível na produção francesa a partir dos versos de Blaise Cendrars sobre “*Saint Paul*”,²²⁵ nas músicas do compositor Darius Milhaud, sensível à música negra e à sua influência no jazz norte-americano e nos ritmos brasileiros,²²⁶ e nas telas de Fernand Léger, de quem Tarsila do Amaral foi discípula.²²⁷ No quadro *Carnaval em Madureira*,²²⁸ pintado em 1924, a artista associou elementos da paisagem brasileira e personagens do cotidiano à Torre Eiffel, um dos principais símbolos nacionais da França. A pintura, que expressou a influência desse artista em seu trabalho, é uma alegoria sobre o encontro de Paris com o Rio de Janeiro.

²²³ Entre o desejo de ser um movimento de vanguarda e a experiência de ter se constituído num clima estético de total refluxo foi que o Modernismo estabeleceu um projeto estético fundamentalmente realista, com certos influxos de vertentes originárias das vanguardas. Esta dicotomia é uma das razões para a marginalização das obras radicalmente de vanguarda. Op. cit. CHIARELLI, Tadeu. *Às margens do Modernismo*. p. 84.

²²⁴ Ambos tinham posturas desestabilizadoras e não se concentravam no produto final de seu trabalho, mas em suas atitudes diante do mundo. Idem, p. 86.

²²⁵ FERREIRA, Lígia F. *A França contemporânea, país plural: política, cultura e sociedade*. Curso no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, de 16/05 a 27/06/09.

²²⁶ In site: <http://www.terra.com.br/istoé/edicoes/2056/artes-visuaisdialogos-modernistasexposicao>.

²²⁷ Fernand Léger, pintor cubista, nunca esteve ao Brasil, mas suas telas participaram de diversas mostras brasileiras. Tarsila frequentou seu ateliê em Paris e essa convivência influenciou a produção de ambos. Idem. *ibidem*.

²²⁸ Cf. imagem 09 na página 87.

Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Monteiro Lobato criticaram o “afrancesamento” dos jovens artistas que, como bolsistas do Pensionato Artístico, recebiam uma formação estética exclusivamente européia. Em 1928, Mário de Andrade sistematizou no Manifesto Antropofágico, suas discordâncias no constante às incorporações da cultura estrangeira realizadas sem senso crítico.

O escritor também alertou sua amiga Tarsila que estava em Paris, com Oswald de Andrade e Sérgio Milliet, a respeito desse problema: “*Fortifiquem-se bem de teorias e desculpas e coisas vistas em Paris. Quando vocês aqui chegarem, temos briga, na certa.*”²²⁹ Após esse “chamado”, a artista retornou trazendo consigo o amigo e poeta Blaise Cendrars e empreendendo uma viagem pelo Brasil, acompanhada por Oswald, para sensibilizar seu olhar sobre as temáticas nacionais e, nesse período, desenvolveu uma preferência pelas “cores caipiras” como o azul e o rosa. O poeta Blaise Cendrars apreciou as paisagens brasileiras e também se interessou pela cidade de São Paulo e expressou isso no poema *Saint Paul*, no qual afirmou *J’adore cette ville,.... Ici nulle tradition, Aucum préjugé, Ni ancien ni moderne, ...*²³⁰ O poema foi o primeiro texto de um artista francês a retratar a cidade de São Paulo, uma vez que os relatos e escritos anteriores destacaram apenas os aspectos pitorescos e exóticos do Brasil. O trabalho de Cendrars refletiu um outro olhar sobre o país e expressou o espírito de mudanças desejado pelos modernistas dos quais o poeta se tornou amigo.

²²⁹Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral, datada de 15 de novembro de 1923. AMARAL, Aracy (Org.). *Correspondências: Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo:EDUSP: IEB, 1999, p. 80.

²³⁰“Adoro esta cidade,... Aqui nenhuma tradição, Nenhum preconceito, Nem antigo, nem moderno...” Op. cit. FERREIRA, Lígia F.



Imagem 09: *Carnaval em Madureira*

Data: 1924

Tarsila do Amaral

Fonte ²³¹

²³¹ In site: <http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2005/07/amaral-tarsila-do-ps-cubismo.html>

Diálogos múltiplos

Enquanto uma parcela dos artistas e intelectuais brasileiros propôs a renovação do campo cultural, apoiada nas vanguardas européias, Brecheret estava distante desse ambiente e empenhado no estudo das obras clássicas italianas. Procurou constituir um arcabouço teórico, observando o trabalho dos mestres consagrados e frequentando os cursos da Academia de Belas Artes como ouvinte, porque seus conhecimentos eram insuficientes para realizar o exame de admissão. Além das aulas teóricas e com modelos vivos, os alunos da Instituição realizavam cópias de obras famosas, cujas reproduções estavam espalhadas pelos jardins da Academia. Artistas e estudantes de diversas nacionalidades, interessados em desenvolver e aprimorar suas técnicas, foram para a Itália, atraídos por essa tradição cultural herdada de pintores e escultores clássicos como Giotto, Boticelli, Da Vinci e Michelangelo, e essa pluralidade permitiu o intercâmbio entre as tendências em voga.

Nesse ambiente, Brecheret conheceu as obras do expressionista croata Ivan Mestrovic, oriundo da Secessão Vienense, movimento que surgiu da reação de um grupo de artistas às tendências ecléticas e ao classicismo acadêmico defendido pela *Casa do Artista*, órgão que definia as regras no setor cultural, em Viena.²³² Tributário dos novos padrões estéticos desse movimento, Mestrovic desenvolveu esculturas abordando heróis e mitos, cujos traços apresentaram tensão e vigor. Suas obras monumentais revelaram incidências helenísticas e renascentistas, além da influência de Rodin e Bourdelle, mas com uma inclinação ao realismo e um sentido próprio do movimento e da análise da figura humana.²³³ Os índios com arco²³⁴ que estão na entrada do Grant Park em Chicago, nos Estados Unidos, onde o artista residiu por algum tempo, são algumas de suas esculturas mais emblemáticas e tanto a figura humana quanto a figura animal apresentam a tensão dos músculos, característica de sua produção.

²³²Provocativo, o novo estilo Secessão (Art Nouveau) surgido em 1868, em Viena, valorizava o decorativo e o ornamental, determinando formas tridimensionais delicadas, sinuosas, onduladas e sempre assimétricas. 1898. *Art Nouveau conquista Viena*. In site: http://www.dw-world.de/popups_printcontent/0,,782477,00.html

²³³ ZANINI, Walter. *A escultura moderna: gerações iniciais*. Livre Docência apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1969, p. 25

²³⁴ Cf. imagem 10 na página 89.



Imagem 10: *Índio com arco*
1926-1927
Ivan Mestrovic
Fonte ²³⁵,

²³⁵In site: <http://s307.photobucket.com/albums/nn281/SallyGreene2008/UZY2000000011-13.jpg>

Brecheret ficou impressionado com o estilo de Mestrovic e incorporou alguns elementos utilizados por esse artista, como as alegorias e a dramaticidade das figuras, no projeto para o *Monumento às Bandeiras*²³⁶ realizado em 1920. Contudo, a escultura instalada no Parque do Ibirapuera, em 1953, é uma versão aprimorada do projeto da década de 1920, porque, no decorrer desse período, o artista reformulou as concepções artísticas iniciais.

A primeira experiência concreta de Brecheret com as artes plásticas na Itália ocorreu por intermédio do pintor e escultor clássico Arturo Dazzi, do qual se tornou assistente e aprendiz. O trabalho do artista italiano, natural de Carrara, era admirado pelo rei Vittorio Emanuele III, para quem realizou diversas obras por encomenda. Brecheret precisou da intervenção de pessoas influentes para ser acolhido por Dazzi e, nesse sentido, as relações com a maçonaria foram importantes para que, superando a falta de uma formação acadêmica, ele pudesse desenvolver seus conhecimentos ao lado de um mestre respeitado na Itália.

Arturo Dazzi realizou esculturas figurativas influenciadas por Auguste Rodin, incorporando contribuições de Constantin Meunier²³⁷ e das estilizações de Emile Antoine Boudelle.²³⁸ Seu interesse ainda abrangeu a pintura, o desenho, a anatomia humana e animal, o que permitiu a Brecheret desenvolver seus conhecimentos nessas áreas e também aperfeiçoar suas noções sobre a escolha dos materiais.

O jovem aprendiz ainda aproveitava as horas vagas para produzir algumas peças num cantinho do ateliê²³⁹ e todas essas atividades serviram como um laboratório do que desenvolveu nos anos seguintes. Brecheret procurou igualmente conhecer os museus, os monumentos e ruínas italianas, como forma de ampliar suas referências e os conhecimentos

²³⁶ Cf imagem 11 na página 91.

²³⁷Constantin Meunier foi considerado o grande mestre do realismo social na escultura. Preferiu seguir a mesma orientação dos pintores realistas e transformou a classe trabalhadora em protagonista de sua obra, destacando a força física e moral de seus personagens. In site: http://osincriveisdo2d.blogspot.com/2009/05/constantin-meunier-considerado-o-grande_22.html

²³⁸Bourdelle foi aluno de Rodin, mas em vez de seguir a escola Rodin preferiu seguir estudos na escultura gótica e da Grécia antiga. O artista se inspirava nas imagens da antiguidade e seu objetivo era criar uma impressão de densidade e volume nas obras, o que fazia dele um escultor diferente para sua época já que os outros escultores se preocupavam mais em fazer obras com figuras graciosas. <http://www.allaboutarts.com.br/default.aspx?PageCode=12&PageGrid=Bio&item=0404E1>.

²³⁹ Op. cit. *Victor Brecheret*.

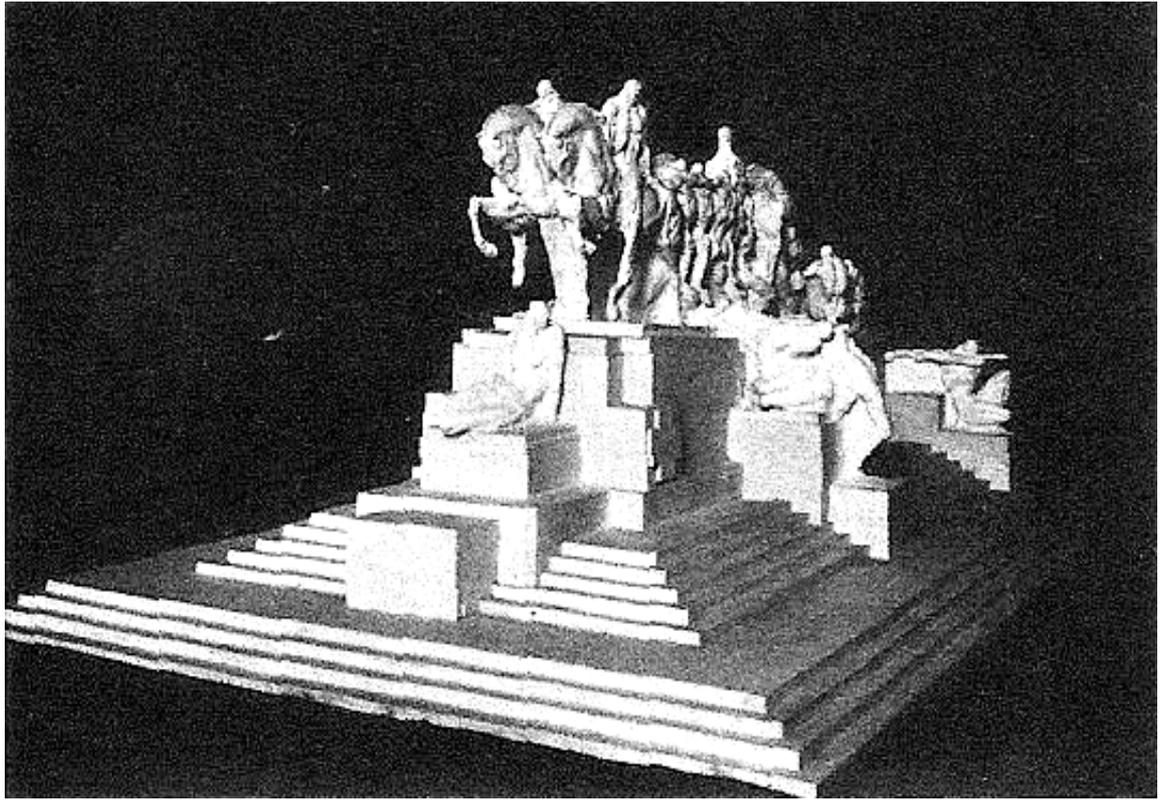


Imagem 11: *Maquete do Monumento às Bandeiras*
Victor Brecheret
Fonte ²⁴⁰,

²⁴⁰ Foto publicada na *Revista Papel e Tinta*, São Paulo e Rio de Janeiro, jul. 1920, e na *Revista Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, set. 1920. Apud. PECCININI, Daisy, p. 42.

sobre as artes plásticas. Após dois anos trabalhando com Dazzi, o rapaz decidiu se estabelecer como escultor independente e se instalou na Vila Flaminia, nº 22, antigo ateliê do escultor Ivan Mestrovic.²⁴¹ O rompimento com seu mestre foi largamente influenciado pela aversão aos estudos de anatomia que este realizava com corpos humanos e de animais, prática que outros artistas empregavam, mas sem o radicalismo de Dazzi.²⁴²

Durante o século XIX, as artes e as ciências médicas da Itália estabeleceram um diálogo intenso que contribuiu para o desenvolvimento das duas áreas. Nas aulas de anatomia da academia italiana de medicina, os alunos estudavam os ossos e músculos do corpo humano e depois os comparavam em modelos vivos, habituados a posar para os estudantes de arte. Havia inclusive publicações como *Anatomia per uso dei pittori e scultori*, escrita pelo médico cirurgião Giuseppe Del Médico, em 1812 e *Éléments anatomiques d'osteologie et de myologie a l'usage des peintres et sculpteurs*, do francês Lavateur,²⁴³ bastante utilizadas nessas academias.

No entanto, em seu ateliê Brecheret preferiu o trabalho com modelos vivos às experiências de anatomia realizadas pelo seu professor. É difícil precisar de que forma o artista se relacionava com esses profissionais,²⁴⁴ se tinha preferências pelo tipo físico e pela personalidade ou se costumava trabalhar por muito tempo com a mesma pessoa para estabelecer uma convivência e imprimir suas características e expressão corporal na escultura.

Há poucas referências sobre os ateliês nos quais o artista trabalhou em Roma e de seus modelos, Sarafina Carnevale foi a única, cujo nome identifiquei através de seu relato, onde revelou que o escultor fora seu amigo de infância em Farnese, fato que Brecheret pediu que guardasse segredo, porque a Itália estava em guerra e ele podia ser convocado

²⁴¹ Idem, p. 30.

²⁴² Dazzi aliava a tradição clássica de Michelangelo ao interesse pela fisiologia positivista e foi um emérito anatomista, praticando a dissecação de corpos humanos e de animais. Idem, p. 29.

²⁴³ DIAS, Eliane. *Um breve percurso pela história do Modelo Vivo no Século XIX. Princípios do método, a importância de Viollet Le Duc e o uso da fotografia*. 19&20, Rio de Janeiro, v.II, n. 4, out 2007. In site: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ed_mv.htm.

²⁴⁴ Nas cidades onde havia academias de artes, algumas pessoas fizeram da atividade de modelo vivo uma profissão, adquirindo prestígio e fortuna como Charles Dubosc que posou dos 7 aos 62, mas para a maioria dos candidatos era uma vida repleta de humilhações. Todas as segundas feiras na porta da École des Beaux-Arts, era possível ver italianos, parisienses e alguns negros, em busca de emprego de modelo por uma semana. Os escolhidos podiam ganhar por quatro jornadas das oito ao meio dia, com alguns intervalos. Idem, ibidem.

para lutar.²⁴⁵ Afora este relato, não encontrei outras indicações sobre as obras ou desenhos para os quais a modelo posou no estúdio do escultor.

Desde o final do século XIX, alguns pintores e escultores utilizavam como base a fotografia de modelos masculinos e femininos, de diversos tipos físicos, nus, vestidos e semivestidos. Surgiram diversas revistas especializadas nessa área como a *Le Nu Académique*, *Le Nu Esthétique* e *Mes Modeles*, porém, tal recurso foi questionado por alguns modelos porque seu avanço ameaçava causar o declínio da profissão e também pelos artistas que criticavam a ausência de expressão e de alma, no registro.²⁴⁶ Brecheret, porém, não adotou essa prática, senão algumas vezes, pois o embaixador brasileiro Sousa Dantas afirmou em certa ocasião que o artista deixava de comer para pagar modelos,²⁴⁷ o que revelou sua preferência por trabalhar com pessoas a se valer do registro em papel.

Depois de se afastar do seu antigo professor e já como um artista independente, Brecheret realizou a obra *Despertar*,²⁴⁸ um gesso de 1916, exibido na Exposição Internacional de Belas Artes, em Roma e que recebeu críticas bastante favoráveis. Segundo o jornal *Corriere d'Itália*, o escultor sul-americano plasmou com vigor e largueza um admirável e casto nu.²⁴⁹ A escultura reúne influências do naturalismo de seu mestre Arturo Dazzi, das experiências com a forma e com o movimento, inspiradas em Rodin e das estilizações realizadas por Mestrovic. Não alinhado a nenhuma vertente, Brecheret incorporou singularidades do trabalho dos artistas consagrados, enquanto passava pelo processo de desenvolvimento de uma linguagem própria.

Nesse período, o artista também esculpiu o *Ídolo* e *Eva* que, pela falta de condições financeiras para transpô-los do gesso para o bronze e para o mármore, foram trazidos para o Brasil em 1919, ainda nesse material.

Não obstante os problemas financeiros e as consequências da Grande Guerra sobre a situação política, social e econômica européia, Brecheret foi conquistando espaço e reconhecimento entre a crítica especializada e o público que visitava as exposições. Após três anos na Itália, seu desempenho na primeira mostra da qual participou foi divulgado na

²⁴⁵Op. cit. PECCININI, Daisy, p. 32

²⁴⁶Op. cit. DIAS, Eliane.

²⁴⁷Carta do embaixador Sousa Dantas ao senador Freitas Vale, solicitando uma bolsa de estudos do Pensionato Artístico para Victor Brecheret. Apud. CAMARGOS, Márcia., p. 163.

²⁴⁸ Cf. imagem 12 na página 94.

²⁴⁹ *La Scultura*. In Jornal *Corriere d'Itália, Roma*, 23/03/1916. Apud. PECCININI, Daisy, p. 31.



Imagem 12: *Despertar*
Data : 1916
Victor Brecheret
Fonte ²⁵⁰

²⁵⁰ O *Despertar* é uma referência ao “despertar” da morte. www.victorbrecheret.com.br

imprensa e isso atraiu ao seu pequeno ateliê alguns admiradores e clientes. Nos anos seguintes, ele continuou a produzir novas obras e a expor em salões importantes, quando em 1917, deixou Roma para evitar o recrutamento para o exército, como foi comentado anteriormente.

Uma das conseqüências do conflito na Europa foi o aumento da inflação que corroía os rendimentos que Brecheret obtinha com a realização de pequenas encomendas e tornava insuficiente a ajuda que ele recebia dos seus parentes no Brasil. Por ter vivido afastado de seu pai que ainda morava em Farnese, Victor Brecheret não se sentiu à vontade para solicitar a sua ajuda que, a julgar pela imponência da propriedade na pequena vila, tinha um padrão de vida elevado.²⁵¹

Nessa época, Brecheret recorreu ao embaixador brasileiro em Roma, Sousa Dantas, o qual escreveu uma carta ao senador Freitas Valle, responsável pelo Pensionato Artístico do Estado de São Paulo,²⁵² para que este intercedesse em favor do escultor que segundo ele, fora ungido pelo “*fogo sagrado da arte,*” chegando a deixar de comer para pagar modelos.²⁵³

Essa solicitação foi encorajada pelo fato do diplomata reconhecer que a política de concessão de bolsas era, em larga medida, movida pelo apadrinhamento de pessoas influentes. Contudo, o pedido do embaixador em favor do artista plástico não foi atendido, porque o senador Freitas Valle estava inclinado a apoiar produções artísticas conservadoras, e, por outro lado, ele não conheceu o trabalho de Brecheret e considerou insuficiente o julgamento do embaixador brasileiro sobre as aptidões do candidato.

Esse episódio assinalou particularidades do cotidiano de Brecheret, cujo auxílio financeiro enviado do Brasil por seus familiares era a principal fonte de recursos com os quais pagava, além da alimentação e moradia, instrumentos de trabalho e materiais para a realização das esculturas. Diante do alto custo de vida, outros estudantes brasileiros que

²⁵¹ Quando se estabeleceram na Itália, os irmãos Brecheret viviam em casas que ainda hoje, apontam um nível de nível confortável. A Villa Brecheret, de vários andares encimados por seus dois torreões, situa-se junto à Piazza Communale, a mais importante da cidade. Op. cit. PECCININI, Daisy., p. 20

²⁵² A criação do Pensionato Artístico foi homologada em 1912, por meio do Decreto nº 2.234 e seu regulamento estipulava que seriam mantidos por cinco anos em instituições européias, na qualidade de pensionistas ou subvencionados, cidadãos paulistas de doze a vinte e cinco anos de idade, que houvessem demonstrado dons especiais para as artes. A bolsa poderia ser prorrogada por dois anos se o pensionista revelasse dotes excepcionais, como ocorreu com Sousa Lima, Francisco Mignone e Victor Brecheret. Op. cit. CAMARGOS, Márcia., pp.159-61.

²⁵³ Idem, p. 163.

estavam no exterior e que dependiam unicamente da bolsa de estudos para se manter, também enfrentaram privações.

No entanto, mesmo sem ter conseguido o subsídio do Pensionato em 1918, Brecheret permaneceu em Roma por mais um ano, período em que obteve reconhecimento em exposições importantes. Em 1919, juntamente com outros artistas que a guerra bloqueara em Roma, participou da mostra dos estrangeiros na Casina del Pincio. Suas peças *Medalha Comemorativa da Independência*,²⁵⁴ adquirida depois pela Régia Escola de Roma e pelo Museu de Haya, da Holanda, e *Eva* fizeram sucesso na mostra.²⁵⁵ A criação da obra alusiva às efemérides da independência revelou que Brecheret estava a par da importância desse acontecimento para os brasileiros e que os ecos dessa atmosfera de expectativa lhe chegaram por meio das cartas trocadas com amigos e familiares. No entanto, apesar do seu êxito alcançado nessa mostra ter sido noticiado no Brasil, o fato logo foi esquecido.

A experiência de estudar em Roma permitiu que o escultor conhecesse artistas importantes e se destacasse em salões concorridos. Tendo esgotado as possibilidades de aprendizado no país, retornou ao Brasil, chegando em 27 de março de 1919. A imprensa comentou sua chegada e afirmou que sob a direção de professores competentíssimos, Brecheret atingiu a perfeição e apresentou trabalhos nas melhores exposições européias, recebendo elogios e honrando, no estrangeiro, a sua pátria de nascimento.²⁵⁶

O jornal *O Estado de São Paulo* acrescentou que o talentoso escultor brasileiro era “*um antigo aluno do nosso Liceu de Artes e Ofícios, benemérita casa de onde têm saído tantos elementos e capacidades*”.²⁵⁷ Os elogios a Brecheret fizeram com que recebesse apoio de sua família e de Ramos de Azevedo, que fora diretor do Liceu de Artes e Ofícios quando ele estudava no Instituto. O arquiteto lhe cedeu uma sala no Palácio das Indústrias, ainda em fase de construção, onde instalou seu ateliê e permaneceu trabalhando anonimamente, por cerca de um ano.

²⁵⁴Cf. imagem 13 na página 97.

²⁵⁵Op. cit. *Victor Brecheret*.

²⁵⁶*Escultor brasileiro*. In *Jornal Diário Popular*. São Paulo, 28/3/1919, p. 01.

²⁵⁷*Victor Brecheret*. In *Jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo. São Paulo, 30/3/1919. Apud. PECCININI, Daisy., p. 33.



Imagem 13: Medalha Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil
Data: 1919
Victor Brecheret
Fonte ²⁵⁸,

²⁵⁸ In site: www.victorbrecheret.com.br

Brecheret: diálogo com os modernistas

Victor Brecheret teve uma experiência desalentadora ao entrar em contato com as vanguardas artísticas em Paris e perceber que seu trabalho, aclamado pelos modernistas brasileiros como algo inovador, estava aquém da produção artística francesa. Anos depois, o artista comentou que “*tinha feito um longo aprendizado clássico e que aquela revolução de todos os cânones o deixara completamente confuso e não podia continuar fazendo o que fizera até então.*”²⁵⁹ Esse choque o levou a um período de reflexões que o ajudou, paulatinamente, a “deglutir” as experiências artísticas em curso e incorporar novos elementos às suas esculturas. Após um longo período de reflexões, retomou seu trabalho suavizando os traços e se aproximando da arte abstrata pela vertente brancusiana, mas preservando a originalidade de seu estilo. A obra *O beijo*,²⁶⁰ realizada pelo escultor Constantin Brancusi, em 1916, pontuou as influências verificadas na nova fase do trabalho de Victor Brecheret, cujos primeiros sinais das formas simples e puras²⁶¹ podem ser verificados na escultura *Sepultamento*,²⁶² de 1923. Essa obra que representa um grupo de mulheres chorando sobre o corpo inanimado de Cristo, foi exposto no Salão de Outono, em Paris e revelou o expurgo das formas carregadas de dramaticidade, de músculos tensos, e a opção pelo despojamento, pelo influxo do cubismo de Léger e pelos volumes geométricos de Brancusi e Maillol.²⁶³ A proposta do certame era realizar esculturas para jardins e a obra apresentada por Brecheret respeitou tal requisito, uma vez que Jesus Cristo foi sepultado num jardim.²⁶⁴ A partir dessa exposição, a imprensa reconheceu a relevância de Brecheret para o cenário artístico e afirmou que ele “*foi o triunfo do salon d’automne e que a glória e a fama, souberam descobri-lo na nobre pobreza do seu ateliê de operário perdido nessa cidade, implacável e justiceira.*”²⁶⁵ Diante do grau de dificuldade para a realização da obra,

²⁵⁹ MARTINS, Luiz. *Em São Paulo, com Victor Brecheret*. Revista “Vamos Ler!”- 05/10/1939- Rio de Janeiro. In: PELEGRINI, Sandra Brecheret, p. 52.

²⁶⁰ Cf. imagem 14 na página 99.

²⁶¹ Op. cit. MARTINS, Luiz.

²⁶² Cf. imagem 15 na página 100.

²⁶³ Op. cit. PECCININI, Daisy., p. 62

²⁶⁴ *Brecheret e a Escola de Paris. Rumo ao reconhecimento internacional. 1921-1937*. Palestra proferida pela Profa. Dra. Daisy Peccinini, Docente da USP, no Museu Brasileiro da Escultura – MuBE, em São Paulo, em 01/12/2009.

²⁶⁵ Op. cit. PRADO, Paulo., pp. 304-5.



Imagem 14: *O Beijo*
Data: 1916
Constantin Brancusi
Fonte ²⁶⁶

²⁶⁶ In site: <http://commons.wikimedia.org/wiki>



Imagem 15: *Sepultamento*
Data: 1923-1927
Victor Brecheret
Fonte ²⁶⁷

²⁶⁷ In site: <http://commons.wikimedia.org/wiki>

da pluralidade de tendências expostas no certame internacional, o sucesso do escultor foi significativo e lhe deu a segurança necessária para prosseguir com suas experimentações.

No entanto, o desejo de Brecheret aperfeiçoar seus conhecimentos em Paris era difícil de se realizar em virtude das questões financeiras que, anos antes, também ameaçaram seu projeto de estudar artes na Itália. Por interferência do senador Freitas Valle, responsável pelo Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, o escultor recebeu um subsídio que lhe possibilitou permanecer na França durante cinco anos, prorrogados por mais dois anos. A escolha dos agraciados com a bolsa de estudos da Instituição ficava a cargo da Comissão Fiscal do Pensionato, formada por três nomes indicados pelo secretário do Interior e que cumpriam mandatos renováveis de quatro anos, mas na prática, era o senador quem tinha a prerrogativa de outorgar o benefício. A princípio, o presidente do Estado, Washington Luís, não concordou com a concessão desse auxílio a Victor Brecheret²⁶⁸ e só aprovou essa decisão de Freitas Valle, diante do sucesso de Brecheret em diversos salões de arte franceses, nos quais concorreu com artistas de várias partes.²⁶⁹

Ao partir para a França em 14 de junho de 1921, Brecheret deixou cerca de doze obras que foram expostas durante a Semana de Arte Moderna, no saguão do Teatro Municipal, nas quais é marcante a influência de Mestrovic: *Gênio*, *Ângelus*, *Sóror Dolorosa*, *Ídolo*, *Regresso*, *Pietà*, *Cabeça de Mulher*, *Cabeça de Cristo*, *Safo*, *Torso*, *Baixo-Relevo* e *Vitória*, além de alguns desenhos.²⁷⁰ Mesmo dialogando com o escultor croata nesse período, algumas dessas obras indicam o uso de técnicas de Brancusi e Rodin,²⁷¹ artistas cujas concepções artísticas Brecheret conheceu quando esteve na Itália. Na *Sóror Dolorosa*,²⁷² escultura baseada no livro homônimo de Guilherme de Almeida, o artista optou pela fragmentação das figuras nas quais os cabelos conferem um certo

²⁶⁸ Ao partir para a Itália em 1913, Brecheret levou um cartão de apresentação de Washington Luís, então presidente do Estado de São Paulo, para um escultor que pertencia a uma confraria maçônica em Roma. O documento foi solicitado a Washington Luís pelo marido de Antonia Nanni Salini, tia de Brecheret, e pelo genro desta, ambos maçons. Isso significa que, mesmo indiretamente, o presidente do Estado já auxiliara o escultor, contudo, mesmo reconhecendo os méritos do projeto do Monumento às Bandeiras, se opôs à concessão da bolsa. Op. cit. PECCININI, Daisy., p. 29.

²⁶⁹ Op. cit. CAMARGOS, Márcia., p. 163.

²⁷⁰ Op. cit. PECCININI, Daisy., p. 45.

²⁷¹ Auguste Rodin inovou ao realizar esculturas que diferiram das obras acadêmicas de seu tempo, feitas para serem vistas de um só ponto frontal e de baixo para cima, enquanto os seus trabalhos convidavam o espectador a observá-los de todos os ângulos. Cf. PECCININI, Daisy. *Auguste Rodin e o corpo humano*. In site: www.arte.unb.br/museu/daisy.htm

²⁷² Cf. imagem 16 na página 103.

movimento à escultura e a representação da dor está no posicionamento das cabeças, nos olhos das duas figuras e na boca de Cristo. Constantin Brancusi utilizou tal técnica com o objetivo de concentrar a atenção do observador nas potencialidades dos fragmentos,²⁷³ ao contrário de Auguste Rodin, que procurou forçar o espectador a “interpretar” a parte inexistente da figura.²⁷⁴ Na *Soror*, Brecheret dialogou com a concepção de Brancusi ao colocar a força expressiva no fragmento esculpido, levando o observador a interpretá-lo sem a necessidade de recompor toda a imagem. Na *Vitória*,²⁷⁵ figura alada cujo corpo arqueado em iminência do vôo, desafia a gravidade, o escultor experimentou um aspecto trabalhado por Rodin em esculturas como o monumento a *Balzac*,²⁷⁶ de 1898. Essa obra representa o ponto em que a gravidade deixou de ser um atributo da escultura, para tornar-se o tema principal.²⁷⁷ Brecheret não adotou a gravidade como ponto central ao esculpir a *Vitória*, mas é perceptível a experimentação desse elemento no corpo feminino, cuja força expressiva se concentra no torso e na face. No *Ídolo*²⁷⁸, o escultor retornou ao naturalismo, mas trabalhou a plasticidade do corpo humano na contorção dos membros, destacando a tensão e o volume na parte inferior da obra, efeito realçado também pelo olhar da figura que parece observar a si própria. Essa obra apresenta semelhanças com a *Mulher de cócoras*²⁷⁹ que Rodin esculpiu na década de 1880, na qual buscou uma nova maneira de lidar com a anatomia, reestruturando o corpo humano em termos de postura.²⁸⁰ Essa maneira de se expressar se distanciou dos cânones academicistas de inspiração clássica e fez com que os modernistas percebessem no jovem escultor, uma vocação para transgredir a arte tradicional e se filiar à vanguarda no Brasil. Todavia, Brecheret não se declarou membro de nenhuma escola específica e, naquele momento, seu trabalho ignorava as novas proposições do cubismo, futurismo, expressionismo e mesmo o dadaísmo.²⁸¹

Mesmo com reservas, observar as obras de Brecheret foi uma das primeiras oportunidades para o público paulista perceber indícios das transformações nas artes

²⁷³ Cf. imagem 17 na Página 104.

²⁷⁴ TUCKER, David William. *A linguagem da escultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 109-11.

²⁷⁵ Cf. imagem 18 na página 105.

²⁷⁶ Cf. imagem 19 na página 106.

²⁷⁷ Op. cit. TUCKER, David William, p. 149.

²⁷⁸ Cf. imagem 20 na página 108.

²⁷⁹ Cf. imagem 21 na página 109.

²⁸⁰ Op. cit. TUCKER, David William, p. 33.

²⁸¹ Op. cit. BATISTA, Marta Rossetti., p. 15.

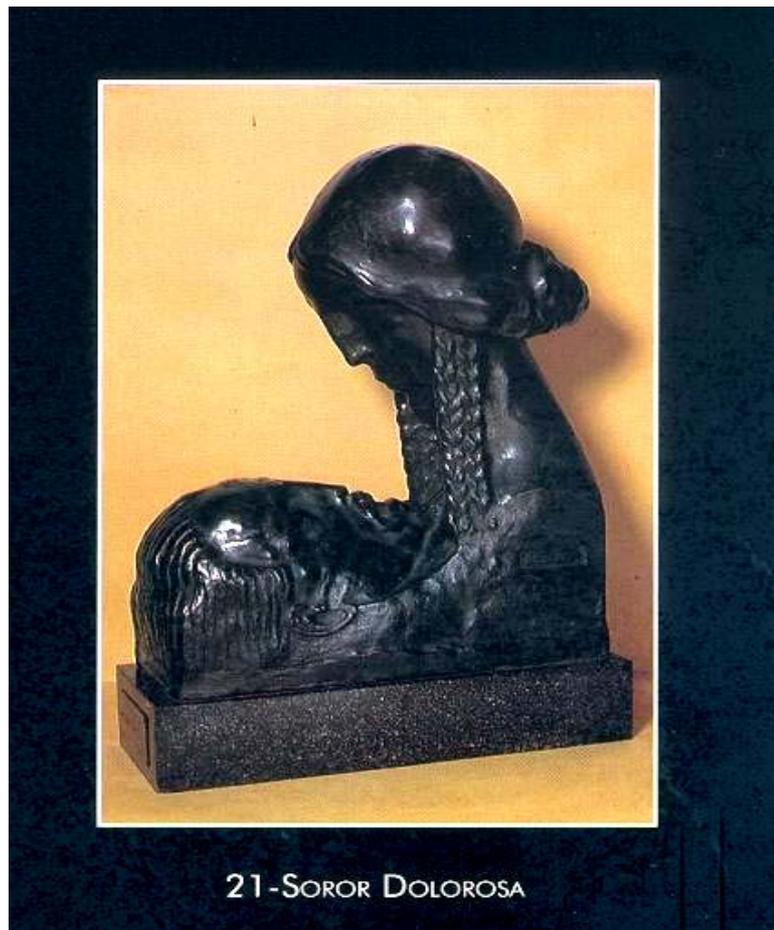


Imagem 16: *Sóror Dolorosa*
Victor Brecheret
Fonte “²⁸²”

²⁸² Op. cit. KLINTOWITZ, Jacob., p. 71.



Imagem 17: *Tormento II*
Data: 1907
Constantin Brancusi
Fonte “²⁸³”

²⁸³In site: <http://monta-alumi.cocolog-nifty.com/photos/meiga/burankusi2.jpg>

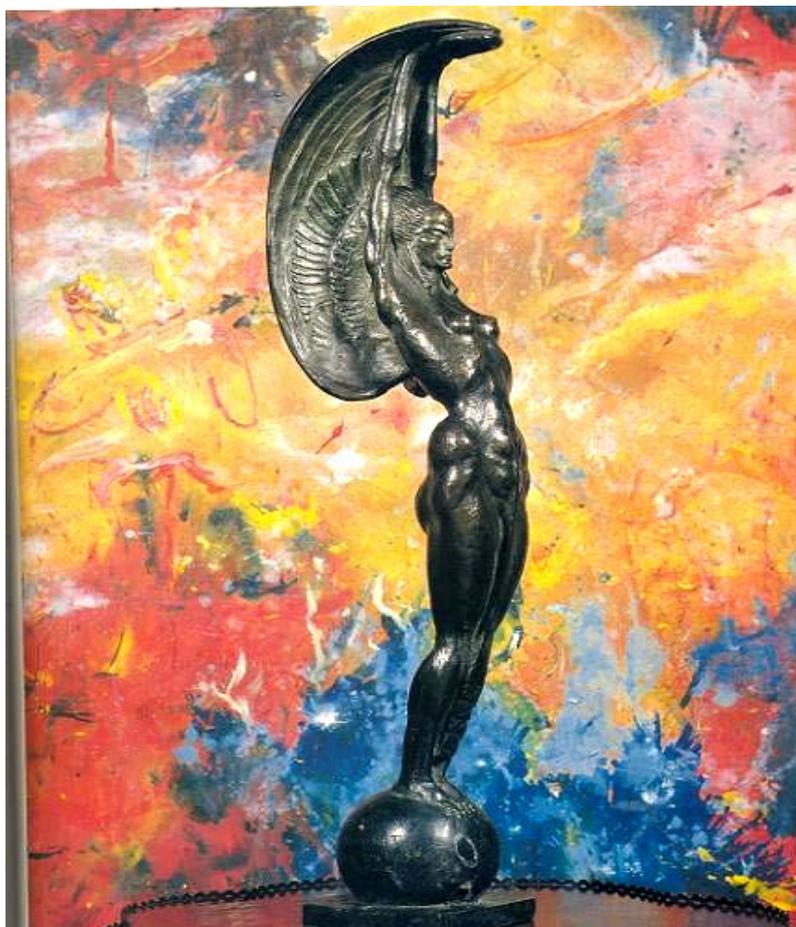


Imagem18: Vitória
Victor Brecheret
Fonte ²⁸⁴

²⁸⁴Op. cit. KLINTOWITZ, Jacob., p. 135.



Imagem 19: Balzac
Data: 1898
Auguste Rodin
Fonte ²⁸⁵

²⁸⁵ In site: <http://blig.ig.com.br/editoracrayon/files/2009/05/balzac2.jpg>

plásticas brasileiras, apesar do estranhamento que causou no ambiente provinciano paulista de então.

Brecheret não foi o único a experimentar novas formas de expressão. O escultor italiano Nicola Rollo, que chegara há pouco tempo em São Paulo, apresentou um estilo inspirado na vertente rodiniana e próximo das composições plásticas de Brecheret. Ambos trabalharam em ateliês no Palácio das Indústrias, mas por ocasião do concurso para a execução do *Monumento aos Andradas*, houve um mal estar entre eles, porque Rollo acusou Brecheret de copiar seu projeto.²⁸⁶

Mais tarde, Nicola Rollo realizou obras importantes na cidade, inclusive as esculturas que adornam o Palácio das Indústrias, além de tornar-se professor do Liceu de Artes e Ofícios.²⁸⁷ Nesse ínterim, Brecheret viajou para a França e, após a fase de depuração de suas concepções artísticas, fez sucesso nos salões parisienses com obras como *Lés conquérants*, alusiva aos bandeirantes, e a *Portadora de Perfume*.²⁸⁸

No entanto, ao realizar a primeira encomenda para o Estado, a escultura em mármore *Musa impassível*, para homenagear a poetisa parnasiana Francisca Júlia, falecida em 1920, Brecheret retomou traços de Mestrovic. Esse trabalho significou para Brecheret o reconhecimento de seu talento pelo executivo estadual e sua inserção no restrito círculo de artistas contratados para adornar a cidade. Em 1921, a prefeitura do município havia comprado a *Eva*, obra em mármore que o escultor concebeu em Roma e expôs em São Paulo, onde alcançou sucesso entre o público e a crítica. Contudo, a solicitação de uma obra produzida especialmente para o Estado, foi importante porque a condição de bolsista do Pensionato Artístico não garantiu a realização de esculturas para os espaços públicos da cidade. Ao contrário, os estudantes precisavam se submeter a um rígido controle, comprovando suas aptidões e avanços através de cartas, fotografias ou esboços dos trabalhos produzidos, bem como pareceres de seus mestres, em geral, nomes tradicionais, atestando o aproveitamento de cada um.²⁸⁹ Victor Brecheret e Anita Malfatti,²⁹⁰ além de cumprirem as regras da Instituição, aproveitaram para estar em contato com a vanguarda

²⁸⁶ Op. cit. PECCININI, Daisy., p. 44.

²⁸⁷ In site: <http://portal.prefeitura.sp.gov.br>

²⁸⁸ O corpo da *Portadora de Perfume* foi realizado sobrepondo partes do corpo que se assemelham a tubos, por isso, a peça se inscreveu em uma tendência denominada “tubismo”. Cf. imagem 22 na página 110.

²⁸⁹ “Eles deveriam remeter ao Brasil, periodicamente, seis pinturas acadêmicas e seis desenhos de modelo vivo; três esboços sobre assunto histórico, bíblico ou mitológico e duas cópias de quadros célebres. No

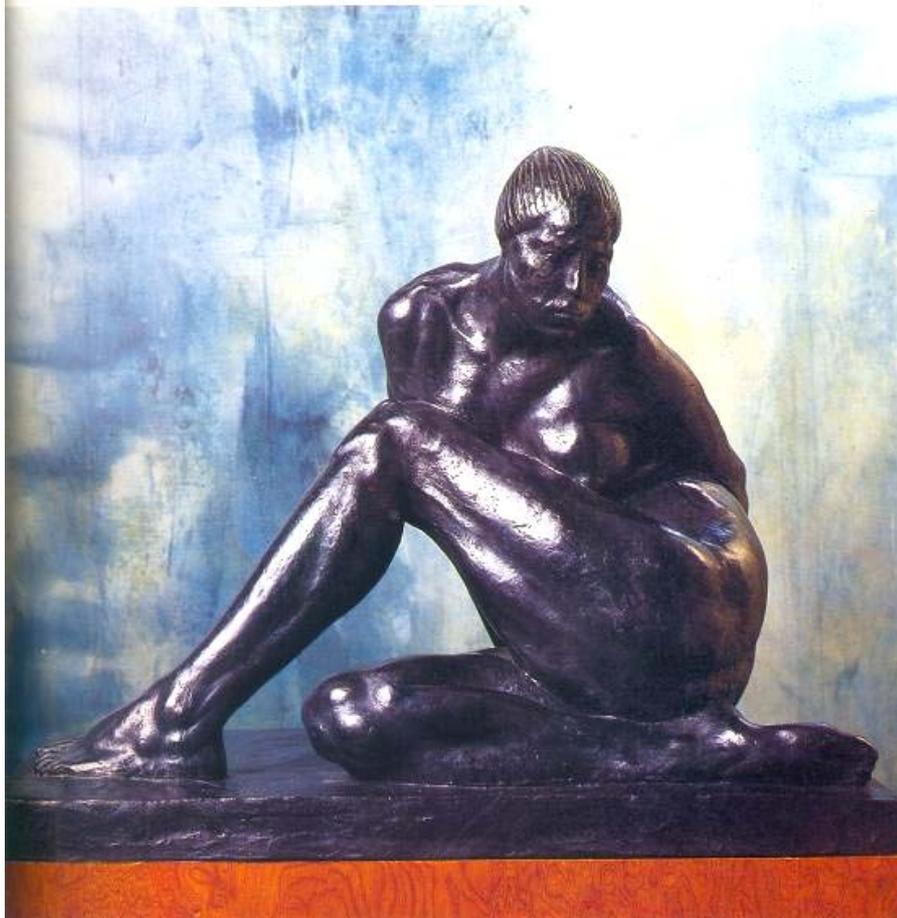


Imagem 20 : *Ídolo*
Data: 1919
Victor Brecheret
Fonte ²⁹¹,

retorno, um esboço e o original de uma das obras seriam destinadas à Pinacoteca do Estado.” Op. cit. CAMARGOS, Márcia, p. 169-73.

²⁹⁰ Anita Malfatti já havia solicitado o subsídio do Pensionato Artístico anteriormente, mas somente em 1923, aos 34 anos de idade, ela conseguiu a bolsa. Brecheret também conseguiu o auxílio em 1921, aos 27 anos, o que, de certa forma, abriu precedentes para que Anita recebesse o benefício. Idem. p. 166-7.

²⁹¹ Op. cit. KLINTOWITZ, Jacob.p. 51.



Imagem 21: *Mulher de cócoras*
Data: 1880
Auguste Rodin
Fonte ²⁹²

²⁹² http://www.scultura-taliana.com/Galleria_estero/Rodin%20Auguste/imagepages/image13.html



Imagem 22: *Portadora de Perfume*
Data: 1924
Victor Brecheret
Fonte “²⁹³”

²⁹³In site: www.victorbrecheret.com.br

internacional e com os modernistas que passavam por Paris, algo que alguns pensionistas menos experientes não conseguiram fazer.²⁹⁴ O convívio com esse grupo heterogêneo ajudou Brecheret a entender a efervescência cultural que se desenvolveu particularmente na capital francesa, onde a maioria dos estudantes brasileiros se estabeleceu.

A reorganização das concepções artísticas do escultor se estendeu pela década de 1920 e, nesse processo, ele se inspirou em aspectos arcaicos da arte grega, egípcia e oriental que compunham o *Art Déco*, expressão alusiva à arte decorativa surgida a partir de 1925, que influenciou sua produção naquele período.²⁹⁵ O contato com esse estilo, que agregou elementos de várias culturas, foi possível porque as artes francesas receberam influências de suas ex-colônias e Paris era o centro da atividade artística mundial, atraindo artistas de diversas nacionalidades. A partir de tais influências, Brecheret abandonou as coisas pequeninas que vinham de seu mestre Dazzi e desenvolveu uma nova maneira de conceber a forma, de jogar com a luz que ele foi buscar em Rodin, e, aos poucos, aprofundou-se na direção da modernidade.²⁹⁶

Apesar de cultuado na Itália, Arturo Dazzi construía formas amenas,²⁹⁷ sem o vigor e expressividade apresentados por seu aprendiz, Brecheret, logo nos primeiros trabalhos como artista independente. Ainda que o jovem tenha aprofundado seus conhecimentos junto ao mestre italiano, estava apto a criar sua própria linguagem. Isso ficou claro diante da recepção favorável do público e da crítica às obras produzidas por Brecheret entre 1921 e 1925, e o ajudou a obter uma prorrogação do auxílio do governo paulista por mais dois anos. Em agosto de 1926, com o fim do subsídio oficial, Brecheret retornou a São Paulo e, com o auxílio de D. Olívia Guedes Penteado organizou uma mostra individual. Realizada em dezembro, a exposição composta por trinta e três obras teve como um dos destaques a *Portadora de Perfume*, de 1924. Essa escultura diferiu da série de nus femininos reclinados, como *Repouso*, de 1934 ou *Depois do Banho*, de 1940, nos quais os efeitos são maior suavidade e languidez. Outras características dessa obra são o rigor formal do qual, aos poucos, o artista se desvinculou e a monumentalidade observada em Mestrovic e que

²⁹⁴ Idem, p. 175.

²⁹⁵ Op. cit. PECCININI, Daisy., p. 72-3.

²⁹⁶ José Roberto Teixeira. In: Op. cit. *Victor Brecheret*.

²⁹⁷ Cf. imagem 23 na página 112.



Imagem 23: *Il cavallino*
Arturo Dazzi
Fonte “²⁹⁸”

²⁹⁸In site: <http://static.panoramio.com/photos/original/20023973.jpg>

acompanhou Brecheret em todas as fases de sua produção. Nesse sentido, enquanto a tendência de alguns escultores ao *Art Déco* é reduzir a grande escultura ao bibelô, isso não aconteceu com Brecheret, porque sua estilização foi sempre acompanhada duma tendência natural ao monumental.²⁹⁹ Tal característica foi desenvolvida na Itália, ambiente marcado pela construção de monumentos nacionalistas, vertente da qual Mestrovic foi um dos grandes expoentes, chegando a realizar cento e cinquenta esculturas como laboratório para um monumento que desejava erguer.³⁰⁰ Nessa atmosfera, Brecheret adquiriu um domínio técnico apropriado para a construção de obras de grande dimensão e que apresentam uma força expressiva singular, como o *Monumento às Bandeiras*, cujo projeto esperava por uma subvenção pública.

Mesmo residindo em Paris, em 1932, o escultor participou da constituição da Sociedade Pró-Arte Moderna – SPAM, cujo objetivo era estreitar as relações entre os artistas e as pessoas que se interessavam pela arte em todas as suas manifestações.³⁰¹ A SPAM teve entre seus fundadores Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Paulo Mendes de Almeida, Menotti del Picchia, Antonieta Rudge Miller, Victor Brecheret e, apesar de sua existência efêmera, foi dissolvida no início de 1934, sua atuação revelou as possibilidades de mobilização do meio artístico em São Paulo. A presença do escultor nos quadros da Sociedade e as diversas mostras que realizou no país, na década de 1930, revelou que, cada vez mais, ele reforçava os vínculos com a cidade e na cidade.

²⁹⁹ José Roberto Teixeira, Professor de História da Arte da UNICAMP/SP. In: Op. cit. *Victor Brecheret*.

³⁰⁰ *A descoberta de Brecheret pelos modernistas*. Palestra proferida pela Profa. Dra. Daisy Peccinini, Docente da USP, no Museu Brasileiro da Escultura – MuBE, em São Paulo, em 25/11/2009.

³⁰¹ Outras agremiações de artistas, como *Família Artística Paulista* (1937), o *Clube dos Artistas Modernos - CAM* (1932) e o *Grupo Santa Helena*, (1934), foram criadas em São Paulo na década de 1930. No Rio de Janeiro, por sua vez, formou-se o *Núcleo Bernardelli* (1934). Tais agremiações expressam, antes qualquer coisa, o êxito do associativismo como estratégia de atuação dos artistas na vida cultural do país ao longo da década de 1930. Cf. site www.itaucultural.org.br e ALMEIDA, Paulo Mendes. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 42.

Olhares que se cruzam: o universo de Brecheret

A relação intrínseca entre a arte e a vida do artista foi uma das convicções que acompanhou o pintor Henri Matisse e sobre a qual ele produziu alguns textos que me ajudaram a pensar que Brecheret também viveu essa experiência de maneira intensa. Como Matisse, o escultor teve um aprendizado clássico e enfrentou problemas para reorganizar suas concepções estéticas ao conhecer as vanguardas modernas européias. Ambos também enfrentaram, em alguns momentos, a incompreensão do público e da crítica, mas desempenharam papéis importantes no processo de renovação artística.

O início de Brecheret nesse campo foi difícil, porque era improvável que um jovem estudante com uma formação técnica básica no campo das artes, se sobressaísse entre os artistas que participavam dos circuitos culturais na Itália. Seu talento singular, associado à capacidade de se adaptar e superar obstáculos, foi decisivo para que insistisse em seu propósito de se tornar um escultor. Os desafios, com os quais ele se deparou nos primeiros meses em Roma, foram assunto de um cartão postal enviado ao seu amigo do Liceu de Artes e Ofícios, Heitor Sanchez, no qual Brecheret não lamentou sua situação e ainda concluiu: “*contra a mil obstacolos me vengo sempre*”³⁰²

Sozinho na capital italiana, o jovem se sentiu inclinado a dividir seu tempo entre os estudos e a vida boêmia,³⁰³ mas logo refreou tais impulsos e se concentrou em seu objetivo principal que era dominar e aperfeiçoar a arte de esculpir. Em outras correspondências enviadas ao amigo no Brasil, demonstrou disposição em aprender e afirmou que Roma era muito calma e só servia para estudar.³⁰⁴ Assim, passado o deslumbramento com a efervescência da vida noturna e também por dispor de poucos recursos, escolheu se manter afastado desse ambiente. Por outro lado, a boemia não era um caminho natural para alguém descrito como introvertido, mudo e hostil,³⁰⁵ e essa atitude de recolhimento também se

³⁰² Cartão postal enviado por Victor Brecheret ao amigo Heitor Sanchez, no qual comentou as dificuldades que enfrentou nos primeiros meses na Itália. Roma, 17 de agosto de 1913. Apud. PECCININI, Daisy., p. 27.

³⁰³ Idem, ibidem.

³⁰⁴ Cartão postal enviado a Heitor Sanchez em 1º de março de 1914. Idem, ibidem.

³⁰⁵ DEL PICCHIA, Menotti. *Brecheret*. A Tribuna, 22 de junho de 1920. Apud. PELEGRINI, Sandra Brecheret. p. 38.

repetiu em Paris, quando se instalou em uma rua sinistra de Montparnasse, a Vercingétorix, próxima ao cemitério, para não ser incomodado.³⁰⁶

Brecheret não era um recluso, apenas procurou ocupar seu tempo com os estudos e com o trabalho e, por essa razão, foi bastante seletivo no constante às suas amizades. Todos os anos, deixava seu ateliê no verão, a convite de amigos, para visitar a Córsega e a Bretanha,³⁰⁷ lugares onde o sol é intenso e a natureza apresenta cores exuberantes. Além de admirar tais aspectos, Brecheret se impressionou com os rochedos esculpidos pelo choque violento das ondas do mar na Bretanha. O clima e a paisagem natural dessa região do país, também atraíram e inspiraram vários artistas como Henri Matisse, cuja pintura foi diretamente influenciada pela potência das cores e, embora num outro segmento, Victor Brecheret também experimentou formas diferentes de lidar com a luz e nesse sentido, observar a natureza foi um exercício importante. Em busca de nuances diferenciadas de luminosidade, o escultor apreciou os efeitos obtidos com a pedra de França que, por ser mais porosa e transparente não reflete a luz de imediato, como o mármore.³⁰⁸ O material absorve e filtra a luminosidade nas camadas superficiais produzindo um brilho suave que pode ser observado em *Banhista*³⁰⁹ e em *Pombos*, trabalhos realizados na década de 1920.

Semelhante ao que afirmou Henri Matisse, o escultor também não dissociou a arte da vida pessoal e todas as ocasiões eram apropriadas para que pensamentos criativos aflorassem. Quando as idéias brotavam em sua mente, ele as esboçava em qualquer papel que encontrasse, guardanapos ou envelopes de carta,³¹⁰ com receio que elas escapassem. Fosse durante o jantar com a família ou numa reunião entre amigos ou desconhecidos, não deixava que as imagens se perdessem em meio às conversas, rabiscava-as rapidamente.

³⁰⁶ MACHADO, Antonio de Alcântara. *Victor Brecheret* (Cavaquinho). In: *Jornal do Comércio*, São Paulo, 04/12/1926. Apud. PECCININI, Daisy, p. 56-7.

³⁰⁷ Muitas vezes viajava com os amigos italianos Alfredo Biaggini, escultor, e sua esposa Wanda, mortos depois pelos alemães durante a guerra. Desse grupo também participavam os pintores Epstein e Hébuterne, cunhado de Modigliani, além do arquiteto Marini e do advogado Moro de Gafferi e seus filhos. Depoimento de Simone Bordat. Paris, outubro de 1968. Op. cit. PECCININI, Daisy, p. 61.

³⁰⁸ *Idem*, p. 74.

³⁰⁹ Cf imagem 24 na página 116.

³¹⁰ Vítor Brecheret Filho. In: Op. cit. *Victor Brecheret*.



Imagem 24: *Banhista*
Data 1925-1926
Victor Brecheret
Fonte ³¹¹

³¹¹Op. cit. PECCININI, Daisy. , p. 78.

Depois, ele ia para o ateliê com seus desenhos e permanecia o dia inteiro, não sabia se era sábado, domingo ou feriado – só queria trabalhar,³¹² porque era na produção artística, no contato das mãos com as diferentes matérias-primas que o escultor transcendia o seu silêncio e manifestava seu mundo interior: sensível, inquieto e criativo.

Seu caráter reservado logo foi notado pela família, mas isso não foi considerado incomum, dadas as situações trágicas com as quais Brecheret teve que lidar. Esse traço de sua personalidade o colocou na condição de um *flâneur*, aquele que está na multidão, mas desenvolve um escudo para não tomar parte nela, pois seu contato urbano é aquele do olhar.³¹³ Nesse sentido, Brecheret foi um *flâneur* que, absorto em seus pensamentos, observou temas cotidianos da cidade e apresentou às pessoas uma abordagem diferenciada e sensível da realidade. Ao caminhar pelas ruas, o artista se encantou com imagens comuns e, através das emoções, se apropriou de sua essência. Tal exercício só foi possível porque ele não se deixou condicionar pelo hábito, que automatiza a percepção impedindo tal experiência.³¹⁴ Trabalhando nessa perspectiva, Brecheret desenvolveu um modo singular de representar imagens que passam despercebidas, captando e cristalizando esses instantes não vistos pelos sujeitos que percorrem apressadamente a urbe e recriando-os de forma alegórica e poética. Charles Baudelaire refletiu sobre essa maneira de ver o mundo, estar no centro dele e permanecer oculto e afirmou que esse é um dos pequenos prazeres desses espíritos apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente.³¹⁵ Tais reflexões contribuíram para que eu entendesse que Brecheret vivenciou a sua individualidade na condição de um *flâneur* e essa forma de estar no mundo permitiu que o artista observasse situações concretas e as interpretasse subjetivamente, criando uma nova maneira de lidar com a realidade. Entretanto, sempre reflexivo e reservado, enfrentou as críticas explícitas e veladas de seus amigos, de sua família e mesmo daqueles que não o conheceram intimamente. Brecheret era meio mudo.³¹⁶ Ele não sabia dialogar, tinha certa dificuldade de falar, engolia as palavras.³¹⁷ Apesar de ter sido criado no seio de uma família italiana efusiva, Brecheret sempre foi reservado e observador, características que outros

³¹² Memórias de Jurandyr Helena Brecheret. Apud. KLINTOWITZ, Jacob., p. 39.

³¹³ FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *Olhar periférico*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 216.

³¹⁴ Idem, *ibidem*.

³¹⁵ BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, 170-1.

³¹⁶ Memórias de Jurandyr Helena Brecheret. Apud. KLINTOWITZ, Jacob. *Victor*, p. 106.

³¹⁷ Idem, p. 99.

artistas também apresentaram. Essa capacidade de voltar-se para o seu íntimo o ajudou a desenvolver seu potencial criativo, que ele foi aperfeiçoando ao longo de seu percurso no campo artístico e no contato com manifestações culturais diversificadas. Depois de um início conservador e distante das questões sociais, no decorrer de sua trajetória o artista lapidou seu estilo que apresentava características que o distinguiu dos demais, até atingir a maturidade com a realização de obras de caráter nacional. A fase na qual se dedicou às temáticas indígenas e da natureza, é tratada pelos críticos e pesquisadores da arte como o ápice de um percurso rico em experimentações e mudanças, das quais emergiu um olhar diferenciado sobre tais questões.

Brecheret era sério e rigoroso com o trabalho artístico, e não aceitava ou permitia nenhum tipo de simplificação da criação artística,³¹⁸ porque buscava a perfeição. Cuidava de cada detalhe do seu trabalho independentemente de estar no ateliê da rua João Moura, onde também residia, ou nos galpões do Parque Ibirapuera, espaço no qual se misturava aos artesãos que o auxiliavam na construção dos monumentos às Bandeiras e ao Duque de Caxias.³¹⁹ Chegou a trabalhar sozinho nesses barracões quando os recursos públicos rarearam, mas não desistiu de esculpir os bandeirantes ou simplificou o projeto do monumento para diminuir os custos. Paralelamente, ele produziu esculturas para particulares, para órgãos oficiais e cemitérios, principalmente, o da Consolação, enquanto aguardava que a municipalidade e o Estado destinassem verbas para a continuidade das obras. O artista esculpiu diversos bustos, inclusive um auto retrato intitulado *Cabeça de Brecheret*,³²⁰ e uma representação de sua esposa, *Cabeça de Juranda Brecheret*, ambos em terracota, com aplicação dos relevos e próximos do naturalismo.

Uma imagem de composição semelhante à *Cabeça de Brecheret* foi inserida na “bandeira” do Parque Ibirapuera, como a quarta figura à direita, no bloco seguinte ao dos cavaleiros, trazendo no ombro direito a inscrição: “Auto retrato do escultor Victor Brecheret, 02-10-1937.” Ao tomar a si próprio como objeto, Brecheret considerou que sua trajetória se assemelhou à vida e as experiências dos bandeirantes, que à sua maneira, cada um desses sujeito criou rotas alternativas, enfrentou territórios inóspitos diante dos quais havia a opção de retornar ou de se adaptar às condições apresentadas.

³¹⁸ Depoimento de Victor Brecheret Filho. Op. cit. *Victor Brecheret*

³¹⁹ Idem, *ibidem*.

³²⁰ Cf. imagem 25 na página 120.

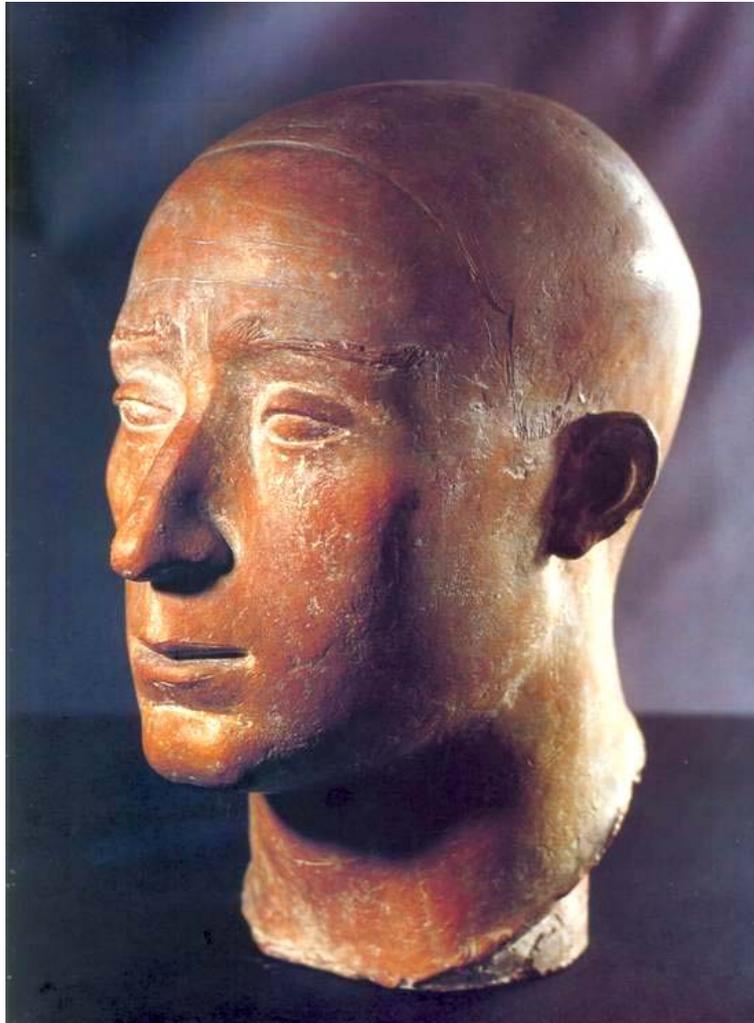


Imagem 25: *Cabeça de Brecheret*
Década de 1930
Victor Brecheret
Fonte ³²¹,

³²¹ Op.cit. KLINTOWITZ, Jacob., p. 38.

Ao abordar o tema do bandeirantismo, Brecheret se identificou com os sertanistas que, movidos pela necessidade e pelo desejo de encontrar riquezas, descortinaram o território, enquanto ele, em sua condição imigrante e de artista em busca de reconhecimento no Brasil, almejou o aperfeiçoamento de sua arte.

Brecheret e a poética feminina

Victor Brecheret realizou em diversos materiais, uma série de esculturas femininas, inspiradas, muitas vezes, no período de transição entre a adolescência e a fase adulta. As figuras plasmadas nesse momento da vida apresentaram corpos com contornos delicados e expressões serenas, que denotam um tênue equilíbrio entre o terreno e o etéreo.

Através da arte, instrumento que lhe permitiu representar as mulheres como jovens, mães, santas, anjos e deusas, Brecheret expôs o seu íntimo e nesse sentido, sua percepção ao esculpi-las se aproximou da reflexão de que uma obra deve trazer em si sua significação inteira e impô-la ao espectador antes mesmo que lhe reconheça o tema.³²² As figuras femininas de Brecheret sugerem ternura, serenidade e feminilidade. Para imprimir tais características ao trabalho, foi preciso adquirir um profundo conhecimento das potencialidades do corpo humano. Nesse aspecto, o escultor se inspirou no trabalho de Auguste Rodin que, fiel ao pensamento naturalista e positivista de sua época, integrou à matéria qualidades retiradas da vida; os corpos que modelou são compactos, mas não inertes, as superfícies estão plenas de vibração pelas saliências de músculos, formando relevos e reentrâncias.³²³ Brecheret utilizou alguns desses elementos na escultura *Mãe*,³²⁴ que está cabeça inclinada em direção à criança que está a seus pés e ambas têm os joelhos flexionados como em um movimento de dança. Os corpos se confundem com o tecido de suas roupas que pode ser percebido nas curvas dos braços, dos ombros e dos seios da jovem e, além da suavidade, o artista conferiu movimento às figuras.

³²² MATISSE, Henri. *Matisse. Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac & Naif., 2008, p. 47.

³²³ In site: www.arte.unb.br/museu/daisy.htm

³²⁴ Cf. imagem 26 na página 121.



Imagem 26: *Mãe*
Data: 1929
Victor Brecheret
Fonte ³²⁵

³²⁵ Op.cit. PECCININI, Daisy., 103.

Na *Pietà* que aconchegou Jesus em seus braços e na suavidade da *Mãe* que amparou o filho aos seus pés, o escultor remeteu à sua própria infância, da qual guardou na memória uma imagem de sua jovem mãe, num momento de carinho com o filho pequeno. Nesse sentido, é importante reportar à reflexão de Maurice Halbwachs, o qual afirmou que a história vivida constitui um quadro vivo e natural em que um pensamento pode se apoiar, para conservar e reencontrar a imagem de seu passado.³²⁶ As constantes referências de Brecheret às mães, principalmente como *mater dolorosa*, recuperaram reminiscências de sua infância na Itália. Mais tarde, mulheres importantes em sua trajetória, como sua tia Antonia Nanni e Simone Bordat, ampliaram o rol de seus referenciais femininos.

A face de Simone Bordat, sua companheira e incentivadora durante os anos que o escultor passou na França, foi plasmada no bronze *Cabeça da Srta.X.*³²⁷, exposto no Salão de Outono. O rosto apresenta linhas bem marcadas, indicando a influência de Mestrovic, mas o artista suavizou a tensão observada em suas obras da fase italiana e não realizou uma “cópia fotográfica” como outros bustos da década de 1930.³²⁸ A escolha do bronze para a face da *Srta. X*, tem relação com a própria personalidade de Simone, uma mulher madura, inteligente e moderna, que compartilhou com Brecheret momentos difíceis e também suas conquistas.

Cabeça de Juranda Brecheret,³²⁹ representa o rosto de Jurandyr Helena, jovem com a qual Brecheret se casou em 1939, a quem representou com uma expressão serena, que contrastou com a seriedade observada no busto da *Srta X*. Conhecido por sua habilidade em realizar retratos, nesse período, o artista também esculpiu o rosto do pintor John Graz e de Armando Alvarez Penteado, no qual experimentou efeitos plásticos como volume e traços vigorosos, presentes na iconografia do *Monumento às Bandeiras*³³⁰ e na *Cabeça de Brecheret*. No entanto, ao representar Jurandyr Helena, Brecheret se entregou a uma interpretação naturalística e poética destacando os relevos numerosos e delicados,³³¹ do rosto de sua jovem esposa.

³²⁶Op. cit. HALBWACHS, Maurice. , p.71

³²⁷ Cf. imagem 27 na página 123.

³²⁸ Brecheret era um retratista consagrado internacionalmente e, nesse período, trabalhou bastante no gênero para prover o sustento de sua família. Op. cit. PECCININI, Daisy, p. 129.

³²⁹Juranda era o apelido carinhoso pelo qual Brecheret chamava a esposa. Cf. imagem 28 na página 124.

³³⁰ Op. cit. PECCININI, Daisy, 130.

³³¹ Idem, ibidem.



Imagem 27: *Cabeça da Srta .X*
Data: 1922
Victor Brecheret
Fonte ³³²

³³² Idem, p. 59.



Imagem 28: *Cabeça de Juranda Brecheret*
Data: 1939
Victor Brecheret
Fonte ³³³

³³³ Idem, p. 124.

Capítulo III: O Monumento às Bandeiras

Território redesenhado: Parque do Ibirapuera

As experimentações de Brecheret no campo artístico foram essenciais para a execução do seu *Monumento às Bandeiras*, obra instalada no Parque do Ibirapuera, um lugar importante na cidade de São Paulo. Por ser uma das realizações mais significativas da Comissão do IV Centenário é preciso reconstituir o seu processo histórico e refletir sobre o seu significado.

A transformação da várzea do Ibirapuera num parque, que se tornou referência na capital paulista, está inserida na busca pelo ordenamento do espaço embasada em uma proposta de modernização da cidade. Contudo, esse processo não foi tranquilo uma vez que no seu decorrer o projeto arquitetônico e o projeto político ora se coadunaram ora entraram em confronto, pois as intervenções no espaço são atribuições de técnicos e de políticos e, poucas vezes, respondem às necessidades coletivas. Assim, os territórios possuem as marcas das aspirações políticas que, freqüentemente, aparecem sob a forma de argumentos técnicos.³³⁴

Desde o início o Parque do Ibirapuera foi planejado para se tornar “um empreendimento de caráter duradouro, que se perpetuasse como um marco comemorativo de alta significação e utilidade,”³³⁵ indicativo da posição de vanguarda atribuída à cidade pelos seus gestores e empresários. Nesse sentido, a arquitetura moderna de Oscar Niemeyer,³³⁶ profissional contratado para construir o Parque, foi um elemento capaz de traduzir eficazmente, na sua linguagem própria, o prestígio que rodeia o poder, utilizando

³³⁴ VIDAL, Rodrigo. *A cidade e seu território através do ordenamento urbano em Santiago do Chile*. In: Projeto História Nº 14 – *Cultura e Representação* – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC, 1997, p. 186.

³³⁵ Lei Municipal 4.166 de 29/12/1951, regulamentada pelo decreto nº 1592 de 18/01/1952. Pasta Ibirapuera – Diversos 5. Idem.

³³⁶ No início de sua carreira, Oscar Niemeyer estagiou no conceituado escritório de arquitetura do carioca Lucio Costa, o qual considerou a arquitetura moderna como uma releitura do passado. Lúcio Costa vinculou seu trabalho ao processo da vida, à interioridade, ao passo que Niemeyer se preocupou com a exterioridade e dessa forma, afastando-se aos poucos da arquitetura funcionalista do início de seu trabalho, para desenvolver uma pesquisa cada vez mais livre. A partir da criação do conjunto da Pampulha, em Minas Gerais, Niemeyer abandonou deliberadamente a linha reta para experimentar todas as possibilidades da curva. Uma curva utilizada com lirismo, por vezes arbitrariamente, mas pouco a pouco conduzida a se tornar o complemento indispensável da linha reta. MAC: *A curva indispensável de Oscar Niemeyer*. In site: <http://www.conexaoprofessor.rj.gov.br>

para isso a escala monumental, os materiais nobres, etc.³³⁷ Tal reflexão é apropriada para entender que o empenho da Comissão do IV Centenário em implementar tais obras, que consumiram cerca de 80% de seu orçamento total,³³⁸ estava associado a um projeto de modernização da cidade de São Paulo. De fato, esse esforço foi recompensado porque o espaço, dotado de um conjunto arquitetônico representativo do progresso e que remeteu ao futuro desejado para a capital, se tornou um dos símbolos mais significativos do IV Centenário de São Paulo. Assim, é perceptível que “*os imaginários sociais empregam facilmente as linguagens mais diversas, inclusive política e arquitetônica e que, dessa forma, as cidades são, entre outras coisas, uma projeção dos imaginários sociais no espaço.*”³³⁹ Por tais razões, projetos que visam a revitalização de espaços importantes, incluindo demolições e construções consideradas modernas e funcionais surgem em momentos históricos em que interesses específicos estão em jogo, sendo o contexto analisado sublinhou tal reflexão.

A criação de um grande parque para a cidade já era vislumbrada no final do século XIX e foi reforçada na década de 1920, quando a área de cerca de 1.500.000 m², denominada Ibirapuera foi incorporada ao patrimônio municipal sob a administração de José Pires do Rio.³⁴⁰ Em 1951, a Comissão do IV Centenário, em conjunto com a Prefeitura de São Paulo, resolveu construir um parque naquela região, a qual já aguardava a instalação dos monumentos às Bandeiras e ao Soldado Constitucionalista,³⁴¹ reforçando a intenção do poder público em realizar intervenções importantes no local.³⁴² A relevância daquele espaço no contexto urbano e também sua vocação como área de lazer para os paulistas foi

³³⁷ BACSKO, Bronislaw. *Imaginação social*. Enciclopédia Einaudi 5, Anthropos, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, p. 313.

³³⁸ RODRIGUES ALVES NETO, Antonio. *Relatório do IV Centenário*. Fundo Comissão IV Centenário. Fichário Corrente. Arquivo Histórico Municipal Washington Luís- DPH/SMC/PMSP, 1954, p. 2.

³³⁹ Op.cit. BACSKO, Bronislaw. Idem, p. 313

³⁴⁰ Desde 1887, a municipalidade solicitou ao Ministério imperial que suspendesse a venda de terras na várzea de Santo Amaro, que incluía a região conhecida como Ibirapuera. Em 1906, o Executivo Estadual outorgou ao Município a posse de terrenos na várzea de Santo Amaro, cuja extensão foi ampliada através de longos litígios com particulares. Na década de 1930, foi instalado um viveiro de plantas que se tornou o embrião do futuro parque e o, então prefeito Fábio Prado incentivou o plantio de árvores na região. *Breve Histórico do Parque Ibirapuera*. Centro de Documentação Técnica – Departamento de Parques e Áreas Verdes – Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente.

³⁴¹ Lei 1643, de 10/12/1936 - Aprova o plano de localização do Monumento às Bandeiras; em 06/08/1949, o Executivo Municipal dispõe sobre a localização do Monumento aos Mortos de 1932. Idem, *ibidem*.

³⁴² Durante a primeira metade do século XX, foram elaborados outros projetos de urbanização para o Ibirapuera. Cf. ANDRADE, Manuella Marianna. *O Parque do Ibirapuera: 1890 a 1954*. <http://www.vitruvius.com.br>

confirmada quando a Autarquia do IV Centenário o considerou adequado para a instalação do Centro de Comemorações, no qual seriam realizadas exposições durante o aniversário da cidade.

A princípio, foi cogitada a implantação desse Centro em outros terrenos, inclusive em uma área em Interlagos, adquirida pela Comissão, mas a distância da região central e a dificuldade de acesso, inviabilizaram a proposta. Também foram indicadas a Cidade Universitária e uma área às margens do Rio Tietê pertencente à Prefeitura, mas logo foram descartadas em favor do Ibirapuera, que aguardava sua transformação em parque.

Apesar de ser uma região de várzea, era a mais extensa entre os terrenos disponíveis e a preferência de Ciccillo Matarazzo pelo local, somada à indicação de que a cidade estava inclinada a se desenvolver naquela direção, foi decisiva para a escolha do lugar.³⁴³ Tais elementos contribuíram para a efetivação de um projeto antigo de criação de um parque inspirado em projetos europeus como o *Hyde Park*, de Londres e o *Bois de Bologne*, de Paris,³⁴⁴ que se caracterizam pela presença de lagos, por áreas arborizadas e espaços para apresentações e outros eventos.³⁴⁵

Visando contemplar tais expectativas, a equipe de Niemeyer em parceria com os profissionais paulistas Eduardo Kneese de Mello, Zenon Lotufo, Hélio Uchoa Cavalcanti, Gauss Estelita e Carlos Lemos, elaborou projetos embasados em novas idéias em curso na Europa, onde um dos principais expoentes foi o arquiteto francês Le Corbusier. Ele afirmou que o uso do vidro, do aço e do concreto armado revolucionou a arquitetura, até então caracterizada pela presença de “fundações maciças, paredes portantes espessas, aberturas de janelas limitadas, solo inteiramente atravancado”.³⁴⁶ Para esse arquiteto, o

³⁴³ *O Centro das Comemorações - Pasta Ibirapuera – Eventos – Idem.*

³⁴⁴ Em um relatório apresentado à Câmara Municipal, em 1926, o prefeito Pires do Rio fez menção à construção de um parque inspirado nesses projetos europeus. *O Parque Ibirapuera.* Idem.

³⁴⁵ *Hyde Park* é um parque no centro de Londres, na Inglaterra. Junto com *Kensington Gardens*, que fica adjacente, ele forma uma das maiores áreas verdes da cidade, com 2.5 km² de extensão. Ele é atravessado pelo lago *Serpentine*. O *Hyde Park* é oficialmente reconhecido como um dos Parques Reais de Londres. O *Bosque de Bolonha*, em francês, *Bois de Boulogne*, é um parque situado em Paris, França. Cobre uma superfície de 846 hectares, sendo conhecido como um dos pulmões da capital francesa. É um pouco menor do que o Parque Florestal de Monsanto, em Lisboa, mas é duas vezes e meia maior do que o *Central Park*, em Nova Iorque, e 3,3 vezes maior do que o *Hyde Park*, em Londres. <http://pt.wikipedia.org>.

³⁴⁶ Le Corbusier propôs como alternativa o emprego de fundações concentradas, supressão de paredes portantes e possibilidade de dispor de toda a fachada para iluminação. Tais ideias foram discutidas por

importante era a funcionalidade das edificações, razão pela qual rejeitou elementos decorativos e privilegiou linhas simples, características também presentes em projetos criados por Niemeyer que, no entanto, ampliou os conceitos propalados por Le Corbusier criando um vocabulário próprio.

Niemeyer afirmou que a ousadia era a base para a realização de bons projetos e que “*para atingir o grau de boa arquitetura, de obra de arte, tem que ser diferente.*”³⁴⁷ Movido por esse desejo, adaptou novos elementos aos Palácios dos Estados e das Nações no Ibirapuera, os quais apresentam pilotis e janelas de vidro em toda a extensão da fachada, para aproveitar a luz natural, além das curvas, elementos que em geral compõem seus projetos. Outro exemplo dessa arquitetura curvilínea são as rampas internas do Pavilhão Ciccillo Matarazzo³⁴⁸ e Palácio das Exposições e Artes, ambos localizados no Parque do Ibirapuera.

Mais uma particularidade presente no Parque e que é recorrente no trabalho de Niemeyer é o seu gosto pela monumentalidade e pelo espaço que, segundo ele, “*valoriza as coisas, porque sem espaço em volta não tem a surpresa arquitetônica.*”³⁴⁹ Nesse aspecto, as dimensões do Ibirapuera permitiram que as edificações e os monumentos presentes em sua área, como o do Soldado Constitucionalista, do italiano Galileo Emendabili,³⁵⁰ e das Bandeiras, pudessem ser apreciados de vários ângulos. Isso não ocorreu, por exemplo, com o *Monumento ao Duque de Caxias*, de Victor Brecheret, instalado na Praça Princesa Isabel, que está rodeada por construções e *outdoors* que prejudicam a percepção da obra, bem como sua relação com o espaço urbano. Dessa forma,

arquitetos de diversos países e publicadas em Paris, em 1943. LE CORBUSIER. *Os três estabelecimentos humanos*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 28.

³⁴⁷ ZUBARAN, Luiz Carlos et al. *Entrevista com o arquiteto Oscar Niemeyer*. Canoas, Rio Grande do Sul: ULBRA, 2002, p.53.

³⁴⁸ Cf. imagem 29 na página 130.

³⁴⁹ “*Eu gosto do monumental, eu gosto dos templos egípcios, eu gosto é do espaço. O espaço é que valoriza as coisas. Eu gosto dos templos egípcios. Sem espaço em volta não tem surpresa arquitetônica. Eu me lembro que eu fui lá na Grécia, e que agora está diferente do que devia ser... perto da cidade... aquele prédio, o Partenon. Devia ser, devia ter outra importância. A gente subia até lá, e agora está muito perto da cidade, tem prédios altos.*” Op. cit. ZUBARAN, Luiz Carlos et al. p. 65.

³⁵⁰ Galileo Emendabili nasceu em Ancona, na Itália, estudou na Academia di Urbino e, em Roma, foi influenciado pelo ateliê do *Altare della Patria*, vertente ligada à edificação de obras em homenagem a personagens e fatos da história do país. Mudou-se para São Paulo em 1923, onde realizou obra monumental e funerária, com referências simbólicas e literárias, principalmente nos cemitérios São Paulo, do Araçá e da Consolação. *Monumentos urbanos. Obras de arte na cidade de São Paulo*. São Paulo: Prêmio Editorial, Banco Sudameris Brasil, p. 118.

a área livre no entorno do objeto é necessária porque lhe confere centralidade, hierarquia e permite ao observador encontrar um ponto adequado para vê-lo.

No entanto, o projeto do Parque suscitou tanto críticas ácidas ao custo elevado³⁵¹ como às formas elaboradas pelos profissionais cariocas e paulistas. “*Não há campos de esporte ao ar livre para crianças e adultos, piscinas públicas e para competições, concha acústica para concertos ao ar livre, aquário (...)*,”³⁵² afirmou o arquiteto Christiano Stockler das Neves, crítico veemente do estilo moderno ao qual acusou de visar somente o “*utilitarismo e o tecnicismo.*”³⁵³ Da mesma forma, anos antes ele contestou as propostas modernistas tendo travado polêmicas com alguns membros do movimento, inclusive com Oswald de Andrade que passou a chamá-lo de “*um bom pedreiro*”. Em artigos publicados às vésperas do IV Centenário, Stockler reafirmou seu descontentamento acerca dessas velhas questões e comentou que o objetivo da Autarquia “*era a imposição do falso modernismo, em detrimento da nossa cultura, dos nossos artistas e de todos aqueles que não comungam da azarada ‘arte moderna’, cujos mecenas viram nos festejos de 1954 uma magnífica oportunidade para isso.*”³⁵⁴ Em uma época caracterizada pela transição, projetos em confronto tentaram se tornar hegemônicos, e a atitude do arquiteto expôs essas tensões presentes no ambiente político e cultural, cuja marca foi o crescente abandono de antigos símbolos e tradições.

Nesse sentido, a afirmação de que as “*épocas de crise de um poder são também aquelas em que se intensifica a produção de imaginários sociais concorrentes e antagonistas, e em que as representações de uma nova legitimidade e de um futuro*

³⁵¹ O presidente da Comissão do IV Centenário se reuniu com o prefeito Jânio Quadros para conversar sobre a parte que coube ao Município nas obras de urbanização do Parque Ibirapuera, mas o prefeito alegou que não havia verbas para cumprir o previsto no convênio assinado com o Estado, no constante às comemorações. Cf. *A Prefeitura não tem dinheiro e isso é o bastante, diz Jânio. Choque entre a Prefeitura e a Comissão do IV Centenário.* In *Jornal: O Dia*, 30/04/1953, p. 6; *Até agora a Prefeitura nada despendeu com os festejos do IV Centenário.* In *Jornal: O Diário Popular*, 30/04/1953, p. 12.

³⁵² NEVES, Christiano Stockler das. *DESPRIMOR E DESPERDÍCIO.* In: *Jornal Correio Paulistano*, s.d.. Fundo Comissão IV Centenário. Fichário Corrente.

³⁵³ O arquiteto Cristiano Stockler das Neves era adepto do estilo Luís XVI, o qual considerava elegante e adaptável à vida moderna, enquanto desprezava a arquitetura modernista. Insatisfeito com a predominância dessa nova tendência que baniu tanto o ecletismo quanto o art déco, o arquiteto trocou a prancheta por outras atividades, chegando a ser nomeado prefeito de São Paulo por cinco meses, em 1947, e no mesmo ano fundou e se tornou o primeiro diretor da Faculdade de Arquitetura Mackenzie. In site: <http://www.piratininga.org/Sorocabana/sorocabana.htm>

³⁵⁴ Idem, ibidem.



Imagem 29: Rampas internas do *Pavilhão Ciccillo Matarazzo*
Fonte ³⁵⁵

³⁵⁵ <http://pt.wikipedia.org>

diferente proliferam”³⁵⁶ é apropriada para pensar que, no contexto das comemorações, certos valores que aos poucos perderam o vigor, foram diluídos em favor de um projeto de modernidade.

Contudo, a estética moderna, quer nas artes ou na arquitetura, por si só não inseriu a capital no universo almejado e o Ibirapuera, de certa forma, representou essa dissonância. Sua arquitetura arrojada para a década de 1950, apontou para o futuro enquanto os monumentos em homenagem ao movimento de 1932 e às Bandeiras, incorporados ao Parque, de certa forma, reviveram um ideário do qual muitos paulistas já não compartilhavam. Dessa maneira, temporalidades diversas foram unidas naquele território, revelando o reencontro do tempo antigo pelo moderno e, igualmente, sinalizando que o tempo que se vive não é homogêneo.³⁵⁷ Assim, a coexistência dos tempos pode acontecer naturalmente, sem confrontos ou de forma arbitrária e superficial, mas no constante à situação abordada, o convívio entre símbolos que caracterizaram subjetividades tão distintas, não chegou a suscitar fortes reações na população.

Por outro lado, os monumentos representaram um capital vivido no íntimo da memória e que se tornou uma reconstrução problemática e incompleta de manifestações inerentes a momentos pontuais da história paulista, num contexto em que o distanciamento com o passado colonial já era perceptível.³⁵⁸ Dessa forma, foi necessário conferir novos significados às representações do bandeirante para incorporá-las ao espírito das comemorações que mesclaram o antigo e o novo, mas que projetaram o futuro. Assim, a Várzea de Santo Amaro ou Yby-ra-quera³⁵⁹ se tornou um território de múltiplas experiências e memórias, plenamente integrado à metrópole.

A princípio, a região serviu como pasto para o gado leiteiro das chácaras no seu entorno e depois o governo municipal reservou um espaço para fermentar lixo e transformá-lo em adubo para ser distribuído aos interessados. Em 1927, foi iniciado o plantio de árvores e, logo depois, a Divisão de Matas, Parques e Jardins criou um viveiro de

³⁵⁶ Op. cit. BACSKO, Bronislaw. p. 310.

³⁵⁷ NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p. 30.

³⁵⁸ NORA, Pierre. *Entre memória e história. A problemática dos lugares*. Yara Aun Khoury (Trad.). In: Projeto História Nº 10 – *História & Cultura* – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC, 1993, pp. 9 e 12.

³⁵⁹ Nome tupi que em português significa pau podre e que foi atribuído à região porque ela apresentava trechos alagadiços.

plantas³⁶⁰ e tais ações visaram reafirmar a vocação do local como área de lazer, ideia vislumbrada por gestores da capital desde o século XIX.³⁶¹

Com a aproximação do IV Centenário, o ideal de modernidade ganhou formas nos projetos da equipe de Oscar Niemeyer.³⁶² Foram construídos cinco edifícios previstos no plano arquitetônico original,³⁶³ os quais estavam ligados por uma marquise e que receberam a denominação de palácios em virtude da orientação de que o projeto sintetizava a posição de vanguarda cultural e de pujança econômica da capital. As edificações foram planejadas para receber exposições culturais nacionais e internacionais e de produtos industrializados e agrícolas produzidos nas regiões brasileiras e em outros países. Entre esses edifícios se destacou a imponência dos Palácios dedicados às Indústrias e à Agricultura, deixando clara a importância desses setores para economia paulista e paulistana. Mais tarde, todos os prédios serviram a atividades diferenciadas e cada um deles recebeu os nomes de pessoas que, de alguma maneira, estavam ligadas à história da cidade, como forma de preservar a memória constituída ao longo do tempo.³⁶⁴

³⁶⁰ O viveiro recebeu o nome de Manequinho Lopes em homenagem ao entomologista Manoel Lopes de Oliveira Filho, responsável pelas mudas destinadas ao plantio no Parque Ibirapuera. Formado na Alemanha, Manoel Lopes trabalhava na Divisão de Matas, Parques e Jardins e se dedicou ao Parque até sua morte em 1938. Cf. *IV Centenário de São Paulo. Especial Memória* In site: <http://www.abril.com.br/especial450/materias/ibirapuera/index.html#>

³⁶¹ Cf. O Parque Ibirapuera, *Breve histórico do Parque Ibirapuera*. In: Pasta Ibirapuera – Eventos.

³⁶² No início da década de 1950, Niemeyer projetou alguns edifícios no centro de São Paulo. Além do Edifício Copan, talvez o mais conhecido, foram construídos os edifícios Montreal, na avenida Ipiranga, o Eiffel, na Praça da República, Galeria Califórnia, na rua Sete de Abril, e o Triângulo, na rua Direita. Niemeyer também projetou nas imediações do Parque do Ibirapuera, a Gastroclínica. Com exceção do Copan, os demais edifícios não são objeto de apreço pelo arquiteto carioca, que declarou: “*Foram edifícios destinados à especulação imobiliária, sem qualquer importância para a arquitetura. Em São Paulo tenho apenas dois projetos: o Parque do Ibirapuera e o Memorial da América Latina*”. *Projeto para o Paço Municipal de São Paulo*. In site: <http://www.arquitetonica.com>

³⁶³ Cf. imagem 30 na página 134.

³⁶⁴ O *Palácio das Nações* depois denominado Pavilhão Manoel da Nóbrega, abrigou a sede da Prefeitura Municipal até 1993, e desde 2004 se tornou um museu de arte afro-brasileira. O *Palácio dos Estados*, atual Pavilhão Engenheiro Armando de Arruda Pereira abrigou a Prodram- Companhia de Processamento de Dados do Município de São Paulo, desde 1973 até o ano de 2006. O *Palácio das Exposições e Artes* ou Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, mais conhecido como Oca, foi projetado para se tornar um planetário, mas abrigou o Museu da Aeronáutica e do Folclore e atualmente recebe exposições de caráter diverso. O *Palácio da Agricultura* está situado fora dos limites do Parque e foi criado para receber a Secretaria da Agricultura, mas isso não ocorreu e o Detran ocupou o edifício até o ano de 2009. O *Palácio das Indústrias*, hoje sede da Fundação Bienal de São Paulo, foi concebido como espaço para as exposições permanentes da indústria paulista. Com o tempo sua principal função foi a de sediar bienais de arquitetura e artes e, mais recentemente, o evento de moda *São Paulo Fashion Week*. MACEDO, Wesley. *O Conjunto Arquitetônico do Ibirapuera* In site: <http://www.sampa.art.br/index.php?pg=parquedoibirapuera>.

Niemeyer também previu a construção de um Auditório com duas pinturas do arquiteto Le Corbusier, nas laterais, no entanto, em agosto de 1953 ficou decidido o adiamento da obra para outro momento.³⁶⁵ Somente no início de 2005, depois de longos debates entre a Prefeitura Municipal, o Ministério Público e os órgãos da preservação do patrimônio, a obra foi concluída e entregue à população.³⁶⁶

Atualmente, alguns edifícios do Ibirapuera necessitam de manutenção, sendo a marquise que os une a mais problemática, apresentando goteiras, mofo e rachaduras no piso, situação que se estende aos sanitários localizados em toda a sua extensão. Existem planos para reformar o espaço, mas questões burocráticas e financeiras impedem o início dos trabalhos. A conservação desse conjunto precisava ser contínua, mas como ocorre em outros espaços pertencentes aos Estado e à Prefeitura Municipal de São Paulo, tais intervenções acontecem na medida em que esses bens se degradam.

Não obstante os problemas de conservação de parte das edificações do Parque do Ibirapuera, o valor histórico, arquitetônico e artístico dos monumentos que compõem o conjunto, expõem a pujança do contexto no qual o Parque foi implementado.

A par das condições nas quais foi criado um dos espaços públicos mais freqüentados na capital de São Paulo, busquei ainda, compreender o processo que levou à elaboração e instalação do *Monumento às Bandeiras*, outro componente importante do Parque do Ibirapuera.

³⁶⁵Op. cit. MACEDO, Wesley.

³⁶⁶ *Inventário da Arquitetura Moderna Paulistana*. 2ª etapa. S.T.C.T. Divisão de Preservação. DPH/ Secretaria Municipal de Cultura: Trabalho em colaboração com o DOCOMOMO Brasil – 1996. Centro de Documentação Técnica – Departamento de Parques e Áreas Verdes – Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente.

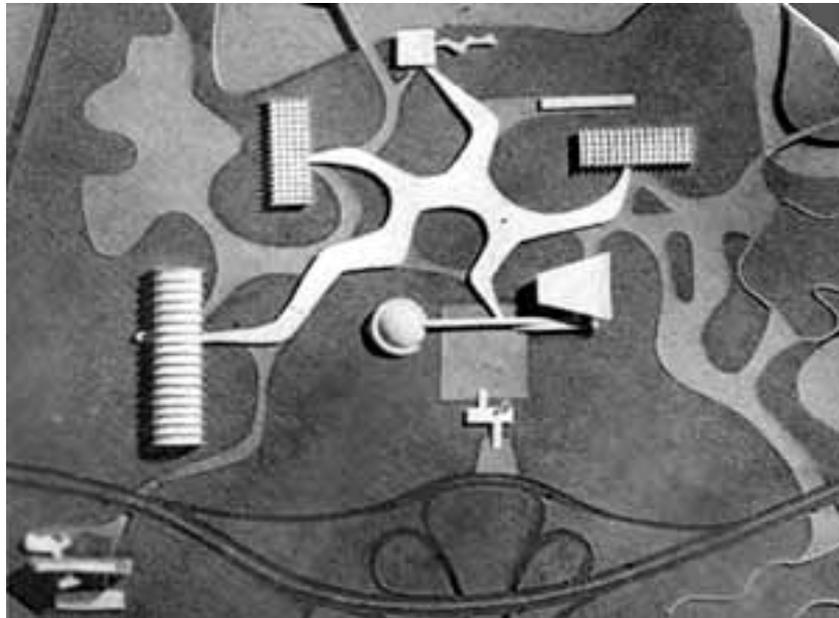


Imagem 30: Maquete do projeto original para o Parque do Ibirapuera - 1951
Fonte ³⁶⁷,

³⁶⁷ NIEMEYER, Oscar et all. *Ante-Projeto da Exposição do IV Centenário de São Paulo*. São Paulo, 1952

Monumento às Bandeiras: Processo histórico

O projeto do *Monumento às Bandeiras*³⁶⁸ foi criado por Victor Brecheret para as comemorações do Centenário da Independência brasileira, porém a obra só foi concretizada por ocasião de outra festa: a do IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1954. O processo de construção da escultura foi moroso em face da escassez de recursos destinados ao trabalho, sobretudo, durante o Estado Novo. Tal situação contrastou com o apoio recebido pelo escultor para realizar o *Monumento ao Duque de Caxias*, o qual se inseriu no ideário político do governo Vargas.

A obra em homenagem aos bandeirantes permaneceu no papel de 1921 até 1936, quando o governador de São Paulo, Armando de Salles Oliveira, imbuído do desejo de recuperar o orgulho dos paulistas abalado com os acontecimentos de 1932, providenciou a construção da escultura.

Porém, tal atitude se chocou com a orientação do governo federal que desestimulou quaisquer manifestações de cunho regionalista e incentivou os projetos que visavam ressaltar a unidade da nação. Dessa forma, surgiu uma proposta consistente com os ideais de Vargas que foi a de erguer em São Paulo um *Monumento ao Duque de Caxias*, militar que desempenhou um papel destaque na manutenção da unidade e da integridade do país, bem como na função de “pacificador” da nação, durante o Império.³⁶⁹

Assim, um personagem relevante na cena política do império brasileiro, foi descolado daquele contexto para assumir o lugar de herói nacional ao lado de outros nomes ligados ao regime republicano e, depois, recebeu um novo significado para servir aos propósitos do Estado Novo. A figura do Duque enfrentou um longo processo de adequação

³⁶⁸ Cf. imagem 31 na página 136

³⁶⁹ A imagem de Caxias como militar e político de expressão começou a ser construída desde sua atuação na Balaiada (1840-1841), passando pela Batalha do Avañy, durante a guerra com o Paraguai, até sua morte, em 1880. Sua representação como político está na pintura de Victor Meireles, *Juramento da Princesa Isabel*, (1875), enquanto sua imagem como herói militar apareceu no quadro de Pedro Américo, *Batalha do Avañy* (1872-1888). RIBEIRO, Ana Carolina Fróes. *Tradição, Nacionalismo e Modernidade. O Monumento Duque de Caxias*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo, 2006, pp. 90-1 e 99.

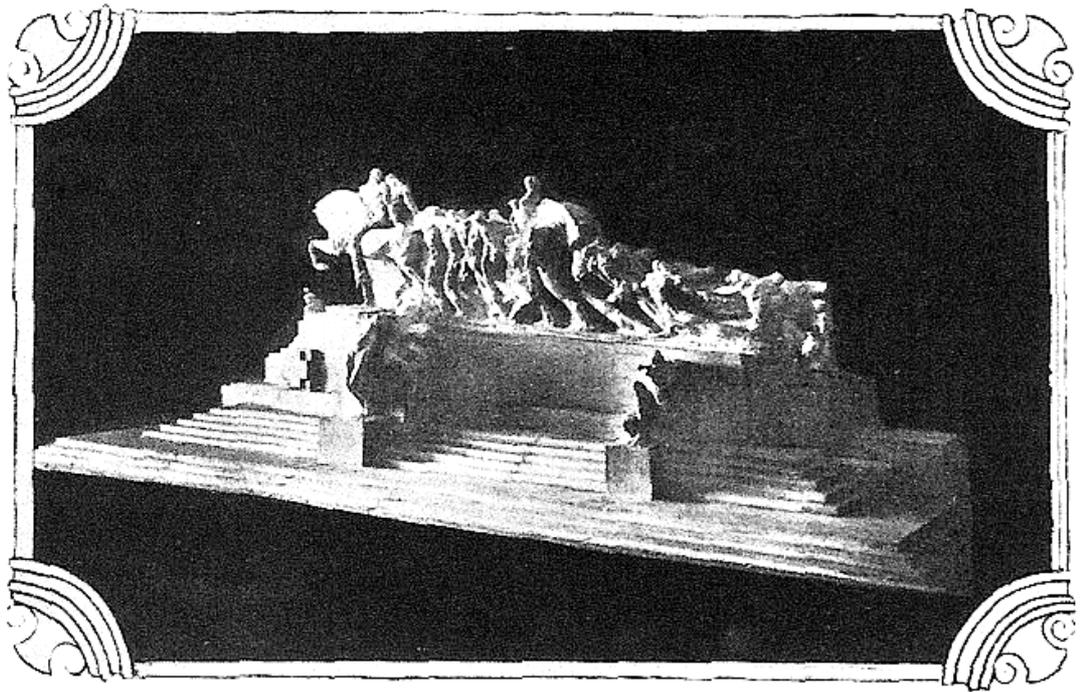


Imagem 31: Maquete em gesso do *Monumento às Bandeiras*
Fonte ³⁷⁰

³⁷⁰ Revista *Papel e Tinta*. Apud. PECCININI, Daisy. p. 42.

para contemplar as mudanças políticas que se sucederam e foi revalorizada a cada momento, inclusive, transformando o militar em Patrono do Exército do Brasil, reverenciado no Dia do Soldado.

No cerne dessa construção, o personagem se tornou o modelo apropriado para o “*novo homem brasileiro*” que se queria construir.³⁷¹ Como uma figura exemplar, Caxias foi entronizado no panteão brasileiro, legitimado por um conjunto de práticas e rituais, dentre eles, a entrega de espadins semelhantes àquele utilizado pelo Duque, aos cadetes do Exército, criando uma tradição que visou estabelecer certos valores e normas de comportamento.³⁷²

Contudo, instalar a estátua de Caxias em São Paulo ainda teve como objetivo reduzir a importância do mito bandeirante na capital, associando-o a uma figura mais apropriada aos interesses do novo regime. Nessa perspectiva, o General do Exército Maurício Cardoso, idealizador da homenagem ao militar, procurou conseguir a adesão dos paulistas para o projeto, em um discurso proferido em 1940. Na época, afirmou que “*São Paulo inteira vibrará de ardor patriótico*” pois “*mostrará ao Brasil*” o quanto se comovem ao abrigar o monumento, aqueles “*que trazem em seu sangue, palpitando, os ecos sinfônicos da vitoriosa epopéia bandeirante.*”³⁷³

Ao exaltar a figura do Duque, Cardoso também conferiu aos mamelucos um caráter mais amplo, inscrevendo os atos desses paulistas, no âmbito nacional, o que permitiu que os sujeitos, de certa forma, aceitassem o militar como um símbolo da brasilidade. Isso tudo, ofereceu aos paulistas a oportunidade de rever o acontecimento regional e responder

³⁷¹Uma das principais preocupações do Estado Novo era a construção do “novo homem brasileiro.” O Ministro Capanema, ao criar o “Palácio da Cultura” procurou decorá-lo com obras de arte que traduzissem tais objetivos. Na entrada desse edifício devia ser instalada uma escultura do “Homem Brasileiro”, mas as propostas apresentadas pelos artistas Celso Antonio (um mestiço sentado) e por Ernesto de Fiori não atenderam às exigências oficiais. Então, o poeta Carlos Drummond de Andrade pediu a Mário de Andrade que intercedesse para que Brecheret criasse a escultura, mas ele se recusou por estar envolvido com os dois monumentos para São Paulo. 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. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP/SP, 2005, pp. 71-2. Apud. RIBEIRO, Ana Carolina Fróes., p. 107.

³⁷² HOBBSAWN, Eric, RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 9.

³⁷³Discurso proferido General Maurício Cardoso, publicado no Jornal *A Gazeta*, em São Paulo, em 20/08/1940. Apud. RIBEIRO, Ana Carolina Fróes., p. 113-4.

individualmente, segundo suas próprias necessidades,³⁷⁴ ao arcabouço cultural, às condições financeiras e ao apelo do governo federal.³⁷⁵

Para concretizar esse processo foi aberto um concurso internacional de maquetes³⁷⁶ cujo vencedor foi Victor Brecheret, com o projeto *Itororó A*, o qual apresentou uma estátua equestre de Caxias, baseada em imagens conhecidas do militar, tal a semelhança verificada na obra. Contudo, nesse trabalho o escultor se aproximou dos padrões acadêmicos, abdicando de qualquer estilização por se tratar de uma “encomenda oficial”, destinada a representar os ideais de uma instituição conservadora, o Exército Brasileiro.

Ao contrário do que ocorreu com o *Monumento às Bandeiras*, a estátua do Duque de Caxias foi destinada, desde o início, a ocupar o Largo do Paissandu e conhecer as dimensões e condições do espaço, foi um aspecto favorável para os escultores elaborarem suas propostas. As maquetes expostas em um edifício na Praça Ramos de Azevedo atraíram um público significativo,³⁷⁷ o que indicou a solidez do trabalho de convencimento no constante ao mito de Caxias, bem como o interesse da população nos trabalhos realizados. É importante ressaltar que desde o início do século XX, os concursos para a construção de monumentos eram bastante concorridos e as pessoas ficavam ávidas para manifestar suas opiniões sobre as obras, o que justificou o grande número de visitantes a esse certame .

Entretanto, Brecheret considerou que o Largo do Paissandu era inadequado para receber a escultura que ficava mais bem instalada no Vale do Anhangabaú, em uma “*situação ideal, não sufocado pelos demais prédios, nem sufocando e perturbando a*

³⁷⁴SENIE, Harriet. *A Arte Pública nos Estados Unidos*. In: MIRANDA, Danilo Santos de. (Coord.) *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998, p. 36.

³⁷⁵Com a autorização para a realização do concurso, o General Maurício Cardoso iniciou uma mobilização com listas de coleta, festas, vendas de estatuetas e, inclusive, a contribuição de um dia de salário do povo paulista, para viabilizar o certame. In *Jornal das Artes*, nº 1, p. 42. Apud. RIBEIRO, Ana Carolina Frões., p. 119.

³⁷⁶Em novembro de 1940, o presidente Vargas autorizou a instituição da Comissão Central Pró-Monumento Duque de Caxias, com sede em São Paulo. O órgão foi composto por três presidentes de honra: o interventor Federal do Estado de São Paulo, o Arcebispo Metropolitano e o Comandante da 2ª Região Militar, e de cinco presidente executores, já eleitos pelos membros 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. BRASIL, Lei nº 2.085, de 22/11/1940. Diário Oficial. São Paulo. Projeto para o Concurso para o Monumento Duque de Caxias. Vale ressaltar que a Comissão já existia em caráter informal desde 1939, quando teve início a campanha para a realização do projeto ao monumento a Caxias. Apud. RIBEIRO, Ana Carolina Frões., p. 117-8.

³⁷⁷À época, estimou-se que um público de cerca de trezentas mil pessoas foi visitar a exposição de maquetes do concurso. Sessenta artistas nacionais e estrangeiros se inscreveram no certame, mas apenas vinte deles conseguiram entregar seus trabalhos em tempo hábil para a exposição. Op. cit. RIBEIRO, Ana Carolina Frões., p. 125.

passagem.”³⁷⁸ O artista ainda afirmou que tal decisão não era competência dos engenheiros, mas “*que o autor da obra, geralmente, sabe melhor do que ninguém onde ela deve ser colocada.*”³⁷⁹ O escultor que viveu na Europa e se habituou a observar os grandes monumentos nas praças públicas, desenvolveu um olhar diferenciado no constante à integração da obra no espaço, um elemento que confere visibilidade e inteligibilidade à obra de arte. Na visão de Brecheret, seu trabalho era um complemento apropriado para reforçar a simbologia do Vale do Anhangabaú como espaço do poder, pois a nova sede da Prefeitura Municipal estava destinada a ocupar o local,³⁸⁰ que já abrigava o Automóvel Clube, onde eram realizados eventos da burguesia de São Paulo.

Contudo, para que a Praça recebesse a escultura de Brecheret era necessário demolir a Igreja do Rosário dos Homens Pretos, e isso gerou um embate entre a Irmandade ligada ao templo e a Prefeitura Municipal, questão que se prolongou até o final do mandato de Prestes Maia. Esse episódio foi elucidativo do descaso do poder público com as experiências de luta e resistência da população negra na capital paulista, vivenciadas naquele território.³⁸¹

Na gestão do prefeito Ademar de Barros, político ligado ao presidente Vargas que foi interventor do Estado de São Paulo e apoiou a ideia do *Monumento ao Duque de Caixas*, foi implantado o pedestal da escultura na Praça Princesa Isabel, espaço que surgiu como alternativa durante os debates sobre a localização da obra. Ainda no ano de 1957, a

³⁷⁸ PRADO, Carlos G. do. *Brecheret não está satisfeito com a localização*. In: Jornal não identificado. Instituto Victor Brecheret, São Paulo. Apud. RIBEIRO, Ana Carolina Fróes., p. 180.

³⁷⁹ Depoimento de Victor Brecheret. In: Jornal não identificado, datado de 1948. Idem p. 179.

³⁸⁰ Nas décadas de 1940 e 1950, as instalações da prefeitura de São Paulo estavam espalhadas em diversos prédios alugados, inclusive com algumas sedes afastadas, condição desfavorável para o seu bom desempenho. Em 1952, na administração do prefeito Armando de Arruda Pereira, foi promovido um concurso de projetos para a nova sede, mas os planos apresentados não abordaram de forma adequada os problemas urbanísticos básicos, e solução plástica dos espaços propostos, além de infringir as disposições expressas no edital. Dessa forma, o júri deliberou que não haveria qualquer prêmio a conferir e o sr. Armando de Arruda Pereira publicou a portaria nº 37 de 27/10/1952, constituindo a Comissão Orientadora do novo projeto para o Paço Municipal, sob a presidência do secretário de obras, o engenheiro João Caetano Álvares, e integrada pelos arquitetos Oscar Niemeyer, Carlos Alberto Gomes Cardim Filho, Alfredo Giglio, Júlio Cezar Lacrete, Carlos Lodi, Mário Henrique Pucci e Eduardo Corona. Com base nas diretrizes preliminares estabelecidas pela equipe, coube ao arquiteto Oscar Niemeyer desenvolver o projeto definitivo que, no entanto, nunca foi implementado. Op. cit. *Projeto para o Paço Municipal de São Paulo*.

³⁸¹ Cf. *A polêmica da localização do Monumento*. In: Op. cit. RIBEIRO, Ana Carolina Fróes., pp. 192-208.

estátua foi colocada em sua base,³⁸² mas a inauguração da obra ocorreu somente em 1960, cinco anos após a morte do seu autor.³⁸³

Durante esse processo tanto o poder público como Brecheret desconsideraram a possibilidade de ouvir a população no constante à instalação do monumento, o que se chocou com a função inerente à arte pública, a qual se caracteriza por ser moldada num grau decisivo, pelas circunstâncias e contexto geográfico e histórico no qual foi elaborada.³⁸⁴ Isso significa que cada obra é resultado de uma experiência única que a define, atribui valores e interfere na relação que os sujeitos têm com ela.

Dessa forma, em virtude da estátua do Duque de Caxias estar mal localizada e do pouco conhecimento que a população tem sobre esse personagem na atualidade, a escultura não dialoga com a paisagem no seu entorno e tampouco com os habitantes da cidade. A interação da obra de arte com o espaço e com as pessoas foi uma questão que surgiu durante a polêmica para a instalação do monumento: “*São Paulo é de uma infelicidade única em questões de valor e má colocação de monumento.*”³⁸⁵

Nesse aspecto, o *Monumento às Bandeiras* foi privilegiado, pois ocupou um amplo espaço na entrada do Parque do Ibirapuera, longe de quaisquer edifícios ou outra edificação de grande porte, e “*nenhuma moldura é melhor do que a mancha verde dos gramados.*”³⁸⁶ A escolha desse local também teve um significado simbólico porque lá “*nasceu a Avenida Brasil*” que está próxima a Rua Manoel da Nóbrega e tudo isso teve “*alguma coisa de predestinado,*” afirmou o governador Armando de Salles Oliveira.³⁸⁷ Esse lugar constitui o ponto de onde partiram as expedições para percorrer o sertão paulista e por essa razão, as figuras estão com os olhos voltados para o horizonte, como a vislumbrar as trilhas a serem percorridas.³⁸⁸

³⁸² Cf. imagem 32 na página 141.

³⁸³ O prefeito Ademar de Barros não aguardou autorização do Poder Legislativo para realizar a obra que foi legalizada somente em 10 de junho de 1959. *Idem*, p. 209.

³⁸⁴ Arte pública é um conceito recente e que ainda demanda discussões para uma elaboração mais consistente, no entanto, inclui obras de arte instaladas em espaços públicos da cidade. BRENSON, Michael. *Perspectivas da Arte Pública*. In: *Op. cit.* MIRANDA, Danilo Santos de., p. 17

³⁸⁵ *A dança das estátuas*. In: *Jornal Correio Paulistano*, 14/11/1948. Apud. PELEGRINI, Sandra Brecheret. *Brecheret – 60 anos de notícia*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 2000, p. 84.

³⁸⁶ *Idem*, *ibidem*.

³⁸⁷ Mensagem do Governador Armando de Salles Oliveira à Assembléia do Estado, em 09/07/1936. *Op. cit.* BATISTA, Marta Rosseti., p. 54.

³⁸⁸ Cf. imagem 33 na página 143.



Imagem 32: *Monumento ao Duque de Caxias*
Fonte “³⁸⁹”

³⁸⁹ *In site:* http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Monumento_ao_Duque_de_Caxias,_de_Victor_Brecheret

O trabalho desenvolvido pelos bandeirantes e pelos jesuítas foi importante para a consolidação da presença portuguesa no território, mas o discurso do governador não considerou a relação tensa entre esses sujeitos. No entanto, o local que abrigou a escultura possui uma carga simbólica importante para a compreensão da obra de arte, ainda que cada grupo social possua uma formação cultural diferente que media sua leitura acerca do objeto.

A intensidade desse estranhamento do observador com a produção artística pode ser abstraída das reações de incompreensão e espanto do público e da crítica diante da maquete do *Monumento às Bandeiras*, apresentada em 1921. Na ocasião, os modernistas auxiliaram o escultor tentando justificar a linguagem plástica utilizada: “*Chegam diversos imbecis a crer que Brecheret não sabe que os cavalos e os homens que andam pelas ruas são diferentes dos que ele plasma,*”³⁹⁰ defendeu Mário de Andrade.

O estranhamento das pessoas se justificou porque na obra, o escultor misturou conceitos estéticos vigentes na Itália e que ainda não tinham se difundido no Brasil. Apesar de algumas reações favoráveis à escultura, certos detalhes subverteram os padrões morais e os cânones artísticos e, por isso, afastaram o patrocínio do governo e da iniciativa privada, impedindo a construção do monumento.

Anos mais tarde, em entrevista concedida à Rádio Gazeta, em São Paulo, Victor Brecheret afirmou que sua “*grande preocupação era criar um Monumento às Bandeiras para que tivesse um cunho tipicamente nosso*”³⁹¹. Seu comentário remeteu às questões postas nos anos iniciais do Modernismo acerca da necessidade de desenvolver uma arte nacional.

Mesmo atualizando a escultura no constante à estética, o artista conservou a ideia original do grupo anônimo, determinado, forjado em material das pedreiras paulistas. Seu desejo era executar a obra em um único bloco de granito, mas as dimensões monumentais do trabalho inviabilizaram esse plano e o problema foi resolvido sobrepondo blocos de rocha.

³⁹⁰ ANDRADE, Mário de. *Questões de Arte*. In: PELLEGINI, Sandra Brecheret, p. 29.

³⁹¹Entrevista concedida ao programa Enciclopédia do Ar, da Rádio Gazeta, em dezembro de 1953. In: *A produção radiofônica paulistana nas décadas de 40 e 50*. Trechos de programas do Rádio Paulista e Carioca, no passado e no presente. 1984, Fita K7 - Setor de Multimeios. Centro Cultural São Paulo – CCSP.



Imagem 33: *Monumento às Bandeiras*

Fotografia realizada pela autora em 26/02/10, com o objetivo de permitir a visualização da obra.

A base do monumento foi um elemento essencial para Brecheret uma vez que não é apenas a sustentação do conjunto, mas desse apoio sólido emergem as figuras que se projetam com imponência.

Brecheret optou pelo uso do granito e a contratação de fornecedores e mão de obra foi realizada através de licitações, as quais foram vencidas pela firma *Irmãos Milanezi*, responsável pelo granito, e pela Oficina de Cantaria *A. Incerpi e Cia*, que ficou encarregada de executar a escultura.³⁹² Por sugestão de Amus Incerpi, chefe da Oficina de Cantaria, Brecheret adotou o granito Mauá, material de composição mais grossa, porosa e menos resistente, porém mais fácil de desbastar e de ser cortado em grandes blocos. Contudo, a precariedade das estradas que ligavam a pedreira à oficina dificultou o transporte dos blocos de até a cinquenta toneladas, os quais demoravam cerca de três dias para chegar no bairro do Bom Retiro, atrasando a realização dos trabalhos. Em 1950, a prefeitura conseguiu uma carreta com capacidade de transportar até setenta toneladas, o que eliminou a necessidade do desbaste inicial dos blocos.³⁹³

Antes do governo do Estado de São Paulo resolver construir o *Monumento às Bandeiras*, foi aberto um concurso para a escolher um projeto em homenagem ao Soldado Constitucionalista que, a exemplo da escultura de Victor Brecheret, também foi instalado no Parque do Ibirapuera. O escultor Galileo Emendabili venceu o certame de 1934, com a proposta de uma edificação com referências da arte italiana da década de 1930, tanto na arquitetura como no uso de materiais importados.³⁹⁴

A relevância dessa escultura para o conjunto do Ibirapuera está na associação dos soldados de 1932 com os mamelucos paulistas. Durante as campanhas para o alistamento de voluntários, na época da mobilização em prol de uma nova Carta Constitucional, o ânimo dos combatentes foi comparado ao empenho dos sertanistas do período colonial. Assim, o mito bandeirante foi reinterpretado e transposto temporalmente para o Movimento Constitucionalista, momento em que novos e velhos paulistas deviam se espelhar nessa figura transformada em mito.³⁹⁵

³⁹²A firma Irmãos Milanezi já estava fornecendo material para a execução do *Monumento a Caxias*. Op. cit. BATISTA, Marta Rossetti. p. 94.

³⁹³ Idem, pp. 98-109.

³⁹⁴ MARINS, Paulo César Garcez. *O Parque do Ibirapuera e a construção da Identidade Paulista*. São Paulo: Anais do Museu Paulista, 2003, Vol 6/7, Número 007, pp.20-6. In site: www.redalyc.com

³⁹⁵ Idem, p. 22.

Dessa forma, as obras instaladas no Parque do Ibirapuera e inauguradas entre 1953 e 1955, além de atualizarem as referências aos bandeirantes, refletiram, entre outras coisas, a diluição da resistência à integração dos migrantes e dos imigrantes na concepção de identidade paulista, adequada aos novos tempos. O importante naquele momento não era a ascendência mameluca, mas a colaboração de todos para o desenvolvimento de São Paulo.

Em uma cidade que se tornava cosmopolita, a figura do bandeirante serviu para representar o esforço conjunto em prol do crescimento econômico, contudo, sua importância como símbolo da identidade perdeu o vigor na medida em se desfizeram os grupos que partilhavam tais ideias. *“A memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo.”*³⁹⁶

Assim, é preciso refletir sobre o significado que esse personagem assumiu na cidade de São Paulo, nos dias atuais para perceber como sua imagem subsistiu, mesmo que dotada de outras características.

³⁹⁶Op. cit. HALBWACHS, Maurice. , p. 51

O monumento e a cidade

Tanto na época em que foi projetada como no momento de sua finalização, a obra de Brecheret reuniu duas condições especiais: a de celebrar algo importante para a comunidade, dando sentido às comemorações do IV Centenário, e de ser realizada por um artista reconhecido que, apesar da permanência na Europa, não se desvinculou da terra que adotou como pátria. Através dessa escultura, Brecheret representou poeticamente a dura realidade das jornadas pelos sertões e pelos rios, e transformou o cotidiano dos desbravadores em algo notável esteticamente.

Nesse sentido, os monumentos são criações marcadas social e historicamente, porém, testemunham melhor a época de sua execução do que o período que pretendem evocar.³⁹⁷ Assim, o *Monumento às Bandeiras*, criado para simbolizar a determinação e também a identidade paulista, teve sua função descaracterizada em virtude do distanciamento do processo histórico que o gerou, fazendo com que assumisse outros papéis na cidade, sem perder a importância e o significado da memória bandeirante.

As expedições e seus integrantes foram reinterpretados e emprestaram seus nomes ao Palácio do Governo de São Paulo, às pontes, esculturas, ruas e avenidas, hospitais, agremiações de jovens como as Bandeirantes, entre outros, o que revelou sua presença marcante na capital. Como parte dessa memória, a obra de Brecheret manteve sua importância e se tornou um marco em São Paulo.

Por suas proporções que a distinguem de qualquer outro objeto pertencente à paisagem local, mesmo que seja observada à distância, ela atrai a atenção das pessoas. Com seus 50 metros de comprimento, por 15 metros de largura e cerca de 6 metros de altura, ela está localizada em uma rotatória na entrada do Parque do Ibirapuera, e é vista pelos motoristas e pedestres que trafegam pelas ruas no seu entorno, sendo uma imagem que se destaca. Dessa forma, os monumentos não passam despercebidos: despertam lembranças, reavivam emoções e desencadeiam narrativas.³⁹⁸

³⁹⁷ FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: ANNABLUME, 1993, p. 92.

³⁹⁸ Idem, p. 124.

A obra de arte em questão transmite algo a quem a observa, quer seja a sensação da força irreprimível das 37 figuras que avançam determinadas a vencer obstáculos, quer seja apenas pela admiração por suas dimensões e riqueza de detalhes. Nesse sentido, é importante ressaltar que o observador assimila esse tipo de trabalho aos poucos, na sua passagem, formando-se em sua memória algum significado, permitindo que o sujeito elabore um novo tipo de percepção que não se faz na presença do objeto, mas *in* memória dele.³⁹⁹ Essa nova interpretação da imagem confere-lhe energia, tornando-a parte do repertório visual da população, que passa pelo local esporádica ou regularmente. Tal apropriação se realiza independente do significado que foi atribuído originalmente ao objeto.

O monumento está distante do conjunto formado pela marquise e pelos pavilhões de exposição, mas existem vias de acesso que contornam o lago que separa a obra das edificações, possibilitando aos frequentadores do Ibirapuera percorrer o trajeto do interior do Parque até a escultura. Nem todos que visitam o Ibirapuera o fazem especialmente para conhecer as bandeiras plasmadas por Brecheret, porém aquelas pessoas que se dirigem para lá com tal objetivo escalam a escultura sem cerimônia, exploram seu universo de formas seguras e a tomam como pano de fundo para fotografias, em seus momentos de lazer.⁴⁰⁰ Esse diálogo é um aspecto positivo no constante às novas interpretações do monumento e o mantém como uma parte importante do Parque do Ibirapuera e da memória paulista.

As características do Parque o transformaram em um dos destinos preferidos da população, que utiliza o espaço para a prática de esportes, assiste a espetáculos ao ar livre ou no auditório e visita exposições permanentes e temporárias no Museu de Arte Moderna, no Museu Afro e na Oca. Os edifícios de Oscar Niemeyer, o Obelisco de Galileo Emendabili, o Monumento de Victor Brecheret, a escultura de Frans Krajcberg, entre outras reunidas naquele local, constituem um acervo de obras representativas de diferentes movimentos artísticos e períodos históricos. Essa é uma particularidade do Ibirapuera e que não se encontra em nenhuma outra parte do país. Por tal razão, o Parque é um lugar diferenciado cuja calma contrasta com a agitação incessante da capital paulista.

³⁹⁹ ABRAMO, Radha. *Praça da Sé, Cidade Universitária, Metrô*. In: MIRANDA, Danilo Santos de. (Coord.) *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998, p. 57.

⁴⁰⁰ Op. cit. *Monumentos urbanos*, p. 15.

Nesse espaço, a obra de Brecheret está articulada com a paisagem que a circunda, transformando-se em uma referência geográfica, em um ponto turístico e em um local de interesse para estudantes e apreciadores das artes plásticas. É preciso ressaltar que tal localização é privilegiada porque a área no seu entorno é ampla e o monumento não convive com *outdoors*, mas como outras esculturas, além da exposição ao meio ambiente, como sol, chuva etc, ele sofre os efeitos da poluição. Esse problema é recorrente nas cidades e não há técnicas que permitam uma rápida restauração e que garantam depois a imunidade da obra ⁴⁰¹, revelando a dificuldade na conservação de tais monumentos diante dos resíduos lançados na cidade pelas chaminés das fábricas, dos hospitais que incineram lixo, os escapamentos dos veículos, entre outros fatores. As depredações e pichações também comprometem a integridade das obras de arte, principalmente aquelas instaladas em espaços públicos. Atitudes dessa natureza são riscos não desejados, mas que fazem parte do ambiente urbano contemporâneo. Isso revela que os monumentos estão abertos à dinâmica da cidade, facilitando que a memória interaja com a mudança e que os heróis nacionais se revitalizem graças à propaganda, ao trânsito⁴⁰² e igualmente pelas manifestações populares e pela ação dos grafiteiros.

A escultura de Brecheret é exemplar desse fenômeno e igualmente interage com o crescimento urbano, com a publicidade, com os grafites e manifestações sociais⁴⁰³ que, às vezes, a utilizam como suporte para faixas e cartazes que encobrem suas formas. As performances de artistas que criam instalações ou interferem em prédios, monumentos ou outras edificações importantes para a cidade também contribuem para atualizar o significado de tais objetos no contexto urbano.

Outrossim, as formas singulares do monumento convidam a população a se aproximar e manter com a obra uma relação lúdica, interação que fica mais clara nos apelidos de *Empurra-empurra* ou *Deixa-Que-Eu-Empurro*, atribuídos a esse trabalho. Tais cognomes revelam uma identificação dos observadores com o último homem da bandeira,

⁴⁰¹ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.248. Apud. FREIRE, Cristina., p. 173.

⁴⁰² CACLINI, Nestor Garcia., *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. LESSA, Ana Regina; CINTRÃO, Heloísa Pezza (Trad.). São Paulo: EDUSP, 2003 p. 301.

⁴⁰³ Op. cit. CACLINI, Nestor Garcia., p. 300.

encarregado de mover a canoa, uma vez que a corda sustentada pelas figuras ao lado da embarcação está frouxa.⁴⁰⁴

Além disso, a escultura igualmente se tornou um símbolo cívico, cuja silhueta pode ser vista no site da Prefeitura Municipal de São Paulo, bem como em propagandas, nas embalagens de produtos e cartões postais, o que é um indício da força que sua imagem conservou, ainda que desprovida da capacidade de revelar, *a priori*, seu significado. Nesse sentido, a história contada pelo monumento é bem contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, a certos interesses, o que é inevitável e também legítimo.⁴⁰⁵

Outra condição que distingue esse monumento no conjunto de obras de arte presentes nos espaços públicos da cidade é que, juntamente com o *Monumento ao Duque de Caxias* e *Sepultamento*, ambos de Victor Brecheret, talvez consistam nas únicas grandes esculturas do modernismo paulista. Em São Paulo, são escassos os trabalhos ligados ao período moderno que marquem a presença dos principais artistas brasileiros da primeira metade do século XX,⁴⁰⁶ pois grande parte dos trabalhos remete ao estilo conservador, como por exemplo, *Monumento à Independência*, de Ettore Ximenes.

Aos poucos, a realização de concursos para a escolha de obras de arte foi abandonada e o próprio interesse das administrações estadual e municipal pela aquisição desses bens diminuiu, o que, em parte, justificou os poucos exemplares ligados a essa fase.

Atualmente, os projetos de embelezamento e revitalização de áreas da capital privilegiam demolições, reformas e construção de edificações modernas. A arte, em geral, fica restrita à entrada dos prédios ou à recepção destes, às estações do metro, entre outros lugares. Os trabalhos produzidos pelos artistas contemporâneos apresentam dimensões mais adequadas aos espaços disponíveis da cidade, isto é, as obras se mesclam ao espaço público e possuem dimensões reduzidas se comparadas aos monumentos aqui citados. Dessa maneira, é possível que um outro monumento, como as bandeiras de Victor Brecheret, não

⁴⁰⁴ Cf. imagens 34 e 35 nas páginas 151-2.

⁴⁰⁵ Op. cit. LE GOFF, Jacques. *História e Memória*, p. 51.

⁴⁰⁶ As obras de Galileo Emendabili em espaços públicos – com exceção do complexo do Obelisco no Parque do Ibirapuera e de suas obras funerárias – possuem um vocabulário conservador, mais ligado ao ideário estético da passagem do século do que propriamente às questões que de fato o intrigavam enquanto artista criador. *Monumentos urbanos*, pp. 22-3.

seja erguido na capital, o que evidencia a singularidade desse patrimônio histórico e cultural de São Paulo.



Imagem 34 : *Homem empurrando a canoa*
Detalhe do Monumento às Bandeiras
Fotografia realizada pela autora em 26/02/10, com o objetivo de permitir a visualização da obra



Imagem 35 : *Grupo puxando a canoa*
Detalhe do Monumento às Bandeiras
Fotografia realizada pela autora em 26/02/10, com o objetivo de permitir a visualização da obra

Personagens do monumento

Ao buscar o significado da presença do indígena, do negro, do português, do mameluco e do próprio imigrante na escultura de Brecheret procurei entender de que forma o artista construiu os perfis desses personagens. Para representá-los como seres gigantescos em sua forma e supra-humanos em sua força,⁴⁰⁷ o escultor potencializou na obra, as características do corpo humano, a exemplo do que foi realizado através da literatura paulista de caráter épico, desenvolvida na primeira metade do século XX, a qual criou um mito em torno da figura do bandeirante. Dessa forma, Brecheret produziu um monumento que é também um documento⁴⁰⁸ das transformações ocorridas na política e na sociedade daquele período. Mas para que a escultura assuma o papel de documento é preciso que ela seja estudada na relação com outras fontes e permita que a memória coletiva possa recuperar o processo histórico que a torne inteligível.

Quando foi inaugurado em 1953, o *Monumento às Bandeiras* foi provido de diversas placas de granito polido com inscrições de caráter informativo em baixo relevo, que têm o objetivo de explicar o seu significado aos que se aproximam da obra. No entanto, isso não é suficiente para reconstituir a atmosfera que engendrou a sua construção.

Na face frontal da base foi gravado o nome do historiador Afonso de Escagnolle Taunay, como uma homenagem por sua contribuição aos estudos sobre as bandeiras e a História de São Paulo. Ao centro, há um mapa do Brasil com os nomes de bandeirantes e os percursos de suas expedições pelo interior do país. No lado esquerdo do pedestal, outra placa traz uma inscrição do poeta e escritor Cassiano Ricardo:

*“Glória aos heróis que traçaram o nosso destino
Na geografia do mundo livre, sem eles,
O Brasil não seria grande como é.”*

⁴⁰⁷ *Dois Monumentos: Duas Epopéias*. In: Revista do Arquivo Histórico Municipal. Divisão do Arquivo Histórico – Prefeitura Municipal de São Paulo, p. 02.

⁴⁰⁸ Jacques Le Goff historicizou os conceitos de monumento e de documento apontando as características de cada um deles. Mas afirmou que os monumentos e documentos precisam de uma análise científica para que deixem o campo da memória e entrem no campo da ciência histórica. Op.cit. LE GOFF, Jacques. *História e Memória*, pp.548.

Nessa epígrafe o poeta reiterou as representações emblemáticas da força e determinação dos bandeirantes, construídas ao longo de décadas e a escolha de seus versos para compor o conjunto de Brecheret colocou-o no mesmo patamar de importância de Taunay e de outros historiadores das bandeiras. A mensagem de Cassiano Ricardo ainda se assemelhou ao exposto no memorial descritivo que acompanhou o projeto da escultura, em 1921:

*“O monumento devia exprimir, na harmonia do seu conjunto, unificados em blóco, toda a audácia, o heroísmo, a abnegação, a força expandidas em desvendar e integralisar o arcabouço geographico da Patria.”*⁴⁰⁹

O poema de Cassiano Ricardo e o texto do memorial trouxeram a questão da expansão do território como um ponto de destaque na mitificação do bandeirante, contudo, tais expedições não se constituíram com o objetivo de alargar as fronteiras, mas essa foi uma consequência natural do movimento empreendido por aqueles paulistas.⁴¹⁰ Assim, é possível perceber como a História de São Paulo foi impregnada pela presença desse personagem e também, entender a forma como tal interpretação o transformou em um ícone, um modelo de empreendedor.

Dessa maneira, o monumento de Brecheret perpetuou essa construção e transmitiu a mensagem de que o destino do homem é, na sua melhor performance, repetir o caminho dos ancestrais fundadores da comunidade.⁴¹¹ Essa ideia foi largamente divulgada, principalmente durante as celebrações do quarto centenário de São Paulo, quando se atribuiu o progresso paulista às iniciativas daqueles sujeitos.

Para homenageá-los, o artista criou uma escultura que, no início, mostrou, além do grupo central, alegorias e escadarias laterais que foram excluídas da versão final, a qual apresentou contornos mais limpos e modernos. Tais mudanças resultaram das experiências iniciadas no período em que o escultor esteve na Europa e explorou exaustivamente temas relativos às bandeiras, aprimorando os contornos e moldando em diversos materiais,

⁴⁰⁹ *Memorial Descritivo da maquete do Monumento das Bandeiras. Papel e Tinta*, SP e RJ, jul. 1920. Col. IEB USP. Apud. BATISTA, Marta Rossetti. Op. cit. p. 29.

⁴¹⁰ Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 e HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Monções*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

⁴¹¹ Op. cit. KLINTOWITZ, Jacob., p. 114.

pequenas peças inspiradas no desenho original.⁴¹² Algumas vezes, ele substituiu a canoa por um carro de bois e eliminou as figuras humanas deixando apenas os animais na cena; em outros momentos, Brecheret realizou estudos do grupo de bandeirantes, que se aproximaram da concepção final da escultura. Esses trabalhos preparatórios o ajudaram a definir o que era importante na obra, destinada a comunicar através da expressão corporal e facial das figuras, os sentimentos que moveram os homens que participaram daquelas expedições.

Um personagem cuja presença no grupo não era perceptível na maquete da década de 1920, mas que foi destacada na escultura definitiva é o imigrante, uma representação do próprio Brecheret.⁴¹³ O autor inseriu a si mesmo na obra porque, em sua concepção, os imigrantes também formaram uma massa humana em busca de um novo mundo.⁴¹⁴ Nesse sentido, o artista remeteu à sua trajetória como protagonista de uma jornada em busca de um novo lar e da realização profissional e, tornar real esse projeto significou ainda, recuperar reminiscências do seu passado.

Em certos aspectos, Brecheret procurou, de forma poética, imortalizar no granito diversos elementos que considerou estarem relacionados às expedições aos sertões, inclusive os sentimentos de solidariedade e companheirismo, os quais representou através do grupo que carrega um homem desfalecido.⁴¹⁵ Por suas experiências com a arte religiosa, o escultor produziu uma imagem de forte dramaticidade que evocou a passagem bíblica do corpo de Cristo sendo carregado para o sepulcro, após ser retirado da cruz. No entanto, a cena não subverte a ideia de conjunto e está inserida no bloco de forma harmônica.

Outro atributo dessa obra é o seu caráter monumental que contribuiu para reiterar a expressão de que os paulistas do período colonial eram uma sub-raça de gigantes, imagem que foi divulgada através dos estudos de Alfredo Ellis Jr, membro do IHGSP, na década de 1920.⁴¹⁶ Tal alcunha repercutiu de forma positiva na sociedade paulista e se materializou na

⁴¹² Cf. imagem 36 na página 156.

⁴¹³ Cf. imagem 37 na página 157.

⁴¹⁴ Op. cit. BATISTA, Marta Rossetti., p. 132.

⁴¹⁵ Cf. imagem 38 na página 158.

⁴¹⁶ Alfredo Ellis Jr. foi advogado, escritor, senador pelo Estado de São Paulo, professor na USP e fez parte do IHGSP. Na década de 1920, lançou diversos estudos sobre a História de São Paulo, nos quais delineou teses sobre a formação do paulista, a quem chamou de sub-raça de gigantes. Entre seus trabalhos estão *O bandeirismo paulista e o recuo do meridiano* (1923), *Raça de gigantes* (1926) e *Os primeiros troncos paulistas e o cruzamento euro-americano* (1935). FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: UNESP, 2002, p. 333.



Imagem 36 : Estudo para o *Monumento às Bandeiras*
Victor Brecheret
Fonte ⁴¹⁷

⁴¹⁷ In site: http://www.passeiweb.com/saiba_mais/arte_cultura/galeria/victor_brecheret/2#



Imagem 37: *Auto retrato de Victor Brecheret* (ao centro)
Detalhe do *Monumento às Bandeiras*
Fotografia realizada pela autora em 26/02/10, com o objetivo de
permitir a visualização da obra



Imagem 38: *Grupo carregando homem desfalecido*

Detalhe do *Monumento às Bandeiras*

Fotografia realizada pela autora em 26/02/10, com o objetivo de permitir a visualização da obra

escultura de Brecheret, o qual já havia estruturado outros trabalhos em dimensões avantajadas, mas nenhum com as características desse monumento.

A temática do trabalho, foi outro elemento do cotidiano incorporado à obra pelo escultor que colocou alguns personagens exercendo atividades características do período colonial, como a extração de ouro recriada nas figuras do branco e do indígena que estão lado a lado, com uma bateia.⁴¹⁸ O artista também representou a miscigenação, importante no processo de constituição da população brasileira, sintetizada na figura da mãe indígena que segura uma criança nos braços.⁴¹⁹ A questão da maternidade perpassou todas as fases da produção de Brecheret e, quando ele veio ao Brasil para expor, apresentou, no Rio de Janeiro e em São Paulo, uma escultura da *Mãe índia*, em mármore,⁴²⁰ o que revelou ainda, uma inquietação com as origens da população.

A forma como o autor dispôs as figuras no pedestal é um recurso que revelou a noção de hierarquia apreendida por Brecheret, o qual criou um grupo guiado por dois homens a cavalo, seguidos por fileiras compactas de homens de origem indígena, negra, européia e mameluca, sobre uma plataforma ligeiramente inclinada, a qual eles escalam.

Além da questão do comando nas bandeiras, o artista também apresentou as mudanças nas expedições do período colonial que, em meados do século XVIII, assumiram outras características ao utilizar o transporte fluvial em detrimento dos caminhos terrestres. Isso ocorreu em virtude do próprio desenvolvimento de São Paulo que se tornou um centro comercial movimentado e precisou de alternativas para o transporte de mercadorias.⁴²¹ Em razão disso, o escultor incluiu a canoa em seu trabalho, elemento que, do ponto de vista estético, conferiu equilíbrio e volume ao conjunto.

Nessa perspectiva, Brecheret inseriu elementos de conexão⁴²² nos espaços entre as figuras, tais como animais ou peles e tecidos que emergem do granito e estão sobre os ombros dos personagens. Tal recurso serviu, em algumas cenas, para disfarçar a nudez, ao mesmo tempo, que preencheu os intervalos entre as figuras, dando a noção de continuidade entre os blocos.

⁴¹⁸ Cf. imagem 39 na página 161.

⁴¹⁹ Cf. imagem 40 na página 162.

⁴²⁰ Op. cit. BATISTA, Marta Rossetti., p. 64.

⁴²¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957 e HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Monções*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

⁴²² Cf. imagem 41 na página 163.

Com efeito, o *Monumento às Bandeiras* é uma obra relevante para se compreender o desenvolvimento das artes plásticas no Brasil, mas que também testemunhou um período da História de São Paulo, na qual o ser paulista definiu orientações políticas, sociais e culturais. Examiná-lo sob essa ótica permitiu recuperar uma fase importante para entender questões postas no presente e indicou a necessidade de estudos que abordem a contribuição do escultor Victor Brecheret no âmbito cultural.



Imagem 39 : *Português e índio com a bacia*
Detalhe do Monumento às Bandeiras
Fotografia realizada pela autora em 26/02/10,
com o objetivo de permitir a visualização da obra

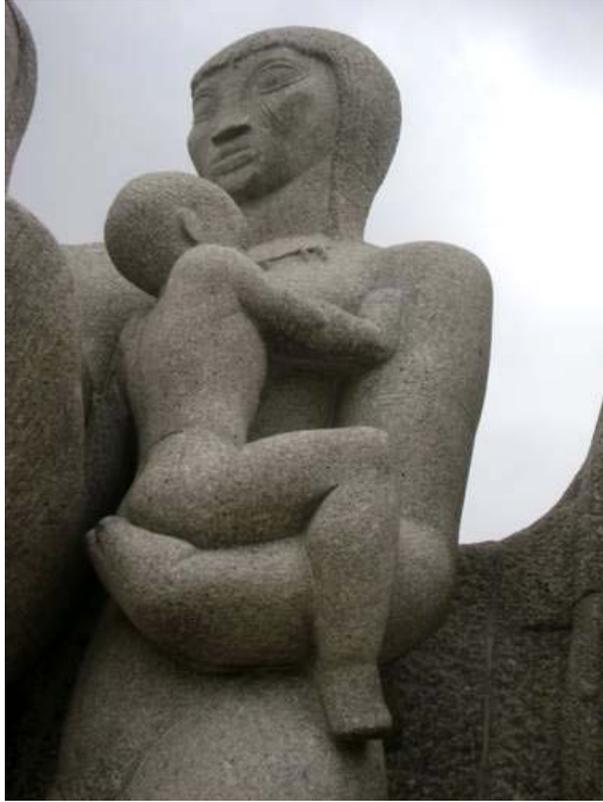


Imagem 40 : *Mãe índia*
Detalhe do Monumento às Bandeiras
Fotografia realizada pela autora em 26/02/10, com o
objetivo de permitir a visualização da obra



Imagem 41: *Caça*
Detalhe do Monumento às Bandeiras
Fotografia realizada pela autora em 26/02/10, com o
objetivo de permitir a visualização da obra

Considerações finais

Ao finalizar esse estudo sobre o papel do escultor Victor Brecheret no plano de renovação cultural discutido por intelectuais modernistas, na primeira metade do século XX, é possível entender o processo que os uniu em torno do artista e do seu projeto para o *Monumento às Bandeiras*. Para entender a contribuição desse sujeito no processo de transformações ocorridas na sociedade paulista e paulistana nas décadas de 1920 e 1950, escolhi abordar um período longo, do qual destaquei, sobretudo, as questões sociais e culturais.

Essa pesquisa, a princípio voltada para a análise do IV Centenário de São Paulo, se tornou uma investigação sobre as experiências profissionais e pessoais de Brecheret e ainda, acerca da relação intrínseca que ele manteve com o ambiente onde desenvolveu seu trabalho. Envolvido pela atmosfera do primeiro momento do Modernismo, no qual se esboçaram ideias e projetos de mudança sobre as questões da cultura, o artista foi alçado à condição de “*estandarte*” do movimento por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, entre outros membros do grupo.

À época, as criações de Brecheret mesclavam tendências apreendidas em Roma, porém, apresentavam uma linguagem nova e vibrante que contrastava com a arte acadêmica, alvo de críticas ácidas dos modernistas. Tal convicção a respeito da importância do escultor para o Modernismo foi reforçada pelo projeto do *Monumento às Bandeiras*, idealizado por Brecheret, em 1921. A escultura se adequou às noções de arte moderna delineadas pelo núcleo de intelectuais paulistas, além de homenagear um personagem importante para São Paulo. Assim, erguer a obra em homenagem aos bandeirantes se tornou uma questão central para o grupo.

Delinear a trajetória intelectual e pessoal do escultor Victor Brecheret, imbricada com a história da cidade de São Paulo, em especial com as comemorações de 1954, revelou a importância da figura do bandeirante para o artista e, ainda, os significados que esse personagem assumiu nos diferentes momentos em que foi importante reelaborar os referenciais da identidade paulista. Nesse processo, a representação desses paulistas, idealizada por Brecheret, também ganhou sentidos diferenciados os quais responderam às necessidades inerentes a cada período histórico. Assim, foi a aproximação do IV Centenário

da capital que ofereceu ao artista a oportunidade de concluir essa escultura iniciada em 1937, mas que foi interrompida durante a vigência do Estado Novo, porque a ideia do arrojo dos paulistas contida na obra se tornou inconveniente.

Dessa forma, a temática desse estudo se expandiu na medida em que construir o *Monumento às Bandeiras* se transformou em um projeto de longo prazo, que só foi concretizado durante as celebrações de São Paulo. Tal particularidade tornou esse momento relevante para a realização da pesquisa e contribuiu para a elaboração de um capítulo abordando questões relativas às celebrações da cidade, ocasião na qual a imagem do bandeirante esteve associada às questões da modernidade.

Tais inquietações nortearam as ações da Comissão do IV Centenário, órgão responsável pelos eventos. A entidade que, a princípio, foi administrada pelo industrial e mecenas Ciccillo Matarazzo e, mais tarde, pelo poeta Guilherme de Almeida, atendeu a interesses políticos e econômicos no tangente à imagem de uma capital pujante econômica e culturalmente, que foi divulgada durante as festividades. Nesse processo, o que chamou a atenção foi que esta representação se construiu pela transposição de um personagem do período colonial para o presente e esse recurso foi articulado com tal habilidade que repercutiu de forma positiva, naquele contexto.

Dessa maneira, considerei indispensável reconstituir alguns eventos comemorativos, bem como pesquisar a atuação de sujeitos ligados, de forma direta ou indireta, às comemorações, como Ciccillo Matarazzo, o prefeito Jânio Quadros e o poeta Guilherme de Almeida, entre outros, com o objetivo de captar a atmosfera na qual Brecheret concluiu o *Monumento às Bandeiras*.

É preciso ressaltar que, na década de 1930, o artista angariou o apoio do governador Armando de Salles Oliveira para esse projeto e isso, em parte, foi resultado da colaboração de Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo, intelectuais envolvidos com as questões culturais e políticas e, à época, assessores do governo do Estado. A decisão do gestor estadual foi incentivada por modernistas próximos a ele, mas coadunou com seu desejo de renovação política e cultural, visto que Armando de Salles também participou da criação da Universidade de São Paulo. Ligado a personalidades influentes no âmbito econômico e político, o governador contou com o respaldo de seus pares em seu desejo de criar um ambiente cultural pujante e dissipar o mal-estar causado pela derrota dos paulistas, em

1932. Todavia, durante o governo Vargas, as obras do Monumento foram interrompidas e o que trouxe à tona a necessidade de abordar de forma sucinta tensões políticas que permearam as décadas de 1930 e 1940 e que incidiram diretamente sobre o trabalho de Brecheret.

Para além dessa problemática, me referi à arte religiosa e indígena produzida pelo escultor, na medida em que a análise exigiu, em virtude de não constituir o foco desse trabalho. No entanto, é preciso destacar que Brecheret esculpiu diversas imagens de caráter religioso, especialmente, de São Francisco de Assis, a quem admirou por sua relação harmoniosa com a natureza. Igualmente importantes são as representações de Jesus Cristo em bronze, mármore, gesso ou terracota que, algumas vezes, manifestam a dor que costuma marcar essa figura. Entretanto, grande parte das esculturas do artista apresenta traços mais suaves, como os personagens da *Via Crucis*, criada para o Hospital das Clínicas, na década de 1940.

As madonas e anjos esculpidos por Brecheret se destacam pela beleza e, muitas vezes, se nota, como em outras peças, as influências da arte oriental. Contudo, suas experimentações com a arte religiosa não significaram que fosse um homem de convicções nesse âmbito, mas que desenvolveu uma sensibilidade para tratar de temas que incidem sobre o íntimo das pessoas. Tais esculturas não marcaram um período específico de sua produção, uma vez que foram realizadas durante toda a sua trajetória, o que permite conhecer peças representativas de vários estilos.

Porém, *a fase das pedras*, período em que trabalhou esses materiais, é considerada pelos especialistas como o momento que representa sua maturidade profissional, onde aperfeiçoou práticas iniciadas na França e se afastou das convicções anteriores. Ao criar obras através de incisões sutis em pedras, Brecheret retomou experiências com a superfície desse material bruto e procurou esculpir temas nacionais como o *Veado Enrolado*, a *Índia Escondida por um Grande Peixe*, a *Luta da Onça e do Tamanduá*, entre outros, obras que são essenciais para compreender sua aproximação com o que ele denominou de *uma arte nacional legítima*.

Tal preocupação afetou músicos, pintores e escultores, na primeira metade do século XX, e cada um lidou com essa questão de forma diferenciada, como por exemplo, Heitor Villa-Lobos que desenvolveu uma música clássica brasileira, Tarsila do Amaral que

trabalhou na vertente “pau-brasil” e da antropofagia, e Anita Malfatti que se distanciou das concepções de vanguarda. Nesse processo, Brecheret se dedicou ao aperfeiçoamento de seu trabalho com as pedras e conseguiu avanços significativos em suas experiências, tanto com esse como com outros materiais.

Contudo, não aprofundei o estudo dessa fase em especial, mas sublinhei as principais vertentes artísticas com as quais o escultor dialogou e interpretei algumas de suas obras para compreender como ele incorporou essas influências.

Em face da diversidade de caminhos relacionados à temática principal desse estudo, foi necessário escolher e organizar a discussão de forma não linear e trazer questões postas pelas efemérides paulistas no início do trabalho e não na parte final da pesquisa. No entanto, tal opção se mostrou adequada diante das especificidades desse trabalho, e, além do mais, revelou que meu objetivo foi sinalizar as possibilidades de análise que emergem da relação entre história e arte.

Recompôr a atmosfera na qual Victor Brecheret construiu uma carreira sólida e erigiu uma obra singular, tanto do ponto de vista estético como político-social, implicou em recuperar experiências de vida e trabalho na cidade de São Paulo. Nesse processo, ficou claro que a figura do bandeirante ainda possui vigor, sendo que sua simbologia, mesmo que com outros matizes, persiste por quatro séculos em uma cidade que está muito distante da pequena vila de ruas poeirentas nas quais as pessoas se reuniam para desejar boa sorte aos viajantes.

Arquivos

Arquivo Histórico Municipal Washington Luís - Departamento de Patrimônio Histórico-
Prefeitura Municipal de São Paulo.

Arquivo do Estado de São Paulo

Centro Cultural São Paulo – CCSP

Centro de Documentação Técnica – Departamento de Parques e Áreas Verdes – Secretaria
Municipal do Verde e do Meio Ambiente

Cinemateca Brasileira - São Paulo.

Museu da Imagem e do Som – MIS - São Paulo.

Museu do Teatro Municipal de São Paulo

Fontes

I- Atas, Leis, Decretos e Ofícios

Fundo Comissão IV Centenário de São Paulo

Fichário Corrente. Fundo Comissão IV Centenário. Arquivo Histórico Municipal
Washington Luís. DPH. PMSP.

*Guia da “Casa do Grito”. Ensaio e recomposição de um pouso de beira de estrada de
primórdios do século XIX.* Separata da Revista do Arquivo. Prefeitura do Município de São
Paulo Paulo. Secretaria de Educação e Cultura. Departamento do Arquivo Histórico, 1968.

Histórico da Comissão do IV Centenário e suas realizações. Fichário Corrente. Arquivo
Histórico Municipal Washington Luís

II- Revistas

BARRETO, Lima. *A filmobiografia (ou via crucis) de Lima Barreto.* Revista Filme
Cultura. Instituto Nacional de Cinema. Rio de Janeiro Ano I , nº 06, Setembro de 1967.

III- Relatórios e Projetos

Inventário da Arquitetura Moderna Paulistana. 2ª etapa. S.T.C.T. Divisão de Preservação.
DPH/ Secretaria Municipal de Cultura: Trabalho em colaboração com o DOCOMOMO
Brasil – 1996. Centro de Documentação Técnica – Departamento de Parques e Áreas
Verdes – Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente.

NIEMEYER, Oscar et all. *Anteprojeto da Exposição do IV Centenário de São Paulo. Breve Histórico
do Parque Ibirapuera.* Centro de Documentação Técnica – Departamento de Parques e
Áreas Verdes – Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente.

RODRIGUES ALVES NETO, Antonio. *Relatório do IV Centenário.* Fundo Comissão IV
Centenário. Fichário Corrente. 1954. Arquivo Histórico Municipal Washington Luís –
DPH/SMC/PMSP.

IV - Audio visuais

A metrópole e o balé. Direção Júlio Fantauzzi Filho. Produção 3 Jóias Filmes. São Paulo
A produção radiofônica paulistana nas décadas de 40 e 50. Trechos de programas do Rádio Paulista e Carioca, no passado e no presente. 1984, Fita K7 .

Francisco Matarazzo Sobrinho. Entrevista sobre Artes Plásticas e o IV Centenário da Cidade de São Paulo para o Programa Panorama nº 40, da TV 2 Cultura, realizado em 11 de novembro de 1976. Acervo da Exposição *CICCILLO – O mecenas das artes*, realizada no CIEE - Centro de Integração Empresa-Escola, em São Paulo no período de 05 a 26 de setembro de 2008.

Francisco Matarazzo Sobrinho. Entrevista sobre sua vida, Artes Plásticas e o IV Centenário da Cidade de São Paulo. CD 21.A – A – 0441

São Paulo em festa. (filme) Direção de Lima Barreto. Produção Ralpo da Cunha Mattos e Lores Cavazini. Locução Dalmácio Jordão. São Paulo, 1954. In: Arquivo da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

Semana de Arte Moderna de 1922 -Programa exibido pela TV Cultura, às 20:00 horas do dia 12/02/07, em comemoração aos 85 anos da Semana de Arte Moderna de 1922. TV Cultura – Fundação Padre Anchieta –São Paulo

Victor Brecheret – Programa exibido pela TV Cultura, às 20:00 horas do dia 14/02/07, em comemoração aos 85 anos da Semana de Arte Moderna de 1922. TV Cultura – Fundação Padre Anchieta –São Paulo

V- Exposições

CICCILLO – O mecenas das artes. Exposição realizada no CIEE - Centro de Integração Empresa-Escola, em São Paulo, no período de 05 a 26 de setembro de 2008.

VI – Jornalísticas

A Gazeta, 27/01/1953.

Diário Popular, 28/03/1919.

Diário Popular, 30/04/1953.

Diário Popular, 03/03/1954.

Diário Popular, 04/03/1954.

Diário Popular, 05/03/1954.

Diário Popular, 06/03/1954.

Diário Popular, 07/03/1954.

Diário Popular, 11/03/1954.

Folha da Tarde, 04/03/1954.

Folha da Noite, 01/07/54.

O Dia. 30/04/1953.

O Estado de São Paulo, 25/01/1954.

O Tempo S/A., 24/01/54.

VII – Cursos

FERREIRA, Lígia F. *A França contemporânea, país plural: política, cultura e sociedade.* Curso no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, de 16/05 a 27/06/09.

MANTESSO NETO, Virgínio. *Imigração Italiana: dados históricos e pesquisa genealógica*. Curso no Museu do Imigrante, em São Paulo, de 06/10 a 10/11/07.
MORETTIN, Eduardo Victorio. *Uma História do Cinema*. Curso na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, de 06/05 a 01/07/2008.

VIII – Palestras

Brecheret e a Escola de Paris. Rumo ao reconhecimento internacional. 1921-1937. Palestra proferida pela Profa. Dra. Daisy Peccinini, Docente da USP, no Museu Brasileiro da Escultura – MuBE, em São Paulo, em 01/12/2009.

Ser Paulista: Afirmação de identidades coletivas no Parque Ibirapuera. Palestra proferida pelo Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins, Docente do Museu Paulista da USP e Vice-Diretor do Centro de Preservação Cultural da USP, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pelo NEHSC – Núcleo de Estudos de História Social da Cidade, em 31/05/2007.

IX- Internet

Artigos

A escola que fez a cidade. In

site:<http://www.universia.com.br/materia/materia.jsp?materia=7651>

ALENCAR, Valéria Peixoto de. *Art Nouveau*. In site: <http://educacao.uol.com.br/artes/art-nouveau.jhtm>.

ANDRADE, Manuella Marianna. *O Parque do Ibirapuera: 1890 a 1954*.

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

Art Nouveau conquista Viena. In site: http://www.dw-world.de/popups_printcontent/0,,782477,00.html.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Os embates no meio artístico carioca em 1890*.

Antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. In site:

http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pensionista_1890.htm>

CHIARELLI, Tadeu. *Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão*. Novos Estudos - CEBRAP n. 80 São Paulo mar. 2008. In site: www.scielo.com.br.

DAZZI, Camila. *Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Itália (1890-1900) - Questionando o “afrancesamento” da cultura brasileira no início da República*. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. In site:

<http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pensionista_1890.htm>.

DIAS, Eliane. *Um breve percurso pela história do Modelo Vivo no Século XIX. Princípios do método, a importância de Viollet Le Duc e o uso da fotografia*. 19&20, Rio de Janeiro, v.II, n. 4, out 2007. In site: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ed_mv.htm>.

GUERIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro*. In: site: www.scielo.com.br

MAC: *A curva indispensável de Oscar Niemeyer*. In site: <http://www.conexao professor.rj.gov.br>

IV Centenário de São Paulo. Especial Memória In site: <http://www.abril.com.br/especial450/materias/ibirapuera/index.html#>.

MACEDO, Wesley. *O Conjunto Arquitetônico do Ibirapuera*. In site: <http://www.sampa.art.br/index.php?pg=parquedoibirapuera>.
Projeto para o Paço Municipal de São Paulo. In site: <http://www.arquitetonica.com>.
PECCININI, Daisy. *Auguste Rodin e o corpo humano*. In site: www.arte.unb.br/museu/daisy.htm.
SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX*, Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, p. 345. In site: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000100015
SODRE, João Clark A. *A Casa Bandeirantista de Luiz Saia no IV Centenário de São Paulo: Restauração e preservação da identidade paulista*. In site: <http://www.docomomo.org.br/seminario%20%20pdfs/070R.pdf>

Sites

www.academia.org.br
<http://www.abril.com.br/especial450/materias/ibirapuera/index.html#>.
<http://www.arquitetonica.com>.
<http://www.allaboutarts.com.br/default.aspx?PageCode=12&PageGrid=Bio&item=0404E1>.
www.arte.unb.br/museu/daisy.htm.
<http://blig.ig.com.br/editoracrayon/files/2009/05/balzac2.jpg>.
<http://www.blocosonline.com.br>.
<http://www.conexao professor.rj.gov.br>.
http://www.cpdoc.fgv.br/nav_fatos_imagens/htm/fatos/dip.htm.
<http://commons.wikimedia.org/wiki>.
http://croatia.org/crown/content_images/2008/indian2.jpg.
http://croatia.org/crown/content_images/2008/indian1.jpg.
<http://www.dezenovevinte.net/19&20/>
<http://www.docomomo.org.br/seminario%20%20pdfs/070R.pdf>.
http://www.dw-world.de/popups_printcontent/0,,782477,00.html.
<http://educacao.uol.com.br/artes/art-novau.jhtm>.
<http://filmescopio.50webs.com/cineastas/barreto.htm>.
<http://www.itaucultural.org.br>.
<http://www.leidireto.com.br/lei-9610.html>.
<http://www.mcb.sp.gov.br>.
<http://monta-alumi.cocolog-nifty.com/photos/meiga/burankusi2.jpg>
<http://www.mundocultural.com.br>.
<http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2005/07/amaral-tarsila-do-ps-cubismo.html>.
http://osincriveisdo2d.blogspot.com/2009/05/constantin-meunier-considerado-o-grande_22.html.
http://www.passeiweb.com/saiba_mais/arte_cultura/galeria/victor_brecheret/2#.
<http://s307.photobucket.com/albums/nn281/SallyGreene2008/UZY20000000011-13.jpg>.
<http://s307.photobucket.com/albums/nn281/SallyGreene2008/UZY20000000013-15.jpg>.
<http://portal.prefeitura.sp.gov.br>.
<http://www.portalitalia.com.br/regioes/subregioes.asp?idreg=7>.
<http://www.piratininga.org/Sorocabana/sorocabana.htm>.
<http://www.sampa.art.br/index.php?pg=parquedoibirapuera>.
<http://www.scielo.com.br>.

http://www.scultura-italiana.com/Galleria_estero/Rodin%20Auguste/imagepages/image13.html.
<http://static.panoramio.com/photos/original/20023973.jpg>
<http://www.terra.com.br/istoé/edicoes/2056/artes-visuaisdialogos-modernistasexposicao>.
<http://www.universia.com.br/materia/materia.jsp?materia=7651>.
www.victorbrecheret.com.br.
<http://pt.wikipedia.org>.

Bibliografia

- ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. São Paulo: Pioneira, 1976.
- ALMEIDA, Ivete Batista da Silva. *O olhar de quem faz – O Paulistismo sob a ótica do operariado paulista durante a Revolução Constitucionalista de 1932*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1999.
- ALMEIDA, Paulo Mendes. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Aracy Abreu. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. (Org.). *Correspondências: Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: EDUSP: IEB, 1999.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura. São Paulo no meio século XX*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.
- ANDRADE, Mário. *O movimento modernista*. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (Org.). *Mário de Andrade Hoje*. São Paulo, Cadernos Ensaio, nº 4, 1990.
- BACSKO, Bronislaw. *Imaginação social*. Enciclopédia Einaudi 5, Anthropos, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret. História de um Monumento (1920-1953)*. São Paulo: Departamento de Patrimônio Histórico, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BERRIEL, Carlos Eduardo (Org.). *Mário de Andrade Hoje*. São Paulo, Cadernos Ensaio, nº 4, 1990.
- CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial. Crônica da Belle Époque Paulistana*. São Paulo: Senac, 2001.
- CACLINI, Nestor Garcia., *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. LESSA, Ana Regina; CINTRÃO, Heloísa Pezza (Trad.). São Paulo: EDUSP, 2003.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas. O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- CHIARELLI, Tadeu. *Às margens do Modernismo*. AGUILAR, Nelson (Org.) *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- CRUZ, Heloísa de Faria. *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana – 1890-1915*. São Paulo: EDUC/FAPESP; Arquivo do Estado de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2000.

- Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: Futuro Mundo Gráfica e Editora LTDA, 2002.
- DUPRE, Roberto. *111 anos de Liceu. Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*. São Paulo: LAO, s.d.
- FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista. Hipóteses para o estudo da chegada da Vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *Olhar periférico*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: UNESP, 2002.
- _____, LUCA, Tânia Regina de, IOKOI, Zilda Gricoli.(Orgs). *Encontros com a história: percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio Século XXI Escolar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: ANNABLUME, 1993.
- FREITAS, Jacira de. *Política e Festa Popular em Rousseau: a Recusa da Representação*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP/Fapesp, 2003.
- Guia de Filmes Produzidos no Brasil entre 1921 e 1925*. Rio de Janeiro: Embrafilme-Ministério da Cultura, Dezembro de 1987.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.
- GUARINELLO, Norberto Luiz. *Festa, Trabalho e Cotidiano*. In: JANCÓSÓ, István e KANTOR, Íris (Orgs.) *Festa & Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2001, Vol II.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.
- HOBSBAWN, Eric, RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Caminhos e fronteiras*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957.
- _____. *Monções*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- KLINTOWITZ, Jacob. *Victor Brecheret. Modernista Brasileiro*. São Paulo: MD Comunicação e Editora, 1994.
- LAFETÁ, João Luiz Machado. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LE CORBUSIER. *Os três estabelecimentos humanos*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. LEITÃO, Bernardo (Trad.). Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 1992.
- _____. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*. MORAES, Reginaldo Carmello Corrêa de. (Trad.). São Paulo: UNESP, 1988.
- _____. NORA, Pierre (Orgs.) *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LEMOS, Carlos A. C. Ramos de Azevedo e seu escritório. São Paulo: Pini, 1993.
- LOFEGO, Sílvio Luís. *O IV Centenário da Cidade de São Paulo. A construção do passado e do futuro nas comemorações de 1954*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História da PUC/SP, 2002.

- Lúcia Helena. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 1989.
- MACHADO, Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda & Laranja da China*. São Paulo: Melhoramento, 1997.
- MATTAR, Denise. (Org.) *No tempo dos modernistas: D. Olívia Penteadó, a Senhoras das Artes*. São Paulo: FAAP, 2002.
- MATISSE, Henri. *Matisse. Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac & Naif, 2008.
- MARINS, Paulo César Garcez. *O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista*. São Paulo: Anais do Museu Paulista, 2003, Vol 6/7, Número 007.
- MARTINS, José de Souza. *Subúrbio. Vida cotidiana e história no subúrbio da cidade de São Paulo: São Caetano, do fim do Império ao fim da República Velha*. São Paulo: Hucitec; Unesp, 2002.
- Monumentos urbanos. Obras de arte na cidade de São Paulo*. São Paulo: Prêmio Editorial, Banco Sudameris Brasil, 1998.
- MOREIRA, Luiza Franco. *Meninos, poetas & heróis. Aspectos de Cassiano Ricardo do Modernismo ao Estado Novo*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- MIRANDA, Danilo Santos de. (Coord.) *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2005.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- PECCININI, Daisy. Brecheret. *A linguagem das formas*. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2004.
- PELEGRINI, Sandra Brecheret *A escultura religiosa de Brecheret*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 2001.
- _____. *Brecheret—60 anos de notícia*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 2000.
- PORTOLANO, Ricardo Giorgi. *Por fora da arte: um estudo sobre o campo da produção artística e a identidade do artista plástico*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em Psicologia Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.
- PRADO, Paulo. *Paulística etc*. CALIL, Carlos Augusto (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- RIBEIRO, Ana Carolina Fróes. *Tradição, Nacionalismo e Modernidade. O Monumento a Duque de Caxias*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos - Universidade de São Paulo, 2006.
- ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa: O Poeta da Cidade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- SANTOS, Carlos José Ferreira. *Nem tudo era italiano. São Paulo e pobreza (1890-1915)*. São Paulo: Annablume, 1998.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: Futuro Mundo Gráfica e Editora LTDA, 2002.
- TUCKER, David William. *A linguagem da escultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

VILLA, Marco Antonio. *1932. Imagens de uma Revolução*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2008.

ZANINI, Walter. *A escultura moderna: gerações iniciais*. Livre Docência apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1969.

ZUBARAN, Luiz Carlos et all. *Entrevista com o arquiteto Oscar Niemeyer*. Canoas, Rio Grande do Sul: ULBRA, 2002.

Revistas

CALIL, Carlos Augusto. *A metrópole e o balé*. Pasta com materiais da exposição sobre o Balé do IV Centenário, realizada no SESC Belenzinho entre 13/10 e 13/12/1998. In: Arquivo da Cinemateca Brasileira, em São Paulo

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico*. Projeto História 24- *Artes da História & Outras linguagens*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC/FAPESP, Junho 2002.

DACORSO, Stetina Trani de Meneses. *As máscaras de Menotti del Picchia: Arlequim, o desejo – Colombina, a mulher – Pierrot, o sonho*. In: Estudos de Psicanálise. Salvador, Outubro de 2008, nº 31, pp. 141-8.

D'ALESSIO, Márcia Mansor. *Intervenções da memória na historiografia: identidades, subjetividades, fragmentos, poderes*. In: Projeto História 17 -*Trabalhos da Memória*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC/FAPESP, Novembro 1998.

Dois Monumentos: Duas Epopéias. In: Revista do Arquivo Histórico Municipal. Divisão do Arquivo Histórico – Prefeitura Municipal de São Paulo, p. 02.

Guia, catálogo, prospectos sobre a Exposição do Balé do IV Centenário, realizada no SESC Belenzinho entre 13/10 e 13/12/1998.

LOFEGO.....Projeto História Nº 20 – *Sentidos da Comemoração* – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC, 1981.

MORETTIN, Eduardo Victorio. *Quadros em movimento: O uso das fontes iconográficas no filme Os Bandeirantes (1940)*, de Humberto Mauro. Revista Brasileira de História, vol. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

_____. *Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso*. In: REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA – História e manifestações visuais. São Paulo: ANPUH, vol. 25, nº 49, jan-jun., 2005

NORA, Pierre. *Entre memória e história. A problemática dos lugares*. Yara Aun Houry (Trad.). In: Projeto História Nº 10 – *História & Cultura*– Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC, 1993.

PACCE, Maruá Reseny. *A propósito da Casa do Bandeirante*. Revista do Arquivo Histórico Municipal – Nº 193 – Separata, s.d.

Revista Histórica Nº 13. Arquivo do Estado de São Paulo. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Jan/Fev/Março, s.d.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Propaganda e História: antigos problemas, novas questões*. In: Projeto História Nº 14 – *Cultura e Representação* – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC, 1997

VIDAL, Rodrigo. *A cidade e seu território através do ordenamento urbano em Santiago do Chile*. In: Projeto História Nº 14 – *Cultura e Representação* – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC, 1997,

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](#)