

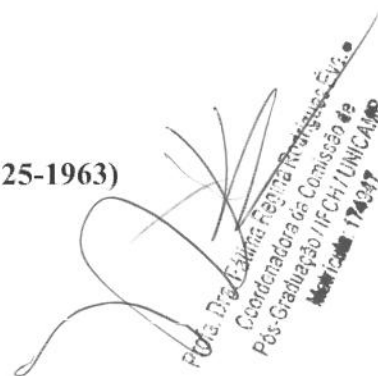


UNICAMP

ANA RITA UHLE

**MONUMENTOS CELEBRATIVOS:  
APROXIMAÇÕES ENTRE ARTE E HISTÓRIA (SÃO PAULO, 1925-1963)**

**Errata:** Onde se lê "MONUMENTOS CELEBRATIVOS: APROXIMAÇÕES ENTRE ARTE E HISTÓRIA (SÃO PAULO, 1925-1963)", leia-se "MONUMENTOS CELEBRATIVOS. APROXIMAÇÕES ENTRE ARTE E HISTÓRIA (1925-1963)".

  
Dra. Ana Rita Uhle  
Coordenadora de Pós-Graduação em Artes e História  
Pós-Graduação / IFCH / UNICAMP  
Matrícula 174347

CAMPINAS  
2013







UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

ANA RITA UHLE

**MONUMENTOS CELEBRATIVOS:  
APROXIMAÇÕES ENTRE ARTE E HISTÓRIA (SÃO PAULO, 1925-1963)**

**ORIENTADORA: PROFA. DRA. CRISTINA MENEGUELLO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutora em História, na área de concentração Política, Memória e Cidade.

Prof.ª Dra. Fátima Renata Rodrigues Evers  
Orientadora da Comissão de  
Pós-Graduação / IFCH / UNICAMP  
11/03/2013

**Errata:** Onde se lê "MONUMENTOS CELEBRATIVOS: APROXIMAÇÕES ENTRE ARTE E HISTÓRIA (SÃO PAULO, 1925-1963)", leia-se "MONUMENTOS CELEBRATIVOS. APROXIMAÇÕES ENTRE ARTE E HISTÓRIA (1925-1963)".

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À REDAÇÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA ANA RITA UHLE E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. CRISTINA MENEGUELLO.

CPG, 11/03/2013.

CAMPINAS  
2013

Culter Uh6m  
V. 100282 Ed.  
Tombo BC 16-99-13  
Proc. R# P1100  
C. 16107113  
Preço 30684  
Data  
Cod. tit.

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/338

Uh6m Uhle, Ana Rita, 1978-  
Monumentos celebrativos : aproximações entre arte e história (São Paulo, 1925-1963) / Ana Rita Uhle. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Cristina Meneguello.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Escultura pública. 2. Monumentos. 3. Arte brasileira - História. 4. Patrimônio. 5. São Paulo (Estado) - História. I. Meneguello, Cristina, 1958-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

#### Informações para Biblioteca Digital

**Título em inglês:** Celebrative monuments : approximations between art and history (São Paulo, 1925-1963)

**Palavras-chave em inglês:**

Public sculpture

Monuments

Brazilian art - History

Patrimonio

São Paulo (State) - History

**Área de concentração:** Política, Memória e Cidade

**Titulação:** Doutora em História

**Banca examinadora:**

Cristina Meneguello [Orientador]

Paulo Knauss de Mendonça

Paulo César Garcez Marins

Cláudia Valladão de Mattos

Silvana Barbosa Rubino

**Data de defesa:** 11-03-2013

**Programa de Pós-Graduação:** História

**Errata:** Onde se lê "Monumentos celebrativos: aproximações entre arte e história (São Paulo, 1925-1963)", leia-se "Monumentos celebrativos. Aproximações entre arte e história (1925-1963)".

  
Profa. Dra. Cristina Meneguello  
Coordenadora da Comissão de Pós-Graduação / IFCH / UNICAMP  
11/03/2013

## ANA RITA UHLE

### Monumentos celebrativos. Aproximações entre arte e história (1925-1963).

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação da Profa. Dra. Cristina Meneguello.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA ANA RITA UHLE, ORIENTADA PELA PROFA. DRA. CRISTINA MENEGUELLO E APROVADA PELA COMISSÃO JULGADORA EM 11/03/2013.

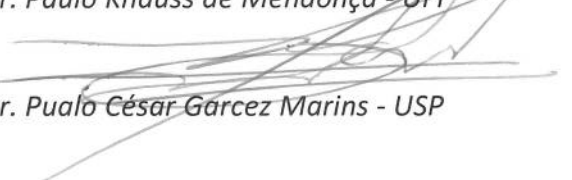
BANCA EXAMINADORA:

  
Prof. Dra. Cristina Meneguello – orientadora

  
Prof. Dra. Silvana Barbosa Rubino – DH/IFCH/UNICAMP

  
Prof. Dra. Cláudia Valladão de Mattos – DH/IFCH/UNICAMP

  
Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça – UFF

  
Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins - USP

Errata: Onde constou Pualo César Garcez Marins  
Constar: Paulo César Garcez Marins

Prof. Dr. Luciano Migliaccio – DH/IFCH/UNICAMP – suplente

Prof. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto – DH/IFCH/UNICAMP – suplente

Prof. Dra. Ana Carolina de Moura Delfim Maciel - USP - suplente

CAMPINAS  
2013



*Dedico este trabalho ao Tito.  
Que mesmo tão pequenino já ensinou sua mãe a planejar futuro.*

*Ao Prof. István Jancsó (in memoriam).  
Com quem primeiro aprendi as dores e as delícias da pesquisa acadêmica.*



## AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria possível sem o apoio financeiro de duas instituições: o CNPq, que me acompanha desde a graduação, e a CAPES, que possibilitou meu estágio na Universidade de Coimbra. Esta tese é, portanto, fruto de investimento público na pesquisa acadêmica.

Esta pesquisa também é fruto do apoio da Unicamp. E deve muito à maravilhosa Biblioteca Prof. Otávio Ianni, ou Biblioteca do IFCH, por isso agradeço aos professores e funcionários que a fazem funcionar.

Agradeço à Profa. Cristina Meneguello, orientadora deste trabalho, por valorizar a criatividade na pesquisa acadêmica. Além da confiança, do apoio e da solidariedade ao longo desses anos de colaboração.

Aos professores que aceitaram o convite para compor a banca examinadora deste trabalho: Prof. Paulo Knauss, Prof. Paulo César Garcez Marins, Profa. Silvana Rubino, Profa. Cláudia Mattos, Profa. Iara Lis Schiavinatto e Prof. Luciano Migliaccio.

Muitos professores/pesquisadores estiveram comigo ao longo do trabalho e deram incríveis contribuições em reuniões formais ou em frutíferas conversas nos corredores da universidade. Na Unicamp, contei com o apoio da Profa. Silvana Rubino, que desde a entrevista de seleção para o doutorado colabora com seu olhar generoso e com suas dicas certeiras. Também tive o prazer de trocar ideias com a Profa. Iara Lis Schiavinatto, Prof. José Alves de Freitas, Profa. Izabel Marson e Prof. John Manuel Monteiro.

Agradeço especialmente ao Prof. Luciano Migliaccio pela enorme contribuição em minha banca de qualificação.

Na Unicamp estive também com pessoas queridas que colaboraram com a pesquisa e com a vida universitária em todo o período da pós-graduação: Ana Carolina Delfim Maciel, Viviane Gomes de Ceballos (agora parceira de instituição), Erika Zerwes, Caion Meneguello, Vanessa Lenzini e Guilherme Pozzer.

Ao Prof. Paulo Knauss, com quem dialoguei poucas vezes ao longo da pesquisa, mas que continua sempre, desde o mestrado, presente em toda e qualquer incursão que eu faça ao mundo dos monumentos.

Agradeço aos familiares de escultores que me auxiliaram nesta pesquisa: Elaine Morrone, que me concedeu uma entrevista; e Remo Usai, que me recebeu em sua casa e me deu livre acesso ao material que possui sobre seu pai, Heitor Usai.

Em Coimbra, tive o prazer de conversar sobre a pesquisa com o Prof. Claudino Ferreira, que me recebeu e orientou no período de estágio. Agradeço também ao Prof. Fernando Catroga que fez comigo uma reunião de orientação inspiradora naquele inverno português. À querida e generosa Profa. Silvia Rodrigues Maeso, que me encheu de leituras e de ideias.

Aos meus professores da graduação, em especial à professora Marlene Suano e ao professor Nicolau Sevcenko.

Em minha passagem por Brasília tive a chance de conviver com pesquisadores e professores que ajudaram na vida acadêmica. Agradeço à Profa. Nancy Alessio Magalhães, à Profa. Eleonora Zicari Costa de Brito e ao (querido) Prof. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira. Agradeço especialmente ao querido e inesquecível amigo Leandro Bulhões, à Edileuza Souza e aos parceiros Giliard Prado e Marcelo Brito.

À querida amiga Alejandra Corbalan, que esteve comigo naquele verão de 2011 e discutiu todo o trabalho comigo. Ao Milton Almeida (*in memoriam*), cujas observações sagazes fazem a maior falta. Ao Wenceslao de Oliveira e Maria do Carmo Martins, pelos papos sempre prazerosos e inspiradores. A Martha Cecília Herrera, pelo apoio desde a Colômbia.

Agradeço aos colegas da UFCG por facilitarem minha vida quando precisei estar em Campinas e quando tive que me dedicar a esta pesquisa, em especial aos queridos Rodrigo Ceballos, Francisco Firmino Sales Neto, Rosilene Alves de Melo, Rosemere Santana, Silvana Vieira e Isamarco Lobo.

O estágio em Coimbra não teria sido o mesmo sem os caríssimos amigos que fiz por lá e que continuam presentes em minha vida: Aline, Helô, Vandeco, Rosana e Tati.

Agradeço também aos meus alunos, fonte de minha energia e inspiração.

À família que escolhi, que mesmo longe está perto e é pra sempre: as belíssimas Juliana Oliveira, Rita Hasmann e Bia Carboni; os queridos Alex Degan, Cauê Nunes, Chico Bryan, James Maher e companhia. Às queridas Claudia Chechim, Angela Meireles e Renata Resende. Aos amigos da USP, que tenho visto tão pouco, mas dos quais sinto imensa saudade: Bia Brusantin, Sebastião Vargas, Fabiano Gonzalez, Eder Camargo, Aline Abbonizio, Ana Paula Horta e Muryatan Barbosa. E aos eternos amigos da rua Matias Aires.



À minha família: pai, irmãos, irmãs, cunhadas, sobrinhos, primos, tios e tias, sogro e sogra. Pelo amor e carinho expressos das mais diversas e inusitadas maneiras!

Um agradecimento especial a minha mãe, Agueda, pelo apoio sincero e incondicional ao longo de todo o período do doutorado.

Ao meu querido companheiro: Carlos de Araújo. Ao nosso filho Tito. E àquela que virá em setembro.



## RESUMO

Este estudo versa sobre os processos que envolvem a idealização e construção de monumentos celebrativos na cidade de São Paulo ao longo do século XX. São analisadas quatro obras cujas narrativas tratam de episódios da história colonial paulista: o *Monumento à Glória Imortal dos Fundadores de São Paulo*, o *Monumento às Bandeiras*, o *Monumento à Fundação de São Paulo* e o *Monumento a Anchieta*. Por meio de um conjunto de documentos produzidos nos concursos públicos, em debates na imprensa, trocas de correspondências e memórias, busco compreender como essas obras foram fabricadas, desde o surgimento da ideia até as estratégias para sua viabilização, levando em conta os diversos conflitos nos momentos de definição do tema, da concepção formal ou da versão escolhida sobre o episódio comemorado. Havia uma pluralidade de interesses que operava na realização desses projetos de monumentos: do escultor, do conselheiro iconográfico, de agentes do poder público, de jornalistas ou de historiadores. A proposta dessa tese é a de construir uma história social dos monumentos celebrativos, do diálogo e das trocas que aconteciam ao longo de sua construção, ao perceber os personagens e analisar as obras como frutos de um processo intensamente negociado.

**Palavras-chave:** Escultura pública, Monumentos, Arte Brasileira – história

## ABSTRACT

This study deals with the process involved in the idealization and construction of four celebration monuments at the city of São Paulo during the twentieth century, all related with episodes of the colonial history of São Paulo: the *Monumento à Glória Imortal dos Fundadores de São Paulo*, the *Monumento às Bandeiras*, the *Monumento à Fundação de São Paulo* and the *Monumento a Anchieta*. Through a set of documents produced either during the public contest, in press debates, correspondence exchanges or in memoirs, I seek to understand how these monuments were produced from the initial idea to the strategies for their development, taking into account the wide range conflicts such as the formal conception or the version of the celebrated episode. I found a wide range of distinct interests that guided the realization of monument's projects: the will of the sculptor, the government iconographic advisor, journalists or historians. The purpose of this thesis is to build a social history of the monuments celebration from the dialogue and exchanges that took place during its construction, to understand the characters and analyze the monument as result of an intensely negotiated process.

**Key words:** Public sculpture, Monuments, Brazilian art – history.



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	01
<b>Capítulo 1: Do nascimento de uma ideia: como surgem os projetos de monumentos?</b>	
1.1 - Imaginar a obra, negociar leituras: o <i>Monumento à glória imortal dos fundadores de São Paulo</i> .....	19
1.2 – Menotti Del Picchia, Victor Brecheret e a promoção de um projeto estético: o <i>Monumento às Bandeiras</i> .....	51
1.3 - Produzir verdades históricas, negociar mitos de origem: o <i>Monumento à Fundação de São Paulo</i> .....	71
1.4 - Publicidade e memória: o <i>Monumento a Anchieta</i> .....	101
<b>Capítulo 2: Conflitos de ideias e de interesses na construção de monumentos: cenários possíveis.</b>	
2.1 - Disputa de autoria: idealizador versus escultor no <i>Monumento à Glória Imortal dos fundadores de São Paulo</i> .....	123
2.2 - Duelo em bronze: <i>Monumento à Fundação de São Paulo</i> versus <i>Monumento a Anchieta</i> .....	155
2.3 - Tempo e memória na construção do <i>Monumento às Bandeiras</i> .....	181
<b>Cap. 3: Monumentos, imagens, cidade</b>	
3.1 – Um monumento narrador e a glória imortal paulista.....	199
3.2 – O monumento moderno de Brecheret.....	219
3.3 – Anchieta e um monumento túmulo.....	241
3.4 – Um monumento-museu e a idealização da família paulista.....	253
<b>Considerações finais</b> .....	269
<b>Arquivos e Bibliotecas</b> .....	275
<b>Referências</b>	
<b>a. Fontes</b> .....	277
<b>b. Bibliográficas</b> .....	281



## INTRODUÇÃO

O conceito de *monumento* abrange um conjunto diverso de significados e, em seu sentido ampliado, tem sido tema recorrente de pesquisas no campo das ciências humanas, em especial a partir dos anos de 1980, quando se deu o surgimento de inúmeros trabalhos sobre questões relacionadas à memória e ao patrimônio. O tema desta tese gira em torno dos monumentos, em um recorte mais geral, embora tenha por objetivo tratar especificamente de um gênero de monumento, o celebrativo, também chamado intencional<sup>1</sup>, aquele idealizado e construído com o objetivo de rememorar acontecimentos, datas ou personagens históricos. A construção desse tipo de obra no Brasil teve seu período de auge durante a primeira metade do século XX, produzindo número significativo de exemplares que povoam boa parte das cidades do País.

O historiador da arte Aloïs Riegl (1984) sistematizou algumas possibilidades de interpretação do conceito de monumento, diferenciando, por exemplo, os monumentos intencionais (que possuem a intenção de rememorar) dos monumentos históricos (que têm um valor histórico, pois são importantes testemunhos do passado) e dos monumentos artísticos (que carregam um valor artístico, ou seja, são importantes exemplares da história da arte). Essas categorias, embora distintas, podem aparecer reunidas em uma mesma obra. O *Monumento às Bandeiras* (um dos objetos de estudo desta tese), por exemplo, localizado na cidade de São Paulo e executado pelo escultor Víctor Brecheret, atualmente agrega tanto valor artístico (importante exemplar do modernismo brasileiro), quanto valor histórico

---

<sup>1</sup> Denominação utilizada por Riegl, 1984.

<sup>2</sup> Não por acaso, os monumentos intencionais são construídos em granito e bronze. Há, portanto, desde o princípio, um conflito que se estabelece, exatamente pelo confronto entre a natureza do monumento e a natureza da cidade, entre a pretensão de perenidade de um e o natural dinamismo de outro. A importância dos

(representativo da mitologia bandeirante dos anos 1930) e de rememoração (construído com o objetivo de celebrar as Bandeiras paulistas).

Ilustração 1 – *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret. São Paulo/SP.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Cabe observar que esses valores não são absolutos nem inerentes à obra, mas, sim, construídos e atribuídos ao longo do tempo. Não são permanentes e estão sujeitos a transformações relativas ao modo de ver e sentir, aos referenciais históricos e artísticos de uma determinada época. A história da arte apresenta inúmeros exemplos de obras que foram muito apreciadas em certo período e que, alguns anos depois, ficaram relegadas ao esquecimento. Situação semelhante ocorre com o valor que atribuímos a determinados episódios e personagens da história, uma vez que fatos históricos são também construídos,



e os episódios do passado não nascem nos livros de história (VESENTINI, 1997). O pesquisador tem aí uma importante fonte documental, que revela, por meio das estratégias de celebração da memória, algo que não aparece explicitamente, como, por exemplo, suas condições de produção e o universo cultural que propiciaram sua fabricação.

No caso dos monumentos intencionais, ou celebrativos, há uma especificidade importante, pois a intenção de memória da obra define-se antes mesmo de ser construída. Assim, ela carrega uma narrativa projetada por idealizadores e escultores, aspirando à eternidade em um espaço dinâmico como a cidade.<sup>2</sup> Essa narrativa traz consigo a prescrição de uma interpretação específica: é como se uma combinação de imagens pudesse construir um texto definitivo. Daí a importância da leitura do memorial descritivo no momento da inauguração da obra, prática bastante comum até os anos de 1950. O memorial era um texto obrigatório produzido pelo autor da obra (ou por seu colaborador), que explicava detalhadamente o significado de cada símbolo ou alegoria escolhida para compor o monumento. Havia, portanto, uma interpretação oficial dessa narrativa em imagens, especialmente em função de seu sentido pedagógico<sup>3</sup>. A obra *ensina* aos espectadores sobre este ou aquele tema. De acordo com Knauss (1998), a imaginária urbana (conjunto de imagens inseridas na cidade) representa ações humanas, ao recordar eventos e narrativas. Assim, se constituiria em produto historiográfico, organizando o tempo histórico dos homens na cidade, presentificando o passado que se inscreve na urbanidade.

---

<sup>2</sup> Não por acaso, os monumentos intencionais são construídos em granito e bronze. Há, portanto, desde o princípio, um conflito que se estabelece, exatamente pelo confronto entre a natureza do monumento e a natureza da cidade, entre a pretensão de perenidade de um e o natural dinamismo de outro. A importância dos eixos história e cidade na compreensão dos monumentos foi explorada por Knauss (1998).

<sup>3</sup> A importância do caráter pedagógico da memória é mencionada por Michelet em *O povo*, ainda no século XIX, quando discute modos de cultivar o amor à pátria (MICHELET, 1988). Esse discurso tornou-se tema de estudo das ciências humanas e foi analisado nos anos de 1980 por Pierre Nora, em *Les lieux de mémoire* (NORA, 1984).

O *Monumento a Dom Pedro I*, por exemplo, foi inaugurado no Rio de Janeiro, em 1862, com o objetivo de rememorar a biografia do célebre imperador e, ainda hoje, quase 150 anos depois, cumpre este papel: quando o espectador passa pela Praça Tiradentes e se depara com ele, imediatamente percebe que se trata de homenagem ao homem que monta o cavalo e acena com a mão direita. Mesmo que não identifique Pedro I, entende que se trata de homenagem a um personagem histórico. O espectador compreende a estrutura da obra e percebe que existe uma hierarquia e uma intencionalidade. Isso significa que uma educação visual de cidade é construída a partir do contato cotidiano com esse gênero de obra.

Ilustração 2 – *Monumento a D. Pedro I*, de Louis Rochet, na Praça Tiradentes, Rio de Janeiro/RJ.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Isso não quer dizer que o modo como se interpreta um monumento intencional também seja fixo, muito pelo contrário: embora traga uma intenção de memória definida *a priori*, a obra carrega inúmeras possibilidades de leitura, muitas delas até opostas à proposta inicial (LE GOFF, 1996). Essas interpretações oferecem percursos de reflexão muito interessantes ao pesquisador. Isso ocorre quando, por exemplo, o observador combina suas próprias memórias com as imagens propostas no monumento. Afinal, o olhar do espectador é que dá sentido à obra e a organiza. É comum a associação de uma “figura feminina a escrever” à imagem da Princesa Isabel, ou de uma “figura masculina de baixa estatura” à de Getúlio Vargas, entre outras inúmeras possibilidades de apreensão. Ou seja, a prescrição de leitura não garante que a imagem seja interpretada do modo como pensaram os idealizadores, embora seja possível perceber que há uma intenção específica de memória.

Tratemos do desejo de rememoração. A narrativa, o roteiro e a intencionalidade são elementos representativos de um projeto político desenhado antes mesmo da idealização da obra. Entretanto, o monumento não se encerra nesse projeto, mas abarca outros personagens, outros interesses e outras memórias. Há um conjunto de personagens que interfere na produção do monumento e é determinante no modo como a obra aparece ao público no momento da inauguração. Tais como, por exemplo, os membros da comissão executiva, os escultores, os representantes do poder público ou os historiadores. Para uma análise aprofundada das imagens que compõem a obra, parece-nos importante conhecer os meandros de seu processo de fabricação e o papel que cada grupo desempenha na construção delas. Refiro-me aqui a uma história social dos monumentos celebrativos, ao diálogo e às trocas que acontecem nos bastidores da construção, pois percebo os personagens e analiso a obra como fruto de um processo. Aqui, tomo emprestada a

perspectiva de Michael Baxandall (1991) que, ao tratar da produção pictórica italiana no Renascimento, investiga as relações entre artistas e clientes, os contratos ou preços, definindo *faculdades e hábitos visuais característicos*; e a obra como produto de um conjunto de práticas sociais.

Pensando na necessidade de se olhar para a dimensão social da construção dessas obras, Knauss observa que

ao operar sobre o passado, a imaginária urbana apresenta-se como um produto historiográfico particular, sustentado na categoria de monumento, que não engendra um discurso crítico sobre a história, mas uma memória afetiva e sagrada. Despreza-se assim o fato de que a memória se define como produto socialmente demarcado, sendo também um instrumento e um objetivo do poder. Recolocar as imagens urbanas no plano histórico e em correspondência com as ações humanas e o tempo social, impõe realizar uma operação dessacralizadora da história. Dito de outra forma, trata-se de elaborar uma reconstrução problemática laicizante e sustentada na análise crítica que decifre a linguagem simbólica dos monumentos enquanto forma viva. (KNAUSS, 1998:63,64)

O estudo desse tipo de monumento deve levar em conta suas especificidades: são produzidos por artistas e, portanto, almejam o estatuto de arte, mas, ao mesmo tempo, definem-se como objetos de memória e estabelecem uma relação bastante profunda com o espaço urbano: o monumento define o espaço que ocupa na cidade e é definido por ele. Portanto, um trabalho que procure olhar questões pertinentes a este tipo de obra precisa levar em conta questões estéticas que importam aos artistas, bem como estar atento às dinâmicas sociais que regem essas narrativas.

Parece-me que existem diferenças significativas – que dizem respeito à sua finalidade – entre os monumentos celebrativos, nos moldes como foram produzidos no período mencionado, e outras produções artísticas, pois aqueles são o fruto de um projeto político bastante específico que tem por objetivo transmitir ideias e valores ao público cada

vez maior que transita no espaço urbano; e resultam também de seu processo de produção, pois o modo como são idealizados e construídos permite ao pesquisador uma observação quase que *passo a passo* das negociações ocorridas entre os diversos personagens. Notei isso ao longo de minha pesquisa de mestrado sobre o *Monumento a Campos Sales*, localizado em Campinas, e busco explorar esse tipo de documentação no trabalho de doutorado. Interessa-me, especialmente, analisar os embates e os conflitos estabelecidos entre os sujeitos envolvidos na construção de um monumento, ao pensar a obra muito mais como uma somatória de desejos, interesses e memórias do que como exclusiva expressão de determinado pensamento dominante, (embora não exclua, *a priori*, a possibilidade de que a conclusão desta tese seja exatamente esta).

Mas como é que se constrói um monumento? Qual é o roteiro mais comum, seguido por idealizadores e escultores, na produção desse tipo de obra?

Bem, uma primeira condição para sua existência é que seja imaginado. Da idealização da obra até a produção da maquete, realiza-se, inicialmente, um vínculo entre o idealizador (em geral, um grupo com projeto político delineado que possui interesse na celebração de determinado personagem ou episódio) e o escultor, artista que dará forma ao desejo do grupo. Esse vínculo se constrói pela contratação do artista por encomenda direta ou por concurso de abrangência regional, nacional ou até internacional. No primeiro caso, o grupo idealizador elege o artista que deseja ver construir o monumento e estabelece com ele um contrato, no qual esmiúça valores, materiais, prazos e, algumas vezes, até aspectos formais relativos ao estilo da obra. A escolha do escultor pode estar relacionada a diferentes critérios como, por exemplo, o reconhecimento público do artista, contatos profissionais ou relações familiares e de amizade. No caso dos concursos, muito comuns em obras de grande porte, o contato do escultor com o grupo idealizador se dá a partir do edital,

documento em geral publicado nos principais jornais do país. Os concursos para construção de monumentos celebrativos são eventos altamente mobilizadores. Desde o lançamento do edital e a inscrição dos projetos concorrentes ou a exibição das maquetes ao público até a escolha do trabalho vencedor, o processo todo desperta enorme interesse popular, especialmente alimentado por estratégias de divulgação e pela cobertura da imprensa escrita. Assim, a relação do público com a obra se inicia antes mesmo de vê-la inaugurada.

O edital para construção deste tipo de obra traz os principais acertos relativos ao material, aos preços e aos prazos, sistematizando também o projeto de monumento e desenhando um primeiro esboço da narrativa, além de revelar importantes aspectos da relação do artista com os contratadores. O edital traça as diretrizes da obra e constitui-se no guia do escultor para a preparação da maquete e do memorial descritivo. Um exemplo muito peculiar de edital foi aquele publicado para a construção do *Monumento à Glória Imortal dos Fundadores de São Paulo*, que chegava a esmiuçar o conteúdo da narrativa do monumento, indicando ao escultor a bibliografia que deveria ser consultada. Ao indicar a leitura de textos e exigir a construção de uma narrativa em imagem, o edital parece estabelecer uma espécie de linha divisória entre dois universos: o universo dos idealizadores (texto) e o universo dos artistas (imagem). A conversão do projeto em obra concreta – baseada em símbolos e alegorias – é operação complexa que se constitui no *métier* do escultor. Ocorre que, ao inscrever-se em um concurso ou aceitar uma encomenda, o escultor tem um longo percurso pela frente, que inclui a construção de uma maquete e a feitura de um memorial descritivo, explicando o significado de cada um dos elementos constitutivos do projeto. A produção desse material demanda imersão profunda no tema, pois é preciso ter uma compreensão refinada das ideias que se quer explorar, a fim de satisfazer os idealizadores. Há muitas maneiras de homenagear uma data ou personagem

histórico, resta ao escultor saber captar qual é o projeto que sustenta o monumento. Afinal, na homenagem subjaz determinada visão de história e também um projeto de sociedade.

Essa preocupação parece ter sido sentida por outros pesquisadores, tais como Claudia Valladão de Mattos (1999), quando discute o programa decorativo de Afonso de Taunay para o Museu Paulista, em São Paulo. A autora busca apreender outras questões, para além do suporte político-ideológico da imagem, que dizem respeito, por exemplo, ao tipo de apropriação que o intelectual faz das narrativas construídas por meio de imagens. Mattos busca, em suas palavras, “as apropriações que Taunay fez da linguagem visual e de sua tradição específica no processo de tradução de suas convicções teóricas em um programa iconográfico específico” (MATTOS, 1999, p. 123).

A partir da escolha da maquete ou do escultor que melhor se adegue à proposta da comissão executiva, todo o processo de fabricação da obra costuma ser permeado por conflitos estabelecidos entre os agentes envolvidos na empreitada. Especialmente no momento de produção das imagens. Cito um exemplo interessante a esse respeito: o caso do *Monumento a Campos Sales*, localizado em Campinas, no qual houve violenta reação à posição que o republicano assumia na obra, sentado e “envelhecido”, ainda que sua família tivesse acompanhado a produção da estátua no atelier do escultor, para assegurar que a representação ficasse mais próxima da imagem que se queria eternizar (UHLE, 2006).

A questão passa a interessar ainda mais, quando se atenta ao grupo de artistas que produzia esculturas em São Paulo na primeira metade do século passado: havia um grande número de imigrantes e de seus descendentes diretos, em geral italianos, muitos ainda desconhecidos do público, disputando todo tipo de concurso em busca de algum reconhecimento. É curioso pensar de que forma os artistas entendiam o conteúdo que se pretendia narrar por meio da obra e de que modo se dava sua relação com os idealizadores.

Sérgio Miceli (1996) enfrenta a questão, ao estudar a história de retratos encomendados ao pintor Cândido Portinari, em obra com nome sugestivo, *Imagens negociadas*. O diálogo desta tese com a obra, no modo como compreende as relações estabelecidas entre os artistas e os clientes, é fundamental, especialmente em razão do conceito de negociação, muito importante no tipo de análise que pretendo fazer a seguir: a obra será interpretada como fruto de ideias negociadas e não como produto de uma transposição quase automática de determinados modelos políticos ou ideológicos em imagens.

Em relação ao pagamento do prêmio ou ao valor acertado na encomenda e à verba para a construção da obra, no período aqui pesquisado, havia comumente três tipos de fonte: financiamento público, em geral municipal ou estadual; subscrição pública, através de listas de doações; ou financiamento de instituições privadas, como bancos, clubes etc. Ocorria, com alguma frequência, a realização de fundo misto: um grupo de indivíduos propunha a construção da obra e se responsabilizava por organizar todo o processo de construção, enquanto a administração municipal ou estadual financiava parte do projeto; e o restante era pago com dinheiro arrecadado por subscrição pública. É evidente que nem todos os projetos eram aprovados ou recebiam financiamento, prática que revela os imprecisos contornos entre interesses públicos e privados na gestão da memória.

Além disso, para compreender a vontade memória do grupo que encomenda a obra, é necessário, na maioria das vezes, percorrer as leituras que dão sustentação ao seu discurso. Desvendar o escopo teórico produzido a partir de leituras da historiografia e o modo como são assimiladas pelo escultor e convertidas em imagens, em narrativas de natureza diversa, é estratégia de pesquisa que pode abrir imensamente as possibilidades de interpretação desse tipo de obra. Portanto, a análise de aspectos formais do monumento, das



imagens que compõem a obra e de seus modelos estruturantes amplia-se, quando se consideram todo o percurso de construção, os personagens envolvidos, os textos que dão subsídio à narrativa, o tempo de produção e as condições materiais para sua realização.

Assim, a presente tese parte da seguinte hipótese: o processo de produção de um monumento celebrativo é invariavelmente permeado pela ação de diversos personagens que articulam e negociam as narrativas constitutivas dessas obras. Portanto, penso ser um caminho metodológico bastante fecundo o de investir no mapeamento e análise desse processo para compreender a natureza desses discursos.

### **Recorte da pesquisa**

Esclarecida a hipótese, é evidente que a imersão nos processos de construção dessas obras constitui-se em projeto ambicioso, e faz-se necessário escolher um recorte que balize a pesquisa. De que forma pretendo explorar esse imenso universo dos monumentos públicos produzidos entre o final do século XIX e o início do XX?

Como vimos, desde o final do século XIX, a construção de monumentos passou a constar na agenda das principais capitais brasileiras. São obras de narrativas épicas que abordam trajetórias heroicas de *grandes personagens*, sejam eles políticos, artistas ou cientistas; de episódios regionais, como a Revolução Constitucionalista ou o Dois de Julho baiano, ou que expressam a ideia de elaboração da identidade nacional, como a temática de uma positiva mistura racial. Os temas são vastos e profundamente atrelados à história política do local em que o monumento está localizado. A solução, portanto, seria escolher um recorte temático.

A princípio, a escolha recaiu sobre a representação dos indígenas, uma vez que estes ganharam posição de destaque nos discursos de identidade desde o século XIX, mais precisamente após a Independência. Naturalmente, a partir do momento em que a ancestralidade indígena foi incorporada como uma característica positiva (embora as políticas indigenistas estivessem caminhando no sentido contrário), o índio passou a figurar nas diversas narrativas sobre a origem do Brasil e, conseqüentemente, sobre os “grandes personagens” nacionais. Assim, a representação do índio passou a compor as narrativas dos monumentos públicos: alegorias indígenas aparecem em monumentos diversos, ocupando posições variadas e simbolizando ideias também distintas. Tanto o período de produção da obra, quanto o lugar de produção definem especificidades na representação do índio.

De acordo com Schwarcz (1999), no próprio debate do IHGB,

enquanto imperava uma posição fatalista quanto à integração dos negros, os indígenas provocavam opiniões variadas, tanto que era possível acomodar seja uma perspectiva positivista e evolucionista, seja um discurso religioso católico, seja uma visão romântica, em que o indígena surgia representado como símbolo da identidade nacional.

Ou seja, estudar a representação do índio nos monumentos públicos significava confrontar-me com essa diversidade, dado que, levando em consideração o tipo de trabalho que pretendo construir nesta tese, pode ser bastante enriquecedor, além de preencher uma lacuna histórica.

No que diz respeito à apropriação regional do indígena, em São Paulo, por exemplo, a mitologia em torno do paulista criada no século XIX parece ter tido um peso importante na construção de um índio *cordial*, colaborador da colonização e dos portugueses, daí a presença maciça de personagens como: a mãe índia (veículo da mestiçagem) ou o índio cristianizado (ajoelhado diante do jesuíta ou carregando uma cruz no pescoço). O debate

em torno da origem tupi ou tapuia dos índios paulistas (MONTEIRO, 2001) trouxe a necessidade de reafirmar uma personalidade paradoxal: índios guerreiros, porém submetidos passivamente aos portugueses.

Afinal, se os monumentos são construídos para celebrar o passado (como os já mencionados personagens ilustres ou datas comemorativas); e se, como sabemos, essas comemorações não são espontâneas, com apontou Nora (1984), mas levadas a cabo para reafirmar personagens, valores e ideias do presente, que tipo de questão é possível trazer à baila, quando se considera o número de monumentos que fazem referência ao índio ou aos povos indígenas? Essas narrativas posicionam as populações indígenas no passado, propondo uma leitura de assimilação total pelo não índio.

Outro dado interessante é comparar o elevado número de monumentos paulistas com representações de índios com sua quase ausência nos estados da região norte do País, onde a presença de populações indígenas é muito maior. É possível perguntar por que razão o índio paulista ocupou lugar tão importante no debate historiográfico local e qual a relação que se estabelece, pelo menos nesse caso, entre resistência indígena e memória. Esta reflexão expõe outro ponto de contato: a glorificação do índio na estatuária pública não significa necessariamente uma mudança de atitude na política indigenista, mas pode significar exatamente o contrário: quanto maior a neutralização da resistência, maior é o número de índios que aparecem em monumentos públicos.<sup>4</sup>

O leitor deste trabalho observará, entretanto, que não foi possível tratar a imagem do índio, sem percebê-lo em relação ao não índio. Ao longo da pesquisa, notei que os

---

<sup>4</sup> Questão semelhante é explorada por MURATÓRIO (1994), ao analisar o contexto equatoriano: “En el pensamiento y la práctica política de Bolívar se revela también esa permanente ambigüedad de los blancos-mestizos hacia el ‘otro’ indio. Esta oscila entre una suerte de “nostalgia imperialista” (Rosaldo 1989) que idealiza al indio histórico ya desaparecido y la denigración o el olvido del indio real como sujeto histórico. El romanticismo europeizante de Bolívar lo lleva primero a idealizar al indio como buen salvaje, idea que nace de su visión rousseauniana de la selva venezolana (Favre 1986:274).”

monumentos com narrativas relacionadas ao elemento indígena tinham, necessariamente, como tema a história colonial paulista e, invariavelmente, colocavam em cena o colono português, ou o bandeirante, e o missionário jesuíta. Se o tema central desta tese é perceber as negociações que se travam em torno da história, pareceu mais relevante ampliar o olhar, regular a lente e incorporar os diversos personagens retratados nas narrativas monumentais sobre a história colonial paulista. Afinal, que discursos foram produzidos? Como os personagens são apresentados e qual é o lugar que ocupam nesses discursos? Que relação estabelecem entre si?

Pareceu-nos, portanto, que a escolha da história colonial paulista como recorte temático permitiria delimitar os monumentos estudados e também perceber se há, de fato, a respeito dos personagens representados, um discurso comum e quais leituras determinam sua construção. Para tanto, analisaremos as seguintes obras: *Monumento à Glória Imortal dos Fundadores de São Paulo*, *Monumento às Bandeiras*, *Monumento a Anchieta* e *Monumento à Fundação de São Paulo*.

A partir das questões apresentadas e do recorte temático escolhido, a tese está organizada em três capítulos, nos quais as histórias dos Monumentos se aproximam e se distanciam, de acordo com as questões trazidas e levantadas por uma documentação que, como veremos, está longe de ser uniforme.

No capítulo um tratarei do primeiro passo na construção de um monumento celebrativo, que consiste na estruturação das propostas, abrangendo o surgimento da ideia e as estratégias para sua viabilização. A construção de um monumento, como vimos, envolve uma série de processos nos quais se percebem diferentes interesses. A idealização de uma obra de tal porte envolve um bom número de atores sociais, e parece importante analisar o modo como essa pluralidade de forças opera na realização de um projeto de monumento.

Quais são as forças e os interesses que se articulam na promoção de obras desse gênero?  
Existem semelhanças nesses processos?

Em um primeiro olhar, é possível notar as peculiaridades de cada obra: o *Monumento à Glória Imortal dos Fundadores de São Paulo* (1909-1925)<sup>5</sup> foi idealizado por próceres da política paulistana em meados de 1910, a partir de uma associação entre o poder público e interesses privados na comemoração do episódio da fundação de São Paulo. As negociações que se deram no processo de estruturação do projeto estão relacionadas a uma disputa de competências: de um lado o escultor, que traz sua interpretação sobre o episódio histórico em questão; e, de outro, uma comissão julgadora preocupada em controlar e decretar uma determinada apreensão do tema. Aqui, trata-se de uma disputa por quem produz essas narrativas. O *Monumento às Bandeiras* (1920-1953) contou com o apoio de intelectuais influentes da sociedade paulista na década de 1920 e teve a imprensa como principal elemento articulador na promoção da obra. As negociações em torno desta obra estão relacionadas à defesa de um projeto estético, modernista, em oposição ao projeto acadêmico até então dominante na produção desse tipo de obra. Já a obra produzida por Luiz Morrone, o *Monumento à Fundação de São Paulo* (1942-1961), foi idealizada pela colônia lusitana, a partir da ação de um pequeno grupo de empresários e políticos na década de 1950. Nesse caso, a negociação foi movida pela disputa por um lugar no mito de origem da cidade, por meio do episódio de sua fundação. Trata-se, portanto, de uma disputa por um lugar na memória. Por último, o *Monumento a Anchieta* (1953-1954) é fruto de uma iniciativa de publicidade através da memória no espaço público, contando com uma articulação entre empresa privada e governo do estado. Nesse caso, as tensões ocorreram

---

<sup>5</sup> Para que fique mais fácil situar essas obras no tempo, convencionamos inserir, após o nome do monumento, o ano de lançamento do edital/proposta, seguido do ano de inauguração.

em razão da privatização da memória, desta vez bastante evidente, uma vez que os promotores da obra não eram indivíduos da elite política ou intelectual, mas uma empresa, que promoveria sua marca por meio de monumento em praça pública. Ao identificar e analisar esses processos, é possível perceber permanências e singularidades na concepção desses monumentos e conhecer as possibilidades de lutas e conflitos de interesse na produção simbólica da memória no espaço público.

No capítulo dois procuro mapear e analisar o processo de construção dos monumentos, as negociações em torno das narrativas escolhidas, do local em que as obras serão implantadas e as possíveis intervenções de idealizadores ou agentes do poder público nesses monumentos. No caso do *Monumento à Glória Imortal*, a análise ficará concentrada na intensa contenda que se estabeleceu entre o idealizador da obra, Adolfo Pinto, e o escultor Amadeu Zani. Já a análise dos Monumentos à fundação de São Paulo e a Anchieta se cruzam neste capítulo, porque existe uma disputa entre defensores das duas obras no processo de sua construção: os nobreguenses e os anchietanos. Por último, no *Monumento às Bandeiras* a análise estará centrada nas alterações promovidas ao longo de trinta anos de trabalho do escultor na viabilização de sua obra.

No capítulo três procuro descrever e analisar as imagens que finalmente compõem os monumentos estudados nesta tese, levando em conta seu complexo processo de fabricação, procurando estabelecer correspondências com tradições iconográficas de personagens que figuram nessas obras. Para tanto, tratei de dispor os monumentos em diferentes categorias, criadas a partir de características gerais das narrativas produzidas nos monumentos, com o objetivo de evidenciar a ênfase na celebração empreendida por cada uma dessas obras.

## **CAPÍTULO 1**

**Do nascimento de uma ideia: como surgem os projetos de monumentos?**







### **1.1 Imaginar a obra, negociar leituras: o *Monumento à glória imortal dos fundadores de São Paulo***

A proposta para construção do *Monumento à glória imortal* surgiu de um debate entre o engenheiro Adolfo Pinto e o arquiteto Ramos de Azevedo no jornal *O Estado de S. Paulo* a respeito da construção de uma obra pública que comemorasse a história paulista. Até 1909, ano em que esse debate ocorreu, não havia na cidade um monumento que celebrasse a trajetória dos paulistas, tema já explorado por intelectuais em interpretações que destacavam a suposta *superioridade* da *raça* bandeirante. O Instituto Histórico e

Geográfico Paulista, por exemplo, criado quinze anos antes, já agregava inúmeros estudiosos da história local.

A fundação dos institutos históricos, brasileiro e paulista<sup>6</sup>, a enorme produção de textos sobre a história de São Paulo e do Brasil e a construção de um diálogo entre diversos grupos letrados sobre a história brasileira e paulista, são elementos fundamentais na formulação de narrativas que compõem os monumentos públicos celebrativos produzidos em São Paulo na primeira metade do século XX. No caso deste monumento, não é diferente, uma vez que essas imagens estão profundamente ligadas ao estabelecimento da história como um campo autorizado de estudo do passado e à sua popularização.<sup>7</sup>

Ocorre que, na São Paulo da primeira década, embora o debate sobre a história paulista já estivesse em plena efervescência nos jornais ou no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, ainda estava por iniciar-se o processo de fixação dessas imagens no espaço público, inclusive porque a produção de monumentos celebrativos se ligava também a demandas tipicamente urbanas. A proposta do *Monumento à Glória Imortal*, por exemplo, surgiu atrelada a uma reforma na região central da cidade, conforme o texto da Comissão constituída para promover a obra na Câmara Municipal de São Paulo.

O monumento comemorativo da Fundação de São Paulo, segundo o projeto preferido, deverá ser erigido no antigo Largo do Colégio, que, como se sabe, vai ser aumentado, em consequência do projetado recuo do Palácio do Governo, até ao alinhamento da rua do Carmo. Feito este recuo, o centro do Largo corresponderá mais ou menos ao ponto em que existia o portal da antiga igreja do Colégio, o que quer dizer que o

---

<sup>6</sup> O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, IHGB, foi fundado no Rio de Janeiro em 21 de outubro de 1838. O Instituto Histórico e Geográfico Paulista, IHGSP, teve sua fundação em 1º de novembro de 1894.

<sup>7</sup> Para aprofundar a discussão sobre a instituição da história como disciplina no Brasil a partir do IHGB, ver Guimarães, 1988.

monumento será levantado precisamente no local em que nasceu a cidade.<sup>8</sup>

É evidente que, quando um grupo de indivíduos concebe um monumento público, existem uma imagem e um desejo inicial sobre a obra. A expressão desse desejo concretiza-se no edital, primeiro mediador entre a proposta do grupo idealizador e o escultor, figura que dará forma à projeção do grupo. O edital do concurso é, portanto, o documento inicial, o ponto de partida para a realização da obra, e tem enorme valor para o escultor, uma vez que ali aparecem indicadas as linhas gerais da proposta, as dimensões e o conteúdo simbólico esperados no monumento. Porém, é importante destacar que, mesmo antes da publicação do edital, havia uma comissão executiva, um tema, um grupo de pessoas que discutira o assunto (seja publicamente, seja no âmbito privado).<sup>9</sup> Ainda assim, o contato do escultor com o monumento tem início, na maioria das vezes, a partir da leitura do edital.

O edital para a construção do *Monumento à Glória Imortal* foi publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em maio de 1909, convocando escultores brasileiros e estrangeiros a enviarem seus projetos (***O ESTADO DE S. PAULO***, 28 maio 1909). No documento, argumentava-se a necessidade de construir na cidade uma primeira obra comemorativa da história paulista:

Considerando que a fundação de São Paulo é fato para encher do mais justo e nobre orgulho os filhos desta terra, não só pelas sublimadas virtudes que immortalizaram a memória de seus heróis, como pela decisiva influência que o pequeno mas extraordinário núcleo de energia e

---

<sup>8</sup> Ofício enviado à Câmara Municipal em 11 de outubro de 1910 (ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE SÃO PAULO).

<sup>9</sup> Os membros da comissão executiva eram figuras influentes no ambiente político da cidade: o ex-prefeito Antônio Prado, o senador Duarte de Azevedo, o engenheiro Ramos de Azevedo, o engenheiro Adolfo Pinto, os advogados César Lacerda Vergueiro e Eduardo Vergueiro de Lorena, representando o Centro Acadêmico XI de Agosto. O parecer sobre os projetos apresentados, entretanto, seria assinado por Adolfo Pinto e pelos arquitetos Cláudio Rossi e Ricardo Severo. (***O Estado de S. Paulo***, 28 maio 1909).

operosidade exerceu sobre o descobrimento e a civilização edificada em plena barbaria e a custa de tão intrépidos e abnegados sacrifícios, se vem de há muito desabotoando na esplêndida realidade que devia ser o sonho dos que alicerçaram a obra, bem é de ver que, se alguma coisa há que precise ser justificada perante a justiça da historia, não é certamente esta homenagem à augusta dos próceres da fundação de São Paulo, mas a delonga havida em se lh'a prestar. (O ESTADO DE S. PAULO, 28 maio 1909)

É interessante observar que o edital dá uma primeira pista a respeito do conteúdo simbólico da obra, pois sugeria leituras específicas da historiografia, embora oferecesse liberdade aos artistas no que diz respeito à forma. De acordo com o documento, desejava-se que os projetos traduzissem a “verdade do acontecimento” e materializassem “digna homenagem às personalidades” (O ESTADO DE S. PAULO, 28 maio 1909). A versão desejada do acontecimento, a tal verdade, poderia ser encontrada em duas obras, ambas citadas no edital: a *Crônica da Companhia de Jesus no Estado do Brasil*, de Simão de Vasconcelos, e as *Conferências Preparatórias do Terceiro Centenário do Venerável José de Anchieta*, organizadas por Teodoro Sampaio. Além disso, o edital especificava que devia ser prestada homenagem a Anchieta (especificamente) e a outras figuras históricas (sem definir quais eram elas) que tomaram parte na fundação de São Paulo.

A *Crônica da Companhia de Jesus* foi escrita pelo padre jesuíta Simão de Vasconcelos no ano de 1663. Natural da cidade do Porto, Simão de Vasconcelos chegou ao Brasil em 1616, aos 19 anos, e entrou para a Companhia de Jesus no Colégio da Bahia, tornando-se padre jesuíta. Ocupou diversos cargos da ordem religiosa no Brasil. Quase todos os seus escritos impressos dedicaram-se ao Brasil e à Companhia de Jesus. Embora publicada no século XVII, a *Crônica* teve uma reedição brasileira em 1864 e outra,

portuguesa, em 1865.<sup>10</sup> A obra consiste em uma narrativa produzida por Simão de Vasconcelos sobre o cotidiano da vida dos padres e sua relação com índios e colonos; sobre aspectos da cultura, economia e política das regiões que visitou, além de comentários a respeito de episódios históricos – como a fundação de São Paulo, a Guerra dos Tamoios, a viagem de Nóbrega e Anchieta para Iperoig – e descrição de personagens como João Ramalho, Tibiriçá e Bartira.

O relato do cronista jesuíta sobre a história de São Paulo e o cotidiano de índios e padres no início da colonização está evidentemente comprometido com os valores e os interesses políticos da Igreja no período. Portanto, de um modo geral, o autor do texto exalta a atuação jesuítica, fazendo duras críticas aos colonos portugueses, assumindo posição incerta, ou inconstante, a respeito dos índios: ora afirma sua ingenuidade e capacidade de aprender os costumes civilizados, ora destaca a selvageria e a violência incurável dos nativos.

Narrativas que opõem imagens de um índio bom, nobre e civilizado, o *bom selvagem*, e de um índio mau, violento e adepto à prática do canibalismo estão presentes desde o início da colonização, em diversos textos de viajantes e missionários, tais como André Thévet, Jean de Léry e Manoel da Nóbrega, e também na pintura, a partir, por exemplo, de duas famosas telas portuguesas do século XVI: *A Adoração dos Magos*, atribuída a Vasco Fernandes, produzida por volta de 1505 para decorar o altar da capela-mor da Sé de Viseu; e *O Inferno*, elaborado na primeira metade do século XVI, por autor desconhecido. Na primeira obra, o índio aparece como um dos três reis magos que visitam

---

<sup>10</sup> Adolfo Pinto ingressou no Colégio São Luís, dirigido por padres jesuítas, em 1867 e é possível que tenha tido contato com a obra nesse período. O livro foi reeditado em dois volumes na coleção Dimensões do Brasil, da editora Vozes, em 1977.

o menino Jesus na noite de seu nascimento e, na segunda, como um demônio com cocar tupinambá.

No século XIX, com a institucionalização da história, essa dupla interpretação do índio continuou bastante difundida, provocando debates acalorados. John Monteiro menciona contenda a respeito da índole do índio paulista, que envolveu historiadores do porte de Capistrano de Abreu (MONTEIRO, 2001).<sup>11</sup> No caso específico de São Paulo, existe ainda um debate a respeito do lugar que o índio ocupava na formação étnica do paulista, no qual se podem observar leituras opostas em textos fundadores, como em Pedro Taques de Almeida Paes Leme (crítico da mestiçagem) e em Frei Gaspar da Madre de Deus (defensor da importância do mameluco) (ABUD, 1986). É de esperar que encontremos ecos dessas narrativas nos Monumentos que tratam da história do índio.

---

<sup>11</sup> O autor analisa especificamente o paradoxo *Tupi x Tapuia*.

Ilustração 3 –Vasco Fernandes, *A Adoração dos Magos*. 1505, óleo sobre madeira.



Fonte: Museu Grão Vasco. Viseu, Portugal.

Ilustração 4 – *O Inferno*. Autor desconhecido. Primeira metade do século XVI, óleo sobre madeira.



Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa, Portugal.

Ainda em relação ao texto de Vasconcelos, de acordo com Socorro Vilar (2006, p. 93): “[...] o estilo jesuítico de narrar a história de Portugal/Companhia de Jesus como instituições ‘eleitas’ e de transformar os jesuítas em ‘chamados escolhidos’ tem, no Brasil Colônia, como exemplo sacramentado, a obra de Simão de Vasconcelos”.

É curioso observar que um texto desta natureza, escrito no século XVII, tenha regido a narrativa de um monumento construído em inícios do século XX, especialmente quando há nos documentos a insistência dos idealizadores no “rigor científico” da obra e na “verdade histórica” do acontecimento, características de um discurso tipicamente oitocentista, devedor de uma história metódica. A escolha do texto de Vasconcelos se deu, possivelmente, por tratar-se de narrativa escrita por missionário católico que esteve presente nos primórdios da Vila de Piratininga, configurando-se em testemunha ocular, o que garantia confiabilidade ao relato. A obra cumpriria, assim, o papel de trazer “a verdade dos documentos históricos”, uma vez que a narrativa dos jesuítas pareceria à comissão mais próxima do “real”.

O segundo livro indicado pela Comissão é uma publicação de 1910, produzida a partir de conferências públicas realizadas em 1897, ano do terceiro centenário da morte do padre José de Anchieta. Entre os artigos ali publicados, encontram-se textos de Teodoro Sampaio, Couto de Magalhães, Ruy Barbosa e Capistrano de Abreu. Os artigos enfocam a biografia de Anchieta e a história paulista, novamente enfatizando a atuação jesuítica na Colônia. É importante lembrar que essa publicação faz parte de um conjunto de esforços pela beatificação de Anchieta. O artigo de Teodoro Sampaio, por exemplo, que compõe a coletânea e se intitula “São Paulo no tempo de Anchieta”, baseia-se, em grande medida, na obra de Simão de Vasconcelos. Ali, o autor descreve os cenários e os personagens da região no século XVI, além de narrar cenas que teriam ocorrido no período de surgimento da



cidade de São Paulo, tais como a Primeira Missa ou a Guerra dos Tamoios (III CENTENÁRIO..., 1900).

Havia, portanto, do ponto de vista dos idealizadores da obra, uma leitura específica a respeito da história paulista e da história dos indígenas, escolhida desde o momento da produção do edital. Trata-se de uma leitura que toma como protagonistas os padres jesuítas e não produz uma opinião precisa sobre os índios, mas oscila entre imagens de selvageria/violência e de ingenuidade/bondade. Veremos mais adiante como os escultores se apropriaram dessas ideias.

Do ponto de vista material, o Monumento seria financiado por diferentes fontes, contando com verbas do município, do governo estadual e de subscrição pública<sup>12</sup>. Em 1910, a Comissão enviaria documento à Câmara Municipal de São Paulo, solicitando auxílio de 100 contos de réis para construção da obra. Algum tempo depois, em 22 de abril de 1911, seria promulgada a Lei 1414, que liberava 80 contos de réis para a Comissão Executiva do Monumento. Entretanto, embora estivesse sob a responsabilidade de um grupo privado e utilizasse verba pública, o projeto não sofreu fiscalização direta do Estado no que diz respeito à concepção da obra. Nota-se aí que os contornos entre o público e o privado parecem confusos, possivelmente em razão da própria influência que o grupo idealizador exercia nas esferas públicas. Esta apropriação do público pelo privado na gestão da memória na cidade percorre boa parte das trajetórias de monumentos celebrativos paulistas e produz uma marca importante nesse tipo de obra: trata-se da elaboração de discursos de identidade, produzidos para um coletivo (dos paulistanos, dos brasileiros), que atendem a interesses de pequenos grupos com grande influência na gestão urbana. Esta

---

<sup>12</sup> A arrecadação de fundos por subscrição pública era estratégia comum, uma vez que mobilizava a população desde o momento da idealização do monumento, fazendo-a sentir-se proprietária da obra e pertencente à memória ali celebrada.

parece ser uma motivação importante para a construção dos monumentos celebrativos, uma vez que o idealizador se torna uma espécie de porta-voz da história local, intitulado-se herdeiro dos personagens do passado, título que lhe confere enorme prestígio.

A partir da proposta do edital, seis projetos concorreram ao prêmio e apresentaram interpretações diversas do episódio da fundação de São Paulo. Além de Amadeu Zani, vencedor do concurso, também apresentaram projetos os escultores Eduardo de Sá, autor do *Monumento a Floriano Peixoto*, inaugurado no Rio de Janeiro em 1910; José Otávio Corrêa Lima, antigo aluno da Escola Nacional de Belas Artes; Egisto Bertozzi; Nicolina Vaz de Assis, também antiga aluna da Escola Nacional de Belas Artes; e a dupla Lorenzo Petrucci e Benedito Calixto, um deles escultor e o outro famoso artista paulista. A análise dos projetos que não foram escolhidos, das narrativas e imagens rejeitadas revela de modo mais agudo tratar-se de escolhas ligadas aos interesses do grupo promotor da obra. É no parecer sobre os projetos apresentados, escrito e publicado pela comissão executiva do monumento, que se faz possível observar, de forma mais detalhada, o tipo de leitura construída por cada artista e o modo como os idealizadores as julgaram e interpretaram. O relator dá informações importantes sobre os critérios e, especialmente, acerca dos fatores determinantes na escolha do projeto vencedor.

A respeito da maquete apresentada por Lorenzo Petrucci e Benedito Calixto, a comissão apontou dois problemas: a obra não era fiel à verdade dos fatos, por um lado, e, por outro, não conseguia dar unidade aos diversos episódios e figuras que colocava em cena. A maquete trazia uma alegoria da cidade de São Paulo, uma figura feminina enrolada em uma bandeira, a carregar um cetro e uma coroa, além de árvores tombadas, medalhões, efígies, figuras de índios e portugueses, Anchieta, Caiuby, Tibiriçá e um baixo-relevo de

Martim Afonso de Souza. Os artistas trouxeram também uma alegoria representando a fusão das “raças” latina e americana e outra alusiva ao rio Tietê.

O problema da inexatidão na representação dos fatos estava em uma referência feita pelos artistas a um episódio em que Anchieta abençoava um bloco de granito utilizado na construção da povoação que surgia. O padre aparecia de pé na maquete e a cena da benção era reconstituída pelo escultor. Esta figura é criticada no texto da Comissão, com o seguinte comentário:

Ora, de tal episódio não faz menção a crônica [da Companhia de Jesus], ao contrário, o que ela conta é simplesmente que, chegados os padres aos campos de Piratininga, escolheram o sítio para o seu colégio, no qual disseram a primeira missa aos 25 de janeiro [...] e, quanto ao primeiro edifício que levantaram e em que começaram a viver, não passou, conforme o descreveu em carta o próprio Anchieta, de humilde casinha de palha, com uma esteira de canas servindo de porta. De resto, quando mesmo tivesse ocorrido o episódio da benção da primeira pedra, ainda é de considerar que certamente não teria cabido a Anchieta, então um noviço, o lugar de honra, que mais regularmente devia competir ao chefe da missão recém chegada, o padre Manoel de Paiva. (LIVRETO..., 1910, p. 15)<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> LIVRETO DO CONCURSO DO MONUMENTO À GLÓRIA IMORTAL DOS FUNDADORES DE SÃO PAULO. 1910. Arquivo Histórico de São Paulo.



Fonte: Livreto do concurso do *Monumento à Glória Imortal dos Fundadores de São Paulo*, 1910. Arquivo Histórico de São Paulo, p.12.

Há um debate historiográfico que se coloca entre os idealizadores da obra e os escultores. O episódio histórico celebrado é interpretado à luz da bibliografia indicada e parece ser só a partir dela a garantia de verdade dos fatos, tanto que Adolfo Pinto critica a má leitura da *Crônica da Companhia de Jesus* pela dupla Petrucci e Calixto. A cena da benção fora construída pelos artistas a partir de outras imagens e memórias. É certo que existe uma tradição na representação de atos de fundação por meio da Primeira Missa, tema diversas vezes explorado pela pintura<sup>14</sup>; entretanto, no projeto de Petrucci e Calixto, os padres abençoam um bloco de granito, pedra fundamental da Vila de Piratininga.

---

<sup>14</sup> Sobre a Primeira Missa de Meireles, COLI (1994, p.9) observa que “atingiu a convergência rara de formas, inteções e significados que fazem com que um quadro entre poderosamente dentro de uma cultura. Esta

A inserção de Anchieta nesse contexto, embora noviço, ocorreu por duas razões: ele representava uma espécie de patrono espiritual da cidade (a campanha de beatificação do missionário, no final do século XIX, ajudou a construir essa memória), dado ratificado no livro *Conferências Preparatórias*, indicado pela Comissão; e o personagem era importante para o pintor, especialmente porque Benedito Calixto era membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e um artista interessado na história paulista, cuidadoso com a celebração dessa memória regional.

Portanto, a dupla propôs deliberadamente uma leitura do episódio que não se coadunava com a bibliografia sugerida e foi rejeitada no parecer. Havia, portanto, na fabricação de imagens da Fundação de São Paulo, pouco espaço para invenções que – pelo menos em seu conteúdo – saíssem do roteiro. Exigia-se dos escultores rigor científico na interpretação da história paulista e fidelidade aos textos propostos.

Sobre o projeto de Nicolina de Assis, o parecer indica que a escultora não seguiu a proposta do edital, uma vez que não referiu os fatos e os personagens históricos que deveriam ser celebrados na obra, produzindo um monumento que comemorava a evolução da cidade, não a sua fundação, com destaque para o desenvolvimento da música e das artes, homenageando figuras como Carlos Gomes e Almeida Junior.

Além de ser a única mulher presente neste concurso (e nos demais analisados nesta tese)<sup>15</sup>, Nicolina apresentou outra originalidade, desta vez na forma do Monumento. Em seu projeto há espaço para lucubrações, por meio de diversas alegorias e de quatro portadas curvilíneas decoradas por cariátides que representariam os quatro séculos da história

---

imagem do descobrimento dificilmente poderá vir a ser apagada, ou substituída. Ela é a primeira missa do Brasil. São os poderes da arte fabricando a História.”

<sup>15</sup> Sobre a atuação de mulheres escultoras na cena paulista ver SIMIONI, Ana. Paula. C. Os gêneros da arte: mulheres escultoras na belle époque brasileira. In: Maria Lucia Bueno. (Org.). Sociologia das Artes Visuais no Brasil. 1 ed. São Paulo: SENAC, 2012, v. 1, p. 185-210.

paulista: XVI, XVII, XVIII e XIX. A artista permitira-se sair do roteiro, tanto na narrativa, quanto na forma, fugindo de um modelo que parece ter sido predominante naquele momento. Há ainda uma mulher que representa a cidade de São Paulo: ela passa a mão na cabeça de um de seus filhos e indica o futuro. Outra mulher, alada, joga flores sobre o grupo. A Comissão aponta a ausência dos textos indicados para leitura e justifica a rejeição ao projeto que, para o júri, parece ter investido muito na concepção artística e pouco na filiação histórica. Mais do que um problema de filiação histórica, já que a artista não fez qualquer referência ao conteúdo da bibliografia indicada, faltou-lhe celebrar o evento em questão (a fundação de São Paulo) e o papel dos missionários católicos no feito, principal vocação do monumento imaginado por Adolfo Pinto.

Ilustração 6 – Maquete de Nicolina Vaz de Assis



Fonte: Livreto do concurso do *Monumento à Glória Imortal dos Fundadores de São Paulo*, 1910. Arquivo Histórico de São Paulo, p.09.

O texto da Comissão aponta a liberdade a que se permitiu a artista na criação das formas, mas criticou a falta de foco no episódio tratado, mostrando a importância que o grupo atribuía ao controle da narrativa do Monumento:

A illustre escultora brasileira, dando largas á sua inspiração, cuidou menos de compôr um monumento destinado a commemorar a fundação de S. Paulo do que de esboçar obra mais vasta e complexa, nada mais nem menos do que um monumento á evolução histórica da cidade até a época atual [...]” (LIVRETO..., 1910, p.10)

Sintético ao apreciar o projeto de Egisto Bertozzi, tanto quanto parece ter sido o projeto do escultor, o parecer destaca o desenho da obra, que não agradou à Comissão, embora as imagens criadas pelo autor, entre elas uma figura feminina representando a cidade de São Paulo, posicionada no topo de uma coluna, simbolizando o esforço heroico da fundação da cidade, tivesse recebido elogios. Na base dessa mesma coluna havia baixos-relevos, narrando a fundação da cidade, entre outros episódios, além de figuras alegóricas que representavam a agricultura e a indústria.

De acordo com o parecer, “o efeito estético da composição não corresponde à sua psicologia, devido a seu aspecto demasiado austero e pesado” (LIVRETO..., 1910, p. 16). Haveria, para a Comissão, um descompasso entre a imagem e seu conteúdo simbólico. Único caso entre as maquetes enviadas para o concurso, este projeto teria sido reprovado em razão do desenho da obra.



Fonte: Livreto do concurso do *Monumento à Glória Imortal dos Fundadores de São Paulo*. Arquivo Histórico de São Paulo, p. 11.

O projeto de Eduardo de Sá, ao contrário daquele produzido por Bertozzi, agradou no desenho, “artisticamente concebido”, embora a celebração do episódio não tivesse sido satisfatória. Ou seja, para a Comissão, a obra caberia inteiramente como monumento em homenagem a Anchieta, mas não aos fundadores de São Paulo. A criação da narrativa, a representação de fatos e dos personagens era, portanto, fundamental para uma leitura acertada do episódio. É provável que a centralidade dada a Anchieta no episódio, indicada também no projeto de Petrucci e Calixto, esteja relacionada à leitura das *Conferências Preparatórias*, obra indicada no edital que atribui ao personagem importância central na história da fundação e desenvolvimento da cidade de São Paulo.

Eduardo Sá havia, de fato, centralizado a homenagem na figura de Anchieta, posicionando-o no topo da coluna, trazendo na mão esquerda uma cruz e um rosário para



abençoar a cidade. Entretanto, havia também no monumento os bustos de Tibiriçá e Martim Afonso de Souza. O artista escolheu ainda algumas imagens singulares, como os peixes típicos de Piratininga, decorando a base da coluna, e um bravo jaguar, representando as dificuldades enfrentadas pelos fundadores.

Ilustração 8 – Maquete de Eduardo Sá



Fonte: Livreto do concurso do *Monumento à Glória Imortal dos Fundadores de São Paulo*. Arquivo Histórico de São Paulo, p. 8.

O trabalho de Correia Lima cumpriu a prerrogativa de acertar na leitura do episódio. O escultor tratou de criar alegorias e cenas históricas em consonância com o episódio de fundação da cidade. Entretanto, o parecer provocou novamente um debate historiográfico, ao cobrar da narrativa mais “individuação histórica”, ou seja, faltara ao projeto marcar uma

personalidade paulista, evidenciar paisagens e personagens típicos da Vila de Piratininga.

De acordo com o texto da Comissão:

Não há ali nenhum traço característico, não é evocado nenhum episódio do acontecimento histórico que o monumento é destinado a comemorar – a fundação de São Paulo. A cena da catequese e os grupos selvagens figurados são elementos obrigados em todos os pontos do novo mundo, colonizados sob os auspícios da Cruz. Assim, o projeto em vista tanto se presta a comemorar a fundação de São Paulo como a de São Vicente, Vitória [...] (LIVRETO..., 1910, p. 17).

Ilustração 9 – Projeto de Correia Lima



Fonte: Livreto do concurso do *Monumento à Glória Imortal dos Fundadores de São Paulo*, 1910. Arquivo Histórico de São Paulo, p. 7.

No entanto, nota-se que o artista se preocupou em trazer elementos da história de São Paulo, produzindo imagens bastante diversificadas e singulares em sua maquete, tais como: Anchieta a catequizar uma mulher e um menino, enquanto um índio repousa no

chão, segurando uma enxada, símbolo do trabalho agrícola; um adolescente saindo de um pé de café, representando o progresso, a estender um facho que iluminaria a moderna cidade de São Paulo; um grupo de índios em guerra, a defender a nascente Vila de Piratininga; um bandeirante saindo de uma floresta; uma alegoria da cidade de São Paulo no topo da coluna, a contemplar seu desenvolvimento histórico. Há, portanto, um conjunto diversificado de ideias, desde alusão ao trabalho, à modernidade e ao bandeirante, e de construções alegóricas. O parecer questionou a inclusão da figura do bandeirante entre os personagens homenageados, uma vez que não correspondia ao período histórico comemorado, isto é, a fundação de São Paulo.

No que diz respeito aos brancos na colonização de São Paulo, é interessante notar que, embora João Ramalho não fosse propriamente um bandeirante (a primeira expedição oficial ocorreria algumas décadas após a fundação de São Paulo), sua reabilitação pela historiografia é ilustrativa desse processo. O próprio Simão de Vasconcelos cita a família de João Ramalho, quando trata do início da povoação, mas critica fortemente o português e seus filhos mamelucos:

Aquele famoso João Ramalho, homem rico na terra, mas infame nos vícios, amancebado público, por quase quarenta anos, e de ordinário por essa causa excomungado [...], andava ele com a caterva de seus filhos, muitos em número, e todos de má casta, mamelucos ilegítimos, e desalmados, com arcos, flechas e gritarias, fazendo gente, e desinquietando a vila contra os padres, espalhando de alguns deles crimes péssimos, e indignos de seculares, quanto mais de pessoas religiosas; e destes mesmos foram acusados por eles até o mesmo Padre Nóbrega, porque todos injuriassem de um golpe no dia de seus maiores vivos. (VASCONCELOS, 1977, p. 241)

Desse quadro, desenhado por Simão Vasconcelos, o português João Ramalho se transformaria, em meados do século XX, no patriarca paulista. O descompasso a respeito da imagem do bandeirante marca o processo de transição na atribuição de sentido ao personagem na história paulista, e a maquete de Correia Lima deixa isso evidente. A reabilitação do bandeirante já estava em pleno vapor desde meados do século XIX, mas seria patente nos monumentos públicos apenas duas décadas depois, quando o personagem teria papel principal nas comemorações da fundação da cidade. Naquele momento, e para aquele grupo idealizador, não se imaginava celebrá-lo, mas concentrar a homenagem nos missionários jesuítas. É interessante observar que as narrativas sugeridas para compor os monumentos públicos reproduziam disputas características do ambiente historiográfico paulista.

O *Monumento à Fundação de São Paulo*, por exemplo, inaugurado em 1961, contraria radicalmente o texto de Simão de Vasconcelos, ao unir personagens como o Padre Manoel da Nóbrega, o bandeirante João Ramalho e o índio Tibiriçá, em uma espécie de “família paulista”. Assim, de acordo com Ferretti e Capelato:

Quem iniciou a contestação a João Ramalho no período colonial foi o cronista jesuíta Simão de Vasconcelos que na sua “Crônica da Companhia de Jesus” de 1663 além de acusar o personagem de tramar o assassinato do jesuíta Leonardo Nunes, referia-se a ele como “um homem por graves crimes infame e atualmente excomungado”, além de polígamo e assassino. Este autor, seguindo a tradição de animosidade que os jesuítas nutriram durante toda a colônia em relação aos paulistas, foi responsável pela mais negativa das representações de João Ramalho e serviu de sustentação para toda a corrente “anti-ramalhista”. (FERRETTI; CAPELATO, 1999, p. 9.)

Voltando ao projeto de Correia Lima, parece evidente que o próprio artista já havia incorporado a imagem do bandeirante reabilitado, tendo clareza de que naquele momento se tratava de um personagem importante para historiadores e artistas que se dedicavam ao mito paulista. Entretanto, o texto no qual se pautava a maquete, escrito por Simão de Vasconcelos, era anterior ao processo e colocava em evidência as disputas e os conflitos de interesse entre jesuítas e desbravadores na gestão da Capitania, especialmente em relação ao índio.

Entrou em cena, na construção da obra, essa fusão entre o roteiro exigido pela comissão e as leituras e as memórias do próprio artista, gerando apropriações e debates bastante interessantes sobre o tema. O monumento terminaria por ser um resultado desse diálogo, dessa negociação. A Comissão parecia estar aberta, sobretudo, para a ousadia e a originalidade do artista no desenho da obra, em seu caráter artístico, enquanto esperava, ao mesmo tempo, ter o controle sobre a narrativa, sobre seu conteúdo no Monumento. Curiosamente, os projetos apresentados foram mais rigorosos na reprodução de um modelo formal, a coluna, do que na construção do episódio, que bastante de um artista para o outro. Isso está possivelmente relacionado a uma desenvoltura maior que tinham com o vocabulário artístico e menor, com o vocabulário da história paulista.

Cabe destacar que a Comissão havia apontado quatro critérios fundamentais para julgamento dos projetos, descritos na seguinte ordem: evocar os principais episódios históricos; homenagear os mais notáveis protagonistas; constituir obra de arte de real merecimento técnico; recomendar-se aspecto magnífico de sua estrutura. Nota-se aí que os requisitos relativos aos aspectos históricos são bastante pontuais e objetivos, uma vez que havia obras de referência, espécies de guias das narrativas, embora existisse evidente espaço para interpretação desses textos, como deixam ver os projetos apresentados. Por

outro lado, o critério relativo ao caráter artístico, ao desenho da obra, limita-se a sugerir qualidade técnica, que parece estar centrada especialmente no aspecto monumental e na clareza das imagens.

Essa diferença no peso atribuído à forma e ao conteúdo aparece de modo bastante claro no texto que elegeu a maquete criada pelo escultor Amadeu Zani vencedora do concurso. De forma concisa, a maquete recebeu ótimo parecer do ponto de vista artístico, com ênfase em seu aspecto majestoso e destaque para a escolha de uma coluna, porque era “encontrada na arquitetura de todos os povos” (LIVRETO..., 1910, p.18). Terminaria aqui a apreciação do desenho da obra e, em seguida, seria iniciado um longo debate sobre seu conteúdo simbólico.

Do ponto de vista da narrativa, o projeto seguiu rigidamente a proposta do edital, construindo um percurso a partir de cenas históricas, de “grandes personagens” e de alegorias. O parecer enaltece os altos-relevos criados pelo escultor, em razão da acertada escolha dos episódios: a Primeira Missa, a Catequese, a defesa da cidade pelo índio Tibiriçá e a negociação de paz travada por Nóbrega e Anchieta com os Tamoios – cenas descritas nos textos das obras indicadas pelo edital.



Fonte: Livreto do concurso do *Monumento à Glória Imortal dos Fundadores de São Paulo*. Arquivo Histórico de São Paulo, p. 5

A escolha dos três personagens fundadores da cidade - Anchieta, Nóbrega e Tibiriçá - também recebeu o aval da Comissão. Além desses três, Zani sugeria homenagem a outros personagens, através de medalhões com efigies, tais como Martim Afonso de Souza (como primeiro donatário da terra), padre Manuel de Paiva (como chefe dos missionários do Colégio de Piratininga), padre Leonardo Nunes (como “primeiro pai e fundador em espírito” da nova Colônia, de acordo com o autor, Simão de Vasconcellos) e Vicente Rodrigues (como superior da missão no momento do ataque à Vila). No topo da enorme coluna, o escultor ainda havia posicionado uma alegoria, figura feminina representando São Paulo, a coroar seus três fundadores: Anchieta, Tibiriçá e Nóbrega.

Havia ainda a referência à construção dos primeiros edifícios por trabalhadores indígenas, através de um grupo de figuras em atitude de trabalho. Cabe observar que a

referência ao paulista como um povo laborioso apareceu também em outros projetos, uma vez que já se configurava como pilar de um poderoso discurso de identidade regional, no esteio da ideologia da paulistanidade<sup>16</sup>, sendo possível observar ecos desse discurso em diversos projetos apresentados no concurso. Zani apresentou o projeto mais completo, no que diz respeito à citação da bibliografia sugerida, ou seja, ao roteiro proposto pela Comissão. Passou por personagens menos conhecidos da história paulista, citados por Vasconcelos, mas soube também dar destaque às figuras de Anchieta e Manoel da Nóbrega. O escultor parece ter compreendido a lição essencial que o monumento deveria transmitir, concentrando-se na apologia ao trabalho missionário dos jesuítas e no caráter religioso de fundação da cidade.

Um olhar geral sobre os projetos apresentados permite notar diferentes percursos, diferentes projetos de identidade propostos pelos escultores. Predomina o destaque à vocação religiosa do Monumento, incentivada no edital e materializada na comemoração da figura de Anchieta. Entretanto, os escultores parecem diversificar os personagens comemorados, na tentativa de acertar os desejos da Comissão.

Dos seis projetos apresentados, quatro deles seguem a orientação e homenageiam personagens históricos. Ora, no primeiro parágrafo do edital lê-se que a comissão executiva pretendia construir “um monumento em condições dignas não só de perpetuar a memória do fausto acontecimento [a fundação de São Paulo] como prestar homenagem a Anchieta e

---

<sup>16</sup> Luís Fernando Cerri (1998) discute a construção da ideologia da paulistanidade pela oligarquia paulista no século XIX: “a paulistanidade é a ideologia produzida pela oligarquia paulista que consiste na criação de uma identidade de ordem regional, valorizando a condição de pertencente ao Estado (numa operação de homogeneização, nível das ideias, de seus habitantes), ao mesmo tempo em que institui uma série de valores e características como próprias da condição de paulista e, para sacramentar essa construção, oferece uma explicação para essa situação por meio do recurso à História Regional, que aponta o bandeirante como ancestral, civilizador, patriarca do paulista” (CERRI, 1998).



outras figuras históricas que nele tomaram parte [...]” (EDITAL..., 1910, p.1)<sup>17</sup>. Portanto, o edital incentivava a escolha de personagens históricos para compor a narrativa e apontava o padre José de Anchieta como protagonista da saga paulista.

Efetivamente, os quatro artistas que optaram por incluir personagens históricos – Amadeu Zani, Corrêa Lima, Eduardo de Sá e Petrucci e Calixto – posicionaram Anchieta em lugar de destaque. Além do jesuíta, outras figuras recorrentes nos projetos são: Tibiriçá, chefe tupiniquim presente em todos eles; Martim Afonso de Sousa, primeiro donatário da capitania de São Vicente; e o Padre Manoel da Nóbrega, padre jesuíta que teria escolhido o lugar para a fundação da Vila de Piratininga.

Cabe observar que algumas décadas depois, quando se comemoraria o IV centenário da cidade (em 1954), a escolha de Anchieta seria controversa, uma vez que outros personagens entravam em cena e disputavam espaço como fundadores de São Paulo. Nesse momento, entretanto, essa questão parece não ter sido explorada, a não ser quando houve a escolha do bandeirante para compor uma das maquetes.

A inclusão da figura do bandeirante por Correia Lima e o parecer da Comissão a esse respeito provam a importância do direcionamento simbólico dos promotores da obra, bastante diferente, por exemplo, do modo como Afonso d’Escagnolle Taunay conduziria o tema na decoração do Museu do Ipiranga a partir de 1917, pois este deu grande ênfase ao papel do bandeirante na história de São Paulo e instruiu os artistas sobre o modo como deveriam representá-lo por meio de imagens.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> EDITAL DO CONCURSO PARA A CONSTRUÇÃO DO MONUMENTO AOS FUNDADORES DE SÃO PAULO. *O Estado de S. Paulo*, 28 mai. 1909.

<sup>18</sup> Sobre o tema, há o já mencionado trabalho de Cláudia Valladão de Mattos (1998/1999) além do de Ana Cláudia Brefe (2005).

Propondo outra possibilidade, a dupla Petrucci e Calixto escolheu reforçar a ligação da história paulista com a história do Brasil e de Portugal, projetando a Vila de Piratininga em uma trajetória em maior escala, ao incluir entre as figuras homenageadas nomes como D. João III e D. Manuel, reis de Portugal, e Tomé de Sousa, governador-geral do Brasil à época da fundação de São Paulo.

Há, portanto, uma predominância da ideia de fundação religiosa de São Paulo, tendo como protagonistas o branco religioso jesuíta e o “bom índio paulista”, na figura de Tibiriçá, em detrimento da narrativa heroica do bandeirante ou de uma fusão de povos e raças, a mestiçagem. Ademais, a relação do “branco” com o “índio”, na proposta do Monumento, se realizaria a partir dos conceitos de civilização *versus* barbárie, enfatizando a ideia de um processo civilizador pelas missões jesuítas. O edital aponta este caminho, e os projetos, em sua maioria, seguem o roteiro.

A população negra não é abarcada pela bibliografia, nem trazida nos projetos. A mestiçagem entre brancos e índios e a ideia da família paulista (explorada na iconografia por meio das figuras de João Ramalho e de Bartira) também não aparecem em momento algum.

Algumas alegorias são comuns nos projetos, como a figura feminina que representa a cidade de São Paulo a “coroar” sua história, em geral posicionada no alto de uma coluna. Revela-se aí o vocabulário comum do período, já que a utilização de figuras femininas de inspiração clássica era recurso estilístico muito empregado nos monumentos da segunda metade do século XIX e no início do século XX, e típico de uma arte acadêmica de estilo neoclássico.

Outra alegoria recorrente nos projetos é a do trabalho. A caracterização do paulista como um povo laborioso, discurso muito em voga no início do século XX, possivelmente

contribuiu para essa escolha. Três projetos optaram por referenciar o trabalho e o esforço da colonização de São Paulo. Amadeu Zani incluiu um grupo de figuras a “desbravar o solo, abrir alicerces e carregar materiais”; Corrêa Lima optou por um índio com uma enxada nas mãos, representando o trabalho agrícola; Egisto Bertozzi apresentou baixo-relevo simbolizando o trabalho agrícola e industrial. Alguns anos mais tarde, a figura do bandeirante iria incorporar a força e a capacidade de trabalho do povo paulista.

O escultor Corrêa Lima, além da alegoria ao trabalho, fez uma referência ao progresso de São Paulo, representado por uma figura de adolescente saindo de um pé de café. O monumento extrapola as referências ao passado e projeta uma imagem do presente e do futuro. No caso acima, não se trata de noção encontrada, especificamente, nos livros sugeridos pelo edital, mas em um tipo de discurso que se disseminava gradativamente, a partir do sucesso econômico da capital paulista, endossado pela historiografia; e que estaria presente nos textos de jornal, em discursos políticos, na literatura e nos livros escolares.

Mônica Pimenta Velloso (1993) problematiza esse discurso, quando é produzido, por exemplo, por intelectuais como Menotti Del Picchia e publicado em periódicos como o *Correio Paulistano*. Para Velloso, Del Picchia proporia o “patriotismo-prático”, segundo o qual “Amar o Brasil é trabalhar” (VELLOSO, 1993, p.96). Nessa perspectiva, São Paulo representaria o Brasil como o centro do trabalho, das atividades práticas, utilitárias e inteligentes.

Para Luís Fernando Cerri,

data também desse período [os anos de 1920] a mistificação de que São Paulo é o Estado mais rico porque o seu povo é o que mais se dedica ao trabalho. O movimento verde-amarelo, expressão de um modernismo com posições mais conservadoras, será um dos movimentos intelectuais

dedicados a propagar a seriedade, o trabalho, o pragmatismo, a responsabilidade, como características naturais do caráter regional paulista.(CERRI, 1998, s.p.)

A construção de um discurso de louvação ao paulista como povo trabalhador é, portanto, um processo. Discursos aqui mencionados, anteriores ao modernismo – uma vez que datam da década de 1910 – apontam para o grande alcance dessas ideias, já que não são narrativas construídas por intelectuais orgânicos da elite paulista, mas por artistas com formação escolar básica (exceção feita a Benedito Calixto que se tornou um estudioso da história paulista).

Outro recurso comum utilizado pelos escultores e que vale ser mencionado é a alusão a cenas da história de São Paulo, normalmente representadas por meio de altos-relevos. Quatro artistas empregaram este recurso (Zani, Correia Lima, Bertozzi e Nicolina de Assis). Entre as cenas mais utilizadas, identificam-se: a catequese, seguindo a linha sugerida no edital; a defesa da cidade de São Paulo pelo cacique Tibiriçá; a Primeira Missa. Trata-se de episódios fundadores da história paulista, representados à exaustão na pintura e na escultura, dos quais são exemplos: *O Evangelho nas selvas*, de Benedito Calixto, e a *Fundação de São Paulo*, de Antônio Parreiras.

Ilustração 11 — Representação de Padre Anchieta em *O evangelho nas selvas*, de Benedito Calixto, 1893.



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

Ilustração 12 — *Fundação de São Paulo*, de Antônio Parreiras, 1913.



Fonte: Pinacoteca Municipal de São Paulo, São Paulo.

Há um vocabulário comum entre os artistas, para além da bibliografia sugerida, quando reconhecem, por exemplo, a importância de destacar o caráter laborioso do povo paulista ou de incluir uma representação alegórica da cidade em meio à narrativa histórica. Os projetos têm também em comum algumas características formais, como o investimento na verticalidade e na estrutura tripartite: base, coluna e topo (com exceção da obra de Nicolina de Assis que, embora seja vertical e possua colunas, difere das demais em razão das arcadas). As maquetes também investem em escadarias ou sopés e em bases decoradas por estátuas ou relevos. No topo das colunas, coroando essas obras, os escultores optaram por posicionar estátuas, sejam alegóricas (como é o caso de Amadeu Zani), sejam figurativas (como é o caso de Eduardo de Sá). O vocabulário comum, desta vez, refere-se à forma desses monumentos.

Ora, da análise das propostas de monumento e do parecer produzido pela Comissão, é possível tirar uma conclusão inicial. No *Monumento à Glória Imortal*, a vontade de memória era considerada sua característica mais importante, em detrimento da construção formal, de seu desenho. A análise do parecer da Comissão revela que, dos projetos apresentados, é cobrada certa lógica de texto escrito, uma vez que o escultor deveria seguir o roteiro detalhado na bibliografia e trabalhar de forma satisfatória cada um dos temas, tomando o cuidado de não cometer imprecisões históricas.

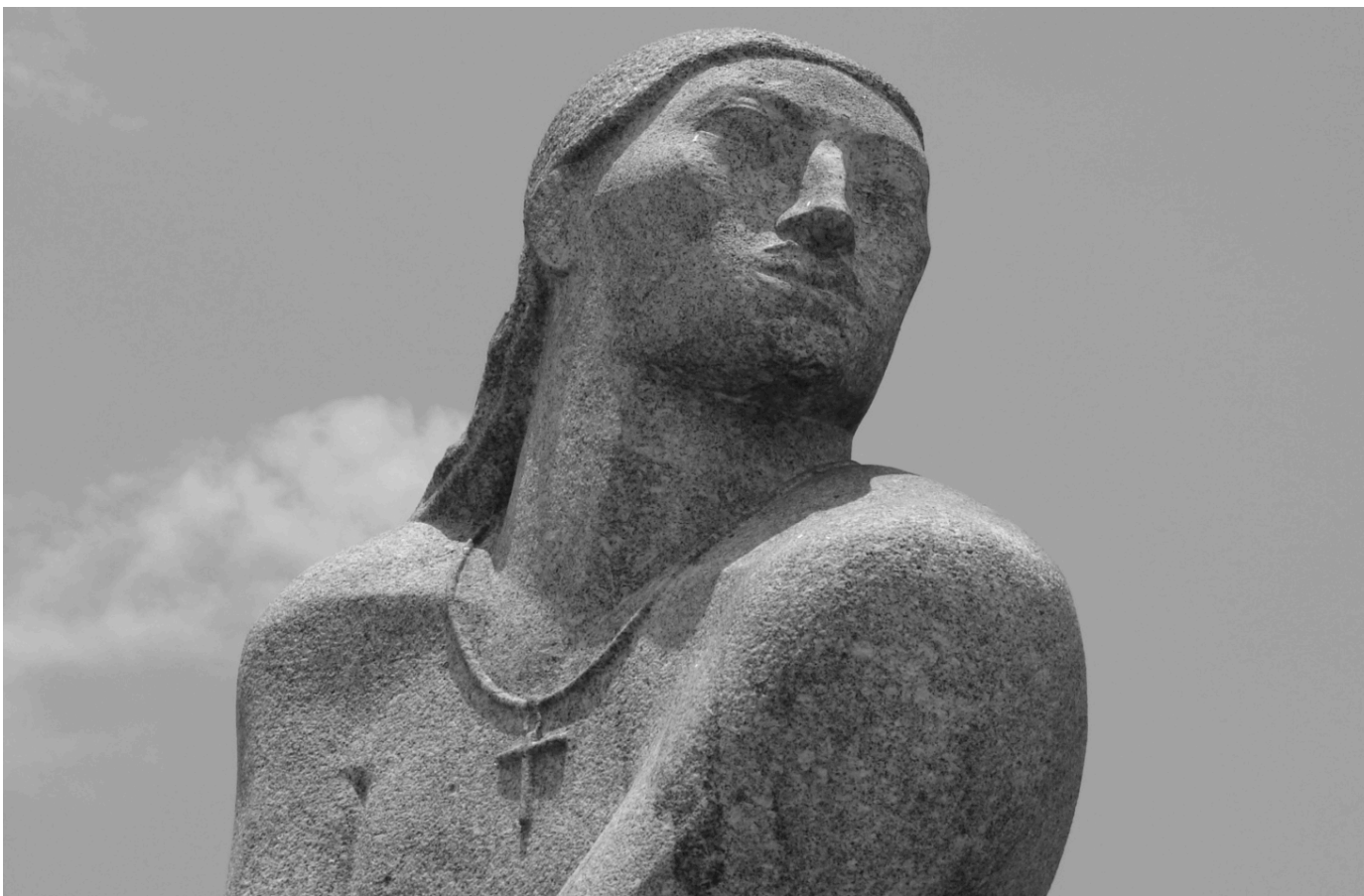
Levava-se em consideração o desempenho técnico do escultor na elaboração da obra de arte e o aspecto majestoso da estrutura, este último fundamental na definição da própria natureza do monumento. Ocorrem, inclusive, algumas críticas ao desenho da obra, mas o parecer dedica-se especialmente a apreciar os projetos em relação à sua *verdade histórica*.

Nos comentários sobre cada um dos projetos, os critérios ficam muito claros e, além disso, fica evidente o valor da fonte histórica na construção da narrativa.

O discurso da Comissão insiste na separação entre a forma e o conteúdo da obra. Essa separação parece revelar também uma divisão de competências. A preocupação com a beleza das formas – majestade e leveza na estrutura, criatividade e rigor na escolha das figuras e alegorias – seria de responsabilidade do escultor, do seu domínio, seu *métier*. Por outro lado, a construção de uma interpretação do episódio narrado, de personagens e cenários históricos pertencia aos idealizadores, aos mentores da obra. Essa divisão limitava a autonomia do escultor e fazia dele uma espécie de operário da memória. A relação estabelecida entre idealizadores e escultores, no caso deste monumento, ficaria ainda mais clara após sua inauguração, como este texto revelará mais adiante.







### **1.2 Menotti Del Picchia, Victor Brecheret e a promoção de um projeto estético: o *Monumento às Bandeiras***

Se, no caso do *Monumento à Glória Imortal*, houve um debate em torno das propostas e um controle da comissão julgadora sobre os projetos apresentados, a trajetória do *Monumento às Bandeiras* foi bastante diferente. Em primeiro lugar, porque não houve concorrência pública, e a ideia de construção da obra surgiu atrelada ao projeto de promoção de um artista. De tal modo que o *Monumento às Bandeiras* pertencera a Brecheret desde o princípio. Por outro lado, a promoção da obra esteve vinculada à defesa de um projeto estético, especialmente a partir dos textos de escritores e artistas modernos, tais como Menotti Del Picchia e Mário de Andrade. De um modo geral, insistia-se na

importância de incentivar uma arte genuinamente brasileira; portanto, original, intuitiva, visceral e diferenciada daquilo que os modernistas chamavam de *cópias europeias*.

Cabe observar que o *Monumento às Bandeiras* é, indiscutivelmente, a mais importante obra celebrativa da cidade de São Paulo, materializando-se como uma espécie de imagem-símbolo da paulistanidade. Também por essa razão, trata-se de obra bastante estudada em trabalhos acadêmicos, tanto quanto seu autor, Victor Brecheret. Diferente dos demais monumentos da cidade, a obra ganhou um importante estudo publicado nos anos de 1980, no qual a historiadora Marta Rossetti Batista tratou de biografá-la, realizando trabalho de mapeamento de fontes textuais e iconográficas (BATISTA, 1985). Somente a partir desse estudo foi possível compor a leitura que trazemos a seguir, concentrada nas estratégias de promoção da obra e, mais especificamente, no uso da imprensa por artistas e intelectuais modernistas, uma vez que a estruturação do projeto dar-se-ia nesse âmbito.

O surgimento da primeira proposta para construção de um monumento às Bandeiras está associado à ideia de “descoberta” de um escultor nos anos de 1920. Assim, as primeiras notícias sobre o Monumento surgiram na imprensa paulista concomitantemente com o nome do artista que futuramente se encarregaria da obra, o escultor Victor Brecheret. Escultor e escultura se encontraram, a partir da justificativa para construção da obra, muito pautada na defesa de um projeto estético, assim como no conteúdo que propunha celebrar, a epopeia dos bandeirantes.

O artista contava com apenas 25 anos de idade quando recebeu a visita, no início do ano de 1920, de Di Cavalcanti, Oswald de Andrade e Helio Seelinger. Brecheret era originário da Itália, nascera em Farnesi di Castro no dia 15 de novembro de 1894 e havia emigrado para o Brasil com uma irmã no ano de 1904, trazido por parentes maternos, conforme aponta a minuciosa pesquisa feita por Daisy Peccinini (PECCININI, 1995). Essas

informações tornaram-se públicas apenas após a morte do escultor, uma vez que Brecheret havia feito um registro em São Paulo, no ano de 1930, indicando o dia 22 de março de 1894 como data de nascimento, e a avenida Rebouças como o local onde nascera. No tempo em que viveu e produziu sua extensa obra, o artista era celebrado como um autêntico escultor paulista, informação que teve muita importância no início de sua carreira. Na juventude, Brecheret chegou a frequentar o Liceu de Artes e Ofícios, assim como boa parte dos escultores que viviam em São Paulo no início do século. Porém, em 1913, aos dezenove anos, viajou para a Itália, financiado pela família, para aprofundar seus estudos artísticos. Em Roma trabalhou no ateliê do escultor Arturo Dazzi, conheceu Ivan Mestrovic, artista que, segundo o próprio Brecheret, impactou sua obra<sup>19</sup>. Ao chegar a São Paulo, em 1919, após seis anos fora do Brasil, Brecheret teve de estabelecer contatos, providenciar um ateliê, compor um mercado e fazer-se ver pelos mecenas paulistas que investiam em arte naquele período. De um modo geral, a inserção nesse tipo de mercado era trabalhosa, como é possível notar a partir da biografia de diversos escultores que atuaram em São Paulo na primeira metade do século. Os artistas dependiam de possuir bons contatos, de estar em evidência na imprensa, de formar uma rede de compradores. Brecheret conseguiu instalar-se no Palácio das Indústrias após procurar o arquiteto Ramos de Azevedo, figura bastante influente no universo artístico do período, que conhecia dos tempos do Liceu e que lhe cedeu um espaço para trabalhar. No ateliê improvisado, instalou-se e iniciou seus trabalhos. Ali se daria o encontro com o grupo modernista, que marcaria o início da proteção do artista por intelectuais de prestígio no período, estabelecendo com eles profunda relação –

---

<sup>19</sup> Influência que iria reverberar no *Monumento às Bandeiras*, pois, de acordo com Daisy Peccinini (1995, p.), “Brecheret, inspirado no mestre sérvio, desenvolveu estratégias formais de volumes e depressões de músculos tensos, contorcidos, sínteses e estilizações, no sentido de provocar efeitos de violenta dramaticidade, tensão exasperada e caráter monumental”.

que teria influência nos rumos tomados em sua carreira, inclusive na própria fabricação do *Monumento às Bandeiras*.

Esse encontro tem sido repetido à exaustão, ao tratar da biografia do artista, afinal, os modernistas tiveram enorme importância na vida de Brecheret, assim como o escultor foi uma figura emblemática para o modernismo. Uma das pistas para compreender a potência dessa associação é apontada por Maria Izabel Ribeiro, que assinala o diferencial da obra de Brecheret em virtude de sua estadia na Europa quando muito jovem. Para ela, quando se deu o encontro, “sua obra já apresentava características formais afinadas com os padrões estéticos por eles defendidos [os modernistas], de forma que rapidamente se integrou ao grupo” (RIBEIRO, 2004, s.p). Para além da afinidade de proposta estética, é importante observar a enorme força da ideia de *descoberta*, que implicava na imagem de um artista pronto. Brecheret era descrito por Menotti Del Picchia como um gênio intuitivo e taciturno:

[...] modesto como um coelho [...] Não fuma, não bebe e é pacato como um funcionário com trinta anos de burocracia [...] Tem atitudes retráteis e de sensitiva e medos ariscos de corça... Só lhe falta roer as unhas e olhar de esguelha, para um tipo clássico casmurro, à boa maneira do viúvo de Capitú. [...] Não sei de talento mais original e fantasioso entre nossos artistas; a sua técnica acepilhada no convívio dos mestres europeus, é destra e moderna.[...] Oxalá São Paulo saiba aproveitar-lhe o gênio. Brecheret é ingênuo e necessita ler, à pressa, um tratado de semiótica. (HELIOS, 1920, s.p)<sup>20</sup>

Possuía dentro de si uma espécie de força bruta e poderosa, uma arte nova, questionadora, revolucionária. De acordo com Aracy Amaral, Brecheret, “pela incompreensão que o rodeava, por seu interesse renovador, passou a encarnar, nessa época que antecedeu a Semana, a revolta que inspiraria os modernistas à luta” (AMARAL, 1969).

---

<sup>20</sup> HELIOS (Menotti del Picchia). A **Tribuna**. 22/06/1920.

A apropriação do ethos que cercava Brecheret deu origem a um processo de reinvenção do artista e do próprio movimento moderno.

Desse modo, a ideia de *descoberta* traria ganhos, tanto para a mitologia do modernismo, porque alçava seus integrantes à categoria de descobridores de preciosidades artísticas nacionais até então escondidas – Oswald andava com a “mania de descobrir gênios” (ANDRADE, 1924, p.144-145, apud BATISTA, 1985, p.23.) –, quanto para imagem do próprio artista, já que Brecheret era descrito como um sujeito não afeito a frivolidades, simples e detentor de enorme talento.

Ilustração 13 — Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade e Helio Seelinger



Fonte: BATISTA, 1985.

Há uma fotografia bastante recorrente, divulgada nos excertos biográficos de Brecheret, na qual o escultor aparece com seus “descobridores”: Di Cavalcanti, Menotti del

Picchia, Oswald de Andrade e Helio Seelinger. É interessante notar que Brecheret aparece perfeitamente entrosado e em harmonia com seus pares, sendo, de fato, difícil encontrar na imagem a representação daquele homem rude, sem formação ou refinamento descrito nos artigos de Menotti del Picchia. Ali, Brecheret parece mais um modernista plenamente encaixado no modelo da vanguarda intelectual e artística de São Paulo, com seu olhar seguro, trajando terno completo, chapéu, com a mão no bolso e segurando uma cigarrilha.

Na imprensa, encontramos a origem desse discurso, difundido a partir 1920 por meio de um texto escrito por Menotti Del Picchia, publicado em *A Tribuna*, cujo tema era exatamente o encontro de Di Cavalcanti, Oswald de Andrade e Helio Seelinger com o artista Victor Brecheret. Ao narrar o episódio ocorrido no Palácio das Indústrias, Del Picchia investe na inédita descoberta do artista:

Ninguém o conhecia. Ninguém ouvira falar desse nome afrancesado, pouquíssimo nacional e muito sonoro. E, para rir um pouco, porque não podiam compreender um escultor nacional, sobretudo paulista, guiado pelo novo, subiram a escadaria florentina em construção e, reprimindo o riso, entraram. (HELIOS, 1920, s.p)<sup>21</sup>

Ao adentrar o ateliê, teriam descoberto “um grande escultor paulista”, e ao observar as esculturas trabalhadas por ele, ficaram “desnorteados”.

Trata-se de um texto muito importante, à época, tanto para a construção da biografia de Brecheret, quanto para os futuros encaminhamentos do *Monumento às Bandeiras*. Afinal, foi a partir do relato desse encontro que o artista passou a constar sistematicamente nos periódicos paulistas como a grande “descoberta” artística do período. E a própria história do *Monumento às Bandeiras* está profundamente atrelada a tal episódio, uma vez

---

<sup>21</sup> HELIOS (Menotti del Picchia). *Correio Paulistano*, 15/1/1920.

que a atribuição da obra ao escultor seria uma espécie de prêmio de reconhecimento por sua qualificação artística, até então desprezada. Ainda no artigo do jornal *A Tribuna*, Menotti del Picchia ressaltaria o reconhecimento do talento do artista por críticos brasileiros e pelo público italiano especializado, pois “era um nome feito na terra da arte”, e terminaria denunciando o pouco caso dos brasileiros com a obra do artista, já que “[...] até hoje não lhe deram um trabalho sequer... A onda metediça e cavatória dos pássaros de outras plagas, em tudo pousou, como tudo se cevou! Brecheret tem um grande e imperdoável defeito: é brasileiro. Pior que isso: é paulista.” (HELIOS, 1920, s.p)

Menos de uma semana após a publicação do texto, Del Picchia escreveria outro artigo, desta vez publicado no jornal *A Gazeta*, que lançava o embrião do futuro monumento em homenagem aos bandeirantes e trazia questões igualmente interessantes (ARISTOPHANES, 1920)<sup>22</sup>. No texto, menciona ter lido nos jornais sobre uma proposta da comunidade portuguesa de construir obra escultórica em São Paulo para celebrar os protagonistas das Bandeiras. Interessante, por um lado, que Menotti coloca em pauta a disputa da memória e defende a apropriação desse passado pelo povo paulista: seria, pois, historicamente justo que aos paulistas se reservasse a honra de presentear o Brasil no Centenário da Independência com seu monumento representativo das “Bandeiras” e que este monumento fosse executado por um artista natural de São Paulo. De acordo com Del Picchia, essa ideia já existia: os próprios paulistas queriam oferecer a obra à cidade, e a maquete estaria, inclusive, terminada. Entretanto, Del Picchia teria encomendado às pressas a maquete ao escultor Vitor Brecheret, e esta foi exposta um mês após a publicação do artigo (BATISTA, 1985, p.26). Assim, Del Picchia propôs a apropriação do episódio das Bandeiras pelo grupo modernista, ao excluir a Colônia Portuguesa da homenagem e ao criar

---

<sup>22</sup> ARISTOPHANES (Menotti Del Picchia). *A Gazeta*. 31 jan. 1920

uma rede de associações que relaciona o episódio à capital paulista e ao movimento modernista.

No dia 7 de julho de 1920, o *Correio Paulistano* noticiou uma reunião da Comissão Provisória para construção do *Monumento às Bandeiras*. De acordo com a notícia, um grupo de literatos teria se reunido

[...] com o fim de deliberar sobre a organização da Comissão Provisória do monumento comemorativo da epopeia das bandeiras, que os paulistas vão oferecer a S. Paulo, por ocasião do centenário. Estiveram presentes, entre outros, os srs. Monteiro Lobato, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, José Lannes, Oswald de Andrade, Leo Vaz [...] Entre outras deliberações tomadas, ficou decidido exporem, por estes dias, num lugar central, a maquete já executada pelo escultor paulista Brecheret, que é um admirável trabalho de arte. (*CORREIO PAULISTANO*, 7 jul. 1920)

Ilustração 14 – Primeira maquete do Monumento às Bandeiras, 1920.



Fonte: Seção Técnica de Levantamentos e Pesquisa. Departamento de Patrimônio Histórico, Divisão de Preservação. Prefeitura de São Paulo.



É interessante notar a insistência em ressaltar a origem paulista do escultor, que se explica porque, ao celebrar Brecheret, celebrava-se também uma arte brasileira e paulista: nova, contundente e moderna. Nesse sentido, os discursos sobre o artista têm dois aspectos que gostaria de ressaltar: a ideia de um artista pronto, um revolucionário, um gênio e a ideia de um artista que redimiria a arte brasileira, livrando-nos das imposições de uma escultura eclética ditada pelo gosto europeu. Brecheret cumpriria a meta do modernismo nascente: voltar-se-ia ao Brasil.<sup>23</sup>

Para Peccinini, Brecheret foi “convertido em estandarte de guerra do modernismo em estado embrionário, em decorrência do encantamento e do entusiasmo que os modernistas sentiam diante de seus trabalhos expressivos e monumentais, modelados em barro nos quais percebiam uma escultura poderosa, anti-acadêmica” (PECCININI, 1995, p.2).

Ilustração 15 — Grupo escultórico *A Volta*, de Brecheret, também baseado na epopeia dos bandeirantes.



Fonte: Seção Técnica de Levantamentos e Pesquisa. Departamento de Patrimônio Histórico, Divisão de Preservação. Prefeitura de São Paulo.

---

<sup>23</sup> Por outro lado, vale lembrar que os discursos sobre Brecheret nem sempre eram homogêneos e, embora Menotti del Picchia investisse na ideia de um artista pronto, Ivan (pseudônimo de Mario ou Oswald de Andrade) escreveu em artigo publicado na revista *Papel e Tinta* que o artista ainda carecia de tempo para aprimorar sua arte: “Apenas existe nelas ainda aquela incerteza muito leve do artista que não chegou à completa maturidade intelectual e não está de posse de todos os seus meios de expressão. É preciso um conhecimento maior das manifestações multifárias da moderna escultura” (IVAN, 1920).

O processo de articulação para a construção do Monumento dar-se-ia em dois campos distintos: no político, onde se negociaria com o poder público o financiamento da obra, especialmente a partir de um contato direto com Washington Luiz; e no âmbito do “jornalismo cultural”<sup>24</sup>, preparando a opinião pública para a recepção da obra e a escolha do escultor. Em ambos os campos, a atuação de Menotti Del Picchia foi fundamental. Sua biografia, sua passagem pela redação de diversos jornais, bem como sua ligação com o PRP e com políticos da situação foram muito importantes para a construção do Monumento.

Acompanhando o sucesso de seu Juca Mulato, tornado um best-seller, em 1920 Menotti Del Picchia está em São Paulo. Advogado e dono de fazenda em Itapira, em 1918 vira baldadas suas esperanças de dirigir na capital o Correio Paulistano, aceitando então o cargo de redator-chefe d’*A Tribuna* de Santos e transferindo-se para lá. [...] Desenvolvendo sua carreira de político ligado ao partido da situação, PRP, tem bons amigos que lhe propõem a direção de *A Gazeta*, órgão paulistano que possuía laços com o governo. [...] Amigo do presidente do Estado, é, logo depois, convidado para ser o redator político do *Correio Paulistano*, porta-voz do governo. (BARREIRINHAS, 1983, p.17-18)

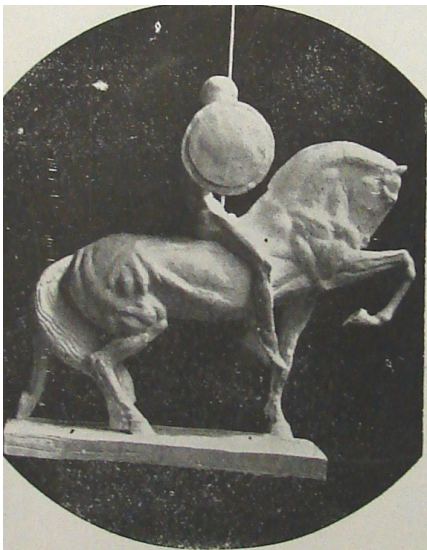
É importante ressaltar que os argumentos que sustentaram a escolha de Brecheret para a concepção do importante *Monumento às Bandeiras* pautaram-se na afinidade existente entre o trabalho do escultor e as ideias de intelectuais e artistas que estariam envolvidos no que se denominou “grupo modernista”. Havia, nessa escolha, a defesa de um projeto estético e a possibilidade de implantar o primeiro monumento antiacadêmico da cidade de São Paulo. Fato é que, diferente das demais obras analisadas nesta tese, a proposta do *Monumento às Bandeiras* dedica atenção especial ao problema da forma, uma

---

<sup>24</sup> Conceito desenvolvido por Michael Baxandall em **Padrões de Intenção** (2006). O autor comenta a importância desse método na divulgação da obra de artistas como Pablo Picasso: “[...] a relação de Picasso com o público sempre se deu pela mediação de marchands. Depois, por intermédio dos clientes que conseguiam acesso ao seu atelier, e, mais tarde, é claro, pela via do jornalismo cultural que Apollinaire exercia.” (BAXANDALL, 2006, p. 95-97).

vez que representava um projeto estético defendido por grupo importante da vanguarda intelectual e artística de São Paulo. A atuação desses intelectuais, tais como Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Del Picchia, na promoção de Brecheret dar-se-ia de inúmeras formas, expandindo-se para além do “jornalismo cultural”. Isso pode ser observado, por exemplo, ao analisar a correspondência trocada entre Mário de Andrade e Victor Brecheret. Em 1924, durante sua estadia em Paris, o escultor escreveu para Mário pedindo sua intervenção junto a Olívia Guedes Penteadó, para que “ponha um pouco de fogo de encorajamento” na compra da obra *Mise au Tombeau* (que hoje decora o túmulo da família Penteadó no Cemitério da Consolação), na qual havia demonstrado interesse, pois Brecheret temia que se deixasse “sugestionar por alguém” e mudasse de ideia (BRECHERET, 1924)<sup>25</sup>.

Ilustração 16 — *Non ducor duco*



Fonte: Chancela da revista *Papel e Tinta*, um dos periódicos que publicou sistematicamente artigos que promoviam Brecheret, feita pelo próprio artista em 1920.

---

<sup>25</sup> BRECHERET, Victor. **Carta a Mário de Andrade**, 14 maio 1924, Paris. Arquivo Mário de Andrade, IEB, USP.

Parece haver três argumentos fundamentais para justificar a escolha de Brecheret como autor do *Monumento às Bandeiras*: por ser um brasileiro em meio a tantos artistas estrangeiros<sup>26</sup>, por produzir uma escultura de fato diferenciada do padrão acadêmico até então existente em São Paulo e, por último, por ter a obra reconhecida na Europa, enquanto ainda era desconhecido no Brasil. É interessante observar a recorrência deste último argumento. Embora se buscasse uma arte “genuinamente” brasileira, a aprovação da crítica europeia era frequentemente utilizada como forma de validar a competência do artista, como revela este texto atribuído a Di Cavalcanti:

Acostumados ao barrinho machucado dos escultores do nosso Salon, ante a obra aparte do escultor paulista, surpreendemo-nos, não só por ele se destacar entre os medíocres, mas pela distância que guarda de seus contemporâneos. Na escultura brasileira, Brecheret é o vulto maior. Atestando seu alto valor, basta lembrar que o Museu de Amsterdã e a Real Academia de Roma adquiriram-lhe duas obras. Isto é bastante para abismar a admiração indígena... [...] O Brasil deve ter orgulho em possuir um artista como é o solitário escultor paulista. (DI CAVALCANTI, 1920)<sup>27</sup>

Afinal, se São Paulo merecia um monumento que homenageasse as Bandeiras, o escultor Brecheret merecia construir um monumento em praça pública na cidade de São Paulo. Vale lembrar que era preciso justificar a escolha, especialmente num contexto em que obras de grande porte, quando financiadas pelo poder público, eram escolhidas por concurso.

Na imprensa, escritores ressaltavam a importância do rompimento com uma arte considerada “importada”, simples cópia das academias europeias. Boa parte dos escultores

---

<sup>26</sup> Naquele momento desconhecia-se a origem italiana de Brecheret.

<sup>27</sup> DI CAVALCANTI. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, set 1920.

que produzia monumentos na São Paulo do período foi criticada e ridicularizada. Del Picchia, por exemplo, aproveitaria o texto sobre Brecheret para desqualificar os demais escultores, especialmente os acadêmicos. O discurso é pautado na polarização entre uma arte nova, soberba e vigorosa, até então desprezada pelos “pachecos da estatuária”, e os trabalhos medíocres e ultrapassados de “Staraces e Ximenes”<sup>28</sup>, qualificados ironicamente como obras de “força e sabedoria”. Menotti del Picchia explorava o reconhecimento de Brecheret na Itália, onde permanecera para estudar entre os anos de 1913 e 1919, em contraposição ao seu esquecimento no Brasil. Segundo ele, o artista teria “um grande e imperdoável defeito”: ser brasileiro.

Na mesma linha, opondo escultores acadêmicos, ultrapassados, meros reprodutores de uma arte europeia, ao moderno Victor Brecheret, autêntico portador de uma arte brasileira, Mário de Andrade escreveria o seguinte:

O ilustre Sr. Ximenes, que de longe veio, infelicitará a colina do Ipiranga com seu colossal centro-de-mesa de porcelana de Sèvres. Já as pás e os enxadões fragorosamente afundam no chão as bases dos monumentos de Anchieta e de Bilac, enquanto os largos tapetes de grama – pelouses, como diz o autor João Miramar – marmoreamente alvejam de senhoras lendárias, helenicamente nuas. Neste concerto internacional, um brasileiro surge, assim mesmo trazendo ainda apensa ao seu nome uma recordação estrangeira: Victor Brecheret. Isto, aliás, não impede que seja muito bom brasileiro e mesmo use daquela pesada dicção de que os cariocas tanto se riem. Victor Brecheret apresentou um projeto de Monumento às Bandeiras, projeto esse que lhe fora encomendado por pessoas de alta colocação na intelectualidade e no governo. (ANDRADE, 1920)<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Referência a Ettore Ximenes, famoso escultor italiano que produziu obras importantes na cidade, incluindo o majestoso *Monumento à Independência*, no Ipiranga; e a Giulio Starace, escultor italiano que produziu o *Monumento à Civilização Mineira*, em Belo Horizonte. Ambos os artistas tinham forte inspiração neoclássica.

<sup>29</sup> ANDRADE, Mario de. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro, nov.1920.

O tom ácido das críticas aos escultores acadêmicos perpassa boa parte dos textos sobre Brecheret, “atual e vivo num entremez de bonecos que refletem o movimento artístico europeu de cinquenta anos atrás” (IVAN, 1920)<sup>30</sup>. Essa desqualificação dos demais escultores em nome da promoção de Brecheret gera uma dinâmica interessante: por um lado, os escultores e críticos acadêmicos também desqualificam os modernistas e a escultura moderna; por outro lado, esses mesmos escultores, acadêmicos, passam a afirmar sua relação com Brecheret, numa tentativa de aproximar-se do gênio.<sup>31</sup>

Assim, é possível considerar tratar-se de mais uma ideia importante na construção biográfica do artista e que marcará, inclusive, a identidade de artistas contemporâneos a ele. Ecos desse discurso de louvação ao artista moderno e de menosprezo ao artista acadêmico, conforme mostram os artigos de promoção da obra de Brecheret, a oposição entre acadêmicos e modernos ganharia corpo e perpassaria toda a produção da estatuária pública paulista na primeira metade do século.<sup>32</sup>

É bastante comum encontrar na imprensa paulista, até a década de 1950, notícias sobre polêmicas que antagonizavam artistas modernos e acadêmicos. A *Folha da Noite* publicou, em 1943, por exemplo, a seguinte manchete “Ainda o ‘salão’: o Departamento de Cultura poderia resolver o caso. É o que declara à Folha da Noite o sr. Lourival Gomes Machado, falando sobre o ‘problema’ dos ‘modernos’ e ‘acadêmicos’ – O que o ministro Capanema poderia fazer pela arte de São Paulo”, para tratar da possibilidade de “dar aos nossos ‘renovados’ a oportunidade de expor ao público a sua reivindicação de um salão moderno com júri autônomo e independente em contraposição ao critério rígido do salão

---

<sup>30</sup> Não há consenso sobre o escritor que assina sob o pseudônimo Ivan. Para Mario da Silva Brito, Ivan é Oswald de Andrade, enquanto para Telê Ancona Lopez trata-se Mário de Andrade.

<sup>31</sup> Isto ocorre tanto com Amadeu Zani, quanto com Luiz Morrone, como veremos mais adiante.

<sup>32</sup> Embora muitas vezes não haja contorno preciso entre um campo e outro, uma vez que diversos artistas percorriam os dois universos, como é o caso de Ricardo Cippicchia, Julio Guerra, entre outros.

oficial que, de há muito, está em mão dos acadêmicos [...]” (*FOLHA DA NOITE*, 19 abr. 1943)

Se, por um lado, até 1943 os artistas modernos ainda buscavam espaço no Salão de Belas Artes, onde eram frequentemente excluídos na distribuição dos prêmios, por outro lado os escultores acadêmicos sentiam-se desprestigiados diante da glória alcançada por artistas modernistas. O escultor Luiz Morrone, por exemplo, discípulo de Ettore Ximenes, com quem trabalhou no *Monumento à Independência*, demonstrava irritação, ao lidar com a hegemonia do modernismo na imprensa e na crítica:

[...] naquele tempo se ensinava como se passa o trabalho para o gesso, o que aquele rapaz está fazendo agora. Porque, atualmente, a pessoa faz porque precisa, ninguém liga para isso hoje. Não que eu ataque o Moderno porque eu também admito o Moderno, só que tem uma coisa, o Moderno não ensina o pão de cada dia e se o camarada não quer o Moderno como é que ele faz? Não sabe fazer uma mão. (MORRONE, 1984, p.5)<sup>33</sup>

Sobre este tema, tão interessante quanto profícuo, Teixeira Leite faz a seguinte observação:

Caturramente emburrados em suas respectivas trincheiras – de um lado os que defendiam a tradição contra tudo que fosse *modernista* e no oposto os paladinos do *Modernismo* contra tudo o que lhes cheirasse a passado -, uns e outros deixaram de observar que, se inexistente progresso em arte, no sentido de que a arte de um momento histórico não é necessariamente superior a daquele que o antecedeu, é inegável que a cada época, desde que o mundo é mundo, a arte se renova e adquire características próprias, inconfundíveis com as das épocas anteriores e não fatalmente inferiores às delas – exceção feita, é claro, dos momentos de crise, transição ou decadência. (LEITE, 1998, p.)

---

<sup>33</sup> MORRONE, Luiz. Entrevista realizada por Maria Cecília Lourenço, 20 dez. 1984. Secretaria Municipal de Cultura. CCSP – Divisão de Pesquisa. Equipe Técnica de Artes Plásticas. Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Entretanto, é importante ressaltar que a oposição entre modernos e acadêmicos é muito mais evidente na crítica do que no cotidiano dos artistas. Entre Ximenes, Morrone, Brecheret, Zani, Cippichia, Emendabili, Guerra e outros, havia muito mais uma solidariedade de classe, expressa em seus depoimentos, do que trincheiras. Ademais, os próprios escultores transitavam entre os estilos. Comparar o *Monumento às Bandeiras*, de Brecheret, exemplar da escultura moderna, e o *Monumento ao Duque de Caxias*, do mesmo autor, repetição da clássica estátua equestre, permite constatar que existia espaço para transitarem.

Voltando à atuação de intelectuais paulistas na imprensa com o objetivo de promover o movimento modernista, tema já explorado por pesquisadores das ciências humanas (BARREIRINHAS, 1983, p. 17-18), e o *Monumento às Bandeiras*, através do que aqui chamo de *jornalismo cultural*, cabe apontar que sua eficácia é incontestável. Se o escultor recebera a visita de Oswald, Seelinger e Di Cavalcanti “nos primeiros dias de 1920”, foi em junho do mesmo ano que Menotti Del Picchia publicou artigo narrando detalhes desse primeiro encontro; e, apenas quinze dias depois, no início de julho, o *Correio Paulistano* noticiou a reunião de “um grupo de literatos paulistanos” para deliberar sobre a construção do *Monumento às Bandeiras*. A essa reunião estiveram presentes Monteiro Lobato, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, José Lannes, Oswald de Andrade e Leo Vaz, tendo o grupo nomeado Monteiro Lobato como presidente da comissão provisória para construção da obra.

No próprio mês de julho de 1920, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou uma nota, divulgando a inauguração da maquete do *Monumento às Bandeiras*, criada por Vitor Brecheret, a partir de encomenda feita por comissão composta dos seguintes nomes:



Monteiro Lobato, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia. Assim, a ideia da construção de um Monumento às Bandeiras já surgia atrelada ao nome de Victor Brecheret.

Defendida a escolha do escultor na esfera pública, cabe destacar a importância de Menotti Del Picchia também na produção do Monumento, pois, além de ter idealizado a proposta, foi responsável por seu conteúdo simbólico, assinando o memorial descritivo da obra. Para compreender a narrativa escolhida no projeto de Brecheret, é necessário entender o diálogo entre esses dois personagens, o artista e o historiador. Um artigo de Menotti Del Picchia publicado em 1969 relatava, na perspectiva de um intelectual quase aos 80 anos de idade, seu contato com Brecheret no momento da idealização do Monumento: “Eu era então redator político do todo poderoso PRP, no Correio Paulistano, e amigo e porta voz do Presidente Washington Luiz” (DEL PICCHIA, 1969)<sup>34</sup>.

No texto, Del Picchia reforça a falta de informação de Brecheret sobre as questões brasileiras, e a importância que ele próprio tivera como mentor da obra. Victor Brecheret havia se formado

artisticamente na Europa, para onde seguira muito moço, ignorava muito da nossa terra e quase tudo da nossa história. Foi com surpresa e entusiasmo que conheceu, por mim, a grandiosidade da epopeia bandeirante, da qual eu, latinamente eloquente, com gestos agressivos ilustrando o avanço e o desbravamento descrevia o arrojo das entradas. Foi talvez a impressão plástica deste relato que lhe sugeriu então a linha ascensional e processional do grupo mateiro. [...] Você poderia esculpir esta epopeia – disse-lhe, então. É o monumento que nos falta. Aí está uma oportunidade pra você, paulista, realizá-lo. Sou amigo do presidente Washington Luiz, que, sobre ser um grande patriota, é também um apaixonado pela nossa história. Tenho certeza de que se interessará por uma obra desse vulto. [...] Foi então que, em menos de uma semana, Brecheret, que sempre foi, além de genial artista, um vigoroso artesão, concebeu e esculpiu a primeira maquete do Monumento às Bandeiras (DEL PICCHIA, 1969).

---

<sup>34</sup> DEL PICCHIA, Menotti. Diário de São Paulo. 1969.

Esse tipo de colaboração é bastante comum na história da arte. Diante de determinada encomenda, o artista poderia recorrer a um conselheiro, figura que o orientava no modo como poderia abordar o tema solicitado pelo contratante. Haskell menciona um desses casos na obra de Pier Francesco Mola:

[...] O artista que se encarregava de representar um tema tão vago quanto “As quatro estações” via-se muitas vezes embaraçado quando tinha de decidir sobre o que pintar; e, sabemos que, nesses casos, geralmente ele pedia conselhos a um entendido ou poeta, mesmo que isso não estivesse especificado no seu contrato. Quando o príncipe Pamfili, por exemplo, encomendou a Pier Francesco Mola, para sua casa de campo em Valmonte, um quadro que tivesse por tema os Quatro Elementos, o artista foi consultar um advogado de grande renome na região e pediu-lhe emprestado uma genealogia dos deuses e uma edição anotada de Virgílio a fim de colher nesses livros mitos adequados à representação do tema. Inspirando-se nele e em conversas amigáveis, o pintor escolheu, para representar o elemento do Ar, mostrar “Juno, conhecida por ser a deusa do Ar, no momento em que saía das nuvens; a Via láctea, o rapto de Clóris por Zéfiro; o rapto de Ganimedes; e a aparição de Iris a Turno. (HASKELL, 1997. p. 25)

Aqui surge, portanto, uma questão interessante, que perpassa boa parte das obras celebrativas realizadas no Brasil na primeira metade do século. Em razão da pouca formação dos escultores, em geral profissionais advindos de famílias estrangeiras de origem humilde, que frequentaram curso profissionalizante no Liceu de Artes e Ofícios ou em escola similar e que, ao menos no início de suas carreiras, tinham pouca intimidade com os debates intelectuais que animavam o período, era muito comum que houvesse a colaboração entre esses artistas e intelectuais de toda ordem – historiadores, jornalistas, literatos – na construção das maquetes e dos memoriais descritivos. No caso de Brecheret, a falta de conhecimento profundo da história paulista também estava relacionada ao grande período que passara na Itália. Por isso, embora Menotti estivesse realçando a importância

que teve na construção da obra, é bastante provável que tenha sido ele o mentor de seu conteúdo simbólico e que tenha deixado para Brecheret a interpretação da saga bandeirante e a construção das imagens. Esse tipo de cooperação dá pistas importantes a respeito do processo de elaboração dessas obras, revelando tratar-se de um projeto mais coletivo do que parece em uma primeira mirada.

Como conclusão inicial, é possível apontar a importância da rede de intelectuais modernistas na promoção do *Monumento às Bandeiras*, especialmente em razão de ter sido uma obra encomendada, que não passou por concurso público, sendo necessário, portanto, comprovar o mérito do artista. Há aí uma relação interessante, pois tanto o *Monumento às Bandeiras* e o próprio Brecheret tiveram papel fundamental na promoção do modernismo e do projeto estético que ora se elaborava, quanto o modernismo e os modernistas foram essenciais para que o Monumento existisse. Daí a extensa colaboração de Del Picchia com Brecheret, que traduz esse processo. Novamente, ocorre uma divisão de saberes, de competências: a elaboração do conteúdo da obra, do caráter histórico era reservada ao intelectual, nesse caso Menotti Del Picchia, enquanto a elaboração artística, a forma, era reservada ao artista Victor Brecheret.





### **1.3 Produzir verdades históricas, negociar mitos de origem: o *Monumento à Fundação de São Paulo*.**

Se a colônia portuguesa em São Paulo não conseguiu viabilizar o *Monumento às Bandeiras* para comemorar o centenário da Independência do Brasil, conforme era sua pretensão, uma vez que o grupo de intelectuais modernistas apropriou-se da ideia, quase meio século depois, a comunidade lusa, finalmente, iria inaugurar um monumento produzido em homenagem à cidade: o *Monumento à Fundação de São Paulo*.

A pesquisa em torno da história desse Monumento foi inicialmente truncada, por tratar-se de obra pouco conhecida no conjunto de obras celebrativas da cidade de São Paulo. O próprio Luís Morrone, embora seja um dos escultores com maior número de obras

espalhadas pela cidade, é ainda pouco estudado. Após alguma insistência na pesquisa, finalmente encontrei a *Cronologia Histórica da Jornada Nobreguense*, uma obra composta por seis volumes, que narra o percurso de um movimento — iniciado em 1952 — de mais de uma década, que tinha por objetivo celebrar a biografia do Padre Manoel da Nóbrega, convencendo a opinião pública de que havia sido ele, e não José de Anchieta, o verdadeiro fundador da cidade de São Paulo.

Os principais acontecimentos que marcaram o “Movimento Pró Padre Manoel da Nóbrega – Fundador de São Paulo” aparecem na cronologia narrados por seu membro fundador, o escritor José de Melo Pimenta. Filho de um industrial português radicado em São Paulo, Pimenta era historiador diletante, chegou a fazer parte do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), e era membro ativo da comunidade portuguesa na cidade.

O livro é fruto de um esforço do autor para reunir artigos e discursos publicados durante a existência do Movimento Pró Nóbrega, além de algumas crônicas, atas, cartas de incentivo (que recebera ao longo da jornada), entre outros documentos. A obra é produzida em tom rememorativo, diferente do tom formal comum às cronologias e assemelha-se a um livro de memórias (embora seja excessivamente repetitivo). Apesar de tentar imprimir um tom científico, fundamentado e racional, à obra, o autor não se furta a registrar situações que têm pouca ou nenhuma relação com a proposta oficial do livro; como, por exemplo, quando relata a festa de aniversário oferecida para ele na Casa de Portugal, enfatizando o grande número de presentes e reproduzindo discursos feitos em sua homenagem:

No dia 11 de maio de 1961, tive a grande honra e a imensa satisfação de ver meu 41º aniversário ser lembrado pelos meus grandes amigos portugueses e brasileiros. Assim é que na “Casa de Portugal” de São Paulo, foi-me prestada uma imerecida homenagem com um jantar onde se encontrava presente um grande número de pessoas. (PIMENTA, 1970d, p. 162.)

Passagens desse tipo são frequentes na obra e deixam claro o forte desejo do autor em celebrar, para além do nome de Nóbrega, um grupo específico (a comunidade portuguesa em São Paulo), uma família (Melo Pimenta, especialmente o patriarca Manoel de Melo Pimenta) e um personagem (o próprio José de Melo Pimenta). Essa compilação de registros aparece costurada por avaliações do autor escritas *a posteriori*, quando Pimenta reuniu o material para publicação da obra, em 1970.

Mais do que considerar a impossibilidade de qualquer relato neutro e imparcial a respeito da trajetória do Movimento, ocorre que, de fato, comemorei a falta de pudor do autor, ao criticar jornalistas, políticos, historiadores e religiosos que ousassem apontar algum outro fundador de São Paulo que não fosse Nóbrega. Essa firme tomada de posição permite um olhar privilegiado sobre o Movimento e o Monumento, embora me faça enfrentar algumas dificuldades ao analisar o material indicado. Uma delas é o fato de o autor referir-se a artigos elogiosos ao seu grupo com citação completa (nome do jornalista, do jornal e data de publicação), enquanto aparenta proposital displicência na citação de artigos que lhes tecem críticas: estes são mencionados sem referência, no estilo “um jornalista de importante veículo disse certa vez...”. Ou seja, o autor registra discursos contrários ao seu, mas não oferece o caminho para localizá-los.

Essas considerações iniciais a respeito da fonte documental que dá sustentação ao texto têm por objetivo participar ao leitor sobre o modo como minha análise foi estruturada.

Afinal, foi levando em conta os limites e as possibilidades desse gênero de fonte que construí uma interpretação sobre o *Monumento à Fundação de São Paulo*, já que, a meu ver, o Monumento deve ser pensado como parte de um projeto mais amplo, traduzido na cronologia de Melo Pimenta. Para interpretar a obra, parece-me fundamental compreender a natureza do discurso que a sustenta. Portanto, no texto que segue, tratarei de apresentar os argumentos centrais e as estratégias utilizadas na organização desse discurso, optando por iniciar o estudo do monumento onze anos antes de sua inauguração, no momento em que se organizou o “Movimento Pró Padre Manoel da Nóbrega – Fundador de São Paulo”, às vésperas da comemoração do IV Centenário da capital paulista.

O Movimento foi, de fato, criado a partir da reunião de indivíduos devotados à divulgação da biografia e à memória de Manoel da Nóbrega, especialmente o historiador Tito Lívio Ferreira e o industrial José de Melo Pimenta, ambos filhos de portugueses e divulgadores da história de Portugal no Brasil. Na primeira reunião do grupo, definir-se-ia um plano de metas para celebração da memória de Manoel da Nóbrega e divulgação de seu nome como fundador da cidade de São Paulo. Um dos objetivos iniciais do grupo era a construção de um monumento que homenageasse o jesuíta português.

Observando artigos e atas do período inicial do Movimento Pró Nóbrega, constatei para além da celebração do jesuíta, o esforço para a produção de um discurso de reabilitação do elemento português na historiografia brasileira (na década de 1950, a empresa colonizadora já era alvo de inúmeras críticas em análises produzidas dentro das universidades); a tentativa de barrar o crescimento de um discurso que reforçava a identidade italiana (inicialmente rejeitada, mas posteriormente explorada pelos próprios paulistanos); a oportunidade de consolidar o papel de Portugal na formação de uma das



idades mais prestigiadas do País, aproveitando a proximidade dos festejos do IV Centenário da cidade de São Paulo, que se realizaria no ano de 1954.

O *Monumento à Fundação* surgiria como resultado de um longo caminho percorrido pelo Movimento, buscando cumprir um programa de valorização da memória portuguesa em São Paulo, por diversos meios e a partir de recursos variados. Esses recursos eram, por exemplo, a publicação de artigos em jornal, a veiculação de programas de rádio, a distribuição de panfletos e a construção de monumento celebrativo, em uma estratégia de reelaboração da memória e de fortalecimento da comunidade portuguesa na cidade.

A disputa pela paternidade de São Paulo ocorreria em um momento especial: a cidade era nacionalmente prestigiada e estava às vésperas de comemorar seu aniversário de 400 anos. Era a ocasião ideal para destacar personagens e celebrar memórias. Assim, a proposta do Movimento de elevar o padre Nóbrega ao posto de fundador da cidade de São Paulo, lugar até então ocupado por José de Anchieta<sup>35</sup>, começaria baseando-se em dois argumentos: a comprovação histórica do fato e a apresentação de um discurso autorizado, que reforçaria a tese do grupo. A campanha se espalharia pela imprensa, especialmente nos jornais da comunidade portuguesa (*Mundo Português*, *Portugália* e *A Voz de Portugal*), embora também tivesse atingido veículos de grande circulação como *O Estado de S. Paulo*, *a Folha da Noite* ou o *Correio Paulistano*.

A comprovação histórica seria dada a partir de um documento publicado por Serafim Leite, em *História da Companhia de Jesus no Brasil*, que sustentou uma pesquisa do IHGSP a respeito do fundador de São Paulo. Em 1942, em razão de demanda da Sociedade Amigos da Cidade para construir um monumento em homenagem a Anchieta (“o

---

<sup>35</sup> De acordo com Tito Lívio Ferreira, Anchieta foi apontado como fundador de São Paulo nas Conferências Anchiéticas de 1896, por Eduardo Prado, com objetivo de reforçar a campanha pela santificação do padre (PIMENTA, 1970a, p. 259).

fundador de São Paulo”), estabeleceu-se a dúvida: teria sido de fato Anchieta? Ou seria o padre Nóbrega o fundador de São Paulo? Para solucioná-la, formou-se uma comissão, no IHGSP, composta por Affonso de Taunay, Omar Simões Magro e Antônio Piccarolo. A conclusão da comissão, após pesquisa, foi registrada em ata no mês de abril de 1942 e publicada na própria revista do Instituto, nos seguintes termos:

Como tive o ensejo de exprimir publicamente na nossa última sessão a propósito do projeto da Sociedade dos Amigos da Cidade, penso que se trata de erigir um monumento ao Fundador de São Paulo, caberá a Nóbrega esta homenagem mais do que a Anchieta que então era como todos sabem o mocinho noviço. (ATA..., 1942)<sup>36</sup>

O argumento que fundamentou a decisão do IHGSP, para além da pouca idade de Anchieta, era uma carta escrita por Manoel da Nóbrega em 29 de agosto de 1553, na qual dizia ter escolhido o local para fundação de um Colégio e rezado a primeira missa com 50 catecúmenos presentes. O documento comprovaria, portanto, que Nóbrega havia tomado a frente na escolha do local onde seria levantado o Colégio, chegando a tomá-lo simbolicamente, ao reunir alguns índios e rezar uma primeira missa.

Embora o veredito sobre o fundador de São Paulo tivesse ocorrido dez anos antes da fundação do Movimento Pró Nóbrega, a opinião pública não havia se convencido e, de um modo geral, continuava a atribuir tal feito ao noviço Anchieta. Para os “nobreguenses”, o padre teria sofrido uma injustiça histórica que havia sido notada por importantes historiadores, mas que era até então ignorada por grande parte dos cidadãos paulistanos. Com o intuito de corrigi-la, o grupo lançaria uma verdadeira cruzada pelo restabelecimento da “verdade histórica”.

---

<sup>36</sup> ATA DO IHGSP, Revista do IHGSP, abril de 1942.

Para fundamentar o movimento e dar credibilidade ao discurso, o “Movimento Pró Padre Manoel da Nóbrega – Fundador de São Paulo” (oficialmente criado em outubro de 1952<sup>37</sup>) apoiava-se nas pesquisas realizadas por Tito Lívio Ferreira e no esforço de Pimenta para elaborar uma espécie de tradição historiográfica, segundo a qual intelectuais brasileiros haviam alertado sobre a importância de Nóbrega na fundação de São Paulo. O primeiro deles seria Joaquim Nabuco, que teria se manifestado nas Conferências Anchiéticas, realizadas em 1897 – em comemoração ao terceiro centenário de morte do padre Anchieta. Além de Nabuco, Pimenta e Ferreira citariam os nomes de Teodoro Sampaio, Rocha Pombo, Haddock Lobo, Adolfo Pinto e Capistrano de Abreu<sup>38</sup>, entre outros. A referência a esses nomes como apoiadores do Movimento dava credibilidade ao projeto, embora Adolfo Pinto, por exemplo, tivesse sido um grande admirador de Anchieta e houvesse escolhido o jovem padre como fundador de São Paulo, quando idealizou o *Monumento a Glória Imortal dos Fundadores de São Paulo*, como foi possível observar. Para além desses nomes, outra figura muito explorada foi Afonso d’Escragolle Taunay, em razão do parecer que produzira para o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo.

O principal obstáculo para que Nóbrega fosse considerado o fundador de São Paulo era exatamente o fato de não ter estado presente no episódio de fundação da cidade. A Primeira Missa, realizada pelo padre Manoel de Paiva, já havia sido assimilada como o momento do nascimento simbólico de São Paulo, transformando-se, inclusive, em data comemorativa do aniversário da cidade.

---

<sup>37</sup> “Aos treze dias de outubro de 1952, na sala da Biblioteca Portuguesa de São Paulo, anexa ao Clube Português, à Avenida São João n. 126, às 20,30 horas, presentes os snrs. Prof. Tito Lívio Ferreira, Dr. Mário Augusto Motta, Dr. José de Melo Pimenta, Dr. Frederico Rosa, Mário Galo e Dr. José Augusto da Silva Ribeiro, sob a presidência do Prof. Tito Lívio Ferreira, como tal aclamado pelos presentes, foram iniciados os trabalhos preliminares para a organização do “Movimento Pró Padre Manoel da Nóbrega”, fundador da cidade de São Paulo.” (PIMENTA, 1970a, p. 60).

<sup>38</sup> De Capistrano de Abreu era a frase comumente citada nos discursos pró Nóbrega: “Quanto mais estudo Anchieta, mais admiro Nóbrega”.

A tela de Oscar Pereira da Silva é um indício importante, entre outros que poderiam ser mencionados, de que já estava sedimentada no imaginário paulista a data do aniversário de nascimento da cidade: 25 de janeiro de 1554. Em 1909, ano em que o artista produziu a obra, a cerimônia da Primeira Missa estava associada ao momento de fundação de São Paulo. Havia uma tradição visual a respeito do episódio, incluindo telas, esculturas, altos relevos, plasmando o fato histórico a partir de relatos jesuíticos. É possível mencionar ainda a tela *Fundação de São Paulo*, de Antônio Parreiras, referida aqui anteriormente e que remete ao mesmo episódio.

Ilustração 17 — *Fundação de São Paulo*, de Oscar Pereira da Silva. 1909.



Fonte: Museu Paulista, São Paulo.

Para superar este obstáculo, os intelectuais do Movimento Pró Nóbrega teriam que emplacar uma nova data de fundação para São Paulo (29 de agosto de 1553, dia da missa realizada por Nóbrega), proposta que enfrentaria uma enorme resistência, porque alteraria, evidentemente, toda elaboração simbólica em torno da história paulista. Outra opção, mais plausível, seria argumentar que Nóbrega era o idealizador de Piratininga por ter ordenado a

construção do Colégio que deu origem à cidade (esta também uma leitura controversa, pois alguns autores argumentavam que São Paulo teria surgido a partir do núcleo de Santo André, fundado por João Ramalho). O grupo terminou por concentrar-se na ideia de que Nóbrega havia vislumbrado Piratininga e planejado sua construção, seu futuro glorioso, antes mesmo de a cidade existir, e seria uma espécie de fundador espiritual da Vila de Piratininga.

Observada a construção de uma justificativa histórica para a celebração do jesuíta português, cabe observar o modo como o Movimento Pró Padre Manoel da Nóbrega se organizou, uma vez que a idealização e a execução do *Monumento à Fundação de São Paulo* é parte desse projeto. A estruturação do Movimento envolveu um complexo programa de divulgação e propaganda, que incluiu extensa produção de textos, imagens (em selos comemorativos, cartazes), o enorme esforço na projeção do nome de Manoel da Nóbrega e, com ele, do grupo de portugueses e luso-brasileiros envolvidos na empreitada. Esse programa comemorativo durou mais de dez anos, com momentos de maior ou menor atividade, uma vez que o grupo se formou dois anos antes dos festejos do IV Centenário; e permaneceu até o ano de 1963, quando, finalmente, conseguiria inaugurar o *Monumento à Fundação de São Paulo*, um de seus mais ambiciosos projetos. As figuras mais diretamente envolvidas na organização e na manutenção do Movimento durante os onze anos de duração foram os já mencionados José de Melo Pimenta e Tito Lívio Ferreira, embora um bom número de pessoas tenha circulado pelos salões do Clube Português e trabalhado ativamente na divulgação da biografia do jesuíta, como é o caso do cônsul português em São Paulo e de industriais, professores, jornalistas e políticos.

Na primeira reunião do grupo definiu-se um plano de atuação que incluía diversas estratégias de divulgação do nome de Nóbrega, desde a impressão de folhetos, jantares,

conferências, até projetos mais ousados, como a inauguração de uma praça com o nome do jesuíta.

Uma das estratégias foi a organização do Primeiro Ciclo de Conferências Nobreguenses, inspirado no Ciclo de Conferências Anchiétanas, que havia ocorrido em 1897 e reunira intelectuais como Capistrano de Abreu e Teodoro Sampaio. A proposta consistia em reunir estudiosos da história paulista e promover eventos públicos que tratassem do assunto, enfocando especialmente a atuação de Nóbrega. Foram diversos os temas tratados: a educação, a fundação de São Paulo, o Tratado de Iperoig; e as conferências ocorriam com bastante frequência (uma ou duas conferências por mês), ao menos no início. O Ciclo foi aberto em 1953 e ocorria na sede do Clube Português e no Centro Transmontano. Os organizadores contaram com nomes como: Antônio Soares Amora (professor do Departamento de Letras da Universidade de São Paulo) e Ernesto de Sousa Campos (ex-Ministro da Educação e presidente, à época, do IHGSP).

Para a divulgação das conferências eram impressos convites com imagem de Nóbrega na capa e, logo abaixo, a inscrição: “Padre Manoel da Nóbrega, fundador da cidade de São Paulo”, reiterando a estratégia minuciosamente elaborada de associar o nome e a imagem do jesuíta à ideia de fundação. O evento também era divulgado como um “curso de história de São Paulo nos primeiros tempos”. Ainda no convite, os idealizadores aproveitavam para divulgar o selo do Movimento Pró Nóbrega, que devia constar em todo material impresso pelo grupo.

Ilustração 18 — Detalhe do convite para a primeira conferência do Ciclo Nobreguense, realizada por Ernesto Souza Campos.



Fonte: Arquivo do Clube Português de São Paulo.

Para além das conferências, o plano ainda incluía a distribuição de folhetos sobre a história de Nóbrega no estado de São Paulo, vínculo importante a ser reforçado, uma vez que a atuação de Nóbrega teve abrangência nacional e, diferentemente de Anchieta, o português não tinha seu nome tão intimamente associado à história paulista. Isso haveria de ser construído. Com essa iniciativa, vislumbrava-se atingir o paulistano que cotidianamente circulava pela cidade, que conversava nas praças, no comércio, enfim, que podia ajudar a disseminar a ideia. O grupo chegou a publicar cartões de boas-festas com a paisagem de São Paulo e o medalhão de Nóbrega. Melo Pimenta escreveria em um de seus artigos:

Todos aqueles que desejarem colaborar com o Movimento, devem, simplesmente, difundir o mais possível a frase “Padre Manoel Da Nóbrega – Fundador da cidade de São Paulo”, distribuindo, com o retrato deste apóstolo, cartões postais, folhinhas e toda e qualquer propaganda de estabelecimentos comerciais e industriais. (PIMENTA, 1970a)

Durante todo o período da campanha nobreguense, ocorreram grandes eventos de propaganda; alguns, como jantares ou coquetéis, ultrapassariam os quinhentos convidados. O nome de Nóbrega acabou por ser incluído em boa parte da intensa programação social dos clubes lusos. A imprensa da comunidade portuguesa costumava acompanhar de perto a programação do “Movimento Pró Nóbrega”, divulgando e celebrando cada evento do grupo, como é possível observar em notícia veiculada no periódico *Portugália* (01 out. 1954):

Noite verdadeiramente apoteótica no culto e no louvor à ínclita figura do Padre Manoel da Nóbrega, foi, sem a menor sombra de dúvida, a grandiosa e resplandecente reunião de encerramento da memorável campanha em prol do monumento ao glorioso fundador da cidade de São Paulo.

Aproximando-se a data de comemoração do aniversário da cidade e dos festejos do IV Centenário, a comissão de divulgação de Manoel da Nóbrega, presidida por Melo Pimenta, intensificou os trabalhos, atuando com propagandas em escolas, jornais, rádios, tanto na capital, quanto no interior do estado. Ao final de 1953, o grupo conseguiu que a Rádio Record colocasse no ar uma radionovela sobre a vida do padre Manoel da Nóbrega<sup>39</sup> que terminava com o episódio da fundação da cidade de São Paulo, realizada, evidentemente, pelo jesuíta português.

Para a realização desse extenso programa de propaganda, o apoio de algumas empresas privadas tornar-se-ia fundamental, especialmente para a divulgação da biografia de Nóbrega nos meios de comunicação. O grupo conseguiu, por exemplo, junto à empresa Produtos Contact o financiamento de anúncios sobre o padre Nóbrega nas primeiras

---

<sup>39</sup> Radionovela escrita pelo radialista Thalma de Oliveira.



páginas de diversos jornais no dia 25 de janeiro de 1954, aniversário dos 400 anos de São Paulo. A Companhia Antártica Paulista também teria se prontificado a distribuir cartazes homenageando Nóbrega em bares, padarias, empórios etc. Em reunião do grupo, às vésperas do aniversário da cidade, o colaborador Alexandre Duarte informava aos presentes que obtivera apoio dos proprietários de padarias, que se puseram à disposição para trabalhar em prol do movimento, possivelmente divulgando o nome de Nóbrega em seus estabelecimentos no dia dos festejos.

Outra estratégia utilizada pelo grupo foi a distribuição de prêmios em concurso de rádio aos que respondessem corretamente à seguinte pergunta: “Em que data o fundador de São Paulo, padre Manoel da Nóbrega, chegou a São Paulo?”. Em virtude da confusão provocada pela pergunta, uma vez que os ouvintes associavam automaticamente a ideia de fundação da cidade ao ano de 1554, mudaram-na para “Em que data Nóbrega chegou ao Planalto?”. O Movimento continuava a enfrentar o problema da ausência de Nóbrega no episódio da Primeira Missa. Melo Pimenta assumiria uma coluna na *Folha de Pinheiros*, cujo objetivo era esclarecer os leitores a respeito da história paulista. Ali se dispunha a responder todas as dúvidas enviadas, de acordo com a “verdade histórica”, aproveitando para divulgar o nome de Nóbrega e a sua versão da atuação do personagem.

A campanha para celebração de Nóbrega encontraria enorme resistência ao longo de sua trajetória. Primeiro porque propunha alterar uma versão já consolidada da história de fundação da cidade. Depois, por ser parte de um discurso de elogio à influência portuguesa, que se opunha à influência espanhola (Anchieta, o principal “rival” de Nóbrega na contenda, nascera nas Ilhas Canárias, território espanhol, embora tenha tido um estudo em Coimbra) e também à italiana, que ganhava espaço cada vez maior nos discursos de identidade paulista e despertaria especial atenção do Movimento Pró Nóbrega.

Em um dos artigos escritos por Melo Pimenta, conclamando a comunidade portuguesa a participar das comemorações do IV Centenário e divulgar sua presença em São Paulo, intitulado “Portugueses, onde estais?”<sup>40</sup>, o autor deixa evidente o clima de disputa: “Portugal tem obrigação de ser o país de maior representação nestas importantes festividades; porém... onde está Portugal? Onde estão os portugueses de São Paulo que não se movimentam?” (PIMENTA, 1970a, p. 51). Os textos deixam claro que a falta de empenho dos portugueses na preservação de sua memória é pensada em comparação com a comunidade italiana, que parecia ocupar espaço maior nos discursos de identidade paulista: “[...] se a analisarmos devidamente, chegaremos à conclusão de que o paulista conhece melhor a Itália do que Portugal. Por quê? Porque esta colônia é ativa e trabalhadora no setor de divulgação de sua Pátria” (PIMENTA, 1970a, p. 51). Para Pimenta, os italianos tinham uma presença mais marcante nos discursos sobre o progresso paulista porque sabiam fazer boa propaganda de sua terra e de suas origens, em diversas esferas. Por exemplo:

Um Pereira Inácio pôs na sua Indústria o nome de “Votorantim”; porém, um Matarazzo pôs o nome de “Indústrias Matarazzo” no seu estabelecimento fabril e com estes outras dezenas e centenas de casos mostram o português industrial atrás de nomes de fantasia enquanto os de outras raças revelam a sua origem. (PIMENTA, 1970a, p. 53)

De todo modo, o processo de aceitação dos migrantes italianos, inicialmente rejeitados por paulistas “quatrocentões”, se deu ao longo do século XX. Garcez Marins aborda a questão, ao tratar do *Monumento ao Soldado Constitucionalista de 1932*, de Galileo Emendabili:

---

<sup>40</sup> Publicado em maio de 1952 em diversos periódicos da comunidade portuguesa, como *Portugália e Mundo Português*.

O impacto da vastíssima imigração italiana existente em São Paulo se manifesta sobre o conjunto de Emendabili. Se Brecheret era aclamado pelos modernistas inclusive por ser brasileiro, o mesmo não se poderia dar com o autor do marco de 32, sabidamente italiano, migrado para o Brasil. A penetração alienígena na sociedade paulista encontrava resistências ao invasor, menosprezado pelos que invejavam e temiam sua ascensão social e econômica. Tais rusgas entre “quatrocentões” e “carcamanos” diluíam-se no monumento concebido pelo italiano de Ancona, como aliás já se diluíam mesmo nos estratos mais altos da sociedade local mediante casamentos entre velhos e novos paulistas. (MARINS, 2003, p.25.)

A disputa por lugares de memória imigrante, palmo a palmo, aparece de forma exemplar no espaço urbano. Pimenta comparava, por exemplo, a Praça Portugal com a Praça Itália, ambas localizadas na capital paulista. A Praça Portugal tinha um pedestal de cimento armado, com letras escritas em metal niquelado. Pimenta achava a ornamentação pobre e propusera uma coleta entre os portugueses de São Paulo, com o intuito de financiar um pedestal em mármore. Além disso, a imprensa teria dado mínima cobertura à inauguração do local.

Agora, qual não foi o meu assombro ao ver inaugurar, um pouco abaixo da Praça de Portugal, com grande alarde nos jornais, a Praça Itália, muito maior do que a Praça Portugal e com um pedestal revestido de mármore e duas placas de bronze com o nome daquele logradouro público. (PIMENTA, 1970a, p.54-55)

Não se trata aqui de explorar as estratégias da comunidade italiana em sua autopromoção, embora esteja claro que articulações semelhantes ocorriam<sup>41</sup> e que havia

---

<sup>41</sup> Podemos, por exemplo, mencionar a ata da 19ª reunião da Comissão do IV Centenário, realizada em 6 de maio de 1952: “Informa que presidente efetivo, senhor Matarazzo Sobrinho, teve contacto com elementos da colônia italiana em São Paulo, no sentido de obter a colaboração daquela entidade para a construção de um pavilhão para a Cidade Universitária. Houve entendimentos, também, com elementos da colônia japonesa, no mesmo sentido, e ontem estiveram na Comissão, entendendo-se com o comissário Carvalho Pinto, elementos da colônia portuguesa. Achou interessante o senhor Presidente que cada membro da Comissão se encarregasse de entendimentos com cada uma das demais colônias em São Paulo, e pediu que cada um deles estudasse da melhor maneira a forma de tais contatos e, na próxima sessão, apresentassem sugestões sobre os mesmos.”

interesse da embaixada italiana em participar das comemorações, sendo que “la partecipazione italiana non dovrebbe risultare inferiore a quella di altre nazioni, assai meno dell’Italia legate al Brasile da naturali vincoli di tradizione e di sangue”<sup>42</sup>. (PROGETTO..., s/d)<sup>43</sup>. Além disso, o fato de a Comissão dos festejos ter sido presidida por Ciccillo Matarazzo é um sinal importante do lugar que os italianos ocupavam na celebração:

A São Paulo cosmopolita anunciada por Vargas evidenciava-se afinal pelo próprio presidente da Comissão do IV Centenário, Francisco Matarazzo Sobrinho, o célebre Ciccillo, cujo mandato se estendeu entre dezembro de 1951 e março de 1954. Integrante da mais importante família de industriais paulistas ligados à imigração, Ciccillo presidia um grupo formado quase exclusivamente por paulistas de vastos e velhos sobrenomes submetidos à sua presidência. (MARINS, 2003, p. 30)

Interessa-me, entretanto, observar que o discurso dos luso-brasileiros se construía em confronto com outras possibilidades de memória estrangeira na Capital.

Como visto, a campanha conseguiria inscrever o nome de Nóbrega em uma praça central da cidade de São Paulo, a partir de ofício enviado ao vereador Arruda Castanho, colaborador do grupo Pró Nóbrega, sugerindo a inauguração da *Praça Manoel da Nóbrega*:

O nome do fundador de São Paulo precisa estar no coração da metrópole, e não em um bairro distante, pois que a ele devemos a semente que germinou fecundando o maior centro industrial da América Latina e a cidade que mais cresce no mundo, nascida dentro de uma Escola, fato ímpar na História das Nações. (PIMENTA, 1970a. p. 65.)

---

Egídio Bianchi era o presidente do “Comitê de italianos e descendentes de italianos para o IV centenário da fundação de São Paulo”. (ATA DA 19ª REUNIÃO DA COMISSÃO DO IV CENTENÁRIO, realizada em 6 de maio de 1952: Pasta 326, Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – IV Centenário. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal).

<sup>42</sup> “A participação italiana não deveria resultar inferior àquela de outras nações, menos ainda de uma Itália ligada ao Brasil por naturais vínculos de tradição e de sangue.” [Tradução Livre]

<sup>43</sup> PROGETTO DI PROGRAMMA PER LA PARTECIPAZIONE ITALIANA ALLE MANIFESTAZIONI CELEBRATIVE DEL IV CENTENARIO DI SAN PAOLO. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal.

De fato, em 17 de outubro de 1952, apenas alguns dias após a fundação do Movimento Pró Nóbrega, a Câmara Municipal de São Paulo receberia do vereador César Arruda Castanho o Projeto de Lei 433-52, que propunha a alteração do nome do Largo do Tesouro, praça central da cidade que abrigava o *Monumento à Glória Imortal dos Fundadores de São Paulo*, para Praça Padre Manoel da Nóbrega, acompanhado da seguinte inscrição: “Fundador de São Paulo”. A discussão desse projeto seria a primeira entre muitas que ocorreriam na Câmara Municipal, uma vez que havia enorme resistência à atribuição de tal título ao jesuíta. O projeto foi aprovado em parte, pois criou-se uma emenda que suprimia a expressão “Fundador de São Paulo” e a substituíria pelas datas de nascimento e de morte do homenageado.

Voltando ao texto de Pimenta, a justificativa que encontrou para a apatia dos portugueses em relação à sua origem seria a estreita relação que estabeleceram com o Brasil<sup>44</sup> (embora os portugueses fossem a comunidade estrangeira com maior número de associações na cidade). Pimenta alertava que: [...] “os portugueses sentem-se brasileiros dentro desta terra. Porém, nunca deveriam descuidar a propaganda de seu país, nunca deveriam deixar de jogar algumas achas de lenha nessa fogueira que é o fundo histórico-lusitano da terra bandeirante” (PIMENTA, 1970a, p. 53). A disputa estava, portanto, em colher as glórias do progresso paulista e associar os nomes de luso-brasileiros ilustres ao prestígio da cidade. Foi nesse sentido que investiu Pimenta, ao ressaltar a atuação dos portugueses na história local:

---

<sup>44</sup> Mais uma explanação de Pimenta sobre os luso-brasileiros: “Porque os descendentes de portugueses não trabalham por Portugal? Simplesmente porque são brasileiros cem por cento. Os filhos ou netos de sírio, espanhol ou italiano, apesar de serem brasileiros, não esquecem por um momento que seu sangue é oriundo daqueles países, isto devido simplesmente ao sobrenome que ostentam e que é pelos tempos afora como um padrão gravado a fogo no seu peito, ou melhor, na sua mente. [...] O português sempre educou os seus filhos de um modo diferente dos pais de outras raças. Não lhes falou quase de Portugal e ensinou-os quase exclusivamente a amar e defender o Brasil em detrimento de qualquer outra idéia, pois se consideram brasileiros desde o primeiro dia em que aportaram a esta terra abençoada”. (PIMENTA, 1970, p.54).

[...] na colonização de São Paulo só havia nomes portugueses, naturais de São Paulo ou seus descendentes, isto por longos anos, enquanto se ia plasmando o monumento grandioso que é hoje a grande urbe. Quem vê, no presente, Portugal como criador desta grande metrópole? [...] Muito poucos, pois como fundador de São Paulo é tido Anchieta, natural das Ilhas Canárias, e como obreiros de São Paulo presente, os italianos. (PIMENTA, 1970a, p. 53.)

A oposição à figura de José de Anchieta, até então aclamada pela historiografia oficial como uma espécie de pai espiritual da cidade de São Paulo, é outro elemento importante no discurso de celebração da memória lusitana. A figura de Anchieta havia sido amplamente divulgada durante as Conferências Anchiéticas, em 1897, e o esforço para canonização deste padre era altamente mobilizador. José de Anchieta conquistara um espaço importante na historiografia e na memória paulista.

A necessidade de diferenciar os dois padres jesuítas fez com que o Movimento Pró Nóbrega se empenhasse em criar uma história, um rosto, uma personalidade diferente e, por vezes, até oposta à de José de Anchieta. Melo Pimenta, por exemplo, citando Viriato Correia, repetiria em diversos artigos que “Nóbrega e Anchieta são figuras diferentes uma da outra. Nóbrega é um homem enérgico, Anchieta é um homem doce. Anchieta é um homem paciente, Nóbrega é um homem ativo”. A caracterização do jesuíta português como um homem ativo e enérgico seria recurso bastante explorado pelos nobreguenses, pois se ajustava muito bem à personalidade de um “fundador”.

Em razão da disputa que se colocava entre as memórias de Nóbrega e Anchieta, o grupo nobreguense foi duramente criticado pela imprensa:

Querem que a glória de Anchieta e Nóbrega conflua na discórdia [...] O intuito fundamental é atirar a Espanha contra Portugal, fixando o espanhol em Anchieta em contraposição ao português Manoel da Nóbrega [...]. Avizinhandose a augusta data da fundação de São Paulo, elementos

extremados, talvez secretamente dirigidos por forças dissociadoras, plantam a idéia separatista em torno do culto justíssimo à memória plecara de Anchieta e Manoel da Nóbrega. (PIMENTA, 1970a, p. 75)

O grupo nobreguense chegou a ser chamado de “assalariados do governo português”, em razão dos discursos de cunho nacionalista. É possível afirmar que a principal motivação da Campanha seja, de fato, a origem lusitana de Nóbrega. Ao menos Pimenta e Ferreira deixavam escapar esse argumento com frequência, especialmente em seus discursos, já que, nos artigos publicados, ambos eram mais cuidadosos. Em evento homenageando o Padre Nóbrega, em 27 de novembro de 1952, Melo Pimenta mostrou um exagerado nacionalismo lusitano:

Neste momento, minhas senhoras e meus senhores, fundimos as nossas almas num desejo único de lusitanidade, quando é prestada relevante homenagem a um grande filho “do Jardim Europa à beira-mar plantado...”, que dignificou sua Pátria, num Brasil passado, de provações e lutas; num desbravamento e num sacerdócio constantes e memoráveis. Portugal viveu na figura do missionário as suas três grandes virtudes: a Fé, a Perseverança e a Bravura. [...] É o coração de Portugal que pulsa unísono com o coração do Brasil, num abraço carinhoso de filho para pai [...]. Propusemo-nos a enfrentar os que teimam, por comodismo, jacobinismo ou sentimentalismo, em considerar Anchieta como fundador da cidade. **Anchieta nasceu nas Ilhas Canárias, portanto era espanhol. Nóbrega nasceu em Portugal, era de nosso sangue.** (PIMENTA, 1970a, p. 85, grifo meu)

Assim como travara disputa com os descendentes de italianos, a partir dos lugares de memória que remetiam à Itália na cidade de São Paulo, faria o mesmo com os lugares de memória que remetiam ao canarino Anchieta. A campanha nobreguense argumentava que a Via Anchieta era uma das mais belas autoestradas do País e que a Rua Anchieta estava localizada no coração da cidade. Havia ainda escolas com o nome de Anchieta, bem como estabelecimentos comerciais e industriais. Nas salas de aula, viam-se retratos do padre, e a

maioria dos impressos do IV Centenário trazia sua imagem, enquanto Manoel da Nóbrega, “o verdadeiro fundador”, não recebia qualquer sinal de gratidão do povo paulista. A atenção que o grupo demonstrava às manifestações celebrativas com o nome de Anchieta pode ser observada a partir de três curiosos episódios.

O primeiro deles ocorreu no final do ano de 1953, quando membros da Campanha Nobreguense demandaram à Embaixada de Portugal que devolvesse uma remessa de livros que havia chegado ao Brasil e que tratava da vida de José de Anchieta, pois, no prefácio da obra, escrito por Julio Dantas, lia-se que Anchieta havia sido o fundador de São Paulo. De acordo com Melo Pimenta: “Julio Dantas não era historiador, mas muito mal poderia fazer a nossa Campanha se os que nos combatiam tivessem na ocasião à mão esses livros” (PIMENTA, 1970a, p. 229).

Outro exemplo interessante ocorreu no início de 1954, quando membros do movimento pró-Nóbrega posicionaram-se oficialmente contra a ABL, escrevendo uma carta de protesto porque a instituição havia chegado à conclusão, divulgada na imprensa, de que o fundador de São Paulo era José de Anchieta. Em fevereiro desse mesmo ano, o movimento questionaria novamente as autoridades portuguesas: Melo Pimenta escreveu uma carta ao prefeito de São Paulo, Armando de Arruda Pereira, alertando-o sobre o descaso do governo português com sua história, uma vez que este oferecera ao governo brasileiro uma batina de Anchieta para as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, em lugar de oferecer algum objeto de Nóbrega, como uma cruz de ferro que se encontrava em Portugal.

O último episódio que gostaria de mencionar a respeito do controle que o grupo nobreguense fazia das manifestações de celebração de Anchieta ocorreu também no ano de



1954. Em uma reunião do Movimento Pró Padre Manoel da Nóbrega, o ator Sérgio Cardoso foi convocado a prestar esclarecimentos:

Usou a palavra o presidente da mesa, Prof. Dr. Tito Lívio Ferreira, que indagou ao ator Sérgio Cardoso, ali presente, quais os motivos que o levavam a fundar em São Paulo um teatro com o nome de “José de Anchieta”. Respondendo à pergunta do senhor presidente da mesa, manifestou-se o senhor Sérgio Cardoso dizendo, entre outras coisas, que não existia no nome de seu teatro nenhuma relação contraditória aos desígnios e que ele por motivos vários, não havia tido nenhuma participação na escolha daquele nome. Prometeu ainda, o senhor Sérgio Cardoso, levar até os patrocinadores daquele novo teatro, novas idéias, cujo resultado traria à nossa presença. (PIMENTA, 1970b, p. 148).

Nesse episódio, o grupo simulou uma espécie de tribunal, no qual intimava o ator Sérgio Cardoso a expor as razões de ter escolhido Anchieta para dar nome a um teatro, como se houvesse cometido uma contravenção.

Desse modo, a disputa entre guardiães da memória desses jesuítas se dava em diferentes esferas. O espaço urbano, como já mencionei, teve enorme peso nesse processo, porque nele iria inscrever-se a memória dos homenageados. Nos monumentos, nas ruas, praças, teatros, pontes e viadutos ficariam gravados nomes dos personagens. Assim, tinha importância conseguir registrar o nome de Nóbrega no maior número possível de lugares, ao mesmo tempo que importavam também o prestígio e a localização do sítio escolhido.

A tentativa dos luso-brasileiros e portugueses, filiados ao Movimento Pró Nóbrega, de inserir-se no calendário dos festejos do IV Centenário dar-se-ia também a partir de discursos que colocavam os portugueses como elementos centrais na trama histórica paulista, especialmente a partir da fusão entre a história de Portugal e a história de São Paulo e da comparação entre o colonizador português e o bandeirante paulista. Esse discurso produziu exemplos interessantes.

Ernesto de Sousa Campos, na abertura da terceira conferência do Ciclo de Conferências Nobreguenses, chegou a dizer que “a festa do IV Centenário da cidade de São Paulo é mais uma festa de Portugal do que do propriamente do Brasil, pois, três séculos da história de São Paulo são parte da história de Portugal” (PIMENTA, 1970a, p. 171). E Arlindo Veiga dos Santos, na ocasião de sua conferência intitulada “De Nóbrega e outros patrícios”, também no ano de 1953, diria que:

[...] falamos em nome de quase 1000 anos de tradição da nação brasileira. Faz mister começarmos desde Afonso Henriques, para podermos cabalmente explicar o nosso ser, o nosso existir, a nossa alma, a nossa vida, as nossas legítimas e genuínas instituições nacionais. (PIMENTA, 1970a. p. 171.)

Já Alfredo Lencastre da Veiga, representante de Portugal junto à Comissão dos festejos do IV Centenário e figura importante na campanha nobreguense, diria que:

[...] se Portugal, com os seus descobrimentos, abriu o capítulo mais glorioso e ousado da História Universal, São Paulo, com os seus bandeirantes, escreveu a página mais bela e mais intrépida da História das Américas. (PIMENTA, 1970a. p. 198.)

É certo que, apesar da resistência encontrada, o Movimento Pró Padre Manoel da Nóbrega havia conseguido realizar grande parte do programa idealizado em 1952, que incluía a organização do ciclo de conferências; a publicação de folhetos e de artigos em jornais; e a aprovação de lei que atribuía o nome de Nóbrega a uma praça da capital.

A já mencionada proposta da Sociedade dos Amigos da Cidade pode ser considerada o embrião do *Monumento à Fundação de São Paulo*, embora sua construção tenha sido realizada apenas duas décadas depois e os interesses em jogo tenham se transformado também. De todo modo, a ideia de construir um monumento que celebrasse a

fundação a partir de reunião de diversos personagens (considerados todos fundadores, ao invés de concentrar-se apenas em Nóbrega) surgiu por sugestão de Afonso de Taunay, citada por Tito Lívio Ferreira em artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*:

Por isso, bem andou o insigne historiador Dr. Affonso d'Escragnolle Taunay em sugerir, com muita felicidade, dentro da verdade histórica, a criação desse monumento, semelhante ao dos Andradas, em Santos, onde figurassem em conjunto: Padre Nóbrega, Padre Paiva, Padre Anchieta e Tibiriçá. A meu ver ficaria completo o grupo dos cooperadores imediatos de Nóbrega, se a eles fosse anexada a personalidade heráldica e nobre de João Ramalho, cuja vida trabalhosa se integrou, definitivamente, na Vila Nobreguense, defendendo-a, amparando-a, protegendo-a (PIMENTA, 1970a, p.36).

Havia, entretanto, um empecilho que precisava ser solucionado pelo grupo nobreguense: o fato de haver pouquíssimos registros documentais a respeito da fisionomia de Manoel da Nóbrega. A construção de um retrato condizente com a imagem que se construía dele parecia ser importante naquele momento. Era preciso que o homenageado ganhasse um rosto definitivo e ideal, pois, se não havia um retrato de Manoel da Nóbrega executado em sua época, era fato que, desde então, algumas imagens haviam sido produzidas. E, partindo da negação de uma imagem recorrente, Pimenta pensou produzir o novo retrato, pois apenas o que apresentavam os livros escolares era a figura flácida de um homem gordo, baixo e calvo. Afinal, não poderia corresponder àquelas características o fundador de São Paulo, não poderia ser apresentado ao público paulista esse novo herói e, principalmente, não combinava com a descrição que Melo Pimenta fazia dele, sobretudo, com o espírito irrequieto e profundamente responsável de estadista, de líder, de missionário. Melo Pimenta assumiria a tarefa de fabricar um novo Padre Nóbrega e produziria, a meu ver, um dos momentos mais interessantes do Movimento Pró Nóbrega.

Ao partir de características atribuídas à personalidade do Padre Nóbrega, no contexto do Movimento Pró Nóbrega, o autor idealizaria correspondências entre características físicas e traços psicológicos, inspirando-se especialmente na descrição feita por Serafim Leite, padre jesuíta autor da História da Companhia de Jesus no Brasil. Pimenta não possuía formação artística e enfatizava que a obra era resultado da dedicação aos estudos de história. Proclamava estar certo de que o padre criado por ele era fiel ao Nóbrega que de fato existiu: “Penso que Nóbrega não poderia ter sido diferente, e assim pensa também Serafim Leite, Tito Lívio Ferreira e todos aqueles que o tem estudado com profundidade” (PIMENTA, 1970d, p.275-278). Mais uma vez, revelou-se a importância atribuída à fidelidade histórica em detrimento da concepção artística na produção de um objeto rememorativo.

De um modo geral, Pimenta caracterizara Nóbrega como um homem firme e realizador, um visionário e, por outro lado, um religioso humilde e “de bom coração”. A composição da personalidade de Nóbrega se dava a partir de características opostas e, ao mesmo tempo, complementares. O jesuíta seria uma espécie de mistura entre o bom padre (incorporado por Anchieta) e o bandeirante.

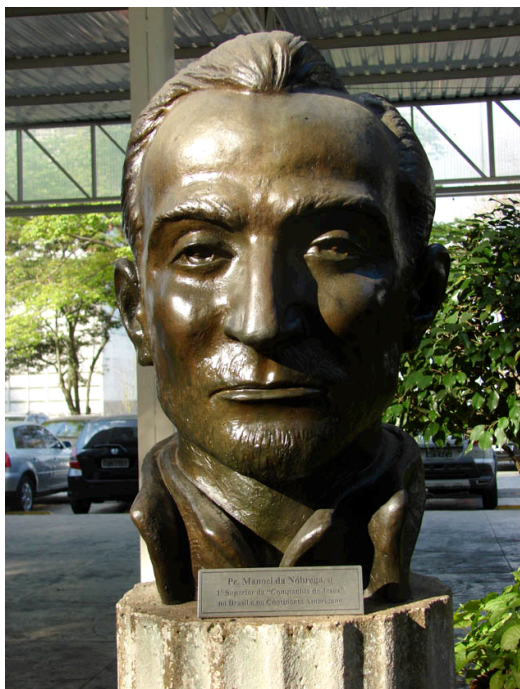
Assim, criou um homem com traços faciais vigorosos para representar sua força e sua coragem ao enfrentar lugares inóspitos da Colônia. A inspiração para o caráter vigoroso de Nóbrega teria vindo de Rocha Pombo:

Andando de vila em vila, de aldeia em aldeia, todo o dia sem descanso, atravessando montes e sertões, a pé, e muitas vezes sem nada ceder de seu estoicismo à fome e à sede... Nunca teve descanso – é preciso repetir. Em São Vicente, vivia do litoral para a serra, dos campos para as florestas, descendo e subindo, não faltando em nenhuma choça onde houvesse enfermos de alma ou de corpo. (ROCHA POMBO, s.d. apud PIMENTA, 1970D, P.275-278).

Parece-me evidente neste trecho a união de qualidades do bandeirante, por ter desbravado toda espécie de obstáculo da natureza entre o litoral e o interior da Colônia; e do jesuíta, em nome da evangelização das almas. Essa combinação apareceria também na dureza dos traços de seu rosto, contrastando com a suavidade do semblante, que representava a bondade de Nóbrega. Pimenta diz ter-se inspirado na descrição feita por Anchieta: “Era para os Irmãos muito benigno e piedoso e pelas entranhas do amor com que os amava, sempre conservou a santa simplicidade antiga de Coimbra” (PIMENTA, 1970d, p.275-278).

Os lábios finos e cerrados faziam referência ao que Pimenta considerava a firmeza de suas resoluções, a confiança e a certeza de suas palavras. Os olhos comportavam vários significados: sobrolhos carregados reportavam-se à profunda franqueza de suas afirmações; pálpebras semicerradas, produzindo um olhar sereno, representavam a personalidade humilde, profundamente humilde, enquanto o olhar firme e direto referia-se a uma personalidade destinada a enxergar o futuro, como uma espécie de visionário. Finalmente, Pimenta optou por fazer um nariz aquilino, “símbolo de sua perspicácia nunca desmentida e agudeza nas resoluções tomadas, sempre perfeitas” (PIMENTA, 1970d, p. 275-278).

Ilustração 19 — Cabeça de Manoel da Nóbrega produzida por José de Melo Pimenta no jardim do Pátio do Colégio.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

A cabeça produzida por Melo Pimenta terminou por espalhar-se, transformando-se em uma das representações mais recorrentes de Manoel da Nóbrega. Exemplo disso são o próprio *Monumento aos Fundadores de São Paulo*, que trouxe a imagem de Nóbrega consoante à criação de Pimenta, e alguns cartazes distribuídos por ocasião dos festejos do IV Centenário. Na ilustração 20, o Nóbrega de Melo Pimenta, guiado por uma cruz, conduz um índio sobre o mapa de São Paulo, do antigo colégio da Vila de Piratininga até os altos edifícios da moderna cidade.

Ilustração 20 — Cartaz produzido pelo IHGSP para os festejos do IV Centenário de São Paulo.



Fonte: PIMENTA, 1970c.

Ilustração 21 — Selos comemorativos do IV Centenário de São Paulo, emitidos pelo governo português em possessões ultramarinas, onde se vê fotografia da cabeça de Nóbrega criada por Melo Pimenta.



Fonte: (PIMENTA, 1970c)

Ilustração 22 — Carimbo comemorativo do IV Centenário de São Paulo, emitido pelo governo português, com desenho de Nóbrega baseado na obra de Melo Pimenta.



Fonte: (PIMENTA, 1970c)

Réplicas da cabeça de Nóbrega foram distribuídas ao governo do estado de São Paulo, ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, ao Consulado de Portugal, à cidade natal de Manoel da Nóbrega, Sanfins do Douro, onde está posicionada em praça pública, e à prefeitura de São Vicente. Esta última, uma doação feita pelo pai do autor, Manuel de Melo Pimenta, foi inaugurada no ano de 1963. Pode ser ainda encontrada no Pátio do Colégio, onde há uma enorme reprodução no jardim externo e uma pequena cópia no interior do museu.

Por fim, o *Monumento à Fundação de São Paulo* surgiu de um Projeto de Lei que autorizava a construção de obra em homenagem ao jesuíta português, apontado, no texto oficial, como “Fundador de São Paulo”. Pouco após a publicação da Lei 122/53, em agosto do mesmo ano, o vereador Miguel Sansígolo aprovaria um substitutivo que autorizava o executivo a realizar um concurso de maquetes para a construção do Monumento. Os primeiros passos para a viabilização do projeto haviam sido dados. Entretanto, o grupo



ainda enfrentaria grande resistência para viabilizar a execução do Monumento, como mostrarei a seguir.

Por hora, para concluir a reflexão aqui apresentada, ocupar-me-ei em destacar a existência de uma disputa pela paternidade de São Paulo por diferentes comunidades de estrangeiros, como os portugueses. Ficou evidente que o Monumento surgiu em meio a um extenso programa de celebração da memória de Manoel da Nóbrega e significaria a materialização das elaborações construídas pelo grupo. Além disso, em razão da própria natureza desse tipo de obra, o Monumento seria a eternização de Nóbrega como fundador de São Paulo no solo paulista. Daí ter sido tão importante viabilizar sua construção. O esforço para estruturação da obra envolveu uma tomada de posição nas disputas de memória que cercaram o IV Centenário, além de ampla estratégia de campanha, que não se limitava ao tema do Monumento, mas se pulverizava em diferentes meios na promoção do nome de Manoel da Nóbrega.

Assim, não se tratava apenas de lutar pela representação do episódio de fundação (no qual os italianos, por exemplo, não tinham a menor possibilidade de ser diretamente representados), mas de firmar-se como os fundadores de São Paulo, aqueles que tiveram um peso preponderante na construção da metrópole. Os índios não eram considerados como representação política organizada nesse período e sequer entraram no debate pela importância da população indígena na história paulista<sup>45</sup>.

Isso porque a disputa de memória se dava no presente, e eram questões do presente que alimentavam essas batalhas simbólicas. Importava aproveitar o ensejo das

---

<sup>45</sup> O índio paulista, inclusive, fora excluído das comemorações, tendo sido representado por índios do Xingu, que vieram especialmente para participar do evento e compuseram o altar da missa realizada em 25 de janeiro de 1954.

comemorações para divulgar, tanto Portugal, quanto as associações portuguesas no Brasil e, principalmente, projetar o nome de alguns indivíduos, processo que incluía uma movimentação de portugueses influentes e do próprio governo português. Portanto, foi dentro desse projeto e a partir do processo histórico aqui analisado que o *Monumento à Fundação de São Paulo* se produziu. Mais adiante, abordarei o caminho percorrido pelo grupo nobreguense para a viabilização do projeto.



#### **1.4 Publicidade e memória: o *Monumento a Anchieta***

Em meio ao debate empreendido para a construção de um monumento em homenagem ao fundador de São Paulo, partidários da tese que atribuía a fundação da cidade a José de Anchieta apressaram-se em marcar simbolicamente esta ideia através da estatuária pública. Como já referi, o IV centenário da cidade de São Paulo foi pontuado por histórica celebração que começou a ser preparada oficialmente três anos antes da data. Obras, exposições, festas e discursos, uma diversidade de eventos foi programada para o ano de 1954. A construção do *Monumento a Anchieta* foi idealizada nesse contexto de celebração da história paulista.

Embora tenha sido pensado no bojo do IV Centenário, tanto quanto o *Monumento à Fundação de São Paulo*, e tenha sido produzido por um escultor de origem italiana, tanto quanto os monumentos de Amadeu Zani e de Victor Brecheret, o *Monumento a Anchieta* possui natureza bastante diversa das demais obras tratadas nesta tese. Sua especificidade reside no fato de ter sido idealizada, oferecida e financiada à cidade por uma empresa do setor privado, não pelo poder público ou pela sociedade civil organizada.<sup>46</sup> Para compreender esta iniciativa, é importante pensá-la no contexto dos festejos ocorridos em São Paulo no ano de 1954, no qual se incentivava a comemoração do passado da cidade, a escrita de uma história paulista, inclusive no espaço público, e as parcerias público-privadas nas comemorações.

A obra, financiada e doada à cidade pela Sul America, empresa do ramo de seguros, surgiu, portanto, como um “presente” desse grupo empresarial à cidade de São Paulo, em seu IV centenário, e configurou-se como uma iniciativa pioneira de publicidade de empresa privada no espaço público, por meio de um objeto de memória comemorativa de tal porte.<sup>47</sup> Embora a ideia de associar o nome da empresa a uma obra desta natureza seja peculiar em relação aos demais monumentos, sabe-se que foi uma prática bastante comum nos festejos dos quatrocentos anos. A Comissão do IV Centenário de São Paulo, oficializada em dezembro de 1951 e presidida por Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, depois por Guilherme de Almeida, buscou incessantemente estabelecer parcerias com empresas para financiar parte das comemorações. O *Monumento a Anchieta* é uma entre as inúmeras obras e homenagens oferecidas à cidade por empresas privadas.

---

<sup>46</sup> À prefeitura de São Paulo couberam as despesas com a fundação e a instalação da obra.

<sup>47</sup> Existe atualmente em São Paulo um programa de “adoção” de obras públicas por empresas privadas: “Adote uma obra”. Uma das formas desse apadrinhamento é o financiamento do restauro do monumento pela empresa, em troca de cercá-la com grandes *outdoors*, durante a reforma, e de posicionar, nas imediações, uma placa de bronze com o nome da empresa, após o término das obras.

De acordo com Lofego,

[...] indústria e comércio expressavam, na década de 50, a pujança econômica da cidade. Portanto, seria difícil dissociar os setores ligados a estes ramos do interesse direto no sucesso dos eventos comemorativos. Não apenas estarão à frente das divulgações, bem como estarão sempre associados às realizações e direcionados às festividades, em especial na construção civil, mas também [...] no esforço em fazer das comemorações uma ampla vitrine para divulgação de produtos e bens de consumo em geral. Os aspectos positivos da cidade eram extremamente exaltados nos diversos anúncios veiculados pelos jornais. (LOFEGO, 2004. p.43)

Ilustrações 23 e 24 — Anúncios publicitários das empresas Vigor e Orion, veiculados em jornais paulistas no ano do IV Centenário de São Paulo.

Esta é a grande  
exemplo do progresso de São Paulo,  
nos seus quarenta e quatro anos de  
desenvolvimento contínuo, a

**Indústria Paulista**  
será apreciada como um  
dos adereços mais exclusivos!

**A S. A. FÁBRICA DE PRODUTOS ALIMENTÍCIOS**

**VIGOR**

milhões beneficiados pela  
fabricação da Leite Condensado Vigor.

Hoje  
incluída entre  
as maiores e melho-  
res indústrias de lac-  
tícios da América do Sul,  
orgulha-se por ter contribuído para  
o progresso industrial desse grande  
Estado brasileiro, adquirindo as máquinas mais  
perfeitas do mundo, para a fabricação de produtos  
de alta qualidade — dignos das maiores exi-  
gências alimentares de sua  
população!

HOMENAGEM AO IV CENTENÁRIO DA CIDADE DE SÃO PAULO

LEITE CONDENSADO - LEITE EM PÓ - LEITE PASTEURIZADO - QUEIJO TOP FAMILIAR - QUEIJO TOP MEXER - CREAM DE LEITE - MARGARINA - LEITE UHT/STERICILIZADO (PROBIOBIÓTICO) - KETCHUP E CONSERVAS

Integrada no Parque Industrial  
de São Paulo há mais de 50 anos,  
e crescendo ao influir do  
esplendente progresso da magnífica  
Metrópole que hoje contemplamos  
com orgulho, a S/A Fábricas "Orion"  
associa-se a todas as festividades e  
homenagens que engrinaldarão o  
IV Centenário da gloriosa Terra de  
Piratininga, com reverberações na  
grande Pátria Brasileira.

**S. A. FÁBRICAS "ORION"**  
O MAIS ALTO PADRÃO DE EXCELÊNCIA  
EM ARTIFATOS DE BOMBAÇA  
SEDE: R. Joaquim Carlos, 71 - C. Postal 7065 - S. Paulo  
FILIAL: R. México, 11-12 - Sala 635 - Rio de Janeiro

QUATRO SÉCULOS DE VIDA  
TRABALHO E PROGRESSO SOCIAL

Fonte: <[www.saopauloantiga.com.br/blog/a-propaganda-no-iv-centenario-de-sao-paulo/](http://www.saopauloantiga.com.br/blog/a-propaganda-no-iv-centenario-de-sao-paulo/)>.  
Acesso em maio de 2012.

Eram, portanto, comuns, no ano de 1954, as páginas de anúncios publicitários dos principais jornais repletas de referências ao IV Centenário, frequentemente empregando imagens de personagens históricos ou de monumentos locais. O *Monumento às Bandeiras* e

o Parque do Ibirapuera, por exemplo, eram utilizados amiúde porque estabeleciam uma relação direta com a imagem de São Paulo moderna, com o desenvolvimento da cidade. Um exemplo é o anúncio publicitário da empresa General Electric, cujo texto explorava a associação entre a empresa e as ideias de progresso, desenvolvimento, conforto da vida moderna na metrópole paulista:

São Paulo comemora com justo orgulho o 4º Centenário de sua fundação – 400 anos de uma história rica de episódios em que ressaltam o arrojo e a energia. A cada instante, e por todos os lados, surge o maravilhoso espetáculo de um progresso sem paralelo na América. E no quadro desse vertiginoso desenvolvimento, a General Electric está honrosamente representada por produtos indispensáveis ao conforto da vida moderna: lâmpadas que brilham nas ruas, nos lares e nos escritórios, inúmeros aparelhos de uso doméstico, motores que aceleram o ritmo da produção nas fábricas e oficinas locomotivas que cortam o Estado em todas as direções. Ao Monumento de progresso que é São Paulo se funde o monograma G.E. – símbolo de 75 anos de pesquisas e experiências em benefício dos povos [...] (ANÚNCIO..., 1954 apud LOFEGO, 2004)

Para a Comissão, a parceria com empresas privadas garantia visibilidade e financiamento de projetos que incrementavam as comemorações. Para as empresas, era interessante associar-se à ideia de modernização e progresso que impregnavam os discursos sobre São Paulo, conforme observamos neste outro texto de anúncio publicitário:

Integrada ao parque industrial de São Paulo há mais de 50 anos, e crescendo ao influxo do esplendente progresso da magnífica metrópole que hoje contemplamos com orgulho, a S/A Fábricas “Orion” associa-se a todas as festividades e homenagens que engrinaldarão o IV Centenário da gloriosa terra de Piratininga, com reverberações na grande Pátria Brasileira (ANÚNCIO..., 1954).

Além do esforço das empresas em se associarem ao discurso de louvação ao progresso no Quarto Centenário, havia também um alto investimento na dimensão histórica do festejo. Uniam-se, assim, as duas pontas: o glorioso passado da fundação da cidade e o promissor futuro da metrópole. A documentação relativa às comemorações indica que a própria comissão do IV Centenário de São Paulo estimulou a elaboração de trabalhos sobre a história da cidade e sobre os personagens envolvidos em sua fundação, a partir de concursos, exposições e publicações. Um dos temas explorados era o mito de origem da cidade, a partir do episódio de sua fundação.

De acordo com Silvio Lofego (2004, p.163),

a preocupação com a história é recorrente desde as primeiras manifestações para se realizarem as festas de 1954. O prefeito Lineu Prestes, ao baixar a portaria 14, que regulamentava os trabalhos da Comissão [...] previa, além da Comissão executiva, quatro subcomissões: planejamento, finanças e contabilidade, propaganda e divulgação e estudos históricos. Neste caso, fica demonstrado, portanto, que desde os primórdios da intenção comemorativa já se considerava primordial a escrita da história para a cidade, uma história capaz de dar os significados necessários.

A ideia de uma história que estava em processo de construção, materializada na criação de uma Comissão de Estudos Históricos, abria espaço para uma série de leituras sobre o passado paulista, embora houvesse um conjunto de elementos que permanecesse sempre presente nos diferentes discursos. Entre eles, destaca-se a ideia de um convívio harmonioso entre índios, jesuítas e bandeirantes na colonização de São Paulo. É comum, no material publicitário produzido no período, que esses personagens apareçam lado a lado, em harmonia, embora as fontes do século XVI, entre elas o já citado Simão de Vasconcelos, apontassem os inúmeros conflitos existentes entre esses diferentes grupos.

Não é apenas no material publicitário que a ideia de harmonia aparece. Na própria comemoração do IV Centenário há inúmeras passagens interessantes construídas para representar o bom convívio entre bandeirantes, índios e padres, ressaltando a união de diferentes “raças” na formação de São Paulo. Entretanto, há uma, em especial, que gostaria de citar: no dia 25 de janeiro de 1954, data oficial da comemoração, foi realizada uma missa campal no Pátio do Colégio, remetendo à célebre primeira missa ocorrida 400 anos antes. Na cerimônia, realizada em altar rudimentar, para reviver “o quadro da primeira missa rezada nos Campos de Piratininga” (*O CRUZEIRO*, 6 fev. 1954), o arcebispo carioca Dom Jaime Câmara e o Cardeal Motta representavam os padres jesuítas.

Foi naquele mesmo local que Nóbrega e Anchieta lançaram quatrocentos anos atrás, com índios e mamelucos as sementes que fariam brotar essa cidade estonteantemente bela. E numa evocação viva, ali estava, no mesmo chão, redivivo, o quadro santo e histórico da Primeira Missa; os índios do Xingu formavam o elemento nativo presente há quatro séculos, e o General Rondon e Villas-Boas reencarnavam os mamelucos valentes, os bandeirantes heroicos que se afundaram pelas florestas, conquistando, ontem, terras para o Brasil, hoje, o Brasil para o Brasil (*O CRUZEIRO*, 06 fev.1954).

Esse tipo de apropriação, de reinvenção e encenação do passado deixa evidente a importância que o discurso histórico adquire nesse tipo de comemoração, uma vez que produz o mito de origem, dá sentido ao festejo, a partir da construção de um discurso de identidade. Ali, a Igreja retomou o episódio da fundação e situou os bandeirantes modernos, tanto quanto os índios, especialmente importados do Xingu para a comemoração.

Por ter clareza do potencial desse tipo de discurso, a Comissão de Estudos Históricos, criada por ocasião dos festejos, era, de fato, comprometida em estimular a produção e controlar a veiculação de interpretações do passado paulista que fossem



coerentes com o clima de comemoração do IV Centenário, ou seja, que exaltassem ideias como o caráter laborioso do povo paulista, sua predestinação para o progresso e a modernidade, tão exploradas nos discursos do festejo. Além disso, tendo em vista o quadro heterogêneo da população que vivia em São Paulo na década de 1950, formado por um imenso conjunto de famílias migrantes, era interessante que os discursos fizessem alusão ao trabalho conjunto de indivíduos de diferentes origens – ideia representada, por exemplo, pela harmonia entre índio e branco na formação da cidade. De acordo com Garcez Marins, trata-se de “uma nova etapa de representação da identidade regional paulista que, embora ainda aludindo ao bandeirante, era já incontornavelmente imigrante – como parte das antigas famílias que também já o eram nos matrimônios e descendências” (MARINS, 2003, p. 26).

Embora houvesse o intuito de explorar a colaboração de diferentes povos na construção de São Paulo, cabe observar que os negros foram sistematicamente excluídos dos discursos de identidade paulista veiculados no IV Centenário, tanto quanto da extensa bibliografia que dava subsídio histórico a esses discursos. Exemplo interessante da opção por um passado mameluco, com ênfase na bravura bandeirante, na fé jesuítica e no caráter nobre do índio tupi, está na sistemática resistência, pela Comissão do IV Centenário, em aceitar o *Monumento à Mãe Preta*, que seria inaugurado para comemorar a colaboração do povo negro na construção de São Paulo. Ainda que trouxesse um discurso que não enfatizava o trabalho da população negra nas fazendas paulistas, o monumento destacava a contribuição do povo negro através da figura da ama de leite, que teria suave e amorosamente alimentado os descendentes paulistas (enfatizando a harmonia, a ocultação da violência da escravidão). A obra só foi aceita após sucessivas tentativas e a entrega de

um abaixo assinado. O Monumento foi construído por Júlio Guerra e localiza-se no Largo do Paissandu, em São Paulo.<sup>48</sup>

Ilustração 25 — *Monumento à Mãe Preta*, de Júlio Guerra. Largo do Paissandu, São Paulo.



Fonte: <pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mãe\_preta.jpg> Acesso em junho de 2012.

Portanto, na construção do bandeirante como imagem-símbolo do paulista, havia espaço reservado apenas para brancos e índios. De acordo com Paulo Garcez Marins, ao tratar do processo de idealização e produção de um passado colonial paulista:

---

<sup>48</sup> Há uma cópia da obra localizada no Largo São Benedito, na cidade de Campinas.

Ao mesmo tempo em que se destruíam os vestígios materiais, foram sendo reconstruídos os feitos bandeirantes, enaltecidos pelo pioneirismo que legara ao país a configuração geográfica arrancada à Coroa espanhola. À louvação dos feitos sertanistas correspondeu ainda o enaltecimento da raça, síntese entre o gentio e o colonizador, que excluía naturalmente o negro africano. (MARINS, 2003, p. 12)

Dentro desse processo de afirmação de identidade, articular-se-ia a obra comemorativa ao Padre Anchieta, idealizada e financiada pela empresa Sul America e pensada para compor os festejos do IV Centenário. Entretanto, ao contrário da Mãe Preta, Anchieta seria aceito de imediato pela prefeitura de São Paulo, evidentemente.

O nome de Anchieta era comumente lembrado e possuía bastante destaque nos discursos de celebração da origem de São Paulo, como ressaltai anteriormente, a partir da dificuldade dos nobreguenses em contrapor-se à memória de Anchieta. Havia uma leitura corrente que apontava Anchieta como o fundador espiritual da cidade de São Paulo e, por essa razão, o *Monumento a Anchieta* fatalmente se confrontaria com o *Monumento a Nóbrega*, que já havia sido pensado pela colônia portuguesa. Anchieta havia sido importante professor e pregador do colégio jesuíta fundado em São Paulo de Piratininga e figura fundamental na representação do elo de harmonia – abundantemente explorado nos festejos do IV Centenário – que ligava índios e jesuítas.

Cabe observar que imagens heroicas do Padre de Anchieta começaram a ser construídas desde imediatamente após sua morte, no ano de 1597. A primeira biografia do missionário foi escrita por Quirício Caxa e intitula-se *Breve relação da vida e da morte do padre José de Anchieta*. Há, portanto, um imenso número de trabalhos, livros, textos, imagens, a respeito do personagem. De acordo com Rukstadter e Toledo (2006, p. 2),

tal elaboração não foi fruto dos escritos de uma única geração de autores, isto é, várias foram as obras que contribuíram na elaboração de uma imagem “heroica” de Anchieta. Apesar disso, as três primeiras biografias

sobre o jesuíta em língua portuguesa cumpriram um importante papel: a partir dos escritos de Caxa, Rodrigues e Simão de Vasconcelos iniciou-se um longo processo de exaltação da figura “heroica” de José de Anchieta<sup>49</sup>.

Esse processo ganharia fôlego no final do século XIX, quando se organizou uma intensa campanha pela beatificação de Anchieta, que envolveu conferências e publicação de livros sobre a história do padre.

Embora a escolha do personagem tenha facilitado o processo de estruturação do projeto, vale dizer que a obra surgiu, tomando partido em uma contenda historiográfica que incendiou debates intelectuais do período: Quem fundou São Paulo? Como vimos a partir do *Monumento à fundação de São Paulo*, havia importantes divergências sobre o tema.

De acordo com Antônio de Melo Pimenta, idealizador do *Monumento a fundação de São Paulo*, a proposta de um monumento a Anchieta estava ligada à tentativa de promoção da comunidade espanhola no Brasil, uma vez que, tanto o missionário jesuíta era originário das Ilhas Canárias, território espanhol, como o presidente do grupo Sul America, Antônio Sanches de Larragoitti Jr. Não está claro, entretanto, na documentação consultada, que existisse uma vontade de celebrar a influência espanhola no Brasil, uma vez que o próprio Anchieta estava identificado com a cidade de Coimbra, onde havia feito seus estudos. De todo modo, é evidente a natureza publicitária da homenagem, aproveitando o ensejo dos festejos e marcando simbolicamente o espaço público.

Para solucionar o conflito entre anchietanos e nobreguenses, a documentação oficial produzida pela Comissão do IV Centenário atribuiu sistematicamente a fundação de São Paulo aos dois jesuítas: Manoel da Nóbrega e José de Anchieta, embora nenhum deles tenha celebrado a Primeira Missa, e, sim, o padre Manoel de Paiva. Essa foi, possivelmente,

---

<sup>49</sup> Os textos aos quais os autores se referem, para além de Caxa (já citado), são: *Vida do padre José de Anchieta*, de Pero Rodrigues, e a *Vida do venerável padre José de Anchieta*, de Simão de Vasconcelos.

uma alternativa pacificadora, buscando escapar da contenda que opunha nobreguenses e anchietanos. De acordo com o folheto oficial de divulgação do festejo, “*la ville de São Paulo a été fondée par les missionnaires jésuites Manuel da Nóbrega et José de Anchieta, le 25 janvier 1554*”<sup>50</sup> (FOLHETO..., 1954)<sup>51</sup>. Nesse caso, havia espaço para monumentos a Nóbrega e a Anchieta, ambos incorporados como fundadores da cidade. No mais, na mitologia corrente sobre a história de São Paulo, é interessante observar a existência de uma espécie de divisão de competências entre bandeirantes e jesuítas no quadro da história paulista: “os jesuítas emergem como ícones da fundação, enquanto as bandeiras, do desenvolvimento” (LOFEGO, 2004, p. 160).

A articulação para a oferta da obra começaria, de modo informal, um ano antes do início dos festejos, a partir de conversas entre representantes da empresa Sul America, o governador do estado de São Paulo, Lucas Nogueira Garcez, e o prefeito da cidade, Armando de Arruda Pereira. Em março de 1953, a Sul America enviou um primeiro ofício à Prefeitura de São Paulo, confirmando a doação de um monumento em homenagem a Anchieta para a comemoração dos 400 anos de São Paulo como uma forma de participar das comemorações. No ofício, a empresa discriminava o valor destinado à construção da obra, além de mencionar o “entendimento pessoal” já estabelecido com o governador do estado e o prefeito, e um encontro com o diretor de urbanismo, que estabelecera os necessários acertos.

O assunto já foi objeto de entendimentos pessoais com o Exmo. Governador do Estado e com V. Excia., que promoveu, então, um encontro com o Ilmo. Sr. Diretor de Urbanismo, para estabelecer os

---

<sup>50</sup> “A cidade de São Paulo foi fundada pelos missionários jesuítas Manuel da Nóbrega e José de Anchieta em 25 de janeiro de 1554” [tradução livre].

<sup>51</sup> FOLHETO DA “EXPOSITION DU IV CENTENAIRE ET 1ER. FOIRE INTERNATIONALE.” Notice historique sur la ville de São Paulo. Fundação Bienal, Arquivo Wanda Svevo.

necessários acertos. Ficou determinado, em princípio, que a estátua deverá ser erguida na Praça da Bandeira, em frente ao futuro Palácio da Municipalidade. (OFÍCIO..., mar. 1953)

Há aí, algumas questões interessantes. Em primeiro lugar, o entendimento pessoal ocorrido antes de comunicado oficial, o que representa novamente os nebulosos contornos entre o público e o privado na gestão da estatuária pública e da memória. Isso fica mais claro, ao comparar o *Monumento a Anchieta* com o *Monumento à Mãe Preta*, também oferecido à cidade e que, como já tratado aqui, enfrentou enorme resistência até que fosse aceito.

Em segundo lugar, e como consequência do argumento anterior, o início de uma conversa com a prefeitura em data tão próxima ao festejo, nove meses antes, deixava um prazo bastante exíguo para viabilização da obra, especialmente por se tratar de monumento público. A rapidez no processo estava ligada a um conjunto de fatores: escolha de personagem perfeitamente associado ao festejo, financiamento da obra pela empresa idealizadora, contratação direta, sem concurso público; portanto, sem aferição pública.

Engenheiros da Prefeitura rejeitariam a colocação do *Monumento a Anchieta* na Praça da Bandeira, em razão de futuras reformas que acarretariam mais despesas de implantação. Eles indicaram dois locais alternativos: um na região central (entre a Liberdade e o Cambuci) e outro no Ipiranga, ambos considerados afastados pelo seu engenheiro-chefe. Sugeriu-se, então, a Praça Estrela “centralíssima e situada ao sopé da Colina Histórica, sobre a qual nasceu São Paulo, justamente por obra do venerado Padre”, que terminou por ser considerada, pelo Diretor de Urbanismo, muito ampla em relação ao tamanho modesto da obra. Este Diretor indicou, então, a Praça da Sé. Por fim, em fevereiro de 1954, a Secretaria de Obras enviou as cinco opções de localização para apreciação do

prefeito Jânio Quadros, que optou pela Praça da Sé. Esse problema da localização, embora seja uma questão fundamental relativa ao monumento – uma vez que define sua relação com a cidade e o público –, foi tratado, segundo mostra a documentação, como um problema de ordem técnica.

Por outro lado, cabe observar que, no momento em que a empresa passou a dialogar oficialmente com o governo do estado, já estava definido um conjunto de elementos fundamentais para a execução da obra, tais como: o valor máximo destinado a sua construção, um milhão e quinhentos mil cruzeiros; o escultor responsável pela execução da obra, Heitor Usai; e a sua localização na cidade de São Paulo. Indefinidas estavam somente questões relativas ao seu “conteúdo simbólico”:

Cabe agora, como está combinado, promover o estudo definitivo do projeto da referida estátua, para o que nos estamos pondo em contato com o escultor por nós escolhido, autor de um ante-projeto, e que irá, dentro de breves dias, receber de V. Excia. e do Ilmo. Sr. Diretor de Urbanismo, a orientação e o pensamento que devem influir no trabalho a ser executado. (OFÍCIO..., 1953)<sup>52</sup>

O escultor contratado pela empresa Sul America para executar o *Monumento a Anchieta* era natural de Sassari, na Sardenha, nascido em 1899, porém radicado no Rio de Janeiro. Existe aí uma particularidade interessante, pois tanto a empresa Sul America era sediada na Capital Federal, assim como o escultor que realizou a obra. Estavam, portanto, distanciados do frenesi despertado pela comemoração do IV Centenário, dado que teria importância no resultado final da obra, como apontarei adiante.

---

<sup>52</sup> OFÍCIO DA SUL AMÉRICA À PREFEITURA DE SÃO PAULO, mar. 1953. Pasta Monumento a Anchieta, Departamento do Patrimônio Histórico, Divisão de Preservação.

Ilustração 26 — O escultor Heitor Usai em fotografia do acervo familiar.



Fonte: Acervo da família Usai.

Usai era filho de uma família de escultores e marmoristas italianos, e seu pai, Antonio Usai, possuía em Sassari uma “oficina de escultura”, na qual Heitor aprendera o ofício. Uma carta escrita por seu amigo de infância pode nos dar uma ideia da formação inicial do artista:

Você Heitor, trabalhava em Sassari, na oficina de seu pai, que tinha nascido operário e marmorista, e se tornara, por amor ao trabalho e à arte, escultor. Na oficina, você trabalhava no meio dos operários, desenhando ou esboçando colunas e capitéis. Eu ficava ali, como em minha casa, melhor que na escola, apanhando o vento do cascalho e aprendendo um pouco cada dia que a arte é trabalho, duro trabalho, mas que o trabalho raramente se reveste de arte. (CARTA..., s.d)<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> CARTA A HEITOR USAI. S.d. Acervo familiar, Rio de Janeiro. Incompleta. Sem assinatura.



Ilustração 27 — Oficina de Antonio Usai, em Sassari, na Itália.



Fonte: Acervo da família Usai.

O artista deixou Sassari para ir a Roma, onde frequentou a Academia de Arte. Pouco depois, no ano de 1927, veio ao Brasil contratado por jesuítas italianos para decorar o interior da Igreja de Santo Inácio, construída naquele período. Terminou fixando-se no Rio de Janeiro, onde abriu um ateliê e ganhou a vida como escultor e marmorista, dedicando-se, em grande medida, a atender encomendas de arquitetura tumular. Dos desenhos feitos pelo artista e conservados pela família, a grande maioria é composta por túmulos feitos sob encomenda.

Importa apontar a biografia do escultor no momento da idealização da obra, porque, no convite e contratação do artista pela empresa Sul America, pesaram tanto o desempenho do artista, quanto sua experiência na arte religiosa, em razão da decoração da igreja de

Santo Inácio. Outros elementos podem ter contribuído para a escolha, tais como preço e pontualidade na entrega, fundamentais em encomendas do gênero.

É importante observar que, além do diálogo com representantes da Prefeitura, os idealizadores da obra negociaram sua viabilização e sua inauguração, desde o início, com a Comissão do IV Centenário, caracterizando o *Monumento a Anchieta* como uma oferta à cidade na data de seu aniversário. Em ofício enviado à Comissão, fica clara a natureza da relação que esses empresários estabeleceram com o grupo que organizava as comemorações:

À DD. Comissão do IV Centenário, que esteve a par da idéia, já nas primeiras demarches, cabe, naturalmente, parte saliente na concretização da iniciativa, prestando seu valioso concurso no sentido de que seja aquela solenidade levada a efeito em data significativa, como por exemplo a de 9 de junho, aniversário da morte do Taumaturgo, para cuja data estão programadas outras comemorações. É de se notar que a obra já se acha concluída, sendo que a estátua e respectivos painéis foram fundidos nesta capital, na Fundação Rabellato, à rua Cônego Eugênio Leite, 808. Isto posto, os que este assinam – representantes em São Paulo das Empresas doadoras – sentir-se-iam honrados com a visita àquela Oficina dos DD. Membros dessa Comissão, em data a ser estabelecida. (OFÍCIO..., 1953)<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> OFÍCIO DA EMPRESA SUL AMERICA À COMISSÃO DO IV CENTENÁRIO DA PREFEITURA DE SÃO PAULO, 1953. Pasta Monumento a Anchieta, Departamento do Patrimônio Histórico, Divisão de Preservação.

Ilustração 28 — O escultor Heitor Usai e seu padre Anchieta.



Fonte: Acervo da família Usai.

A forma pouco conflituosa com que transcorreu o processo de estruturação da obra se justifica especialmente pelo acerto da empresa Sul America com a Prefeitura, no qual haveria ganhos para ambos os lados, e pela escolha de um personagem histórico de muito prestígio naquele período. A Prefeitura conseguiria inaugurar mais uma obra pública, no contexto do IV Centenário, sem despender grandes recursos, uma vez que ficavam sob sua responsabilidade unicamente as obras de fundação do monumento. A empresa, por esse investimento, teria seu nome eternizado no espaço público, colado à memória de José de Anchieta, que incorporava imagem de jovem pregador, mediador e pacificador. Além da

obra em si, para poder público e empresa privada era interessante a inserção na imprensa no momento de inauguração da obra, por meio de cerimônia pública.

Vale pensar a respeito das razões pela quais o processo de estruturação da obra foi pouco conflituoso, especialmente nas especificidades desta obra em relação às demais tratadas neste capítulo. Em primeiro lugar, está o fato de não ter passado por aferição de comissão julgadora. Como não houve um concurso para escolha de maquete, mas, sim, uma contratação direta, os possíveis ajustes no conteúdo do projeto, se realizados, ocorreram no âmbito privado, entre a empresa e o escultor contratado. Na documentação relativa ao monumento, localizada nos arquivos da prefeitura de São Paulo e no acervo da família Usai, não foi encontrado qualquer documento a respeito do diálogo entre a empresa Sul America e o escultor. Também não foi localizada referência alguma ao diálogo entre a Prefeitura de São Paulo e a empresa a respeito do conteúdo do projeto (veremos que isso ocorreria mais tarde, depois de pronta a obra). Por outro lado, embora criado em um momento de intensa disputa simbólica, que se deu de forma pungente no confronto entre memórias fabricadas sobre Anchieta e Nóbrega, o Monumento é uma forma de afirmação. Entretanto, por não ter contado com dinheiro público, como foi o caso do *Monumento às Bandeiras* e à *Glória Imortal*, nem com subscrição popular, como no caso do *Monumento à fundação de São Paulo*, não houve qualquer indício, nesse primeiro momento, de resistência ao projeto.

Tendo observado, nos quatro monumentos ora analisados, quais as questões em jogo no momento da idealização da obra (motivações, interesses e articulações), cabe agora investigar o modo como as obras foram viabilizadas, ou seja, como transcorreu efetivamente seu processo de fabricação, atentando para a forma como se davam as relações entre escultores, idealizadores e o poder público e para as diversas negociações

que envolviam este tipo de projeto. Se, naquele primeiro momento, foi possível notar a afirmação de uma divisão de competências, bem como a importância da construção de discursos de identidade e de sua apropriação, veremos de que modo essas forças se reorganizam nos momentos em que as obras foram construídas e em que foram entregues à cidade.



## **CAPÍTULO 2**

### **Conflitos de ideias na construção de monumentos: cenários possíveis**







### **2.1 Disputa de autoria: idealizador versus escultor no *Monumento à Glória Imortal dos fundadores de São Paulo***

No capítulo anterior identifiquei o grupo que promoveu o *Monumento à Glória Imortal dos fundadores de São Paulo* e analisei a documentação relativa ao concurso para escolha da maquete. Relatei as lutas que se travaram entre escultores e membros da comissão julgadora na construção das narrativas ao longo do concurso, ocorrido em 1910. Alguns anos depois, no momento da execução do monumento, outras lutas entraram em jogo, embora a disputa entre o escultor Amadeu Zani e o idealizador Adolfo Pinto

permanecesse. Na contenda entre os dois personagens, ficou claro que não há consenso quanto ao lugar que cada um deles ocupou no processo de construção da obra.

Inicialmente, cabe observar que, mesmo tendo vencido o concurso, o projeto de Amadeu Zani sofreu alterações impostas pela Comissão como condição para sua execução. Essas alterações referiam-se tanto ao desenho da maquete, quanto ao seu conteúdo simbólico. Novamente estabelecer-se-ia uma disputa por competências e hierarquia entre o idealizador e o escultor, pois o primeiro “corrigia e acertava” a narrativa proposta na obra, bem como prescrevia mudanças no aspecto formal do Monumento. No desenho, sugeria, entre outras coisas, a eliminação de um parapeito localizado na base, o aumento das dimensões do pedestal para acentuar o caráter monumental e a redução do espaço no pedestal, onde seriam feitas inscrições. No conteúdo simbólico, o texto do parecer indicava uma série de alterações, começando com a inclusão de trechos do livro de Simão de Vasconcelos abaixo de cada um dos altos-relevos. Naquele que comemorava a Primeira Missa, por exemplo, deveria ser inserido o seguinte trecho:

Aqui, no mais patente destes campos, junto a um rio e perto da vivenda dos índios, escolheram os padres o sítio para o seu colégio, e, por bom anúncio do futuro, disseram nele a primeira missa aos 25 de janeiro, dia da conversão do sagrado apóstolo São Paulo, de cujo nome quiseram todos se denominasse o sítio e depois se denominou a vila e o território todo. (LIVRETO..., 1910, p.23)

Os pareceristas ainda indicavam que os altos-relevos de Zani deveriam acompanhar o texto de Vasconcelos, “reproduzindo os fatos figurados”. Agradava-lhes o tema, mas nem tanto a forma como o autor havia construído as imagens. A Comissão preservaria os quatro

temas escolhidos pelo escultor, mas desejava a inserção de textos que tivessem uma relação imediata com as imagens.

Para inscrever na cena da catequese criada por Zani, a comissão executiva indicaria o poema de Fagundes Varella, intitulado “Anchieta” ou “Evangelho nas Selvas”. Para a cena da defesa da cidade por Tibiriçá, novamente um texto de Simão de Vasconcelos, elucidativo da importância deste personagem na cristianização e na fundação de São Paulo. Por último, para ser inscrito no alto-relevo da embaixada de paz junto aos tamoios, optaram por versos de Domingos de Magalhães, do poema “A Confederação dos Tamoios”.

Essas inserções propostas pela Comissão evidenciam a clara predominância do texto escrito sobre a imagem, pelo menos na concepção que tinham de monumento celebrativo. Mais importante do que a elaboração artística da obra era cumprir seu dever de rememoração por meio da fidelidade aos textos clássicos da literatura ou da historiografia paulista. Assim, é correto afirmar que o texto estaria regendo a narrativa do Monumento, reservando à imagem um caráter ilustrativo, em um movimento similar à relação de autoridade do idealizador da obra sobre o escultor.

A disputa pelo controle da imagem em construção e a inspeção minuciosa por parte do idealizador, buscando a visualidade do que convencionava ser a história narrada, são relativamente comuns na história da arte e ocorreriam em diversos outros momentos da própria história da arte paulista. Um caso clássico é a atuação de Afonso de Taunay na elaboração do programa decorativo do Museu Paulista, quando associou-se a diversos artistas e terminou por entrar em conflito com Rodolfo Amoedo, a quem havia feito uma encomenda. Claudia Valladão Mattos menciona uma carta enviada por Amoedo a Taunay, na qual aquele se recusava a usar como inspiração uma estampa de Debret enviada pelo

diretor do Museu. Artista e idealizador terminariam por romper a colaboração, e a encomenda seria realizada por outro pintor.

O fato de existir uma estampa de Debret representando a personagem em corpo inteiro, em nada suaviza o meu trabalho, pois fatalmente eu teria de consultá-la como um documento mero, sem contudo fazer dela uma cópia servil, o que repugnaria ao meu temperamento e à minha consciência de artista (AMOEDO, s.d apud MATTOS, 1999, p.134).

Para além de ingerências, palpites e conselhos, fica evidente a importância dada ao texto como portador da verdade: a imagem deveria ser controlada pelo texto escrito. Essa relação aparece de modo muito claro quando o parecer da Comissão enfatiza a separação entre o conteúdo simbólico e o desenho do monumento, analisando-os de forma independente. Ou, então, quando a comissão se empenha em dar à narrativa um purismo cronológico, repreendendo a ideia do escultor de unir, em um mesmo grupo, figuras que faziam referência ao trabalho de fundação da cidade e ao trabalho de gerações posteriores no desenvolvimento de São Paulo, misturando elementos de épocas distintas. Ou ainda na inauguração da obra, quando foi feita a leitura pública do memorial descritivo. A imagem e o texto apareciam juntos o tempo todo, mas tudo leva a crer que não conviviam pacificamente. A intervenção da comissão executiva tentava realizar operação no sentido contrário, ao trazer a imagem de volta para o texto, pois havia uma preocupação com o sentido pedagógico do monumento, com aquilo que ensinam e com a clareza do conteúdo. O trecho a seguir enfatiza essa ideia:

Planejado nas condições expostas o projeto em discussão evidentemente se recomenda à primazia e merece a honra de ser levado a execução, se o seu inteligente autor concordar em lhe fazer algumas modificações, no interesse principalmente da verdade histórica (LIVRETO..., 1910, p.22).

A atuação da Comissão executiva do Monumento também deixava ver quais eram os temas que desejavam explorar, alguns mais do que outros. Isso ficou claro em uma modificação sugerida: deveriam ser incluídas novas figuras homenageadas, para além daquelas escolhidas por Amadeu Zani, tais como Luiz da Gram, Mem de Sá e D. João III. Quando os pareceristas sugeriram uma homenagem ao papa Julio III, ficou evidente o investimento no papel da Igreja na história de São Paulo por meio da narrativa do *Monumento à glória imortal*. Desde o momento de fundação da cidade (a Primeira Missa), até as principais figuras homenageadas (dois padres jesuítas, escolhidos como responsáveis pela fundação da cidade, e um chefe indígena colaborador dos missionários), a celebração do papado no monumento significava a coroação do trabalho da Igreja na Colônia. É assim que o texto descreve a importância da fé no empreendimento colonial:

Pelo que diz respeito ao nosso país, as palavras citadas tem plena confirmação desde o fato de seu descobrimento. Quando Álvares Cabral, a caminho das Índias, topou com o Brasil, o seu ato de posse foi a consagração da nova terra ao Senhor, nela plantando o sagrado símbolo cristão e dando-lhe o nome de Terra de Santa Cruz. Descoberto e evangelizado o país, a História no-lo diz – foi ainda a unidade da fé que salvou a grande unidade política (LIVRETO..., 1910, p.28).

Houve também uma objeção importante à instalação de um grupo de figuras no topo da coluna: a figura feminina representando a cidade de São Paulo e coroando os vultos de Tibiriçá, Anchieta e Nóbrega. Para eles, havia “um sacrifício da história e um sacrifício da arte” (LIVRETO..., 1910, p.31). Sacrifício da arte, porque a posição de quatro figuras a uma altura de vinte metros não traria boa perspectiva, mas, sim, um *embaralhamento* do conjunto, uma vez que o espectador teria dificuldade em identificar os personagens e a cena criada pelo escultor. O sacrifício da história ocorreria porque a cena representada – o

momento da chegada dos missionários e seu acolhimento por Tibiriçá –, *não é verdadeira*. Anchieta fazia parte da caravana, mas não era o chefe da missão, por isso seria equivocada a imagem de Tibiriçá indicando a Anchieta o local apropriado para estabelecer as missões. Nóbrega, por outro lado, não fazia parte do grupo que fundou o Colégio, por isso não poderia ser representado nesta cena. A solução dos pareceristas foi a manutenção da figura alegórica e a supressão dos três personagens coroados por ela.

Na análise dos projetos e do parecer é nítida a importância do grupo idealizador no direcionamento simbólico do Monumento. Embora as alterações no desenho sejam pontuais, há um longo debate historiográfico que se coloca a partir dos projetos e a preocupação da Comissão com a fidelidade da narrativa da obra à bibliografia escolhida, em especial ao texto de Simão de Vasconcelos, citado inúmeras vezes ao longo do parecer. A escolha de leituras de apologia às missões jesuíticas ilustra o tipo de narrativa que se pretendia construir nesta obra, além de deixar evidente a elaboração de um mito fundador baseado na conversão. Daí a enorme importância reservada à catequese (a Anchieta, o professor) e ao índio. O índio reabilitado, “civilizado”, constituía-se em símbolo máximo do sucesso da missão jesuítica.

De acordo com Adolfo Pinto:

Considerando que a fundação de São Paulo é fato para encher do mais justo e nobre orgulho os filhos desta terra, não só pelas sublimadas virtudes que immortalizaram a memória de seus heróis, como pela decisiva influência que o pequeno, mas extraordinário núcleo de energia e operosidade exerceu sobre o descobrimento e a civilização edificada em plena barbaria e a custa de tão intrépidos e abnegados sacrifícios [...] (OFÍCIO..., 11 out. 1910)<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> OFÍCIO ENVIADO À CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO em 11 de outubro de 1910. Arquivo Histórico de São Paulo.

É claro que isso teria um peso importante no modo como os índios seriam representados na obra. Afinal, é a partir da leitura de um missionário jesuíta, que escreve no século XVII; da interpretação de um escultor italiano radicado no Brasil, que produz no início do século XX; e da ratificação de um engenheiro católico paulista, de formação jesuítica (como veremos mais adiante), que as imagens sobre índios e jesuítas foram construídas nesta obra.

O diálogo estabelecido entre escultores e idealizadores, a partir dos projetos e dos textos indicados, revela o trânsito entre uma história escrita em texto e outra escrita em imagens. Afinal, quais são os limites entre um tipo de discurso e outro? O monumento parece ser o resultado de uma sobreposição de textos científicos, crônicas, memórias e imagens, produzido a diversas mãos. A obra revela, ao experimentarmos escavá-la, uma série de camadas e discursos que se misturam e terminam por produzir uma narrativa heterogênea. Esta história negociada que aparece na construção do *Monumento à glória imortal* coloca algumas questões-chaves: Afinal, que lugar ocupa a dimensão artística? E o dever de rememoração? Parece-me que, para os escultores, existe uma proposta clara de produzir o objeto artístico, enquanto, para os idealizadores, a arte estaria a serviço da rememoração, do cunho pedagógico da história.

Embora a ideia para construção da obra tenha surgido em 1910, levaria algum tempo até que fosse inaugurada, em razão de reformas urbanas ocorridas na região central da cidade. A cerimônia de inauguração veio a acontecer apenas em 1925. Ao longo desse processo, surgiu um conflito entre dois personagens centrais envolvidos na construção do Monumento e que disputariam, entre outras coisas, o crédito pela autoria da obra.

A disputa em questão revela outra dimensão do processo de construção da obra, além de deixar evidentes as dificuldades em pontuar os limites entre o território do escultor

e do idealizador. Convido o leitor a seguir um novo percurso, atento às estratégias engendradas por Adolfo Pinto e Amadeu Zani para garantir a autoria do Monumento.

A polêmica que antagonizou escultor e idealizador gira, inicialmente, em torno do não pagamento de prêmio prometido no edital. Há uma discordância em relação à cláusula do contrato pertinente ao valor do prêmio a ser pago. De fato, a Comissão Executiva não cumpriu o que estava estipulado no edital e terminou por deixar o escultor sem o pagamento do prêmio acordado. Além disso, o conflito se estendeu e escultor e idealizador passaram a disputar a autoria do monumento, cada um trazendo para si o crédito pela construção da obra. Antes de aprofundar essas questões, cabe fazer alguns apontamentos sobre as biografias dos dois personagens, a fim de pensar sobre o lugar social de onde se expressam.

Adolfo Pinto nasceu em Itu, no ano de 1856, filho de pai comerciante. Ficou órfão aos nove anos de idade. Estudou as primeiras letras em casa, com uma de suas irmãs, e concluiu o ensino primário em escola na cidade de Itu. Começou a estudar francês aos dez anos, com o padre que o havia preparado para a Primeira Comunhão. Aos onze anos passou a frequentar o Colégio São Luís, fundado e dirigido por padres jesuítas, onde concluiu o ensino secundário. Partiu para São Paulo, a fim de estudar para os exames preparatórios, e ali viveu com a irmã, Vitória, e o cunhado Jaime. Frequentou curso particular e dedicou-se aos estudos de francês, latim e inglês.

Após preparar-se por alguns anos para o ensino superior em medicina, acabou optando por cursar engenharia civil. A posição de um de seus cunhados em comissões técnicas ligadas à construção das ferrovias paulistas e a possibilidade de contar com sua indicação deram impulso a essa escolha. Coursou, no Rio de Janeiro, a Escola Politécnica,



sustentando-se com a administração da herança que recebera na morte do pai. Ainda no Rio de Janeiro, Adolfo se casou com Generosa da Costa Liberal, filha de um comerciante português radicado no Rio. Ao voltar para São Paulo, contou com uma recomendação – feita pela Condessa de Lajes, relacionada com a família de sua esposa – a Laurindo Abelardo de Brito, Conselheiro de São Paulo, à época. A recomendação rendeu-lhe uma vaga como engenheiro fiscal do governo da Província.

Por nomeação do então Ministro da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, Conselheiro Antônio da Silva Prado, Adolfo assumiu o cargo de engenheiro fiscal da São Paulo Railway Company. Três anos depois foi convidado pelo presidente da Companhia Paulista de Estradas de Ferro para o cargo de Chefe do Escritório Central e Engenheiro Auxiliar da Diretoria, no qual permaneceria por mais 40 anos, já que, depois de aposentar-se, recebeu o título de Conselheiro Honorário da Diretoria.

Adolfo Pinto nutria muito interesse pela história paulista e, além disso, teve longa incursão pelo mercado artístico (MICELI, 2003). O empenho em gravar personagens e episódios históricos acompanhou toda sua vida, sendo o *Monumento à glória imortal* apenas mais um capítulo desse longo percurso por rituais comemorativos. Na Companhia Paulista, por exemplo, Adolfo encomendou o retrato de todos os falecidos presidentes da empresa aos pintores Oscar Pereira da Silva, Paulo do Valle e Pedro Alexandrino Borges. Também mandou pintar o ato de inauguração do primeiro trecho ferroviário da Companhia Paulista, a linha Jundiaí-Campinas. Além disso, encomendou uma tela ao pintor Almeida Junior, seu conterrâneo, na qual aparece retratado em cena de intimidade familiar.

Ilustração 32 – Almeida Junior. Família de Adolfo Augusto Pinto, 1891.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado.

Adolfo Pinto dedicou-se ainda a homenagens toponímicas por meio das estações da Companhia Paulista. Com o auxílio de Teodoro Sampaio, escolheu também nomes indígenas para diversas estações, tais como: Itirapina, Ibitirama, Piatã e Itaquá. Em sua autobiografia, revela como se davam essas escolhas:

Não é fácil achar nomes convenientes para essa aplicação. Um bom nome de estação deve ser breve, de fácil pronúncia e não prestar-se a ser confundido com nenhuma outra denominação de qualquer localidade do País. Se a essas qualidades aliar a circunstância de evocar a memória de um homem ilustre, de um fato histórico ou um acidente local, então será completo, porque, além de satisfazer o seu fim próprio, contribuirá para uma homenagem que o sentimento nacionalista sempre se compraz em prestar às coisas pátrias. (PINTO, 1969, p. 67)

Também foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Paulista, participando das atividades desde a sua fundação. Foi acolhido como membro do Instituto Histórico e

Geográfico Brasileiro. O engenheiro, que escrevia sobre história, publicou, ao longo de sua vida, diversos textos a respeito de São Paulo. Entre seus livros publicados, há a importante *História da Viação Pública de São Paulo*, encomendada pelo governo do estado e publicada em 1903.

Além da dedicação à celebração de personagens e episódios da história paulista, Adolfo Pinto preocupou-se, ainda em vida, em cuidar da celebração de sua própria biografia. Aliás, a relação entre a celebração de personagens e episódios da história e a exaltação de sua própria trajetória é bastante estreita. Há uma clara apropriação da história do homenageado por aquele que homenageia, especialmente nos discursos de inauguração de obras públicas.<sup>56</sup>

Escreveu uma pequena autobiografia, intitulada *Minha Vida (Memórias de um engenheiro paulista)*, onde descreve minuciosamente sua formação acadêmica, vida profissional e participação na vida pública de São Paulo, preocupado em não deixar “em branco o lugar que o destino me reservou nos anais da minha estirpe”, para que “possam meus descendentes conhecer com exatidão o que fui e o que fiz – embora vivendo sempre em modesta penumbra – na sociedade do meu tempo” (PINTO, 1969, p. 6). Deixou ainda o livro *Na Brecha*, uma coletânea dos discursos proferidos ao longo de sua vida, organizada por ele e citada diversas vezes em sua autobiografia.

Adolfo Pinto viveu com intensidade a vida pública. Participou de inúmeras comissões e mandatos em áreas diversas, tanto relacionados ao seu ofício, como, por exemplo, a fundação do Clube de Engenharia, quanto relacionadas à área cultural, pois também ajudou a fundar a Academia Paulista de Letras. Dessa experiência construiu

---

<sup>56</sup> Este assunto é abordado em minha dissertação de mestrado em razão de dois episódios: a disputa estabelecida entre as prefeituras de Campinas e São Paulo pelo sepultamento do corpo de Campos Sales e a inauguração do Monumento a Campos Sales, na cidade de Campinas (UHLE, 2006).

importantes relações, que faziam dele figura muito competente na arrecadação de donativos para realizar os diversos projetos que assumiu.

Sua atuação a serviço da Igreja Católica também merece destaque, uma vez que nos ajuda a compreender o enfoque que deu ao *Monumento à Glória Imortal* e à história paulista. A formação religiosa o influenciou profundamente, tendo sido o secretário geral do Primeiro Congresso Católico Diocesano e um dos criadores e colaboradores do diário católico *São Paulo*. Assumiu o cargo de secretário geral da comissão para os festejos do cinquentenário do dogma da Imaculada Conceição, mandando construir um monumento em homenagem à Virgem Maria na praça da basílica de Aparecida. Foi secretário da Comissão Executiva para a construção da Catedral da Sé, em São Paulo. De seus cinco filhos, dois seguiram a carreira religiosa.

A estreita relação de Adolfo Pinto com a história paulista e com Igreja Católica fornece pistas sobre a construção da proposta do *Monumento à glória imortal*. Certo é que existia um claro desejo em promover a atuação da Igreja na história de São Paulo e, com ela, a atuação de alguns aliados políticos, como o arcebispo Duarte Silva. A participação de Adolfo Pinto na construção do Monumento, por exemplo, é relatada por ele no livro *Minha Vida*, em seção do texto intitulada *O Católico*. O monumento, embora tivesse como objetivo celebrar a história paulista, surgia para Adolfo Pinto também como fruto de sua devoção, ao celebrar a origem cristã da cidade. Isso parece muito claro, quando, em 1929, referiu-se ao Monumento como um “público tributo de veneração e reconhecimento à Igreja Católica e seus dignos ministros – os ínclitos missionários que em 1554 aqui fundaram o centro catequético que foi o óvulo germinal desta notável metrópole [...]”.(PINTO, 1969, p. 114)

O escultor Amadeu Zani, por outro lado, viria de uma configuração social bastante diferente. Chegou ao Brasil no ano de 1887, aos 18 anos, acompanhando o pai que decidira partir da Itália com a família. Eram originários da Província de Rovigo, na região norte da Itália. Ali, Amadeu havia iniciado seus estudos artísticos, na Escola de Desenho de Trecenta, próxima à cidade de Canda, onde nascera. Ao chegar ao Brasil, o casal já possuía sete filhos, Zani era o primogênito. Estabeleceu-se em São Paulo e procurou seguir a carreira artística, ao encontrar trabalho no escritório do arquiteto Tommaso Gaudenzio Bezzi, que naquela altura construía o edifício do Museu Paulista. Trabalhou por um tempo, até ter notícia de que chegara ao Rio de Janeiro um escultor que havia completado estudos em Roma. Era Rodolfo Bernardelli, um dos mais importantes escultores em atuação no Brasil entre o final do século XIX e início do XX.<sup>57</sup> Acabou partindo para a capital e batendo-lhe à porta para pedir emprego como assistente. Foi aceito, viveu com Rodolfo Bernardelli por três anos e com ele estabeleceu uma relação de amizade.

Deixou o ateliê de Bernardelli e decidiu voltar a São Paulo, onde trabalhou e economizou dinheiro para ir à Europa, já que viajaria às próprias custas, por não ter tido bolsa de pensionato artístico. Desejava ir a Roma, mas, como havia fugido do serviço militar obrigatório, não podia entrar na Itália. Acabou indo a Paris, onde permaneceu por dois anos e estudou desenho e escultura, frequentando a Academia Colarossi. Após a anistia geral do governo italiano, finalmente conseguiu chegar a Roma, onde se dedicou a estudar desenho e escultura na Academia Rafael Sanzio. Ali ficou por um ano.

---

<sup>57</sup> “De qualquer maneira, o estilo realista de Bernardelli iria construir, quando de seu regresso ao Brasil em 1885, uma novidade absoluta na escultura brasileira da época, e uma ruptura definitiva com as tradições neoclássicas e os cânones estéticos da Missão Artística Francesa de 1816 ainda em voga setenta anos depois”. LEITE, 1998, p. 7).

Ao chegar ao Brasil, juntou-se à família e fez pequenos trabalhos para sobreviver. Recebeu convite do engenheiro-arquiteto Ramos de Azevedo para ser professor no Liceu de Artes Ofícios e passou a ter um ganho fixo. Casou-se. Meses depois, ganhou um concurso para construção de baixo-relevo no Rio de Janeiro e daí em diante passou a fazer bustos, estátuas e monumentos. Seu primeiro monumento foi construído em Santos.

O próprio Amadeu Zani considerou o concurso para o *Monumento à glória imortal* como um divisor de águas em sua carreira, já que, até o ano de 1909, dedicava-se a pequenos trabalhos, sem grande “responsabilidade artística” (ZANI, 1930, p.). Ali, o escultor via a possibilidade de exercer plenamente a sua arte, ganhar visibilidade e algum reconhecimento. Fez o projeto, venceu o concurso e viajou novamente à Europa, para executar a obra em Roma, onde permaneceu por dois anos (1911-1913). Em 1915, venceu um novo concurso, desta vez para a construção de monumento em homenagem ao músico italiano Giuseppe Verdi. Teve que ir novamente à Itália para executá-lo, junto com mais duas obras: a Capela funerária do Conde Alexandre Siciliano e o Monumento a Alfredo Maia, ambos diretamente encomendados.

Após enfrentar problemas com a Comissão na construção do Monumento, o artista sentiu-se desvalorizado e desmotivado na carreira, mencionando enfaticamente o episódio como uma ruptura em sua vida profissional. Na década de 1930, terminou por mudar-se de São Paulo para Niterói com a família, onde, junto com seus filhos, criou a Fundação Zani. Na cidade fluminense permaneceu até o final de sua vida.

Ilustração 29 – Amadeu Zani, Autorretrato.



Fonte: Pinacoteca do Estado.

Amadeu Zani foi uma figura importante no cenário da escultura brasileira. Teve um contato intenso com Rodolfo Bernardelli, ensinou no Liceu de Artes e Ofícios (uma instituição que, embora tivesse uma forte vocação profissionalizante, agregou grandes figuras do meio artístico paulista) e executou diversos monumentos nos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro. Construiu uma carreira de visibilidade no período em que produzia. Ele se encaixa no perfil de artista-escultor que vivia em São Paulo no período, reverberando ecos de uma identidade de classe, na qual se explicitava apego ao trabalho e orgulho do ofício, reforço da origem humilde e do mérito pessoal. Suas cartas, seus textos e entrevistas possuem um tom melancólico, por vezes dramático, quando trata de sua vida e seu trabalho. Também cuidou de preservar sua própria história, ao escrever um texto biográfico (em tom de denúncia) no ano de 1930. O embate com o engenheiro Adolfo Pinto ocupou lugar de destaque em suas memórias, e a leitura feita por Zani do episódio de construção do Monumento pode ser analisada por meio desse texto, escrito cinco anos após a inauguração da obra. A análise desta fonte ajuda a perceber o enorme impacto dessa disputa em sua vida profissional e pessoal.

A partir do conflito entre Zani e Pinto, evidenciam-se características importantes da relação entre o contratante e o artista. De um lado, o idealizador, defendendo para si a autoria da obra por ter lançado a ideia, o roteiro e por ter sugerido mudanças no projeto vencedor. Do outro, o escultor, responsável por toda concepção simbólica do monumento, além da forma e da produção das peças.

Em relação ao não pagamento do prêmio prometido no Edital, a Comissão entendia que o valor estipulado deveria ser empregado na construção da obra - compra de material, por exemplo -, enquanto o escultor entendia que o prêmio lhe seria pago, por ter tido seu projeto escolhido. No edital, a cláusula referente ao tema deixa claro tratar-se de um prêmio, e não de verba para construção do Monumento, como argumentava a Comissão:

O projeto preferido receberá o prêmio de 30 contos de réis que será pago ao autor depois de entregue à Comissão todas as peças componentes do monumento que tenham de ser fundidas em bronze e os desenhos detalhados do material a ser cortado em pedra, para o que terá o prazo de seis meses a contar da data que lhe seja notificada a escolha do projeto (EDITAL..., 28 maio 1909).

O não pagamento do prêmio gerou evidente prejuízo ao escultor. O problema financeiro enfrentado por Zani foi explorado em suas memórias, ao narrar os obstáculos para a execução do projeto, especialmente a falta de dinheiro. O relato do escultor evidencia a importância de realizar um projeto como este, ainda que tivesse que fazer sacrifícios: “Portanto, pela quantia de 30 contos (em vez de 140!), tive que executar toda a estatuária do monumento, que me ocupou por mais de três anos, além de um ano que fiquei à disposição da Comissão, à espera que se decidisse a redigir o contrato” (ZANI, 1930, p.35).



É evidente que o lugar social ocupado por Zani interferiu no modo como manejou sua carreira e nas dificuldades que enfrentou, quando recorreu ao auxílio de nomes influentes na cena política paulista, em busca de alguma intervenção, para obter da Comissão o que lhe era devido. Tanto que, após a inauguração da obra, na tentativa de resolver o problema, Zani primeiro tentou a mediação de uma figura do alto clero paulistano: escreveu para o arcebispo de São Paulo, Duarte Leopoldo e Silva, em abril de 1926, para pedir-lhe que ouvisse a sua versão dos fatos e intercedesse em seu favor, pois estava “sofrendo tudo isso e suportando em silêncio, há 16 anos, sempre na esperança que um dia ou outro me seria feita justiça, mas esta não vem e não querem que venha” (ZANI, 1926)<sup>58</sup>.

Ocorre que a ligação de Adolfo Pinto com a Igreja paulista era muito sólida, como já observamos. Ele havia, por exemplo, trabalhado em parceria com o arcebispo Duarte Leopoldo e Silva na construção da nova catedral, assumindo o cargo de secretário e presidente da comissão executiva. O engenheiro gozava de um imenso prestígio entre membros da alta cúpula da Igreja. Assim, a resposta do arcebispo não foi animadora:

Lamento muitíssimo o incidente a que se refere na sua carta de 16 do corrente. Deve haver em tudo isso um grande mal entendido, pois de parte a parte se acham envolvidas pessoas sérias, incapazes de praticar conscientemente alguma injustiça. Todavia, por motivos íntimos, que seria longo explicar aqui peço-lhe que me dispense de intervir no caso, parecendo-me que com isso nada lucrariam os seus interesses LEOPOLDO E SILVA, 1926)<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> ZANI, Amadeu. **Carta ao arcebispo metropolitano Duarte Leopoldo e Silva**. 16 de abril de 1926.

<sup>59</sup> LEOPOLDO E SILVA, Duarte (Arcebispo). **Carta ao escultor Amadeu Zani**. 18 de abril de 1926.

O escultor voltaria a escrever ao arcebispo, desta vez uma longa carta, contando detalhes sobre o caso da construção do monumento. Entre eles, que o escultor havia aceitado o pagamento de valor inferior e assinado o contrato em troca de recompensa posterior prometida por Adolfo Pinto. Conta, ainda, que havia feito bustos de toda a família do engenheiro sem cobrar nada, esperando receber, no futuro, algo em troca. Zani justificaria sua ingenuidade em razão das promessas, da ânsia de ligar seu nome a um fato tão importante na história do Brasil e do desejo que tinha de aprimorar sua técnica em Roma, uma vez que as peças seriam fundidas na capital italiana. O escultor chega a narrar ao arcebispo detalhes dos desentendimentos que teve com o engenheiro Pinto:

Ele mandou que fosse para um lugar que não posso dizer a V. Excia. Revma. porque só pronunciou as textuais palavras: “- O sr. vai e aqui vai uma boa”. Eu fui-me realmente; não exatamente ao lugar que intencionalmente me mandou Sr. P, mas fui, e nunca mais quis saber de discutir com um homem destes, tão teimoso, irredutível, desarrazoado e injusto. (ZANI, 1926)

A cruzada de Amadeu Zani para corrigir o erro da Comissão levou-o ainda a escrever para Ramos de Azevedo, de quem dizia ser amigo de longa data. E, de fato, Ramos de Azevedo era uma figura importante para os escultores que atuavam em São Paulo no período. De acordo com Miceli,

o “Escritório Técnico F. P. Ramos de Azevedo”, aberto em 1907, formalizou uma divisão do trabalho que já se sedimentava por conta das empreitadas imobiliárias mencionadas, e da qual participavam, preenchendo diversos escalões hierárquicos, arquitetos, engenheiros, desenhistas, projetistas, artistas, artesãos e fazedores de ornatos, encarregados de obras, empreiteiros de mão-de-obra e operários. A maioria desses profissionais e trabalhadores qualificados eram imigrantes recém-chegados, alguns dos quais se tornaram colaboradores próximos do arquiteto-empresário que, por conta da liderança exercida sobre essa rede

de luminares “nacionais” e artesãos “oriundi”, faria jus à alcunha de “maestro da orquestra italiana”. (MICELI, 2003, p. 35)

Entretanto, o arquiteto também ignoraria seus apelos e defenderia o colega Adolfo Pinto. O artista não percebeu que o apoio não viria, talvez porque a aliança entre os colegas engenheiros fosse mais forte do que entre o maestro e sua orquestra. Afinal, Ramos de Azevedo havia sido convidado por Pinto para participar da Comissão Executiva para construção do próprio *Monumento à Glória Imortal*; e, além disso, este último era membro da Sociedade dos Arquitetos e Engenheiros de São Paulo que, na ocasião da inauguração do Teatro Municipal de São Paulo, prestou homenagem a Azevedo. De acordo com Sérgio Miceli, entre os membros dessa sociedade estavam aliados que possuíam altos cargos na estrutura política e administrativa do Estado, “a nata dos profissionais da construção”, excluindo engenheiros e arquitetos italianos (MICELLI, 1996, p. 35).

Além da questão financeira, outro tema de confronto entre Adolfo Pinto e Amadeu Zani na construção da obra era a reivindicação de autoria. De fato, de um modo geral, os promotores de monumentos públicos são frequentemente homenageados nas cerimônias de inauguração, algumas vezes mais do que o próprio objeto/sujeito da comemoração. O escultor fica frequentemente escondido atrás da obra e é pouco lembrado nos festejos. Isso ocorreu, por exemplo, na inauguração do *Monumento à Glória Imortal*, bem como do *Monumento à Anchieta*, de Heitor Usai, ou do *Monumento à Fundação de São Paulo*, de Luiz Morrone. A única exceção foi o *Monumento às Bandeiras*, de Brecheret.

Como já mencionei antes, o que mais me interessa nesse embate entre Amadeu Zani e o engenheiro Adolfo Pinto é observar a tensão, a disputa de poder existente entre o idealizador da homenagem, o engenheiro que se considerava guardião da memória de

fundação da cidade, e o executor da obra, o artista Amadeu Zani, que lutava em defesa da autonomia do seu trabalho e do reconhecimento da autoria.

Mas por que seria o reconhecimento da autoria algo tão importante para o escultor? Parece correto afirmar que a carreira de um artista desse gênero se constrói a partir desse reconhecimento público, da formação de uma clientela, mais do que sua imersão em um grupo artístico ou na defesa de um estilo. O escultor paulista nesse período é, na maior parte das vezes, um artista solitário. É só a partir do reconhecimento da importância que o escultor dava à autoria do trabalho que podemos compreender sua revolta com a postura da Comissão:

Logo que o meu projeto foi classificado vencedor do concurso, surgiu o Sr. Dr. A. A. Pinto a indicar tantas modificações a fazer que, aos leigos como ele e a quem visse a maquete, o menos que podia dizer era que o projeto devia ser refeito de cima ao fundo. E em vez de indicá-las a mim, pessoalmente, publicou expressamente um opúsculo, com o intuito evidente de dar a entender que o merecimento da confecção do projeto era dele!... Agora que tudo estava achado e estudado nas suas linhas de composição e no seu conceito artístico e histórico. (ZANI, 1930, p. 37)

Fica clara, no trecho acima, a intenção de Adolfo Pinto de tornar públicas as alterações no projeto de Zani, atribuindo a si mesmo a coautoria da obra. Fica clara, ao mesmo tempo, a tentativa de Amadeu Zani de reafirmar a autoria do monumento, em seu “conceito histórico e artístico”. Isso aparece evidenciado quando Zani acusa o engenheiro de tentar convencer o público de que ele, Pinto, havia sido um colaborador indispensável na feitura da obra, por ter anexado um texto ao projeto do escultor, “quando na verdade não era senão basófia, pois que, nem viu fazer o projeto, nem me conhecia sequer, naquele tempo” (ZANI, 1930, p. 38). Em trecho bastante esclarecedor de seu texto, Zani demonstra

de que modo entendia a concepção artística do monumento e revela, além disso, que também fazia uma separação clara das especialidades na fabricação de seu objeto de rememoração:

[...] surgiu o Tesoureiro da Comissão, honestamente... modestamente... sem ambição alguma... com uma desenvoltura admirável em sua idade, a se atribuir o merecimento da obra, ou, ao menos, da melhor parte dela. Aos profissionais, porém, e às pessoas de bom senso, não escapou que tudo quanto ele indicava de modificar no tal opúsculo, não passava de jactância. Notaram que, num medalhão, efigiar fulano, em vez de beltrano, ou efigiar aquele de esquerda para direita e aquele de direita a esquerda, para o artista não tinha importância, o medalhão não mudava nem de forma, nem de lugar, nem de proporções. Que a uma estátua por-lhe o nome de João ou de Pedro, nada mudava. Que gravar na pedra uma epígrafe em lugar de outra, ou mudar aquela de cima pra baixo e a de baixo pra cima, também não constituía modificação, alteração alguma, na concepção e composição da obra, na harmonia do conjunto, nem nas composições esculturais que ficaram tal e qual, nem para o seu conceito artístico-histórico que escapou a qualquer observação. (ZANI, 1930, p. 37)

O que parece importar verdadeiramente ao escultor é a concepção artística, não o “conteúdo histórico” da peça: importam desenho e a localização do medalhão, não o sujeito ou o tema comemorado.

É curioso observar que o jornal *A Gazeta* publicava, em 1954, uma pequena biografia de Amadeu Zani, na seção *Vidas e obras dos grandes plásticos paulistas*, na qual alertava para o apagamento da memória do artista, por não ter sido lembrado, nos jornais e revistas locais, como autor do *Monumento à Glória Imortal*:

Durante as comemorações do nosso IV Centenário, vi o Monumento da Fundação de São Paulo reproduzido em muitos jornais e revistas, mas

ninguém – exceto A Gazeta – lembrou-se de mencionar que aquele monumento é de autoria de Amadeu Zani. Isto não está certo, devemos dar a César o que é de César (*A GAZETA*, 06 fev. 1954).

De fato, não há qualquer menção ao autor da obra, quando Adolfo Pinto trata da construção do *Monumento à Glória Imortal dos Fundadores de São Paulo* no texto *Minha Vida*. Pinto traz para si todos os créditos e coloca-se como guardião da memória de fundação da cidade. A disputa em torno da autoria, observada no texto de Amadeu Zani, aparece diversas vezes no texto de Adolfo Pinto. É evidente que o engenheiro possuía muito mais competência do que Zani na gestão dessa memória - há entre eles uma grande diferença de formação e de origem social –, tanto que nem sequer menciona a existência do escultor, enquanto Zani dedicou inúmeras páginas de seu texto ao conflito. Vejamos este trecho escrito pelo engenheiro:

Aberta a concorrência pública para apresentação de planos e escolhido o que me pareceu preferível, com as modificações que aviltrei e julguei adequadas a darem ao monumento a mais acentuada espiritualidade histórica e melhor aspecto, conforme parecer que figura em meu livro *Na Brecha*, promovi os necessários auxílios do Estado e do Município para a realização da obra. (PINTO, 1969)

Nessa sua autobiografia, Adolfo Pinto observaria a importância das alterações sugeridas por ele na produção do *Monumento à Glória Imortal*, destacando, inclusive, o reduzido valor da obra, uma conquista que atribuiu a si próprio:

O monumento veio a conquistar a importância reduzidíssima de cerca de 255 contos de réis, muito tendo concorrido para isto o fato de haver eu, de

passagem pela Itália em 1912, promovido uma concorrência entre as principais fábricas para a fundição de todas as peças de bronze, havendo assim conseguido realizar esse importante serviço pelo preço diminutíssimo de cerca de 30 contos de réis, paga a lira a cotação de 600 réis. (PINTO, 1969)

Embora trágica para o escultor Amadeu Zani, que inutilmente tentou fazer valer sua versão dos fatos, é correto afirmar que a disputa ajuda a compreender uma série de questões que perpassam a prática da construção de monumentos públicos no Brasil, especialmente na primeira metade do século XX, tais como as condições de trabalho dos escultores e a própria caracterização desse grupo de artistas que produzia arte pública em São Paulo nesse período.

Ilustração 30 – Capa da autobiografia de Amadeu Zani, publicada em 1930.



Fonte: Arquivo Histórico de São Paulo.

Em texto sobre o escultor Ricardo Cipicchia, publicado no jornal *A Gazeta*, na década de 1950, há um trecho ilustrativo do lugar atribuído aos artistas-escultores. Cabe lembrar que Cipicchia iniciou sua carreira como entalhador, nasceu em Roma, filho de um marceneiro que trabalhava com marchetaria, e veio para o Brasil aos dois anos de idade, tendo crescido no bairro do Brás, em São Paulo. Na família do escultor havia outros artistas, como um avô escultor e arquiteto, um tio violinista e uma prima pianista. Começou a trabalhar com o pai, destacando-se como um excelente entalhador. Na escultura, gostava de retratar figuras do imaginário popular e cenas do cotidiano. De acordo com *A Gazeta*, foi no bairro do Brás, onde viveu a vida toda, que Ricardo Cipicchia recebeu, certa vez, a visita do então prefeito Prestes Maia para lhe fazer uma encomenda<sup>60</sup>:

E tal como fizera com Coluccini, uma manhã um potente carro parou à porta do humilde “atelier” de Ricardo Cipicchia. Juntou gente na rua Spartaco. A vistosa placa “P.M”, que a modesta vizinhança do escultor interpretou alarmantemente, entre sobressaltos [...] qual é o prefeito de São Paulo que se abalançaria de suas comodidades, qual o governador paulistano que deixaria o luxo palaciano para vir visitar um pobre artista, como Cipicchia? (*A GAZETA*, 16 ago. 1952)

A distância entre o mundo do artista e o do então prefeito fica clara na oposição entre o luxo palaciano e as instalações do “pobre artista”. E, embora seja fruto de uma família de artistas, o próprio escultor reforça o caráter intuitivo de sua arte e a ausência de um aprendizado formal em sua trajetória: “Não cursei nenhuma escola ou academia, e quando trabalho um pedaço de madeira, reproduzo apenas o que sinto. E por que não haveria de ser assim se esta é a minha terra e se eu a sinto no coração?” (*A GAZETA*, 16

---

<sup>60</sup> De acordo com *A Gazeta*, a obra era *O Tamandú e o Índio*, localizada na Praça Marechal Deodoro, em São Paulo.



ago. 1952). Assim como outros artistas, seus contemporâneos, Cipicchia possuía um discurso emotivo, que enfatizava o talento nato, a origem simples e a relação passional com o ofício.

O jornal ratificava e explorava essa imagem do artista, fixando alguns lugares-comuns. A origem pobre, o mundo luxuoso da política e dos salões de arte, a simplicidade, a intuição e a emoção da “alma do artista”, que o levariam de um universo a outro: “[...] se trata de uma verdadeira alma de artista, emotivo e boêmio, que uma poderosa vocação artística elevou da lama do Tamanduateí, no Brás, às culminâncias do Salão Nacional, como uma das maiores expressões da arte brasileira” (*A GAZETA*, 16 ago. 1952).

Ao discurso sobre a importância da intuição na obra de arte e da genialidade do artista, também comentado no capítulo anterior, soma-se uma particularidade do trabalho do escultor, que consiste na dureza do trabalho com o barro, bastante diferente do trabalho com tinta e tela. Ricardo Cipicchia, que a certa altura se tornou professor de escultura de curso oferecido pela Sociedade de Educação Artística, apontaria as dificuldades enfrentadas no manuseio do barro, ao comentar as etapas do aprendizado na confecção de uma peça escultórica: “[...] aí então começamos a segunda fase, dela fazendo parte apenas os alunos que demonstrem indiscutível facilidade em trabalhos com o barro, capazes, portanto, de vencer as grandes dificuldades que surgem para a modelagem de cernes rijos” (*A GAZETA*, 16 ago. 1952).

Embora haja muito em comum nos discursos que cercam esses artistas, Amadeu Zani e Ricardo Cipicchia tinham orientação artística diferente: enquanto Cipicchia transitava bem entre os modernistas, tendo recebido elogios de Mário de Andrade e de

Monteiro Lobato<sup>61</sup>, Zani circulava melhor no ambiente acadêmico, restrito a um universo mais conservador da produção artística paulista, que aos poucos ia perdendo seu espaço.

Embora também expusesse no Salão de Belas Artes – de proposta acadêmica – e participasse de concursos de monumentos com projetos acadêmicos, Cippichia assumia-se moderno. Entretanto, este escultor não contava com a proteção do grupo modernista, como ocorria com Victor Brecheret, que estava totalmente imerso entre intelectuais e artistas modernos.

Brecheret compartilhava de origem semelhante a alguns de seus colegas de profissão – afinal, também ele era nascido na Itália e viera ao Brasil acompanhando a família –, mas conseguiu integrar-se ao grupo modernista de São Paulo, como mostrei no capítulo anterior. Assim como Cippichia, Brecheret costumava ser descrito por seus contemporâneos como um homem simples, rude, inábil com as palavras, forte e trabalhador. O discurso de Zani, a partir de sua autobiografia, traz vestígios dessa mesma construção de identidade. Havia, portanto, uma imagem fabricada a respeito desses escultores de origem italiana, muitas vezes ratificada por eles próprios em suas falas.

Cabe citar também a importância do Liceu de Artes e Ofícios, instituição responsável pela formação de grande parte dos escultores, entalhadores, serralheiros e profissionais das artes decorativas em geral, dirigida por Ramos de Azevedo. Nas fotografias abaixo, tomadas no Liceu de Artes e Ofícios em finais do século XIX, é

---

<sup>61</sup> Monteiro Lobato disse sobre Cippichia: “[...] modesto professor da Escola de Aprendizes Artífices sem curso regular em nenhuma escola de belas artes, é, no entanto, um verdadeiro artista, desses que sentem os assuntos e sabem interpretá-los de uma forma original e sugestiva. [...] bastam essas composições para revelar um temperamento artístico merecedor de muito mais apreço do que o que atualmente goza”, enquanto Mário de Andrade declarou: “O sr. Cippichia criou um gênero para sua escultura. Não será talvez aquele em que a escultura reflete mais a maravilhosa grandeza de suas possibilidades. É um gênero mais modesto, como o próprio Cippichia é tão simpaticamente modesto. Mas nesse gênero de pegar ao vivo certas frases-feitas da banalidade brasileira, e descobrir nelas o que mais as caracteriza, o sr. Cippichia é um verdadeiro mestre” (*ÚLTIMA HORA*, 11 jul. 1958).

possível ver classes de escultura, marcenaria e entalhe em madeira. A organização na disposição das mesas e materiais, o asseado das roupas e dos uniformes de professores e alunos, a formalidade das poses — tudo isso está relacionado à dura disciplina imposta aos alunos pelo Liceu, fruto da vocação de uma escola criada para formar mão de obra, a partir das camadas mais populares, para uma cidade que crescia em ritmo acelerado.

Ilustração 31 – Liceu de Artes e Ofícios. Oficina da classe F – Artes Plásticas, s.d.



Fonte: Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Ilustração 32 – Liceu de Artes e Ofícios: Oficina da classe A – Marcenaria, s.d.



Fonte: Biblioteca da Pinacoteca do Estado.

Ilustração 33 – Liceu de Artes e Ofícios: Oficina da classe A – escultura em madeira, s.d.



Fonte: Biblioteca da Pinacoteca do Estado.





**Fonte: Biblioteca da Pinacoteca do Estado.**

Os escultores que atuavam no período tinham uma frente de trabalho relativamente diversificada: produziam desde mármores para cemitérios até elaborados monumentos públicos. É certo dizer que a tônica do trabalho de muitos desses artistas era exatamente essa circulação entre um tipo de produção mais técnica e outra de caráter artístico. São, portanto, diferentes de pintores, porque transitam entre o mundo do trabalho e o mundo da arte. Essa especificidade marca um tipo de discurso e de identidade de classe.

A inserção no mercado também não era fácil, embora houvesse grande demanda por estatuária pública, principalmente a partir da década de 1910, em razão das reformas urbanas que estiveram em voga no período. Como já mencionado, os escultores, em geral imigrantes italianos – ou filhos de famílias que imigraram –, tinham pouco dinheiro,

relativa instrução e precária inserção no universo das elites. Ao montar seu próprio ateliê, sozinho ou em sociedade, o artista ganhava autonomia na profissão, dedicando-se a encomendas particulares de bustos, túmulos etc. A participação em salões e concursos, bem como a venda de obras a figuras de alguma visibilidade política, era fundamental para garantir a permanência desses artistas no mercado da arte. O meio de sobrevivência do escultor, o dinheiro propriamente dito, não era garantido apenas por obras públicas, mas, principalmente, por encomendas particulares. Os monumentos funcionavam muito mais como um modo de dar visibilidade ao artista, do que de enriquecê-lo. Era fundamental formar uma rede de compradores.

Miceli faz uma observação interessante, ao tratar dos artistas imigrantes neste período:

Ainda que muitos deles se considerassem tão integrados a ponto de se declararem brasileiros, não resta dúvida de que esse fortíssimo envolvimento com as experiências de famílias imigrantes, recém-instaladas no país, essa consciência do quanto dependiam de sua reputação e excelência no trabalho artístico para a conquista de um reconhecimento social, tais fatores tiveram um peso importante na trajetória artística e profissional de muitos deles (MICELI, 1996, p. 33).

Há um grupo grande de escultores paulistas de origem italiana – como é o caso de Amadeu Zani, Vitor Brecheret, Heitor Usai, Luiz Morrone, Ettore Ximenes – que trabalhou intensamente ao longo do século XX<sup>62</sup>. Narradores da história paulista sob a forma de

---

<sup>62</sup> Não apenas dos *oriundi* era formado o meio escultórico paulista, embora houvesse um espantoso número de artistas com esta característica, como os não citados: Galileo Emendabile, Elio di Giusto, Lélío Coluccini, Luiz Brizolara, entre tantos outros. Mas há exceções, como Francisco Leopoldo e Silva, natural da cidade de Taubaté e filho do português Bernardo Leopoldo e Silva. Diferentemente dos *oriundi* até aqui citados, Leopoldo saiu de Taubaté para São Paulo, onde viveu com o irmão (o primeiro arcebispo de São Paulo, Duarte Leopoldo e Silva) e frequentou a Escola Normal. Formado, exerceu o magistério por cerca de dez anos e só depois decidiu frequentar o Liceu de Artes e Ofícios, onde foi aluno de Amadeu Zani. Ainda no Liceu, conseguiu uma bolsa de Pensionato Artístico e viajou para Roma, onde também estudou com Arturo Dazzi.

monumentos públicos; criadores das cenas que decoram as tumbas familiares dos cemitérios de São Paulo (grande parte da produção desses artistas pode ser encontrada ali); executores das centenas de bustos distribuídos nas praças públicas, esses artistas tiveram um papel importante na construção da visualidade urbana de São Paulo. Foi, portanto, a partir desse lugar social que Amadeu Zani negociou com Adolfo Pinto.

A forma como se via e percebia a figura de Adolfo Pinto está revelada pelo escultor em carta endereçada a Paulo Lopes Leão, escrita em setembro de 1938, quando já vivia em Niterói. Ele assim caracterizou o grupo do engenheiro: “É que em vez de encontrar um mecena [sic] que me fizesse trabalhar de arte pela arte, encontrei aquela boa gente que descrevi no livrinho que publiquei anos atrás e que mereciam melhor ilustração” (ZANI, 1938)<sup>63</sup>. Para Zani, tratava-se muito mais de uma relação de exploração de seu trabalho, do que de incentivo a sua arte. Tanto que um ponto fundamental na autobiografia do artista é o incômodo que expressa em relação à diferença de classe existente entre artistas e consumidores de arte.

Que fidalguia! Que generosidade têm os nossos milionários! Dirá a gente. E que consciência aquela de enganar um pobre homem que vive de seu trabalho, privá-lo do fruto do seu labor, oferecendo depois o monumento assim obtido como generosidade própria, recebendo honras e agradecimento pela senhoril manifestação. (ZANI, 1930, p. 14)

A figura do engenheiro Adolfo Pinto, rico, influente e poderoso, contrasta, na visão do artista, com a imagem que este tinha de si e que, em geral, era ratificada pela mídia impressa. Essa relação parece ter incomodado Zani, ao assumir posição subordinada em

---

<sup>63</sup> ZANI, Amadeu. **Carta endereçada a Paulo Lopes Leão**, set. 1938.

relação ao contratante. É claro que o tamanho da fama do artista tem um peso no modo como se estabelece essa relação e na forma como este se coloca frente ao contratante. Amadeu Zani, mesmo sendo um escultor relativamente conhecido naquela época, sentia-se desprestigiado. Tanto que, ao tratar do meio artístico paulista, afirmaria não haver ainda “lugar para viverem os artistas na devida consideração, que todos os países do mundo lhe consagram, e se orgulham, remunerando-os senhorilmente quando o merecem” (ZANI, 1930, p.14). É fato que os senhores que compunham as comissões executivas, em geral profissionais liberais, políticos etc., estabeleciam uma relação patronal com os artistas, acompanhavam o trabalho e não se faziam de rogados ao exigir mudanças e adequações. Artistas-escultores, como Zani, vinham, por outro lado, de meio social com inserção bastante diferente, especialmente os escultores que viviam em São Paulo.

O território da memória é um rio turbulento, e o discurso do monumento não é uma narrativa pacífica e homogênea. Há, é claro, um conteúdo ideológico e há também a preocupação dos idealizadores em controlar a narrativa. Por outro lado, existe também a figura do escultor que, ao menos neste caso, dificulta o controle da obra, na medida em que se impõe como seu autor e resiste às alterações no projeto. Portanto, quinze anos após o concurso, no momento da inauguração da obra, o que entrava em jogo não era mais a disputa pela versão do episódio narrado, tema no momento de idealização da obra, mas uma disputa pela memória da construção do próprio monumento.





## 2.2 Duelo em bronze: *Monumento à Fundação de São Paulo* versus *Monumento a Anchieta*

Embora tenham seguido percursos bastante distintos, no que diz respeito à idealização dos projetos, os monumentos à fundação de São Paulo e a Anchieta passariam a figurar em um mesmo debate; e até a se confrontarem, no momento de viabilização, especialmente quando da aprovação das propostas na Câmara Municipal de São Paulo. Como vimos, o *Monumento a Anchieta* foi aprovado muito rapidamente, a partir de entendimento entre a prefeitura, o governo do estado e a empresa Sul America. Já o *Monumento à fundação de São Paulo* enfrentaria alguns obstáculos até sua inauguração.

A obra pensada pelo grupo luso-brasileiro surgiu a partir de um Projeto de Lei (SÃO PAULO, 1953) que autorizava o executivo a construir um monumento em homenagem ao jesuíta português, apontado, no texto oficial, como “fundador de São Paulo”. Pouco após a publicação da Lei 122/53<sup>64</sup>, em agosto de 1953, o vereador Miguel Sansígolo obteria autorização para a realização de um concurso de maquetes para a construção do Monumento. Mas, a partir daí, alguns vereadores da Câmara começaram a oferecer resistência à proposta de construção de um monumento que elegia Nóbrega o fundador de São Paulo, tanto que a lei não saiu do papel. Não havia consenso entre os vereadores sobre o fundador da cidade. Nos próprios documentos produzidos pelo “Movimento Pró Padre Manoel da Nóbrega” há alternância entre referir-se à obra comemorativa como Monumento a Nóbrega ou Monumento aos Fundadores, o que denota estratégia pensada para burlar a resistência evidente que se expressava, tanto na imprensa, quanto nos debates da Câmara sobre o tema. Entre idas e vindas, mesmo tendo iniciado o debate em maio de 1953 na Câmara Municipal, o Monumento terminou por não ser aprovado em tempo para a comemoração do aniversário de São Paulo, e o projeto foi deixado de lado por algum tempo.

Uma surpreendente retomada de fôlego ocorreu um ano depois, quando o jornal *A Gazeta* publicou (após as comemorações do IV Centenário, no ano de 1954) uma notícia sobre a doação do *Monumento a Anchieta* à cidade, pela empresa “Sul-America Seguros de Vida”. O processo havia sido rapidamente aprovado pela prefeitura, e o patrocinador desejava posicionar a obra no Pátio do Colégio.

---

<sup>64</sup> SÃO PAULO (PREFEITURA). **Projeto de Lei no. 122/53**. Publicado em 20 maio 1953.

A possibilidade de, antes da homenagem a Nóbrega, ser inaugurado na região central da cidade um *Monumento a Anchieta*, oferecido por uma empresa espanhola, revoltou membros do grupo pró-Nóbrega, que viram no processo um ataque contra a memória portuguesa sobre a fundação de São Paulo, uma vez que o presidente da empresa era o espanhol Antônio Sanches de Larraigotti Jr. Melo Pimenta escreveria:

Pensou por acaso aquela companhia em fazer um monumento em conjunto tal como sonhávamos? Não, tinha que ser somente de Anchieta, para tentar terminar a polêmica que se iniciara em 1942, quando Affonso d'Escragnolle Taunay afirmara que “o fundador de São Paulo era o padre Manoel da Nóbrega”. E esse desejo da Empresa de Seguros era tão patente que o monumento já se encontrava feito assim como a placa que diria “José de Anchieta – Fundador de São Paulo” e que não chegou a ser colocada devido aos protestos manifestados pelos maiores historiadores e pelo povo de São Paulo optando os doadores, finalmente, pela frase “José de Anchieta – Apóstolo do Brasil”. (PIMENTA, 1970b, p. 110)

Se até aquele momento o *Monumento a Anchieta* não tinha encontrado resistência à sua execução, o cenário mudaria inteiramente, e a concepção da obra gerou um debate interessantíssimo entre os vereadores da Câmara Municipal: a discussão girou em torno de um tema levantado pelo grupo nobreguense que dizia respeito à representação de personagens do passado colonial paulista.

Ilustrações 35 e 36 – Atelier de Heitor Usai no Rio de Janeiro e conjunto de altos-relevos do Monumento a Anchieta.



Fonte: Acervo particular da família Usai.

A obra era composta por um grande pedestal decorado por três altos-relevos e encimado por uma estátua do Padre Anchieta com cinco metros de altura. Os altos-relevos criados por Usai representavam três frentes de atuação do padre: a celebração de uma missa, a alfabetização de índios e a pacificação de índios e colonos. Este último alto-relevo seria duramente criticado por partidários de Nóbrega, por seu conteúdo simbólico. A imagem trazia um índio, um colono e o padre Anchieta posicionado entre ambos com a mão direita estendida, representando seu trabalho de conciliação. De acordo com os nobreguenses, havia ainda um texto que explicava: “Anchieta protege o índio contra a cobiça e a ambição do colonizador português”. Entretanto, não encontramos nas fontes consultadas qualquer indício da existência dessa legenda.

O historiador Tito Lívio Ferreira, membro do movimento pró-Nóbrega, diria que o *Monumento a Anchieta* representava o “desejo expresso de criar um mau entendimento entre brasileiros e portugueses” (FERREIRA apud PIMENTA, 1970b, p.129), o que só poderia ser evitado com a supressão da referida imagem e a construção do *Monumento à*

*Fundação de São Paulo*, que ostentaria figuras que trabalharam juntas na construção da cidade, como Nóbrega e Tibiriçá. Assim, o Monumento a Nóbrega começava a surgir, colado a um discurso conciliador entre índios e portugueses. Afinal, se o *Monumento a Anchieta* sinalizava a existência de conflitos no início da colonização (como também havia feito o *Monumento à Glória Imortal*), os nobreguenses desejavam caminhar em outro sentido, sustentando o mito da harmonia entre índios, bandeirantes e padres jesuítas. A homenagem a Anchieta teve papel importante na construção do Monumento a Nóbrega porque se configurou como uma espécie de contraponto.

Um dos periódicos que cobriu o caso, o *Diário da Noite*, publicaria reportagens sobre os debates na Câmara (que atravessariam todo o mês de julho de 1954) a respeito do *Monumento a Anchieta* e sua implantação na Praça da Sé. Em uma delas, o jornalista avaliava com ironia a disputa entre vereadores pró-Anchieta e pró-Nóbrega: “a polêmica assumiu o odor das velhas pelejas entre os Pires e os Camargos, que outra coisa não representavam do que o atrito entre portugueses e espanhóis transportado para o Novo Mundo” (*DIÁRIO DA NOITE*, 24 jun. 1954). Já o *Diário Popular* publicaria notícia sobre o debate na Câmara a respeito do *Monumento a Anchieta*, apontando, inclusive, o posicionamento público de alguns padres na contenda:

Na semana passada, uma parte da sessão da Câmara Municipal foi eminentemente histórica. A propósito da colocação de Anchieta cindiram-se as opiniões sobre “o verdadeiro fundador”. Para uns, era Nóbrega, para outros continuava a ser Anchieta. Muito palpito entrava no meio. [...] O fato mais curioso da discussão, foi a carta dirigida por padres jesuítas, ao vereador Waldemar Teixeira Pinto e lida com grande alarde. Apoiavam a localização no Largo da Sé e tomavam decidido partido, considerando Anchieta o fundador de São Paulo. [...] O fato demonstrou que a própria Igreja está dividida. Monsenhor Silveira Camargo, na sua obra citada, inclina-se para Manoel de Paiva, enquanto Serafim Leite, na “História da

Companhia de Jesus”, atribui a fundação à Nóbrega. (*DIÁRIO POPULAR*, 03 jul.1954)

Aqui vale lembrar que a obra de Serafim Leite teve enorme importância na construção da justificativa por um Movimento Pró Nóbrega, servindo de escopo documental para a afirmação da fundação da cidade por Nóbrega, em razão de documentos compilados por ele e publicados em sua *História da Companhia de Jesus*. É evidente que o posicionamento da Igreja na questão estaria ligado a uma série de disputas internas, nas quais não nos aprofundaremos e que mereceriam um mapeamento e posterior estudo, em razão de sua complexidade.

Para identificar como atuaram as forças políticas nesta disputa, parece-me importante pontuar um dos debates aqui mencionados, que ocorreria por ocasião da votação do Projeto de Lei 194/54, relativo ao *Monumento a Anchieta*: uma calorosa discussão, dividindo os vereadores entre partidários e contrários à instalação da obra.

O debate começou quando o vereador José Nicolini, ligado ao grupo nobreguense, propôs o adiamento da discussão do Projeto, com o objetivo de consultar a opinião de historiadores abalizados, entre eles, e principalmente, Ernesto de Sousa Campos, presidente do IHGSP (e membro do Movimento Pró Nóbrega). Fica evidente aí, mais uma vez, a importância dada ao historiador, nesse caso um diletante, para marcar e distinguir interpretações corretas de episódios históricos. Parece certo, porém, que a escolha de Sousa Campos se dava porque já se sabia qual era sua opinião sobre o tema, uma vez que era colaborador da Campanha Nobreguense.

Nicolini argumentaria ainda que a construção de um Monumento a Anchieta na Praça da Sé significava atribuir-lhe o título de fundador da cidade, e perguntaria aos

demais: “Porque [sic] havemos de atribuir a Anchieta um feito glorioso que ele mesmo, por certo, não pretenderia jamais reivindicar? As cartas, escritas por ele mesmo, esclarecem a dúvida, atribuindo a Nóbrega a fundação da cidade de São Paulo”. (PIMENTA, 1970b, p. 220)

Aqui fica claro não ser verdadeira a afirmação de Melo Pimenta, citada anteriormente, de que a obra viria com uma placa apontando Anchieta como o fundador da cidade. O argumento de Nicolini sustentava que, a partir de seu posicionamento na Praça da Sé, haveria uma natural dedução de que fosse ele o fundador. Aqui começou a entrar em cena uma questão fundamental relativa aos monumentos públicos, que é justamente a estreita relação que estes guardam com o local onde estão posicionados. É possível afirmar que a obra atribui sentido ao lugar onde está localizada, ao mesmo tempo que o lugar atribui sentido à obra, como revela no caso acima. Era legítima a preocupação do vereador, porque, de fato, existe uma transferência de significados entre a obra e o espaço que ela ocupa. Exemplo interessante desse fenômeno ocorreu na disputa simbólica que se estabeleceu entre a Estátua equestre de Pedro I, no Rio de Janeiro, e a Praça Tiradentes, onde está localizada.

No caso do *Monumento a Anchieta*, opondo-se a Nicolini, o vereador Teixeira Pinto afirmava que a escolha do local para instalação do Monumento havia sido feita por técnicos da prefeitura e, portanto, estava isenta de apelos afetivos. Para ele, o adiamento da discussão não seria suficiente para resolver “uma questão que há quatro séculos não foi resolvida” (PIMENTA, 1970b, p.222).

Elias Shammass, também vereador, se pronunciaria na Câmara em favor da coroação de Anchieta como fundador de São Paulo, fazendo entrar em cena o discurso do grupo anchietano:

Anchieta era professor, era um mestre-escola, um educador. Foi quem serviu de sedimentação entre o elemento alienígena, entre os estrangeiros que pra cá vieram e os donos da terra, os guaianases que, então, perambulavam por este planalto formosíssimo. Ora, não podemos fugir à homenagem a Anchieta; se formos discutir o problema sob a forma e aspecto humanos, ainda mereceria a homenagem muito mais do que Nóbrega, porque Anchieta viveu muito mais do que o Provincial Padre Manoel da Nóbrega, no Brasil. Viveu muito mais e sofreu muito mais. De Nóbrega, temos a lembrança da sua atuação; de Anchieta a certeza de sua fé. (PIMENTA, 1970b, p. 226)

Esta contenda desvela algo que permeia grande parte dos textos e discursos produzidos sobre esses dois padres jesuítas: se o discurso pela celebração de Nóbrega está baseado em sua importância como líder, como organizador dos espaços de fé na Colônia, os argumentos sobre Anchieta estão ligados a sua atuação como professor, mas também a sua santidade e ao exemplo de fé, possivelmente oriundos da campanha pela beatificação do missionário canarino, iniciada em meados do século XIX.

José Nicolini também argumentaria sobre a necessidade de observar minuciosamente a obra, com o objetivo de perceber se havia nela qualquer detalhe errôneo, uma vez que era encomenda particular e não passaria pelo crivo de um júri especializado. Cita o alto-relevo em que Anchieta aparecia entre um índio e um português, afastando o colonizador do índio, “como se os portugueses estivessem aqui atacando os índios, perseguindo-os” (PIMENTA, 1970b, p.226).



O debate na Câmara e a sugestão de uma análise detalhada da obra, com o objetivo de perceber qualquer equívoco do escultor, eram previstos pelo próprio artista, que sabia estar subordinado a “historiadores especialistas”, que avaliariam os símbolos e as alegorias que compunham o conteúdo simbólico da obra.

Para responder à afirmação de Nicolini sobre o alto-relevo que supostamente comprometia a imagem dos portugueses, Shammass sustentaria um argumento interessante, ponderando sobre a importância do espectador na apreensão da obra – pois este é quem dá sentido ao trabalho do artista –, a partir da seguinte narrativa:

V. Exa. está me fazendo lembrar, neste momento, de uma tela de famoso pintor francês que, em vida, teve a glória de ver seus quadros no Louvre. Alguém comentava, olhando para o quadro: “esse quadro é imoral” – e precisamente deveria ser uma quarentona – “é imoral porque está aí uma senhora e alguém está-lhe tirando o espartilho”. Retrucou o pintor: “V. Exa. está enganada. Esse quadro representa um casal; o marido está colocando o espartilho na esposa. É justamente o contrário”. E V. Exa., com o medalhão, está agindo da mesma forma. O medalhão representa um sentimento conciliatório ao gesto de Anchieta. Anchieta, com suas mãos em certa postura, está amparando o índio. (PIMENTA, 1970b, p. 227)

Nesse caso, estaria em destaque, não a representação do índio, mas a representação do português. O modo como o índio aparece é importante, na medida em que atribui valor ao colonizador português. Nesta obra, não está em questão uma resistência ao índio, nem a existência da antiga dualidade de tupis (índios bons) *versus* tapuias (índios maus). É correto afirmar que já existia naquele momento um senso comum sobre o índio paulista, uma construção aceita e divulgada do nativo como colaborador da colonização. E, exatamente por essa razão, os portugueses não podiam aparecer em conflito com eles, já que tal

representação acabaria com o importante mito de harmonia étnica na fundação de São Paulo. Essa ideia de conciliação era, portanto, fundamental para o grupo pró-Nóbrega.

Houve ainda uma interpretação de que o homem branco que aparecia no alto-relevo, entre Anchieta e o índio, era um francês, não um português. Nesse caso, o padre Anchieta poderia estar conciliando o francês e o índio ou defendendo o índio do ataque francês. Entretanto, não havia consenso a respeito dessa interpretação e, de acordo com o vereador Marcos Mélega, por isso a imagem provocaria

[...] a reação, que todos conhecemos, partida do Governo Português<sup>65</sup>, de não permitir que, num país amigo, num monumento que seria uma exposição permanente para todos os estudiosos e para a crítica da opinião pública, figurasse o português como sendo mau colonizador. (PIMENTA, 1970b, p. 233)

Além da discussão provocada por essa representação, houve ainda quem afirmasse que a indumentária de Anchieta não estava corretamente retratada no monumento. Entretanto, um dos vereadores lembraria o plenário de uma carta lida em sessão da Câmara, escrita pelo reitor do Colégio São Luiz, na qual afirmava que “a indumentária está perfeita, de acordo e achavam até que tivesse sido orientado pela Companhia de Jesus” (PIMENTA, 1970b).

---

<sup>65</sup> Mais de uma vez, os vereadores contrários ao Monumento a Anchieta referem-se ao Movimento Pró Nóbrega como “Governo Português” ou “grupo que representa o Governo Português”.

Outra fala interessante de Shammass questionaria o argumento dos nobreguenses de que homenagear Anchieta significava considerá-lo fundador de São Paulo, em detrimento de Nóbrega. O vereador perguntava aos colegas:

Imaginem V. Exas. se amanhã nós quisermos prestar homenagem a Tomaz Antonio Gonzaga, a Cláudio Manoel da Costa ou só a Alvarenga Peixoto teremos que fazer um monumento colocando a efigie de todos os inconfidentes da Conspiração Mineira. A estátua só de Anchieta é um crime!!! Um esquecimento é um repúdio aos demais nomes. Então não se poderá levantar em São Paulo um monumento a José Bonifácio de Andrada e Silva porque era preciso que se colocasse toda aquela anturragem. (PIMENTA, 1970b, p. 232)

O grupo contrário à instalação do *Monumento a Anchieta* propunha a substituição da obra por um monumento que prestasse homenagem a todos os fundadores de São Paulo, mas seria questionado sobre a existência dessa obra: Afinal, ela já existia, para ser mencionada como um dado concreto? Ao questionamento, Marcos Mélega, nobreguense, afirmaria que “o grupo que representava o Governo Português” (o Movimento Pró Nóbrega) informava que o monumento já estava sendo esculpido e seria entregue à cidade de São Paulo até o final do ano de 1954. Na realidade, o projeto para sua construção era ainda, naquele momento, embrionário, tanto que a obra seria inaugurada apenas no ano de 1963.

Shammass iria ainda referir-se aos membros do Movimento Pró-Nobrega, em uma de suas falas, alertando que

[...] uma ponderável fração ou quase a totalidade da colônia portuguesa se opõe à ereção do monumento na Praça da Sé. Ela é que vem fazendo uma

forcinha constante neste Plenário, através de comissões<sup>66</sup>, e até buliu com o Itamarati [...]. O Itamarati recebeu reclamações por causa do tal medalhão; primeiramente vem o aspecto da fundação da cidade, depois o medalhão e, por último, a localização do monumento. (PIMENTA, 1970b, p. 234)

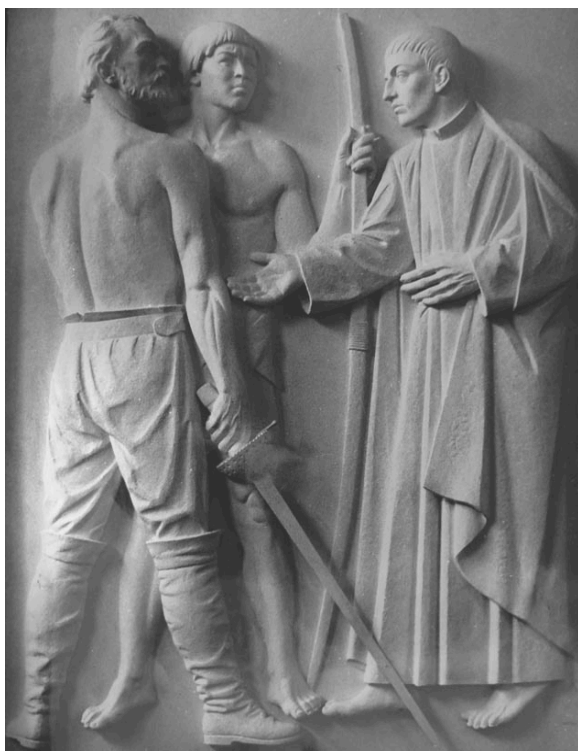
A sessão terminou por aprovar o recebimento do *Monumento a Anchieta* da Companhia Sul America Seguros, mas, antes disso, diversos vereadores retiraram-se da sala para evitar o quórum da votação. Essa estratégia dá uma ideia do ânimo dominante quando o assunto era a construção de um monumento em homenagem ao fundador de São Paulo, fosse ele qualquer um dos personagens possíveis. O vereador Marcos Mélega terminou por dizer que estaria se formando no plenário uma espécie de psicose, dividindo os vereadores em dois grupos: os partidários de Anchieta e os partidários de Nóbrega.

De todo modo, em razão da pressão do grupo luso-brasileiro contra a veiculação de uma imagem negativa do colonizador português, o alto-relevo acabou sendo modificado pelo escultor Heitor Usai. Essa modificação gerou um conjunto de imagens bastante interessantes. O escultor suprimiria o homem branco que aparecia de costas, com espada em punho, e em seu lugar colocaria outro índio, muito semelhante ao primeiro. Anchieta estaria, portanto, conversando, pacificando os dois índios armados com arco, que se posicionavam de frente para o espectador. Aqui, a representação do índio não era o tema do debate, como já observei. Isso ocorreu apenas porque interferia na suposta boa índole do colonizador.

---

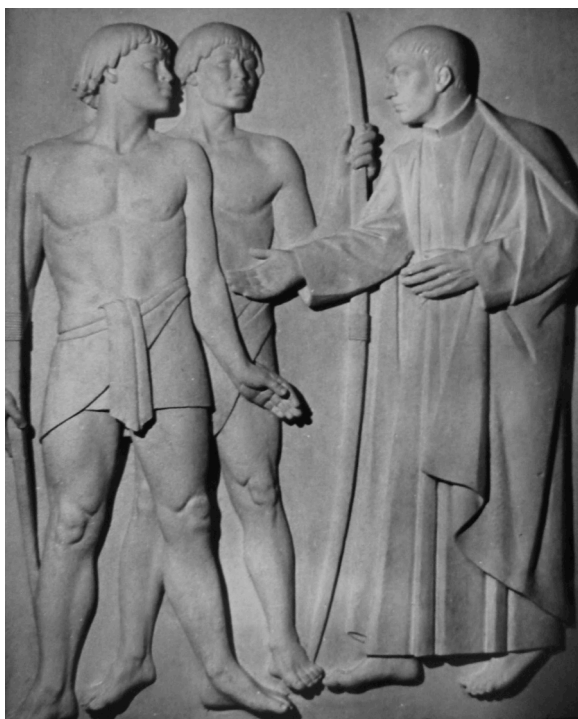
<sup>66</sup> Notícia veiculada na Câmara e citada na Cronologia Nobreguense: “Esteve presente à Câmara, no momento da discussão da matéria, uma comissão representativa da colônia portuguesa aqui radicada e que é contrária à sua aprovação. Os portugueses entendem que naquele local deve ser erigido um monumento em que figure também o padre Manoel da Nóbrega” (PIMENTA, 1970b, p. 151).

Ilustração 37 – Detalhe da maquete do *Monumento a Anchieta*, onde se observam o colono e o índio.



Fonte: Arquivo Histórico de São Paulo

Ilustração 38 – Detalhe da maquete do *Monumento a Anchieta*, onde se percebe a substituição do branco por um índio.



Fonte: Arquivo Histórico de São Paulo

A rivalidade entre os grupos defensores de Nóbrega e de Anchieta ficou evidente por ocasião dos debates a respeito da implantação do monumento doado pelo grupo Sul America. Com a obra já pronta e realizada com verba particular, livre dos trâmites que envolviam os concursos públicos, o *Monumento a Anchieta* seria facilmente implantado, apesar da resistência imposta pelo grupo português. A franca campanha do Movimento Pró Nóbrega contra a inauguração do *Monumento a Anchieta* percorreu os textos publicados na imprensa, as palestras proferidas por membros do grupo, prefácios de livros, cartas, discussões na Câmara, enfim, diversas esferas de debate. Todo o ano de 1954 foi marcado pelo empenho do grupo em barrar a sua construção. Todavia, a obra de Heitor Usai veio a ser inaugurada em 8 de dezembro de 1954, com uma missa campal que teve a presença do prefeito de São Paulo, do presidente do grupo Sul America, de vereadores, membros da Academia Paulista de Letras e da imprensa.

Fica claro que, embora já houvesse o desejo de construir a obra desde o início da Campanha Nobreguense, o prenúncio da instalação de uma homenagem a Anchieta impulsionou e acelerou os trabalhos do grupo para a construção da homenagem – tanto que a primeira reunião da campanha para arrecadação de fundos ocorreu em abril de 1954, no mesmo mês em que o Movimento tomou conhecimento da existência de um Monumento a Anchieta.

Desse modo, após a comemoração do IV Centenário, no ano de 1954, o “Movimento Pró Padre Manoel da Nóbrega – Fundador de São Paulo” encerraria suas atividades. E teria início a “Campanha Padre Manoel da Nóbrega – Fundador da Cidade de

São Paulo”<sup>67</sup>, uma espécie de continuação, mas que concentrava os trabalhos especificamente na construção do monumento.

O grupo decidiu contratar um especialista em coleta de fundos que, em maio de 1954, elaborou um plano de arrecadação – num processo que teria duração de apenas vinte dias – composto por uma lista com cerca de cinco a dez mil cadastrados que apoiariam o monumento com doações. No final do ano de 1954, sete meses após o início da empreitada, a campanha de arrecadação de fundos chegava ao fim. O Movimento havia conseguido reunir 1882 contribuintes, somando um total de CR\$ 4.525.537,50.

É interessante lembrar a abrangência que tomou o projeto de construção de um monumento financiado por subscrição pública. Toda a campanha de doação (divulgação, arrecadação, elaboração e publicação das listas de doadores) resultou em um enorme apelo ao sentido público e coletivo da empreitada<sup>68</sup>. Melo Pimenta publicou a lista das pessoas que contribuíram para a construção do Monumento, além de citar pequenas anedotas sobre a arrecadação, enfatizando especialmente a abnegação e o desprendimento dos colaboradores, criando uma versão absolutamente romantizada da campanha:

[...] houve casos de crianças que esvaziaram os seus pequenos cofres para entregar o seu modesto conteúdo à “Campanha” e amigos que se cotizaram para pagar a parte subscrita por um companheiro que havia falecido antes de saldar a importância prometida e, ao mesmo tempo, denunciando casos em que pessoas de certo nome em São Paulo, se negaram a fazer qualquer contribuição, apesar de já a terem prometido, como um político famoso que esquivava-se dos cobradores que o procuravam, sem qualquer justificativa, não saldando seu débito. (PIMENTA, 1970c, p. 53)

---

<sup>67</sup> Nessa transição, o grupo deixaria de ser presidido pelo historiador Tito Lívio Ferreira e passaria a ser liderado pelo Comendador Brenha da Fontoura.

<sup>68</sup> Na avaliação dos membros do grupo Pró-Nóbrega, a arrecadação ficou muito aquém do esperado, uma vez que a comunidade portuguesa era estimada em cerca de 150 mil pessoas.

Em junho de 1954, o *Correio Paulistano* divulgou a Campanha Padre Manoel da Nóbrega, “uma realização luso-brasileira em prol do monumento ao fundador de São Paulo e seus colaboradores” (*CORREIO PAULISTANO*, 22 jun. 1954), que tinha por objetivo construir uma obra que celebrasse as figuras de Manoel da Nóbrega, Manoel de Paiva, Anchieta, João Ramalho e Tibiriçá. No dia seguinte, em 23 de junho de 1954, de acordo com o jornal *Folha da Noite*, o Cônsul português esteve na Câmara Municipal, em meio aos calorosos debates sobre a implantação do *Monumento a Anchieta*,

[...] para comunicar a doação à cidade de monumental estátua do Padre Manoel da Nóbrega, como fundador de São Paulo. [...] E a dissidência não tardou em estourar no recinto da Câmara. Passou a ser defendida a tese de revisão do lugar para Anchieta. Porque, para Nóbrega, teria de ser reservado o local mais expressivo, o coração da cidade. (*FOLHA DA NOITE*, 23 jun. 1954)

Diferente do *Monumento a Anchieta*, que possuía um patrocinador e fora construído a partir de um sistema de encomenda, o *Monumento a Nóbrega* tinha ainda que cumprir um longo percurso, uma vez que seria construído a partir de subscrição pública e com escultor escolhido por concurso. Entre as reuniões iniciais com o especialista em arrecadação de fundos e o saldo final, angariado ao longo de quase um ano, o grupo realizou um primeiro concurso de maquetes, reunindo três escultores conhecidos na cidade: Gildo Zampol, Caetano Fraccaroli e Iolando Malozzi. Entretanto, o prazo para entrega das maquetes foi estendido, com o objetivo de reunir também os trabalhos de escultores portugueses<sup>69</sup>. Com o adiamento, seriam apresentadas sete maquetes, cinco delas de autoria dos escultores

---

<sup>69</sup> A decisão de adiamento da data de entrega das maquetes foi tomada em reunião da Campanha Manoel da Nóbrega, realizada em outubro de 1954, para a qual foram convocados os três escultores inscritos no concurso.



brasileiros Iolando Malozzi, Caetano Fracaroli, Dante Croce, Julio Guerra, Gildo Zampol, e duas delas, dos portugueses Martins Correia e Conceição Silva (em dupla) e João Fragoso. As maquetes ficaram expostas em salão do hospital Beneficência Portuguesa, para apreciação pública.

O local de instalação da obra havia sido escolhido pelo grupo antes de ter a maquete vencedora: a Praça Clóvis Bevilácqua, localizada no centro de São Paulo, bem próxima à Praça da Sé. O grupo nomearia uma comissão em janeiro de 1956, concomitantemente com a exposição das maquetes, para pleitear à Câmara Municipal de São Paulo a cessão da referida praça.

A Comissão julgadora nomeada pela Campanha contava com representantes da Câmara Municipal de São Paulo, da Prefeitura, da Comissão do IV Centenário, do Arcebispado, da Sociedade Amigos da Cidade, da Escola Paulista de Belas Artes, do Museu de Arte Moderna, do MASP, do IHGSP, da Faculdade de Arquitetura de São Paulo e da Associação dos Profissionais de Imprensa de São Paulo. A diversidade do júri expõe a estratégia do grupo de tornar a construção do Monumento um evento paulistano e de conseguir aliados para o projeto, garantindo a execução da obra, uma vez que contava com instituições de prestígio acadêmico e político.<sup>70</sup> A data escolhida para divulgação da maquete vencedora foi o dia 25 de janeiro de 1956, aniversário de São Paulo, dois anos após os festejos do IV Centenário.

---

<sup>70</sup> Os membros do júri eram: Carlos Lodi (Prefeitura de São Paulo), Altimar Ribeiro de Lima (Câmara Municipal de São Paulo), Correa Junior (Associação Paulista de Imprensa), Gofredo T. da Silva Teles (Sociedade dos Amigos da Cidade), Ernest Mange (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo), Wolfgang Pfeiffer (Museu de Arte Moderna), Ernesto de Sousa Campos (MASP), Cândido Motta Filho, Guilherme de Almeida, o escultor Luís Morrone (indicado pelo Serviço de Fiscalização Artística da Secretaria do Governo), Dom Paulo Rolim Loureiro (Arcebispado) e Carlos Alberto Gomes Cardim Filho (Escola Paulista de Belas Artes).

Todo o movimento organizado em torno da entrega das maquetes, da exposição e do anúncio do vencedor terminou em uma enorme frustração: a Comissão Julgadora não escolheu uma maquete vencedora, porque a Prefeitura ainda não havia aprovado, de fato, a escolha da Praça Clóvis Bevilacqua.<sup>71</sup> O parecer dizia o seguinte:

A comissão abaixo-assinada, encarregada de apresentar os anteprojetos para o monumento ao padre Manoel da Nóbrega [...] considerando que para uma obra desse gênero é indispensável o conhecimento prévio do local em que o mesmo vai ser erigido [...]; considerando que os atuais anteprojetos foram elaborados antes de ser escolhido o local, agora designado; mas não se ajustam para exame e qualificação, por ausência de elementos para tal fim necessários [...]; considerando que foi efetivada a apresentação de trabalhos que poderão servir de base para projetos a serem, em face do local escolhido, elaborados, é de parecer que todos os candidatos recebam igual compensação monetária dentro do valor dos prêmios propostos pela Comissão Executiva. (PIMENTA, 1970d, p. 80)

Aparentemente, a necessidade de apressar os trâmites para construção do monumento terminou na realização do concurso sem que estivessem amadurecidas as condições para sua construção. Os escultores brasileiros que participaram do concurso rejeitaram a decisão tomada pela comissão julgadora, por considerarem inaceitável o critério adotado pelo júri sobre a distribuição dos prêmios e exigiram que as maquetes fossem julgadas de acordo com o edital e adaptadas ao local escolhido para construção do monumento. Pediram ainda que a classificação das maquetes fosse feita por um novo júri e que o veredito fosse anunciado em sessenta dias. A mesma comissão julgadora terminou por reunir-se e classificar as maquetes apresentadas: o primeiro prêmio foi entregue ao escultor Caetano Fracaroli; o segundo, a Júlio Guerra; e o terceiro, à dupla portuguesa Martins Correia e Conceição Silva.

---

<sup>71</sup> No dia seguinte ao anúncio da comissão julgadora, um projeto de lei que autorizaria a prefeitura a receber o Monumento e localizá-lo na Praça Clóvis Bevilacqua foi apresentado na Câmara Municipal. A lei seria sancionada um mês depois, em 19 de fevereiro de 1956.

Em maio de 1956, o contrato para a execução do *Monumento à fundação de São Paulo* foi assinado na sede do Consulado de Portugal. Embora eu não tenha encontrado registro da maquete idealizada por Fracaroli, parece que não se tratava do projeto definitivo do monumento, que seria executado por Luiz Morrone alguns anos depois, embora existam algumas semelhanças entre o projeto e o obra final. No contrato, a obra é descrita como composta pela figura de Manoel da Nóbrega, por um primeiro grupo, constituído por Manoel de Paiva, Antônio Rodrigues, José de Anchieta e dois índios não identificados; por um segundo grupo, composto por João Ramalho, Bartira, André Ramalho, Caiubi e Tibiriçá e por um terceiro grupo, formado por D. João III, Martim Afonso de Sousa, Leonardo Nunes e Afonso Brás. O contrato estabelecia que a composição das figuras deveria seguir “rigorosamente” as instruções de Tito Lívio Ferreira, “no que tange aos tipos dos personagens e à sua indumentária, para o fim especial de assegurar à obra uma unidade histórica consentânea com a época que o monumento visa evocar” (CONTRATO..., 1956). O tamanho das estátuas também já estava predefinido (3,20 metros), sendo que a figura de Manoel da Nóbrega seria maior que as demais (3,70 metros); e os dois índios anônimos seriam menores (2,40 metros e 2,10 metros), assim como André Ramalho (2 metros). O prazo estipulado para a construção do monumento era de 3 anos e 4 meses.

O contrato foi detalhadamente especificado, e o escultor se colocava completamente subordinado às instruções do grupo, representado por Tito Lívio Ferreira, o historiador. Aqui, como ocorreu no *Monumento à Glória Imortal*, havia uma hierarquia entre o texto e a imagem. Após a produção da maquete havia ainda um longo percurso de ajustes a uma determinada “verdade histórica”. Como já visto em outros monumentos, nesse caso, foi Tito Lívio Ferreira quem assumiu o papel de conselheiro iconográfico da obra.

Em fevereiro de 1957, comentou-se, em reunião da Campanha, sobre a lentidão do trabalho de Fracaroli, que até então não havia apresentado qualquer figura para apreciação do grupo. Durante o período estipulado para a construção do monumento, o grupo continuou angariando fundos para financiá-lo. Em janeiro de 1960, a obra ainda não estava pronta. A Campanha começaria, então, a fazer diligências ao ateliê do escultor, para pressioná-lo a cumprir o prazo estabelecido em contrato. Fracaroli rejeitou um acordo e pediu novo contrato, que acabou sendo recusado pelos membros da Campanha. Mais de três anos após a assinatura do contrato, o escultor desejava a correção dos custos de materiais e de mão de obra. No início de 1960, a Campanha entraria com processo na justiça contra o escultor.

O contrato previa que, caso o artista não cumprisse o acordo firmado, o segundo colocado era quem deveria construir a obra. Ocorre que Júlio Guerra não havia concordado com a preferência dada a Fracaroli, por isso não quis receber o segundo prêmio e, mais tarde, de acordo com o *Diário da Noite* (12 out. 1962), “não se interessou mais pelo monumento a Manoel da Nóbrega. [...] Empolgava-o a execução do seu ciclópico Borba Gato”. Os membros da Campanha terminaram por escolher o escultor Luiz Morrone para realizar o Monumento, artista que fazia parte da comissão julgadora do primeiro concurso e tinha, muito provavelmente, uma boa relação com o grupo, especialmente com Melo Pimenta. Morrone produziu uma nova maquete, apresentada à diretoria da Campanha no início de 1961, junto com o memorial descritivo.

Luiz Morrone é um escultor brasileiro que iniciou sua carreira trabalhando como assistente no ateliê de Cantarelli e, mais tarde, com Ettore Ximenes, auxiliando na construção do *Monumento do Ipiranga*. Tornou-se um dos escultores com maior número de

obras executadas na cidade de São Paulo – entre bustos e monumentos. De família de imigrantes italianos, Morrone nasceu no bairro do Brás e era filho de pai comerciante. Escultor muito bem-sucedido na cidade de São Paulo, Morrone soube fazer alianças com figuras influentes da elite paulista e teve demanda de trabalho a vida toda. O artista conquistou um filão no mercado da arte. Jamais fez obra para exposição, seu trabalho concentrou-se exclusivamente em bustos e monumentos feitos sob encomenda.

Ilustração 39 – Luís Morrone (de branco com ferramenta na mão) apresenta maquete a membros da Campanha Padre Manoel da Nóbrega, em 1961.



Fonte: PIMENTA, 1970d.

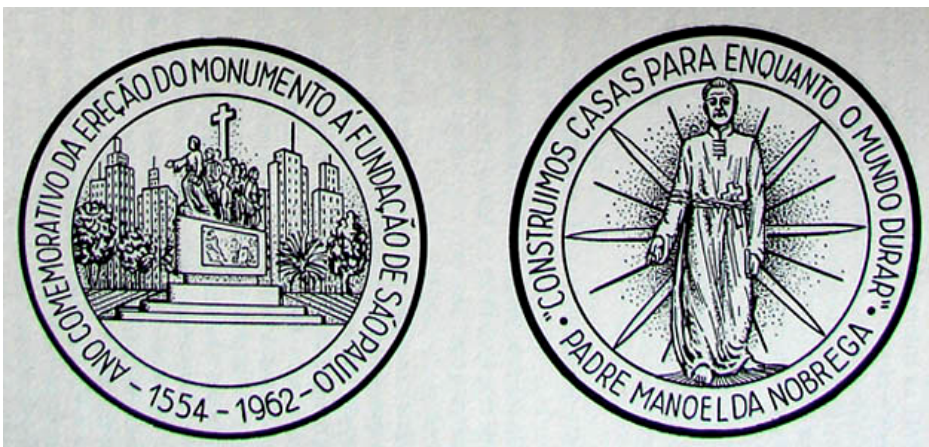
O escultor adquiriu grande experiência na composição de monumentos comemorativos, bustos e estátuas, em razão do enorme volume de trabalho e de percalços no início da carreira. Morrone sabia da importância de estudar detalhadamente a história do personagem e o fato histórico celebrado, especialmente por causa de um episódio que o havia marcado, ocorrido na construção do *Monumento a Nóbrega*, na cidade de Santos.

Tem que estudar a vida dele, toda a história, a biografia dele, tudo o que você imaginar e fazer a figura. Não fazer como muita coisa que tem por

aí, como eu mesmo tenho uma coisa errada dentro da Prefeitura de Santos. Eu fiz um grande, duas figuras de um bandeirante e um catequista. O catequista lá, o orador que era o Padre Manoel da Nóbrega, depois que eu fiz a estátua foi inaugurada, foi elogiado, tudo, não é? Aí que eu fiquei sabendo o erro através de outras leituras, que o homem era gago, como podia ser orador? Orador. Pode ser um grande sujeito, mas não é orador, não é verdade? Então ficou mal, ficou mal pra mim aquilo lá, mas enfim tudo [inaudível] ficaram quietos, acabaram. (MORRONE, 1984)

Após o episódio do monumento de Santos, acabou filiando-se ao Instituto de Ciências e Letras, ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e ao Instituto Genealógico. Outra filiação importante do escultor, que pode explicar a confiança que o grupo nobreguense tinha nele, convidando-o para participar do júri e posteriormente encarregando-o de terminar a obra, era à Academia Luso-Brasileira. Morrone construiu, inclusive, um bom número de monumentos em Portugal, segundo depoimento de Elaine Morrone, sobrinha do escultor. (MORRONE, 2007)<sup>72</sup>

Ilustração 40 – Desenho da medalha comemorativa do *Monumento à Fundação de São Paulo*, produzida por Luís Morrone.



Fonte: PIMENTA, 1970d.

<sup>72</sup> Entrevista realizada por Ana Rita Uhle em São Paulo, out. de 2007.

Em relação ao tipo de monumento construído por Morrone, cabe observar que, no momento em que o concurso foi realizado, havia um formato definido, elaborado ao longo de alguns anos de debate e que se diferenciava da proposta inicial do grupo (um monumento a Nóbrega). A mudança ocorreria em razão da resistência encontrada, tanto na Câmara Municipal, quanto na imprensa, à definição de Nóbrega como fundador de São Paulo. Assim, optar-se-ia por homenagear um grupo de pessoas: os colaboradores do padre na fundação da cidade. Tratava-se de uma estratégia para garantir que o monumento fosse aceito, construído e inaugurado. Em folheto publicado no mês de julho de 1954, feito para divulgar a homenagem e convencer os “portugueses de São Paulo” a lutarem pela causa, o cônsul de Portugal, Humberto Alves Morgado, referiu-se à obra como monumento ao padre Nóbrega “e seus principais colaboradores”.

Essa resistência ao nome de Nóbrega reuniria argumentos bastante interessantes e, como vimos, terminou por gerar um debate historiográfico que interferiu na história do monumento e na escolha da composição. Vale citar parágrafo escrito por jornalista crítico à ideia da fundação por Manoel da Nóbrega e que ilustra este debate: “Fundador é alguém a quem, pelos seus méritos, a tradição e a história deram o título de instituidor, de responsável, por uma coisa ou uma obra e que fundador não é aquele que manda, mas o que realiza a obra, que a começa de fato, que a institui e a ela dá vida, no tempo e no espaço” (*A GAZETA*, 24 jan. 1953, p.)<sup>73</sup>. Ou seja, ao homenagear um conjunto de indivíduos, era possível manter Nóbrega no papel de fundador, sem excluir personagens consagrados na memória da formação da cidade, como João Ramalho e Anchieta.

---

<sup>73</sup> Mas Pimenta rebateria a crítica na *Voz de Portugal*: “Sabemos porque motivo deixou de ser atribuída a Fundação de São Paulo ao Padre Manoel da Nóbrega. Jacobinismo da época, pois ninguém desconhece que Anchieta não tinha em absoluto poderes para fundar cidades, e negar isso é negar conhecer a lei dos Jesuítas [...]” (*A GAZETA*, 24 jan. 1953).

Afonso de Taunay, conforme já comentei, teve um papel importante neste processo. Em meio às críticas que o grupo recebera da Câmara Municipal, ao tentar barrar o *Monumento a Anchieta* e aprovar obra que incluísse Nóbrega, Taunay escreveria uma carta de apoio, afirmando que

[...] este monumento falta a São Paulo e ao Brasil e será um dos maiores padrões da nossa terra [...] o agrupamento desses quatro homens (Manoel da Nóbrega, Manoel de Paiva, José de Anchieta e Tibiriçá) e da matriarca (Bartira) representará mais do que qualquer monumento, o verdadeiro padrão comemorativo da passagem do 4º Centenário da Fundação Paulistana (PIMENTA, 1970a, p.36).

Melo Pimenta publicaria uma convocação aos “portugueses, brasileiros e luso-brasileiros”, também em julho de 1954, pedindo a colaboração de todos na construção do *Monumento à fundação de São Paulo*. Ali ele reproduziu a proposta de Taunay, recebida alguns dias antes, acrescentando alguns nomes:

Deverão estar representadas no Monumento a ser oferecido à Cidade as figuras dos jesuítas Manoel da Nóbrega, o insigne fundador; José de Anchieta, o futuro taumaturgo do Brasil; Manoel de Paiva, o celebrante da primeira missa; Antônio Rodrigues, o devotado mestre-escola; e as de Tibiriçá, o chefe nativo de nunca desmentida lealdade; João Ramalho, o patriarca dos bandeirantes; e Bartira, doce símbolo da mulher brasileira nesse dealbar de Piratininga; e Caiubi, defensor do vale do Tietê. (FERREIRA, 1942)

Nesse caso, portanto, o projeto simbólico da obra, *grosso modo*, estava pronto de antemão, cabendo ao escultor representá-lo e liberando-o do trabalho de pesquisa para composição das cenas, das alegorias e dos personagens.



A obra definitiva, construída por Morrone, seria chamada *Monumento à Fundação de São Paulo* e homenagearia as seguintes figuras: Manoel da Nóbrega, José de Anchieta (acompanhado por uma criança indígena), Manoel de Paiva, João Ramalho, Bartira (que teria um filho nos braços), Tibiriçá e Martim Afonso de Sousa. Do projeto feito por Fracaroli até o trabalho final de Morrone, ocorreu a supressão de metade dos personagens. A obra tem uma base retangular em granito e uma cruz posicionada entre os personagens, símbolo central do monumento, representando a fé dos paulistas. As oito figuras estão em pé sobre pedestal e base, ambos de granito. Na base do Monumento, há dois altos-relevos: um deles inspirado no quadro de Benedito Calixto, *Fundação de São Vicente* e, outro, na obra *Fundação de São Paulo*, de Antônio Parreiras (alto-relevo roubado em 2004).

Vimos, portanto, a profunda relação que se estabeleceu entre os monumentos a Anchieta e aos fundadores de São Paulo, ao longo de seu processo de viabilização. Embora tenham trajetórias bastante distintas, uma vez que um deles foi projetado praticamente no momento da idealização, enquanto o outro foi fabricado apenas no momento de viabilização da obra (após um enorme período de idealização), ambos estiveram em confronto nos interessantes debates realizados na Câmara Municipal de São Paulo. Confrontavam a figura do fundador e disputavam espaço no marco zero da cidade, deixando transparecer interesses distintos na gestão da memória sobre a São Paulo colonial.





### **2.3 Tempo e memória na construção do *Monumento às Bandeiras***

Houve um longo processo até que a maquete desenhada por Victor Brecheret sob a orientação de Menotti del Picchia se tornasse a notável obra que hoje compõe o cenário urbano da capital paulista. Afinal, desde a ideia da construção do *Monumento às Bandeiras* até sua inauguração, na Avenida Brasil, passaram-se mais de trinta anos. Em razão de característica precípua dos objetos de rememoração, produzidos e comemorados de acordo com os interesses e os desejos do presente, é possível deduzir que ocorreram algumas mudanças no projeto original pensado na década de 1920. Essas mudanças seriam resultado

de transformações, tanto na conjuntura política, quanto na produção historiográfica e na própria dinâmica do universo artístico. Essas questões são fundamentais para perceber o processo de estruturação do monumento executado por Victor Brecheret.

Há poucos registros da primeira maquete e, em geral, as fotografias mostram apenas um dos lados da obra (o esquerdo), o que dificulta uma análise pormenorizada das imagens. Mas, combinando o memorial descritivo com alguns registros fotográficos é possível ter uma ideia da maquete de Brecheret, de sua horizontalidade e da opção deliberada em não individualizar os personagens. Esses dois elementos, por si sós, contrastam com um padrão dos monumentos intencionais produzidos no período.

Outro elemento original da primeira maquete é a representação do tema, as bandeiras paulistas, a partir de uma imagem-síntese: o movimento de arrancada para os sertões com personagens que simbolizariam o “espírito” dos envolvidos na empreitada. O escultor rejeitava a representação de fatos históricos e de personagens específicos, trazendo um conjunto de indivíduos posicionados em fila, com os corpos curvados, na posição de quem empurra para frente.

Os dois homens montados a cavalo à frente da obra eram corpulentos e fortes, “seres titânicos, dignas expressões viris dos sertanistas de São Paulo” (MEMORIAL..., 1920)<sup>74</sup>, que encarnavam o *ethos* do poderoso bandeirante e guiavam a expedição. Um deles olhava para trás, como que a conferir o progresso dos demais. Logo atrás dos guias, havia um conjunto de homens musculosos e nus, que se esforçava em seguir adiante. Nesse primeiro grupo, as figuras encarnavam poderosos e heroicos bandeirantes, que não representavam personagens específicos, embora fizessem alguma referência aos

---

<sup>74</sup> MEMORIAL DESCRITIVO DO MONUMENTO ÀS BANDEIRAS. **Papel e Tinta**, São Paulo, jul. 1920.

bandeirantes que se destacaram na história colonial paulista. No memorial descritivo, Del Picchia assim descrevia o grupo: “A grande massa processional, guiada pelos “Genios” – os Paes Leme, os Antonio Pires, os Borbas Gato – avança para o sertão desconhecido” (MEMORIAL..., 1920). Mesmo dentro do grupo coeso de bandeirantes, havia uma hierarquia.

Após este primeiro grupo, havia a Vitória, uma figura alegórica que aparecia em altura elevada e adquiria certo destaque. Aqui, o projeto reproduzia um artifício bastante comum, o de incluir uma alegoria em meio a imagens figurativas, tal como existe, por exemplo, na obra de Amadeu Zani. A Vitória atribuía sacralidade à obra, ao abrir suas asas sobre um segundo grupo, que se enfileirava atrás dela.

Descritos no memorial como *os sacrificados*, o grupo é composto por mártires das bandeiras, “aqueles sertanistas que tombaram nas ciladas da selva, nas insídias das febres, nas emboscadas dos guerreiros nus e bravios” (MEMORIAL..., 1920). Eles carregavam um arado, “símbolo da obra humana, da fertilidade consciente”, o antídoto contra a dureza da selva, a “feracidade selvagem e tropical do sertão americano”.

Por último, na composição de Brecheret, havia um grupo de homens que empurrava uma canoa, simbolizando as monções. Agachados, imprimiam toda força ao pequeno barco, que fazia referência ao rio Tietê.

Até aí, nos quatro grupos mencionados, *os guidores*, os heroicos bandeirantes, *os sacrificados* e os homens das monções, não havia qualquer referência aos índios, a não ser como algozes do grupo de *sacrificados*, mas apenas apareciam citados no memorial descritivo e não eram representados na obra. Veremos que os índios ocupariam um lugar bastante específico nesta primeira maquete. Os negros não eram mencionados.

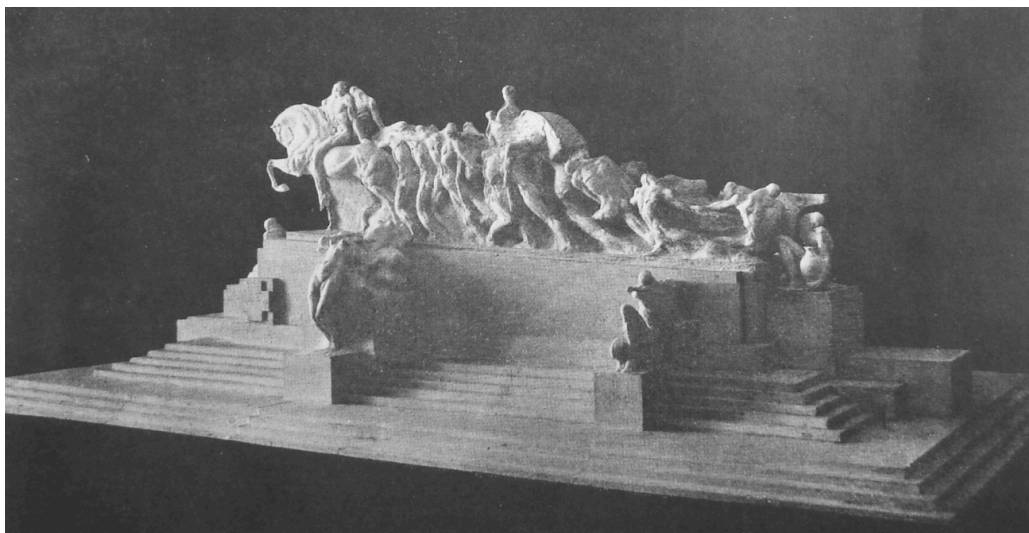
Enquanto narrativa historiográfica, a obra reproduzia uma leitura centrada na ação do bandeirante como sujeito heroico, civilizador, responsável pela expansão das fronteiras e pela domesticação da população nativa. Fora do grupo coeso, representativo da expedição, da arrancada para o sertão, havia outros personagens e alegorias, incluídas por Brecheret. À frente do monumento, uma alegoria à *Terra Brasileira*, como nas crônicas dos primeiros viajantes do Novo Mundo, surgia como um misto de paraíso e inferno, fazendo referência à figura da sereia (mãe d'água) e ao mito do Eldorado.

Foi ela quem os atraiu com o esplendor das suas promessas, monstro verde dos seios de ouro. Ela fez entrever, entre a orgia da sua flora, entre o esplendor da sua fauna, o brilho insidioso dos regatos lamellados de áscuas de ouro, o coruscar das suas jazidas de brilhantes e esmeraldas. Ela, como a Mãe-d'Água os arrastou, pela tentação, da morta à imortalidade, da conquista à chacina, da provação à glória. Foi a Terra para eles, como a cantou o poeta, [...] mãe piedosa e pura, mas cruel e implacável assassina. (MEMORIAL..., 1920)

Nas laterais da maquete, dos dois lados do grupo central, havia personagens que representavam as insídias, os obstáculos que os bandeirantes tiveram que superar, e também dois índios, guardiães do monumento. Na dianteira, do lado direito, apareciam febres, feras, emboscadas e a morte. Já do lado esquerdo, havia insídias da ilusão, “mulheres enigmáticas e serpentinadas, belas como tudo o que promete e mente, a simbolizar as esmeraldas de Paes Leme, as minas de prata de Roberto Dias, o mundo lendário das amazonas de Orellana” (MEMORIAL..., 1920). Nos dois blocos da parte traseira da obra (um à esquerda, outro à direita) duas figuras de índio, um deles portando uma lança, eram os guardiães do monumento.

Na ponta da maquete, logo atrás do grupo das monções, uma figura agachada carregava uma ânfora que deveria trazer água do rio Tietê. No próprio memorial, Del Picchia comentou que a alegoria fazia referência a uma fala de Affonso de Taunay: “Ao padrão nacional evocador da glória das ‘Bandeiras’ virá trazer a presença da ânfora da água do Tietê a nota do mais poderoso e poético simbolismo” (MEMORIAL..., 1920).

Ilustração 41 – Primeira maquete do *Monumento às Bandeiras*.



Fonte: Revista *Papel e Tinta*, julho de 1920.

O memorial descritivo da obra, embora tenha sido assinado por Victor Brecheret, foi escrito por Menotti Del Picchia, segundo este afirma em artigo publicado no *Diário de São Paulo*, em 1969. Na elaboração do *Monumento às Bandeiras*, novamente parece ter havido uma divisão dos *métiers*, entre o artista e o historiador. Del Picchia tinha clareza de que Brecheret não poderia fazer uma incursão aprofundada pela história paulista e pelo simbolismo das bandeiras com o tempo de que dispunha, e também tinha consciência da pouca familiaridade do escultor com o tema, como relatei no capítulo anterior.

Menotti Del Picchia foi o conselheiro iconográfico do Monumento, posto comum não apenas no processo de construção dos monumentos celebrativos, como vimos, mas também na pintura histórica. Jorge Coli menciona, por exemplo, os conselhos de Araújo Porto Alegre ao jovem pintor Vitor Meirelles, na composição da *Primeira Missa no Brasil*: “Leia cinco vezes o Caminha, que fará uma coisa digna de si e do país”. De acordo com Coli, Porto Alegre “insistia também para que reproduzisse uma natureza tropical, inserindo na paisagem embaíbas, coqueiros, palmeiras” (COLI, 1994, p. 18-19). No caso dos monumentos, pela íntima relação que também estabelecem com a história, a colaboração do artista com o historiador é bastante frequente.

Na maquete do *Monumento às Bandeiras* havia também um investimento em imagens mitológicas, explorando personagens ciclópicos, titãs, argonautas ou seres “hercúleos” em narrativa épica, em diálogo com uma linguagem comum nos textos do século XVI. É interessante observar que, nos próximos anos, haveria um enorme esforço de intelectuais e artistas da vanguarda paulista em questionar a opção dos escultores por referências historicistas do estilo eclético e suas alusões à antiguidade greco-romana. Porém, naquele momento, o memorial descritivo abusou de símbolos mitológicos. Isso poderia revelar tanto um esforço de Del Picchia por tornar o *Monumento às Bandeiras* mais palatável, hipótese formulada por Rossetti Batista (1985), quanto a estreita ligação que, de fato, possuía com esse tipo de vocabulário, tão presente nas obras celebrativas do período.

Outro elemento que ajuda a explicar o vocabulário empregado no memorial descritivo é a opção por uma abordagem literária do tema, não factual. As bandeiras seriam interpretadas como uma espécie de façanha lendária, aproximando a história paulista de uma narrativa épica. Daí a perfeita adequação ao modo como o Monumento foi projetado,



sem referência a personagens históricos, sem menção a fatos específicos da história paulista. O projeto concentrar-se-ia em adjetivar o paulista, explorando ideias como as de audácia, abnegação ou sofrimento, tal e qual uma epopeia, fundada em fatos históricos, embora revestida por modelos de heroísmo e bravura: “A epopeia da conquista da terra não se fragmentaria em episódios, é um todo oriundo de obra complexa e continuada, única como expressão de heroísmo e de glória de uma raça” (MEMORIAL..., 1920, p.).

A liberdade com que o projeto fora concebido, sem o controle de comissão ou de contratador, era bastante incomum e, possivelmente, só pôde acontecer porque o artista fora convidado por Menotti Del Picchia, autor também do memorial descritivo, que tinha boa relação com Washington Luís, presidente do estado, que financiaria a obra. Por tratar-se de uma escolha pautada no mérito do artista, fato relativamente raro nesse universo, especialmente para um escultor tão novo, houve muita liberdade ao artista e ao conselheiro iconográfico da obra, que não tiveram de se submeter a comissões, júris etc.

Embora Washington Luís tivesse comparecido à inauguração da maquete no dia 28 de julho de 1920 e apesar do empenho do grupo promotor da obra em convencê-lo a financiar o projeto, o presidente terminou por não acolher oficialmente a ideia. A proposta de construção de um Monumento às Bandeiras seria engavetada e retomada apenas dezesseis anos depois, na gestão de Armando Sales de Oliveira.

No intervalo entre a primeira maquete e a retomada do projeto, Victor Brecheret foi agraciado com uma bolsa de pensionato artístico em Paris, onde permaneceu por cinco anos, após campanha de artistas e intelectuais na imprensa paulista.

Lançamos, das páginas de Papel e Tinta, um veemente apelo ao governo do estado para que facilite ao espírito do artista desenvolver-se mais, permitindo-lhe viajar pelos centros europeus que ainda desconhece. O escultor paulista irá honrar-nos, como representante mais digno das nossas possibilidades artísticas no Parnaso europeu” (IVAN, 1920)<sup>75</sup>

Nesse período, Brecheret voltaria algumas vezes ao Brasil, onde fez exposições e permaneceu celebrado na imprensa e prestigiado pela crítica. Também manteve estreito laço com os companheiros modernistas, tanto que Mario de Andrade estava inteirado dos trabalhos desenvolvidos por Brecheret na França: “[...] trabalha atualmente no Grupo das Amazonas. Assunto cotidiano de Praxiteles. Mas o nosso maior escultor saberá dar às suas cavaleiras uma distância de 24 séculos das do... grego”. (ANDRADE apud AMARAL, 1969)<sup>76</sup>

Além da campanha para a bolsa de estudos em Paris, havia também um esforço do grupo de apoio de Brecheret para promover suas obras:

O governo de São Paulo modestamente subvenciona a estada de Brecheret na Europa, como se fosse um tenor protegido da política, ou uma menina pianista. É preciso completar esse ato louvável, adquirindo para a nossa Pinacoteca, ou para nossa Catedral, a *Mater Dolorosa* do escultor paulista. Por este gesto inteligente dos nossos governantes, muito lhes será perdoado. (PRADO, 1924, p. 179-182)<sup>77</sup>

Não há dúvidas de que o estágio na França, que durou mais de uma década, foi determinante na obra do artista, inclusive nos rumos que deu ao projeto do *Monumento às Bandeiras*, pois transformou sua escultura. A importância do pensionato artístico é

---

<sup>75</sup> IVAN. Título do artigo. **Papel e Tinta**, São Paulo; Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, jun. 1920.

<sup>76</sup> AMARAL, Aracy. Brecheret. *Suplemento literário*, 22 nov. 1969. Biblioteca da Pinacoteca, Pasta Brecheret.

<sup>77</sup> PRADO, Paulo. Resenha do mês. **Revista do Brasil**, São Paulo, n. 98, p. 179-182, fev. 1924.

apontada por estudiosos de sua obra, tais como Maria Izabel Branco Ribeiro e Daisy Peccinini. Para Ribeiro, durante a estada em Paris houve um processo de simplificação formal de seu trabalho (RIBEIRO, 2004). Peccinini aponta transformações nessa mesma direção: ressalta o abandono da escultura “de faces convulsas e zigomas salientes, de topografia acidentada dos músculos tensos e a expressão apaixonada e feroz, que trouxera de Roma e de São Paulo” (PECCININI, 1995, p. 8). Na passagem pela Europa, teve contato com artistas importantes da cena parisiense, embora Peccinini destaque que, em razão da origem humilde e do temperamento tímido e reservado, talvez ele se tivesse mantido afastado do *grand monde*, ao contrário de Tarsila Amaral e Vicente do Rego Monteiro, por exemplo.

Brecheret retornaria a São Paulo em 1926 e realizaria uma exposição de enorme sucesso, na qual vendeu todas as obras, o que ilustra o ambiente favorável que encontrava para recepção de sua escultura de vanguarda. O escultor estava diante de um novo contexto, muito mais ameno, firmando-se na cena artística paulista. Voltou a Paris e esteve no Brasil mais algumas vezes, para expor suas obras, antes do retorno definitivo. Apenas em 1936, quando o estado de São Paulo estava sob a gestão de Armando de Sales Oliveira, primeiro interventor paulista nomeado após a Revolução de 1930 e o episódio de 1932, a ideia do *Monumento às Bandeiras* foi retomada.

Há duas questões interessantes a serem indicadas nesse intervalo de dezesseis anos: a profunda transformação no contexto político local e a grande mudança na escultura de Brecheret. Enquanto, no ano de 1920, o estado de São Paulo desfrutava de um protagonismo nacional conquistado na República e mantido por meio da política do *Café com leite*, em 1936 a situação seria bastante diferente, especialmente porque era o momento

da retomada da interventoria por um paulista. Ao mesmo tempo, estavam muito presentes as memórias do golpe sofrido na Revolução de 1930. A autoestima do paulista entrara em colapso, daí a presença de um discurso de exaltação muito mais aflorada da identidade bandeirante.

Além encontrar um ambiente favorável para recepção de suas obras, no sentido do gosto por uma arte de vanguarda, Brecheret também encontraria um cenário interessante do ponto de vista político, uma vez que o grupo modernista havia assumido de fato o controle do campo cultural nesse período. O interventor Armando de Sales Oliveira trabalharia na prefeitura de São Paulo com Fábio Prado, que, por sua vez, nomeara o amigo Mário de Andrade como diretor do Departamento de Cultura. Nesse momento, havia um forte investimento no aparato cultural da cidade, com a criação da USP, e, como menciona Batista (1985), com a estruturação dos organismos oficiais de cultura. Por outro lado, Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo, grandes incentivadores do Monumento, eram assessores de Sales Oliveira e estavam envolvidos no Movimento Bandeira.

Portanto, um conjunto de elementos tornava o cenário propício a uma retomada da ideia de construção do *Monumento às Bandeiras*: o forte discurso de louvação à identidade paulista, um grupo de modernistas a ocupar cargos importantes no governo do estado e a implementar política voltada para a organização de um equipamento de cultura eficiente e, por último, o *status* da corrente modernista, que havia adquirido imenso prestígio.

A retomada do Monumento deu-se, possivelmente, por iniciativa e influência de Menotti, que tinha grande interesse na obra que ajudara a produzir. Brecheret também estava interessado e começava a estudar as possíveis mudanças que faria no projeto inicial. Armando de Sales Oliveira decidiu promover a construção da obra, e o processo se

acelerou ao longo do ano de 1936, chegando-se, inclusive, a escolher o local de instalação do monumento. Como a cidade se expandia para o sul e o monumento teria grandes proporções, optou-se por aproveitar a amplitude do local e a fartura de terras públicas na região do Ibirapuera, pautando-se no Plano de Avenidas desenhado por Prestes Maia em 1930.

O anúncio oficial da retomada do *Monumento às Bandeiras* ocorreria em nove de julho de 1936, em mensagem de Armando de Sales Oliveira à Assembleia do Estado. No aniversário do quarto ano da Revolução Constitucionalista, já como governador, Sales Oliveira retomaria o discurso da superioridade paulista, enfatizando a trajetória nacional, e exemplar, do povo bandeirante. O discurso foi coroado com o anúncio da oferta do Monumento e com uma breve análise das imagens que comporiam a obra, bastante reveladora da interpretação que se queria dar a ela naquele momento.

Os homens, surpreendidos numa subida, caminham para o alto: é o idealismo paulista em ação. Alguns homens, ajudando com um braço a puxar o batelão, com outros sustêm companheiros desfalecidos de fadiga ou de febre: é a solidariedade, indispensável para o triunfo. Dois bandeirantes, os chefes, vão a frente a cavalo: é o princípio da autoridade, o mais forte esteio da civilização, que o comunismo tenta destruir. As figuras decrescem em tamanho: é a hierarquia, inseparável da disciplina, e um dos mais belos princípios da organização social, porque permite ao que está no ponto mais baixo ascender por si mesmo à posição mais alta. Na frente do grupo a grande figura de mulher que representa a terra virgem, em cuja conquista os Bandeirantes partem, mostra que eles sabem o que querem e para onde vão: é o pensamento dominando a ação. [...] Propõe-se que esse monumento seja levantado numa praça de São Paulo, atestando o desejo dos paulistas de renovar os princípios e os feitos que constituíram os fundamentos da nacionalidade. (SALES OLIVEIRA, 1936, apud PELEGRINI, 2000, p.125)

O discurso de Sales Oliveira coloca o *Monumento às Bandeiras* como ponto de contato entre a trajetória bandeirante e o Brasil, que poderia ser salvo pelo povo paulista por meio dos valores morais ali destacados. Nota-se uma transformação em relação ao que havia sido enfatizado por Del Picchia quando formulou o memorial descritivo: audácia, abnegação, sofrimento, bravura, enfim, valores que glorificavam o martírio dos bandeirantes e sua coragem. Sales Oliveira propõe uma leitura diferente, coerente com o ânimo do período em que governou o estado, ressaltando as ideias de organização, hierarquia, autoridade, além de promover o caráter racional dos paulistas, fundamental para guiar os destinos da nação. A retomada do projeto e de toda a memória que envolvia o mítico bandeirante paulista serviu naquele momento de plataforma política.

Tendo em vista o apoio do governador ao Monumento, as obras foram iniciadas em 20 de agosto de 1936, no próprio local onde este seria futuramente instalado: uma praça no início da Avenida Brasil. O plano de localização do Monumento foi aprovado por lei em dezembro daquele mesmo ano. No dia 21 de dezembro, Brecheret assinou o contrato com o governo do estado.

No primeiro contrato firmado entre Victor Brecheret e a Secretaria da Fazenda do estado de São Paulo, o escultor se encarregava de realizar (ou contratar quem realizasse) todas as obras necessárias à implantação do Monumento, desde a execução das estátuas até a sua instalação no Parque do Ibirapuera. O artista ficava responsável pela escolha do material, tipo e cor do granito e pela contratação de operários especializados para o trabalho. Haveria um engenheiro lotado na obra, com a atribuição de fiscalizar, assinar ordens, visar as faturas – enfim, de acompanhar o desenvolvimento dos trabalhos, com atenção a modificações eventualmente introduzidas. Aliás, o contrato fazia referência à

necessidade de fidelidade ao projeto aprovado através de maquete e memorial descritivo. Pelo contrato, as obras para a construção do Monumento deveriam estar terminadas até o mês de julho de 1938; portanto, 19 meses após a assinatura do documento, e previa ainda multa de 20% sobre o valor das obras ainda não executadas. O documento reproduzia prática comum de controle do trabalho do escultor por um funcionário técnico da Prefeitura, mas dava autonomia ao artista para gerenciar o desenvolvimento de sua obra.

Em relação à maquete apresentada em 1920, embora o monumento não tenha mudado a temática, houve uma transformação importante: Brecheret incluiu negros e índios no grupo principal das bandeiras, trazendo a ideia de miscigenação racial na construção de São Paulo. Ocorreu, ainda, a introdução de uma mulher, a mãe-índia, em uma referência a Bartira. Outra alteração significativa foi a retirada das alegorias, bem como a caracterização dos personagens. Essas transformações mudaram profundamente o espírito da obra e estão muito ligadas à passagem de Brecheret por Paris, a uma valorização de temas étnicos e ao rompimento com a escultura acadêmica.

A base foi construída em 1937, e os trabalhos se desenrolaram durante aquele ano, até o momento em que ocorreu uma suspensão da verba enviada ao escultor para a construção do Monumento. Com o início do Estado Novo, houve um novo arranjo político, e o interventor paulista, Ademar de Barros, não investiria na obra. A partir de 1941, o governo do estado começou a preocupar-se em solucionar o problema do Monumento, uma vez que as obras estavam paradas. Houve uma tentativa de transferir a obra para a prefeitura de São Paulo; entretanto, o então prefeito Prestes Maia optou por não assumir o Monumento. A situação se resolveu quando o governo do estado ofereceu à prefeitura alguns terrenos pleiteados há algum tempo em troca de deixar a construção do Monumento

às Bandeiras sob a sua responsabilidade. Assim, a prefeitura assumiria a obra a partir da publicação de um decreto-lei, em 31 de março de 1943 (SÃO PAULO, 1943)<sup>78</sup>, embora trâmites burocráticos tivessem levado à assinatura de contrato entre Prefeitura e Brecheret apenas em 15 de outubro de 1945. As obras permaneceram paradas durante este período (BATISTA, 1985). Em 1946, a pedra fundamental do Monumento foi lançada e o projeto sofreria, na década de 1950, mais uma adaptação, que exporei em detalhe na análise do Monumento no próximo capítulo. A inauguração ocorreria um ano antes da comemoração do IV Centenário, em 25 de janeiro de 1953.

É interessante perceber, a partir dos esforços de viabilização do *Monumento às Bandeiras*, que duraram cerca de 30 anos, o modo como as transformações do meio interferiram no desenho da obra. Aqui tivemos dois pontos importantes: a mudança profunda ocorrida no estilo do artista, a partir dos estudos realizados com a vanguarda artística europeia, em Paris; e as transformações na conjuntura política, desde a década de 1920, passando pela Revolução de 1930, a Revolução de 1932, o golpe de 1937, até chegar à década de 1950, às vésperas do IV Centenário de São Paulo. Foi possível perceber que, mesmo que a obra tivesse permanecido inalterada – o que não ocorreu, pois o artista fez diversas alterações no desenho da obra –, mudou o olhar do público sobre ela. Afinal, este já não era mais o mesmo. O discurso de Sales de Oliveira é bastante significativo, porque marca uma interpretação única, fruto de seu tempo, para os bandeirantes enfileirados de Brecheret.

No próximo capítulo, discorrerei sobre como o *Monumento às Bandeiras* e as demais obras analisadas nesta tese surgem no espaço público de São Paulo, quais são as

---

<sup>78</sup> SÃO PAULO. Decreto-Lei 13.291 de 1943.



imagens que finalmente os compõem e os discursos que as sustentam; e que relação guardam com essas trajetórias e com o sítio em que foram posicionadas.



**Capítulo 3**  
**Monumentos, imagens, cidade**





### **3.1 Um monumento narrador e a glória imortal paulista**

*O Monumento à Glória Imortal dos Fundadores de São Paulo* pertence atualmente à região central da cidade, fazendo conjunto com o edifício do Pátio do Colégio. A obra associa-se ao edifício do Pátio e ao seu projeto simbólico, “marco zero” da cidade, onde foi levantada uma das primeiras construções da antiga vila na colonização portuguesa: um colégio jesuíta para catequização dos índios. Trata-se de um espaço ao qual se atribuiu a memória da fundação da cidade. Embora não haja semelhança entre os partidos arquitetônicos das construções - o edifício do Pátio é uma recriação das originais linhas

seiscentistas, enquanto o monumento é de estilo neoclássico, há um diálogo entre as obras, ao celebrarem a memória da Igreja e das missões jesuítas na fundação de São Paulo.

Ao contrário do que parece ao público, à primeira vista, o edifício do Pátio do Colégio, onde funciona hoje o Museu Anchieta, foi construído na década de 1950 e é posterior ao Monumento, inaugurado na década de 1920. A visão religiosa do evento está inscrita nas duas construções, através das menções ao trabalho dos missionários jesuítas. A atual Praça Manoel da Nóbrega, antigo Largo do Tesouro, compõe um cenário povoado de referências históricas, cujos destaques são o *Monumento à glória imortal dos fundadores de São Paulo* e o conjunto do Pátio do Colégio, composto pelo Museu Anchieta, a capela e o sino. Todos estão investidos de valor de rememoração e parece evidente a intenção de celebrar o papel dos jesuítas na história paulista, embora essas obras tenham sido construídas em momentos bastante distintos.

Ilustração 45 – Vista aérea da região onde está localizado o *Monumento à Glória Imortal* (marcado em azul).



Fonte: Google Maps.

A vontade de memória, que se traduz nas duas obras e na criação de um lugar específico onde esse ritual acontece, remete ao debate provocado por Pierre Nora (1984) a respeito dos lugares de memória. De fato, a atual Praça Manoel da Nóbrega possui um dos mais antigos vestígios da colonização portuguesa na cidade (paredes do século XVII, à vista no café do Pátio), além de inúmeros objetos expostos no Museu. Mas, sobretudo, o que faz dela um lugar de memória é o investimento simbólico, a vontade de lembrar e comemorar o início da cidade a partir de uma determinada leitura do passado.

Bem, após todo o processo de negociação a respeito dos símbolos que comporiam a obra, ela termina por estrutura-se a partir de uma narrativa cronológica e sistematizada de fases ou episódios da história paulista (a Fundação da cidade; a catequização dos índios; o Tratado de Iperoig; a Guerra dos Tamoios), representando um conjunto de marcos considerados importantes na história de São Paulo. A cronologia, aliás, é a base da organização da obra de Zani.

Fruto de um conjunto de arranjos e negociações empreendidas ao longo do processo de sua idealização e fabricação, o bronze carrega tanto a imaginação do artista e suas leituras sobre o episódio representado, quanto os desejos da Comissão que dirigiu as obras. Observando o desenho final do Monumento, é perceptível, por exemplo, que o artista aceitou algumas mudanças, como a supressão das figuras de Anchieta, Nóbrega e Tibiriçá, que decoravam o topo da coluna no projeto inicial. Mas, por outro lado, conseguiu impor permanências, como ao rejeitar legendas que explicariam as imagens criadas por ele.





Fonte: <<http://www.panoramio.com/photo/6558051>> Acesso em novembro de 2008.

Antes da análise das especificidades da obra, cabe destacar que o desenho de monumento escolhido por Amadeu Zani foi bastante explorado por escultores ao longo do século XIX e no início do século XX, tanto na América quanto na Europa. Há uma série de obras com desenhos verticais e figura posicionada no topo, além da base decorada com estátuas, placas ou altos-relevos, especialmente comuns no período entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX. Não se tratava, portanto, de um vocabulário comum apenas entre os escultores que participaram do concurso, mas também entre artistas que produziram nas grandes cidades europeias e americanas nesse mesmo período.

Há um imenso repertório de obras semelhantes, possivelmente inspiradas na *Coluna de Julho*, da Praça da Bastilha, inaugurada em 1840, que, por sua vez, remete às colunas de



Marco Aurélio e Trajano, do século II d.C., em Roma. Trata-se de uma estrutura de monumento frequentemente empregada na celebração de heróis e episódios nacionais e explorada pela arte acadêmica do século XIX – do *Monumento a D. Pedro IV*, em Lisboa, ao *Monumento à Independência do México*, na Cidade do México. Em geral, há alegorias na base, como ocorre no *Monumento à Abertura dos Portos*, em Manaus, ou no *Monumento à República*, no Pará, com uma coluna feita em mármore ou granito e uma figura no topo, podendo esta ser alegórica, o que é o caso da própria *Coluna de Julho*, com o Gênio da Liberdade, ou figurativa, como no *Monumento a D. Pedro IV*, em que a figura do homenageado aparece em evidência. A estrutura pode ser dividida em três partes: base, coluna e topo.

Ilustrações 42, 43 e 44 - *Coluna de Julho*, *Monumento a D. Pedro IV* e *Monumento a Colombo*.



Paris, França.<sup>79</sup>



Lisboa, Portugal.<sup>80</sup>



Nova Iorque, EUA.<sup>81</sup>

<sup>79</sup> Paris, França. Inaugurada em 1840, de autoria dos arquitetos Jean-Antoine Alavoine e Louis Duc e do escultor Auguste Dumont (O gênio da liberdade). Fotografia de Guy Patry.

<sup>80</sup> Lisboa, Portugal. Fotografia: Estúdio de Mário de Novaes (1933-1983), in Biblioteca de Arte da F.C.G. Monumento inaugurado em 1870, de autoria do arquiteto Gabriel Davioud e do escultor Elias Robert.

<sup>81</sup> Nova Iorque, EUA. Inaugurado em 1892, de autoria do escultor Gaetano Russo. Fonte: Biblioteca do Congresso.

Ilustrações 45, 46 e 47 – *Monumento ao Dois de Julho, Monumento à Independência e Monumento a Colombo.*



Salvador, Brasil.<sup>82</sup>



Quito, Equador.<sup>83</sup>



Barcelona, Espanha.<sup>84</sup>

Ilustrações 48, 49 e 50 – *Coluna de Imaculada, Monumento à Independência do México e Monumento à República.*



Roma, Itália.<sup>85</sup>



Cidade do México, México<sup>86</sup>



Belém do Pará, Brasil.<sup>87</sup>

<sup>82</sup> Salvador, Bahia. Cartão Postal do Monumento ao Dois de Julho. Coleção Otoni Mesquita, Cartões Postais. LABHOI, UFF. <http://www.historia.uff.br/labhoi/?q=image/tid/82>. Último acesso: maio 2009). Monumento inaugurado em 1895, de autoria do escultor Calor Nicoli.

<sup>83</sup> Quito, Equador. Inaugurado em 1910, de autoria do escultor Juan Bautista Mingueti e do arquiteto Francisco Durini.

<sup>84</sup> Barcelona, Espanha. Monumento inaugurado em 1888, de autoria de Gaietà Buïgas e Rafael Atché.

<sup>85</sup> Roma, Itália. A partir de estereofotografia de Giorgio Sommfer. Monumento inaugurado em 1857, de autoria do escultor Giuseppe Obici.

<sup>86</sup> Cidade do México, México. Monumento inaugurado em 1910, de autoria do escultor Enrique Alciati, do arquiteto Antônio Rivas Mercado e do engenheiro Roberto Gayol.

A escolha por um modelo de monumento internacionalmente difundido, repetido e aceito, que havia de fato produzido uma tradição, revela a inserção do escultor em um tipo de linguagem internacional. A partir daí, caberia a ele a teatralização das cenas, a inserção dos personagens, a criação das alegorias, elementos que dariam exclusividade a sua obra.

No *Monumento à glória imortal*, Zani havia optado por posicionar estátuas figurativas no topo da coluna, mas terminou acatando sugestão da comissão julgadora: inseriu uma imagem alegórica, figura feminina de inspiração clássica, trajando vestido longo, de pés descalços, com os dois braços ao alto, simbolizando a cidade de São Paulo. Em uma das mãos, segura uma tocha e na outra, um ramalhete. Nesse caso, novamente, trata-se de fórmula bastante explorada na estatuária pública europeia e americana: figura alegórica feminina, posicionada no topo de um monumento, com vestes clássicas e os braços ao alto (em sinal de luta ou em sinal de glória).

Ilustrações 51 e 52 – *Monumento aos Fundadores de São Paulo*. São Paulo, 1925.



Fonte: < <http://esculturasemsaopaulo.blogspot.com.br/2008/02/glria-imortal-aos-fundadores-de-so.html>>  
Acesso em março 2008 e acervo pessoal da autora.

---

<sup>87</sup> Belém do Pará, Brasil. Inaugurado em 1897, de autoria do escultor italiano Michele Sansebastiano.

Ilustrações 53 e 54 – *Estátua de Marianne e Monumento a Júlio de Castilhos.*



Jonzac, França.



Porto Alegre, Brasil.

Ilustrações 55, 56 e 57 – *Estátua da Liberdade, Monumento à República e Monumento à Abertura dos Portos.*



Nova Iorque, EUA.



Paris, França.



Manaus, Brasil.

No caso do *Monumento à Glória Imortal*, sua originalidade apareceria a partir das cenas históricas da fundação de São Paulo, especialmente as figuras de índios criadas pelo

escultor Amadeu Zani, já que este optou por um desenho de monumento bastante difundido na estatúria internacional. Os quatro altos-relevos que decoram as faces da base do monumento trazem representações da Primeira Missa, das negociações de paz de Nóbrega e Anchieta com os Tamoios, da Catequese e da Guerra dos Tamoios. Há ainda um grupo de índios posicionados na base da coluna, representando a construção da Vila.

O alto-relevo que retrata a Primeira Missa reelabora um tema recorrente na historiografia, explorado especialmente na pintura. Trata-se do momento da chegada dos portugueses ao Planalto de Piratininga, da fundação e da posse, através da ação catequizadora da Igreja. A imagem traz um grupo de figuras composto por quatro padres (entre eles Manoel de Paiva e Anchieta), nove índios e dois outros personagens (possivelmente representantes da Coroa Portuguesa). Paiva é a figura central do conjunto: em pé, com as mãos estendidas em sinal de oração, acompanhado por Anchieta, que aparece ajoelhado ao seu lado. À esquerda, ao lado dos padres, um casal de índios com postura curvada – a índia carrega uma criança; um padre ajoelhado, descalço, e um homem branco, em pé; um casal de índios sentados, quase deitados, com um bebê que procura o seio da mãe. Do lado direito, outro grupo de figuras é composto por um homem branco, em pé, e um padre ajoelhado; um casal de índios, em pé, e uma índia agachada com uma criança.

Ilustração 58 — “A Primeira Missa”, alto-relevo do *Monumento a glória imortal*.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Os índios da “Primeira Missa” de Zani são figuras abatidas e penitentes. O escultor produziu personagens com poses deselegantes, corpos curvados ou deitados displicentemente, os olhos voltados para baixo, os cabelos despenteados. Há uma atmosfera de descaminho entre os índios, enquanto os padres são representados em pose ereta ou ajoelhados, trabalhando na catequização das almas.

É clara aqui a semelhança com a obra de Antônio Parreiras, *Fundação de São Paulo*, já mencionada nesta tese (p.44), na composição do Padre Manoel de Paiva e na própria organização da cena, embora o espectador seja colocado em ponto de vista diferente. É possível que Zani tenha visto a obra de Parreiras, executada em 1913, período de fabricação do próprio Monumento, ou que ambos tenham consultado uma terceira imagem. Há grande semelhança, especialmente nas vestes do Padre Paiva, em seus traços faciais, na mesa da “Primeira Missa”, posicionada atrás do personagem, com dois castiçais e uma cruz central.



Ilustrações 59 e 60 – Detalhes da tela *Fundação de São Paulo*, de Antônio Parreiras e do alto-relevo de Amadeu Zani, no *Monumento à Fundação de São Paulo*.



Fonte: Pinacoteca Municipal de São Paulo e Acervo pessoal da autora.

O segundo alto-relevo, cujo tema é a Guerra dos Tamoios, traz uma cena de batalha infernal. Há um investimento do artista no desenho de corpos musculosos e na força empregada por essas figuras. A partir dessa imagem, o artista imprime dramaticidade ao episódio da fundação de São Paulo e à violência característica da conquista, embora esta seja bastante particular. O elemento central da cena é um índio que está sendo esganado por outro, revelando o horror da guerra entre os Confederados Tamoios (apoiados por franceses) e os Tupiniquim (apoiados por portugueses). Não há armas, apenas mãos, pés, pernas e braços na luta. Há uma atmosfera trágica, com gestos de desespero, de violência e de dor. Aqui não há qualquer menção à Igreja, nem aos padres jesuítas ou a qualquer homem branco. A violência física ficou reservada aos índios. Esses índios infernais seriam evidentemente redimidos pelos missionários jesuítas.

Ilustração 61 — “Guerra dos Tamoios”, alto-relevo do *Monumento à glória imortal*



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ilustração 62 — Detalhe da figura central do alto-relevo



Fonte: Acervo pessoal da autora.

O terceiro alto-relevo narra a chegada de Nóbrega e Anchieta a Iperoig e a tentativa de negociação com os índios aliados na Confederação dos Tamoios. Ao retratar os padres



Nóbrega e Anchieta (em pé sobre a canoa) negociando com os índios aliados na Guerra, o escultor divide a cena em três partes.

Ilustração 63 — “Embaixada de Nóbrega e Anchieta”, alto-relevo do *Monumento à glória imortal*.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Do lado esquerdo, vemos cinco índios em poses dramáticas que sugerem sofrimento e perdição, através dos corpos esticados, torcidos e sobrepostos. Como um retrato dos índios confederados que não se alinharam ao projeto português. Há um índio tocando trombeta, que nos remete novamente às representações de inferno da arte ocidental.

Ilustração 64 — Detalhe do primeiro grupo do alto-relevo



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Os gestos dramáticos dos personagens do lado esquerdo da cena contrastam com a aparência equilibrada e concentrada dos dois padres no lado direito (Anchieta e Nóbrega). Um deles conversa diretamente com os índios e permanece com a mão esticada em sua direção, enquanto o outro como que se reporta aos Céus, beijando uma cruz e olhando para o alto.

Na parte central, um grupo de índios observa os padres. As mãos estendidas em sua direção dão a ideia de aceitação do diálogo pacificador. A figura central neste grupo é um índio que aparece paramentado com cocar, possivelmente representando um chefe indígena, pois é o mais alto, o mais forte e é caracterizado em pose displicente, com a mão direita apoiada na cintura. Está cercado por dois índios sentados e outro agachado, todos curvados e atentos ao padre. Há, ainda, outro índio em pé e uma mulher que se apoia no chefe.

No último alto-relevo, dedicado à Catequese, os índios parecem transformados em relação aos demais. Embora não tenham a atitude altiva que caracterizaria o índio em

monumentos paulistas construídos posteriormente, aqui estão com fisionomia tranquila e penitente, havendo uma predominância de crianças em relação aos adultos e de mulheres em relação aos homens. O padre aparece no foco central da cena, sentado, apontando uma direção, um caminho. Os índios o cercam, sentados, deitados ou em pé, atentos ao sermão de Anchieta.

A tranquilidade que transmite a cena está possivelmente ligada a uma ideia de transformação proporcionada pela catequese. A predominância de crianças e mulheres, bem como a imagem da mãe índia carregando seu bebê no colo (imagem bastante explorada na iconografia indígena brasileira, da qual trataremos adiante), parece reforçar o discurso da educação jesuíta. Os índios aparecem transformados em relação aos “selvagens” retratados na “Guerra dos Tamoios”. A cena apresenta ao espectador o sucesso da ação dos padres jesuítas na construção de São Paulo, a partir da pacificação, da educação e, portanto, na *civilização* dos índios.

Ilustração 65 — “A Catequese”, alto-relevo do *Monumento à glória imortal*.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ilustração 66 — Vista do conjunto (“A Catequese” e “A Guerra dos Tamoios”)



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ilustração 67 — Vista do conjunto (“Tratado de Iperoig” e “A Primeira Missa”)



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ilustração 68 — Vista do conjunto (“A Guerra dos Tamoios” e “Tratado de Iperoig”)



Fonte: Acervo pessoal da autora.

O grupo de figuras que ornamenta a base da coluna traz uma perspectiva bastante diferente dos altos-relevos. Índios e jesuítas trabalham juntos, utilizando diversas ferramentas, como martelos e enxadas, além de objetos como cestas e bandeiras. O escultor investe na representação dos corpos em atitude de trabalho, esticados, contorcidos, musculosos. O índio já não é mais a figura apática ou displicente dos altos-relevos, mas aparece reabilitado, trabalhando na construção de São Paulo. A cidade parece ser fruto da catequese que orientou e dirigiu a força da população indígena na construção da maior

cidade do país. Interessante é observar a exclusão dos colonos portugueses no processo de construção da Vila.

Ilustrações 69 e 70 — Estátuas de índios e jesuítas na base da coluna representam a fundação da Vila.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ilustração 71 — Detalhe do grupo de estátuas da base da coluna.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Cabe observar que um elemento importante na representação dos índios no *Monumento à glória imortal* é o fato de assumirem um espaço importante na obra (aparentemente muito maior do que nas demais obras sobre a fundação da cidade), enquanto, ao mesmo tempo, estão inteiramente subjugados aos missionários, que os orientam, ensinam, pacificam e dirigem. O protagonismo na história da fundação de São Paulo é reservado à Igreja, que o assume através dos jesuítas. Mesmo os bandeirantes, personagens muito explorados na pintura histórica e na estatuária pública no tocante a São Paulo, estão fora da narrativa.

O índio configura-se como uma espécie de pano de fundo para a ação dos padres e a própria caracterização dos personagens aparece nesse sentido, pois há pouco investimento na composição dos rostos, dos traços físicos e dos adornos. São figuras curvadas, agachadas e descabeladas, com gestos de sofrimento, medo, apatia ou raiva. Mesmo na alegoria ao trabalho, o espectador tem dificuldade em enxergar os rostos dos personagens que trabalham na construção da Vila.

Esses são os índios representados por Zani, que também revelam muito da orientação dos idealizadores e, especialmente, da leitura de Simão de Vasconcelos. Em outras pinturas e esculturas do período, quando o índio surgiu como protagonista na formação de São Paulo, a imagem produzida para representá-lo é compatível com sua carga simbólica, ou seja, o personagem aparece caracterizado com certa nobreza: alto, forte, com olhar fixo no horizonte (como é o caso do *Monumento às Bandeiras*). Aqui, o discurso da mestiçagem não faz parte da obra, por isso o índio não necessita ser caracterizado como o nobre ancestral do paulista.

Os quatro temas tratados no monumento retratam episódios fundamentais na ação catequizadora dos jesuítas que atuaram em São Paulo e que se transformam no episódio fundador da cidade, uma narrativa heroica dos missionários católicos. O escultor não arrisca a introdução de detalhes nos episódios que representa, embora a bibliografia indicada no edital trouxesse informações sobre vestuário, objetos, armas ou móveis utilizados na época. De modo geral, as imagens restringem-se a retratar índios desarmados, nus ou com pouca vestimenta, em cenários também pouco detalhados.

Os índios no Monumento parecem seguir o paradoxo indicado por Simão de Vasconcelos na *Crônica da Companhia de Jesus*: ora são representados como figuras pacíficas e subservientes, ora aparecem como selvagens ou displicentes. Ao contrário das demais obras que analisei neste trabalho, aqui o índio paulista ainda não fora reabilitado e transformado no nobre Tupi. É interessante observar, desde já, que a aparição de indígenas em monumentos públicos paulistas estaria comumente atrelada à memória da Igreja e de seus jesuítas, embora a narrativa bandeirante (que ganharia força nos monumentos públicos a partir da década de 1930) também incluía os índios. Nesse caso, não é diferente. Ao longo do edital e do processo de avaliação dos projetos, a Comissão não demonstrava interesse na representação dos índios paulistas, limitando-se a tratá-los em sua relação com os missionários.





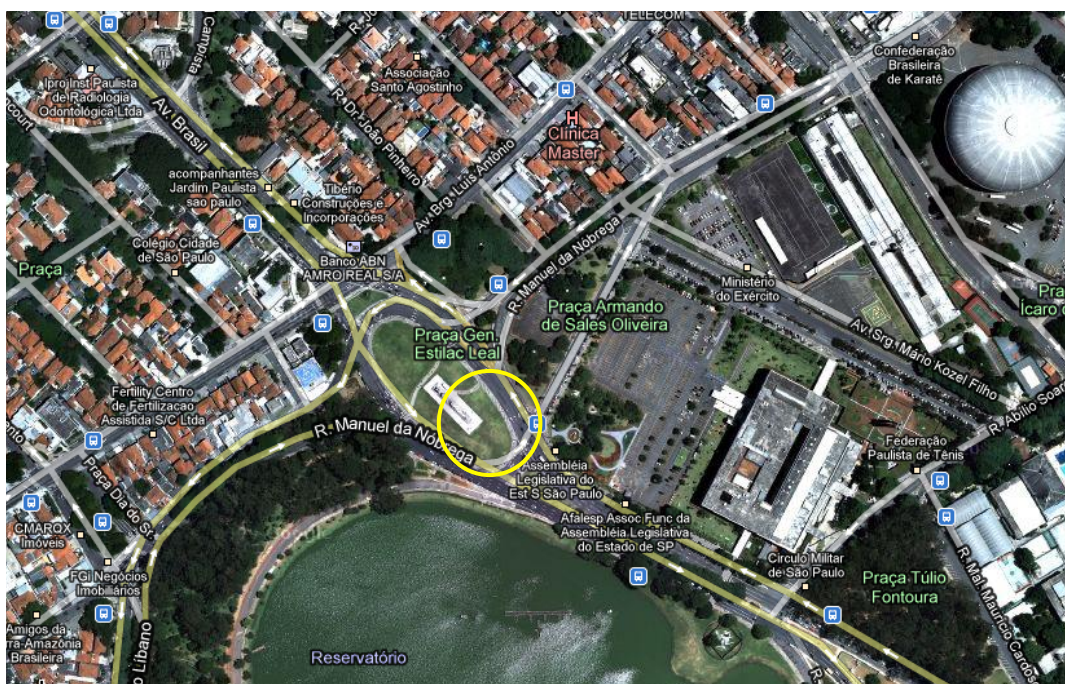
### 3.2 O monumento moderno de Brecheret

Dos monumentos celebrativos paulistanos o *Monumento às Bandeiras* é, sem dúvida, o de maior poder simbólico na representação da cidade. Localizado no início da Avenida Brasil, na entrada do Parque do Ibirapuera, a obra tem imenso destaque, porque se adequa com perfeição à cidade moderna, de grande circulação de pessoas e de automóveis, em que São Paulo se tornou, gradativamente, ao longo do século XX. Este Monumento, diferente da grande maioria das obras celebrativas paulistanas, não foi posicionado na região central, em praça que sofreria reforma em razão do metrô (como é o caso do

*Monumento à Fundação de São Paulo* ou do *Monumento a Ramos de Azevedo*), nem mudou de lugar ou ficou perdido em meio à paisagem urbana, aos edifícios que cresceram e transformaram de forma radical a paisagem (como é o caso do *Monumento a Anchieta*). A obra de Brecheret permanece posicionada em espaço amplo (na Praça General Estilac Leal) e goza de excelente localização e visibilidade.

É evidente que estar livre dos interditos próprios ao posicionamento na região central de uma grande cidade não ocorre por acaso. Como vimos, o *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret, esteve em processo de construção por 33 anos, levando em conta o período de idealização da maquete. A ideia original era posicioná-lo na Praça da Sé, região central de São Paulo, mas, em razão do tempo que levou a ser construído e do grupo que esteve envolvido em sua concepção, pôde ocupar, na década de 1950, um dos novíssimos terrenos da região do Ibirapuera, no caminho para Santo Amaro.

Ilustração 72 — Localização do *Monumento às Bandeiras*. No detalhe, a ampla praça onde está posicionada a obra.



Fonte: Google maps.



Bastante diferente do estilo acadêmico do *Monumento à Glória Imortal*, inaugurado em 1925, o moderno *Monumento às Bandeiras*, de 1953, traz um desenho horizontal. Ao examinar a primeira maquete apresentada, será possível notar que não houve grandes alterações na forma, que manteve sua original horizontalidade, apesar de o escultor ter realizado diversos ajustes com o objetivo de atualizar a obra às transformações de seu próprio fazer artístico. Esses pequenos ajustes transformaram de forma significativa o conteúdo simbólico da obra. Assim, qualquer apreciação sobre a concepção formal do *Monumento às Bandeiras* deve levar em consideração seu longo período de fabricação, processo que durou mais de 30 anos.

Ilustração 73 — *Monumento às Bandeiras*



Fonte: <<http://demetriusvas.webuda.com/wp-content/uploads/2011/08/Monumento-as-Bandeiras-3.jpg>>  
Último acesso em outubro de 2010.

O desenho final do *Monumento às Bandeiras* consiste em uma massa horizontal composta por estátuas que representam indivíduos em marcha, além de uma dupla de cavalos e um barco. O artista não faz uso de alegorias, assim como não faz referência a personagens históricos específicos. A obra é toda composta por esculturas anônimas e, nesse aspecto, bem como na própria concepção formal, é original em relação às demais obras estudadas nesta tese. Isso porque a obra traz uma narrativa aberta, sem ordem cronológica, sendo pura alegoria.

A ênfase inicial da obra, sugerida por Menotti Del Picchia já na década de 1920, era exatamente a importância do bandeirante na história paulista. À frente da obra aparecem dois homens, mais altos que os demais, porque estão montados a cavalo. Os animais são bastante diferentes do desenho típico dos cavalos que compõem a maioria das estátuas equestres, em geral obras produzidas em estilo acadêmico, com representação figurativa dos animais, pose altiva e adereços. Os monumentos de Dom José, em Lisboa, ou Dom Pedro, no Rio de Janeiro, trazem exemplos desses clássicos cavalos monumentais.

Ilustração 74 — *Estátua equestre de Dom José*. Lisboa, Portugal.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ilustração 75 — *Estátua Equestre de Dom Pedro I*. Rio de Janeiro, Brasil.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Os cavalos de Brecheret são fixos, têm a cabeça voltada para baixo e não trazem rédeas, selas ou estribo. Estão apoiados e colados a uma base de granito. Neles, os cavaleiros parecem pequenos, especialmente se observarmos as proporções entre cavalo e cavaleiro em obras como a *Estátua Equestre de Dom Pedro I*. Aqui o cavaleiro não está em pose de desfile real, nem protagoniza famosa cena da história. Cavaleiros e seus cavalos parecem mesmo caminhar, firme e lentamente, para adiante. Os cavalos do *Monumento às Bandeiras* diferem inclusive do animal que o mesmo Brecheret criou para o Monumento ao Duque de Caxias, este muito mais afinado ao gosto acadêmico, sem ousadia na forma. A diferença entre a concepção do cavalo do *Duque de Caxias* e a do *Monumento às Bandeiras* mostra a fluência que possuía o artista nas duas linguagens, tanto acadêmica, quanto moderna, já que as obras foram construídas concomitantemente. Mostra ainda que, à construção do *Monumento às Bandeiras*, subjaz um projeto estético, vinculado à arte modernista, que deu liberdade de criação ao artista, porque suas linhas fogem às convenções que costumavam caracterizar esse tipo de obra.

Ilustração 76 — Cavalo de Brecheret no *Monumento ao Duque de Caxias*



Fonte: <http://www.mubevirtual.com.br/index.php?Dados&area=busca&tipo=material&material=31> Último acesso em fevereiro de 2012.

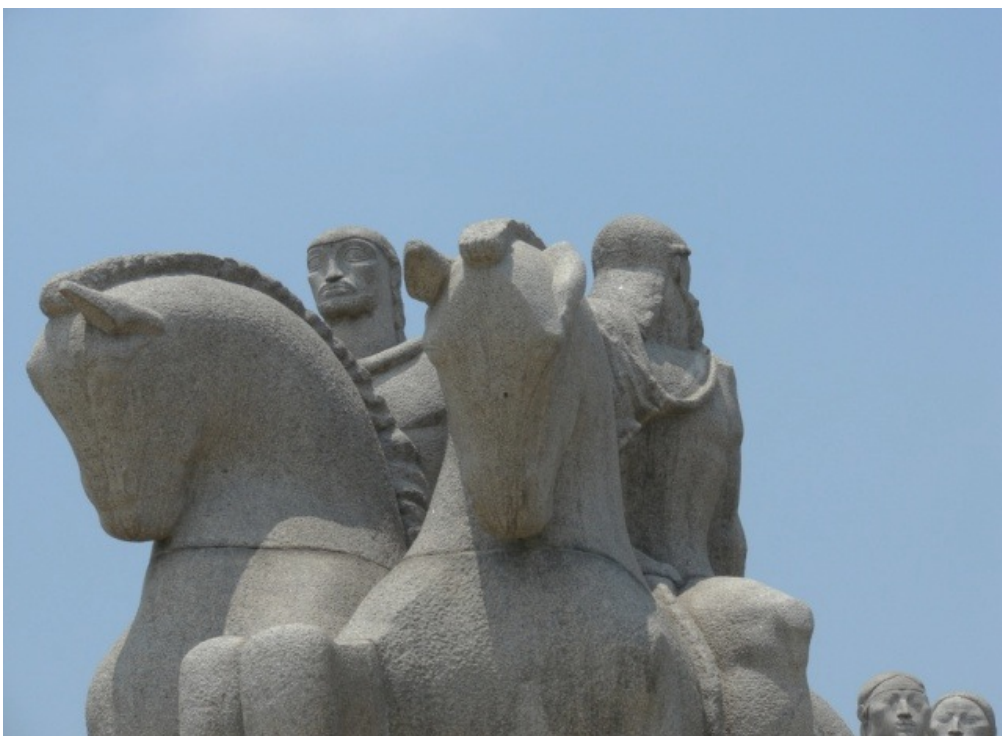




Fonte: <[http://tudoporsaopaulo1932.blogspot.com.br/2011\\_01\\_01\\_archive.html](http://tudoporsaopaulo1932.blogspot.com.br/2011_01_01_archive.html)>  
Último acesso em dezembro de 2012.

Montados nos cavalos, abrindo o Monumento e liderando a expedição, surgem dois homens. Ambos levam uma espécie de capa que cai sobre os ombros (assim como boa parte dos personagens que figuram na obra). O homem da direita usa um colar com crucifixo. O homem da esquerda olha para trás, mirando o grupo que o segue, enquanto o homem da direita olha para frente, fixando o horizonte. Ambos usam barba, possivelmente remetendo à figura clássica do bandeirante paulista, criada no século XIX. O homem que olha para trás, de barba longa, parece mais velho. Eles representam aquilo que Del Picchia chamou de Guiadores, os chefes da expedição.

Ilustração 78 — Homens a cavalo no *Monumento às Bandeiras*



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ilustração 79 — Homens a cavalo no *Monumento às Bandeiras*



Fonte: Acervo pessoal da autora.



À direita do monumento, uma fila composta por sete homens de tipos físicos distintos. Todos eles olham para frente, com exceção do quarto homem, voltado para a lateral da obra. Têm as pernas flexionadas em posição de quem puxa ou empurra algo com força. Na diversidade de tipos físicos, o escultor procurou não imprimir muitos detalhes aos personagens. Parece haver uma indefinição proposital, embora seja possível perceber homens negros, brancos, índios e mestiços. No Monumento é possível encontrar, apesar da sutileza dos traços dos personagens, o clássico bandeirante paulista, de barbas longas, e o índio bravo, em pose ativa e armado com lança. Ao lado deles, entre as duas filas, duas outras estátuas, sendo uma delas o conhecido autorretrato de Brecheret, mencionado por Martha Rossetti Batista (1985). A inserção do autorretrato expande o significado das Bandeiras, para além do contexto colonial em que ocorrera, passando a representar o esforço de indivíduos de diferentes origens na construção da cidade de São Paulo.

Ilustração 80 — Detalhe de fila à direita do Monumento



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ilustração 81 — Detalhe de fila à direita do *Monumento às Bandeiras*



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ilustração 82 — Detalhe de fila à direita do *Monumento às Bandeiras*



Fonte: Acervo pessoal da autora.



Após esta fila de homens, há três personagens que não estão em posição de marcha e interagem entre si, provocando uma espécie de pausa no forte ritmo do grupo. São eles: uma índia carregando um bebê, única figura feminina do Monumento, um índio ornamentado de colar e um homem branco de barba. Esses três personagens compõem uma cena à parte, alheia a todo esforço empreendido pelos homens que figuram na obra. Na cena, o homem indígena carrega uma bateia, fazendo referência à procura pelo ouro. A mulher índia carrega seu bebê, estabelecendo uma relação imediata com a família paulista, indicando a importância da mestiçagem na formação de São Paulo. Atrás do trio, um homem puxa a barca com uma corda. Assim termina o primeiro grupo, seguido pelo barco da monção.

Ilustração 83 — Detalhe das três figuras que provocam uma pausa no conjunto posicionado à esquerda do Monumento



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ilustração 84 — As três figuras e o o homem que puxa a barca com uma corda.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

É correto afirmar que o tema da mestiçagem no *Monumento às Bandeiras* se moderniza em relação ao tradicional discurso da formação de São Paulo – que se limitava ao índio e ao branco europeu –, uma vez que a obra termina por incorporar a população de origem africana. Isso é corroborado pela célebre interpretação de Cassiano Ricardo, publicada em livreto comemorativo do IV Centenário (RICARDO, s.d.)<sup>88</sup>, segundo a qual os personagens que aparecem no monumento são mamelucos, brancos, índios ou negros.

No discurso do Monumento, harmonizar-se-iam conflitos próprios do período retratado, que dizem respeito, por exemplo, à atuação dos bandeirantes na escravização dos

---

<sup>88</sup> “Cassiano Ricardo, membro do Conselho Federal de Cultura da Academia Brasileira escreveu e ofereceu ao secretário Orlando Zancaner esta pequena mas minuciosa informação sobre a grande obra de arte e seu significado histórico, como contribuição nos objetivos do Turismo, em São Paulo.” RICARDO, Cassiano. **O que é o Monumento dos Bandeirantes**. São Paulo, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, s/d, p.2.

índios ou na captura de escravos negros fugidos. Mas é claro que a obra não pretende, e nem poderia, abarcar a complexidade do tema.

A inclusão dos negros na obra, inicialmente alijados na proposta formulada por Del Picchia, e dos índios, que apareciam apenas como alegorias, mostra uma adaptação realizada pelo artista já na década de 1930 e que altera a leitura do episódio Bandeiras. Se, em um primeiro momento, o Monumento foi pensado por Menotti Del Picchia para celebrar a força do bandeirante paulista na abertura de caminhos e na definição de nossos contornos geográficos, o escultor Brecheret, ao longo de 30 anos de trabalho, daria outra tônica à obra, que seria a de celebrar a miscigenação do povo brasileiro. Ao final, a obra extrapola o tema das bandeiras, assim como extrapola o próprio discurso regionalista que a criou. Brecheret chegou a afirmar esse novo significado, pouco tempo antes da inauguração:

Como você sabe, pretendi transformar isso num Altar da Pátria. Aqui estão as raças que formaram o Brasil. Aqui se encontram o índio, o negro e o branco. Por isso mesmo gostaria que, no dia da inauguração (será no primeiro 25 de janeiro, dia de São Paulo), o Ministro da Educação tome algumas providências no sentido de que ao pé do monumento estejam estudantes de todo o Brasil. Quero vê-los junto do Altar da Pátria. (MARTINS, 1952)<sup>89</sup>

É possível afirmar que essa alteração na interpretação da imagem síntese das bandeiras começou a acontecer na passagem de Brecheret por Paris e na aproximação com temas étnicos, como comentei no capítulo anterior. Nesse caso, seria também pela arte, por meio das experiências estéticas do artista, que se daria uma virada na leitura histórica do episódio. Não poderia ser diferente, já que, no caso do *Monumento às Bandeiras*, o projeto estético é muito forte. Outro fator relevante para pensar essa mudança é a importância do

---

<sup>89</sup> MARTINS, Ibiapaba. Trinta anos de trabalho no maior monumento do mundo. *Última hora*, 21 nov. 1952.

tema para o artista, já que trazia em sua biografia uma espinhosa origem estrangeira. Ao colocar-se na obra, ao inserir seu autorretrato entre aqueles titãs, o artista parece sentir-se mais brasileiro, parte dessas raças e dessa mistura que caracterizam a formação nacional.

Por fim, um trecho do livreto escrito por Cassiano Ricardo e publicado pela Prefeitura de São Paulo deixa clara essa dupla interpretação da obra:

Mas o Monumento dos Bandeirantes tem um grande significado histórico, que é o imortal feito dos paulistas na formação territorial do Brasil. Representa uma bandeira em marcha, na conquista da extensão de terra que hoje forma, no mapa da América do Sul, o perfil geográfico do Brasil. E cada uma das figuras que o integram representa, por sua vez, a contribuição de cada raça, das que entraram no *melting pot* brasileiro, ou seja, na formação do nosso povo. O mameluco (nascido do cruzamento branco-indígena), o índio e o negro figuram unidos num só grupo social e humano. (RICARDO, s.d., p.3)

Ilustração 85 — Detalhe do homem que puxa a corrente.



Fonte: Acervo pessoal da autora.



As figuras da lateral esquerda do Monumento terminam com dois personagens que atuam no barco da monção: um homem mestiço, ou um índio cristianizado, que carrega no pescoço um colar com crucifixo e puxa uma corrente presa ao barco. E, na ponta do barco, na extremidade do Monumento, um índio o empurra. O último personagem tem o rosto virado para o lado esquerdo do Monumento.

Ilustração 86 — Detalhe do homem que puxa a corrente.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ilustração 87 — Detalhe do último homem.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ilustração 88 — Detalhe do último homem.



Fonte: Acervo pessoal da autora.



O segundo grupo que compõe o Monumento é formado por uma fila de homens que se posiciona do lado esquerdo da obra. Os quatro primeiros, em posição de quem marcha, parecem ser um branco, um negro e dois mestiços. Este grupo é seguido por um homem índio, armado, que não olha para frente, mas para a lateral, como se protegesse o grupo. O homem índio usa colar e carrega uma lança. Este é seguido por um homem que joga o tronco e a cabeça para trás, com expressão de sofrimento.

Ilustração 89 — Detalhe do grupo na lateral esquerda do Monumento



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ilustração 90 — Detalhe do índio armado na lateral esquerda do Monumento



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Em seguida, dois homens carregam um terceiro que, parcialmente coberto por um tecido, parece morto ou muito ferido, mostrando o risco e o perigo da empreitada. Por último, três homens, sendo dois negros e um branco, puxam as cordas que trazem o barco. Mais uma vez, Cassiano Ricardo justificaria, didaticamente, a presença de cada uma das *raças* na narrativa criada pelo artista:

Enquanto comando, direção, rumo a seguir, predomina o branco, ou mameluco; Enquanto movimento, ímpeto para as travessias continentais, sertão adentro, o índio, nômade, é que predomina (sem índio não haveria bandeira); Enquanto pouso pelos caminhos, plantações em torno dos descobertos auríferos, mineração, o elemento indispensável é o africano (sedentário). (RICARDO, s.d., p.)

Ilustração 91 — Detalhe de homem sendo carregado na lateral esquerda da obra.



Fonte: <[http://tudoporsaopaulo1932.blogspot.com.br/2011\\_01\\_01\\_archive.html](http://tudoporsaopaulo1932.blogspot.com.br/2011_01_01_archive.html)>  
Último acesso em dezembro de 2012.

Ilustração 92 — Detalhe dos três últimos homens que compõem a lateral esquerda do Monumento.



Fonte: Acervo pessoal da autora.



Ilustração 93 — Detalhe dos três últimos homens que compõem a obra.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ilustração 94 — Detalhe da parte de trás da obra.



Fonte: Fonte: <[http://tudoporsaopaulo1932.blogspot.com.br/2011\\_01\\_01\\_archive.html](http://tudoporsaopaulo1932.blogspot.com.br/2011_01_01_archive.html)>  
Último acesso em dezembro de 2012.

É possível observar que Brecheret criou algumas cenas específicas dentro do grande quadro da expedição bandeirante, isto é, imersos no grupo que caminha para frente, para a conquista do sertão, há o trio composto pela mãe índia, o bandeirante e o índio com bateia; o homem ferido sendo carregado e o índio armado. Essas cenas parecem ter uma função importante no conjunto da narrativa, pois conferem dramaticidade ao Monumento e contextualizam o episódio para o espectador. É como se, dentro do movimento intenso proposto na obra, existissem pausas. Como se ali coexistissem o cinema e a fotografia. Em discurso à Assembleia Legislativa, Armando Sales de Oliveira teria se referido ao Monumento como um “instantâneo da vida de uma bandeira apanhado com imensa felicidade”.<sup>90</sup>

Entre os temas explorados por Brecheret na narrativa estão o esforço e o perigo da empreitada, que já haviam sido propostos por Menotti del Picchia na década de 1920, a mestiçagem do povo paulista e a cooperação de diferentes povos na construção da cidade, tema que ganhou importância ao longo dos 30 anos de trabalho do escultor.

Cabe observar, entretanto, que não há clareza a respeito da origem étnica dos personagens que compõem a obra, em razão dos poucos adereços e de uma proposital despreocupação com a caracterização das figuras, dos anônimos que compõem a obra. Vale lembrar que a preocupação com a caracterização dos personagens é um recurso típico da escultura acadêmica. Na obra também não há qualquer legenda. Dessa forma, o folheto escrito por Cassiano Ricardo e impresso pelo governo do estado ganha ainda mais importância, uma vez que explica detalhadamente sua interpretação, que também era a oficial, sobre o Monumento.

---

<sup>90</sup> Discurso de Armando de Sales Oliveira, proferido em 9 de julho de 1936 (PELLEGRINI, 2000, p.125).

Ao longo dos 30 anos de construção da obra, há algumas permanências e outras mudanças. Parece correto afirmar que o tempo de fabricação do Monumento fez com que ele sofresse uma simplificação formal. Alegorias foram retiradas, bem como as ânforas e as escadarias que faziam parte da maquete. Por outro lado, o escultor não se prendeu a um episódio específico, mas manteve a orientação inicial de propor uma imagem-síntese do episódio, embora tivesse investido em cenas pontuais que garantiram sua contextualização. A tônica da obra mudou ao longo dos anos, passando de uma apologia à força do povo paulista, representado pelo bandeirante, ideia inicial de Del Picchia, para transformar-se, por vontade do próprio escultor e em sintonia com o discurso do próprio IV Centenário, em uma apologia à miscigenação racial que teria sustentado o crescimento de São Paulo.

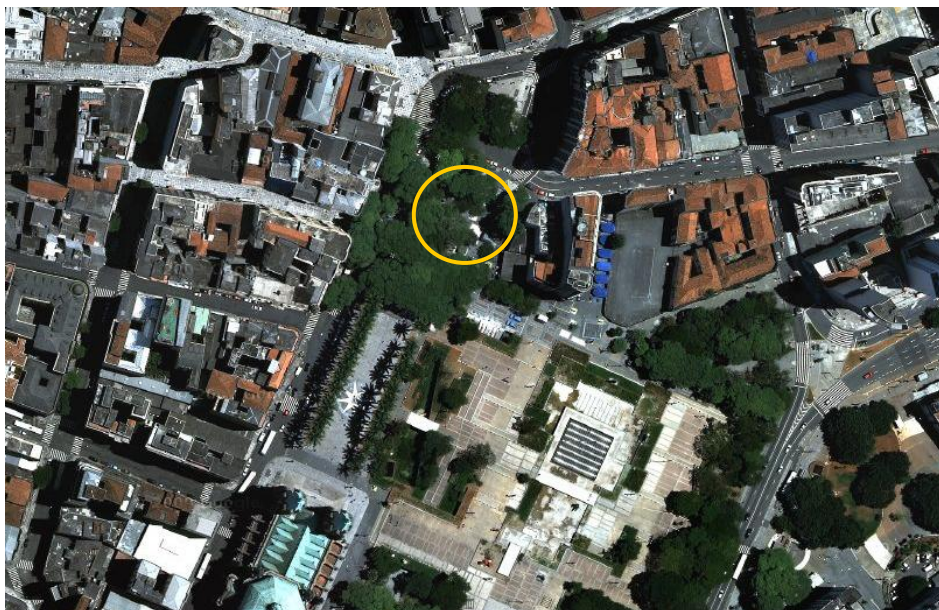


### 3.3 Anchieta e um monumento túmulo

O *Monumento a Anchieta*, como vimos, foi inaugurado em dezembro de 1954, ano em que se comemorou o IV centenário da fundação de São Paulo. Ocupa espaço de alto investimento simbólico do catolicismo paulista, a Praça da Sé, posicionado em frente à Catedral. Além disso, é um espaço com alta circulação de pedestres, trabalhadores e moradores da região central da cidade, frequentadores da Catedral e do intenso comércio do Centro. Sempre há alguém sentado na base do *Monumento a Anchieta*, encostado à obra, aproveitando a sombra do local.



Ilustração 95 — Vista aérea do local onde está implantado o *Monumento a Anchieta*



Fonte: Google maps.

O *Monumento a Anchieta*, entregue à Prefeitura de São Paulo pelo grupo Sul America e inaugurado em dezembro de 1954, tem uma concepção formal bastante simples: é composto por base em granito, decorada por três altos-relevos em bronze e encimada por uma grande estátua de Anchieta. O comedimento do escultor na ornamentação da obra faz dela um exemplar diferenciado dos demais monumentos analisados neste trabalho e está relacionado a um conjunto de fatores, entre eles o valor investido no Monumento pela empresa contratante e a própria área de atuação do artista, um especialista em arte sacra.



Ilustração 96 — Frente do *Monumento a Anchieta*, na Praça da Sé, região central de São Paulo



Fonte: Fotografia de João Cassiano.

A obra é composta por uma estátua do homenageado com cinco metros de altura e por três cenas ilustrativas de sua ação como missionário jesuíta na São Paulo colonial, esculpidas em alto-relevo. A base é pouco mais alta que a estátua, foco central da obra. No *Monumento a Anchieta* o escultor Heitor Usai tratou de investir na representação em grande escala do homenageado por meio de escultura posicionada sobre bloco revestido de mármore negro.

A estrutura do *Monumento a Anchieta* é muito similar a outra obra construída pelo mesmo escultor, localizada no Rio de Janeiro, feita em homenagem ao médico Miguel Couto, e produzida quase dez anos antes, em 1944. Isso talvez represente o repertório restrito do artista no universo dos monumentos públicos, já que era, de fato, especialista em arte tumular, ramo no qual atuou intensamente.

Ilustrações 97 e 98 — *Monumento a Anchieta*, em São Paulo, e *Monumento a Miguel Couto*, no Rio de Janeiro.



Fonte: Acervo pessoal da autora e acervo família Usai.

No *Monumento a Anchieta*, de Heitor Usai, existe, na base, na parte da frente do Monumento, logo abaixo da estátua do padre, uma inscrição que identifica o homenageado para o espectador: “Padre José de Anchieta, S.J. Apostolo do Brasil”. Interessante é observar que a inscrição não o coloca na posição de fundador da Vila de Piratininga, nem

faz referência a São Paulo, mas evoca sua atuação missionária em um contexto nacional. Não há, diferentemente das demais obras, um investimento no discurso regionalista ou na glorificação de São Paulo a partir da figura do homenageado, embora tenha sido inaugurada no ano do IV Centenário e tenha sido construída em meio às comemorações.

Ilustrações 99 e 100 — *Monumento a Anchieta*, sem data



Fonte: Fotografias cedidas por Remo Usai.

A obra está localizada na Praça da Sé. A posição em que se encontra a estátua de Anchieta permite-lhe olhar na direção do Pátio do Colégio, tendo a Igreja da Sé ao fundo.



Há uma sintonia evidente da obra com a Catedral e a Praça, em razão do simbolismo religioso atribuído àquele sítio da cidade.<sup>91</sup>

Ilustrações 101 e 102 — Frente do *Monumento a Anchieta*, na Praça da Sé, região central de São Paulo



Fonte: Fotografias de João Cassiano.

A estátua de Anchieta traz um missionário vestido com a tradicional batina jesuítica, com abertura frontal e botões ocultos, além da faixa amarrada à cintura. O padre é representado com feição jovem, embora a iconografia de Anchieta seja bastante variada em relação à representação de sua idade. Magro, levemente curvado, o jesuíta leva uma cruz na mão direita e uma Bíblia na mão esquerda, ambos representando sua atuação como evangelizador.

---

<sup>91</sup> O simbolismo da Praça da Sé é muito maior que o puramente religioso, agregando as ideias de luta, liberdade, organização da sociedade civil, em função, por exemplo, da missa de Herzog ocorrida na década de 1970.

Ao contornar o Monumento no sentido anti-horário, é possível ver o alto-relevo que faz referência ao trabalho de catequização do Padre Anchieta. A cena é composta por Anchieta sentado, trajando batina e carregando um livro nas mãos, cercado por duas crianças indígenas, um menino e uma menina. A menina está sentada ao pé do padre, nua, trajando apenas um cordão em volta da cintura e uma pulseira. O menino aparece em pé, trajando uma tanga. O grupo está apoiado em uma pedra e a cena faz alusão à catequese, reforçando a imagem de Anchieta como professor dos índios, sempre cercado de crianças, conversor pela palavra. Aqui, a representação é de um padre ainda mais jovem do que aquele que figura na estátua principal. Característica que pode fazer referência a sua atuação na fundação da Vila, quando ainda era noviço.

Ilustração 103 — Alto-relevo do *Monumento a Anchieta*



Fonte: Acervo pessoal da autora.



É curioso observar que esta imagem parece ser anterior à contratação do artista pela empresa Sul America para executar o *Monumento a Anchieta*. Como já relatei aqui, Usai veio ao Brasil convidado por padres jesuítas para decorar a Igreja de Santo Inácio, no Rio de Janeiro. Um dos altos-relevos que compõem o edifício é exatamente este, uma homenagem ao Padre Anchieta. Aqui Usai compõe a figura do padre cercado por crianças, tão recorrente na estatuária paulista.

Ilustrações 104 e 105 — Modelo em gesso do grupo da catequese e alto-relevo da Igreja de Santo Inácio, no Rio de Janeiro.



Fonte: Acervo família Usai e fotografia de Edney Sanchez.

O segundo alto-relevo, ao contornar o Monumento, traz o Padre Anchieta a rezar uma missa. O missionário aparece de costas, em pose clássica de referência ao ritual da Consagração, e segura uma hóstia com as mãos levantadas na direção de uma cruz rústica. Atrás do padre, um índio e um missionário, ambos ajoelhados. O padre que reza a missa está paramentado com a casula, indicando celebração de missa. O índio aparece trajando

apenas uma tanga de tecido, sem qualquer adereço e é identificado pelo corte de cabelo em formato de cuia. É a representação do índio pacificado, sem indumentária, sem armas, botoques ou penas, completamente rendido, aos pés da cruz. Ao seu lado, o missionário veste batina com cordão amarrado à cintura.

Ilustrações 106 e 107 — Parte de trás do *Monumento a Anchieta* e detalhe do alto-relevo



Fonte: Fotografias de João Cassiano.

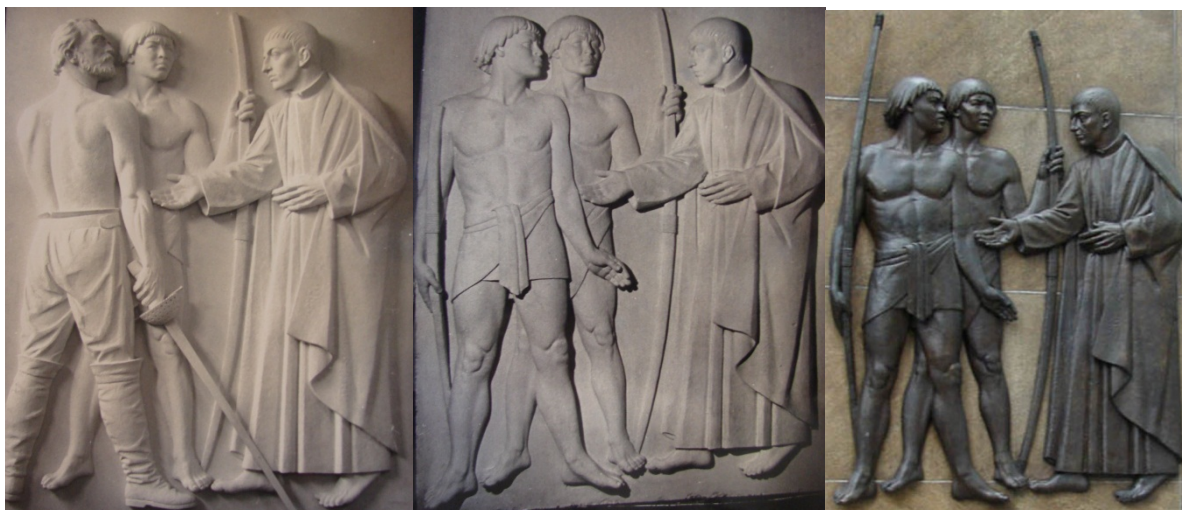
O terceiro alto-relevo que compõe a obra é a polêmica imagem que originalmente trazia Anchieta protegendo os índios da cobiça do homem branco. Na cena, havia a

representação do índio como vítima, fraco e ingênuo em relação ao desbravador branco, este guiado pelo desejo de explorar a Colônia, e do jesuíta como mediador, conciliador desses diferentes personagens e interesses. Essa interpretação nos remete à leitura produzida por Simão de Vasconcellos, por exemplo, cronista citado no edital do concurso do *Monumento à Glória Imortal*, comentado no primeiro capítulo desta tese. Esse discurso do jesuíta como mediador entre a violência do branco e a ingenuidade, ou selvageria, do índio parece permear os monumentos com narrativas religiosas e de celebração do trabalho jesuítico, excluindo a comemoração do papel do bandeirante ou da população nativa. No *Monumento a Anchieta*, o índio tem papel secundário, e a representação do colonizador branco acaba sendo retirada da obra.

Após a modificação exigida em debate na Câmara Municipal, conforme análise do capítulo anterior, o alto-relevo traria dois índios, um ao lado do outro, e o Padre Anchieta. O escultor não alterou as duas estátuas que permaneceram no grupo (o índio e o padre); sendo assim, Anchieta continuaria na posição de apaziguador, com as mãos estendidas. Entretanto, os índios aparecem em posição ativa, carregando seus arcos e trajando apenas sunga de tecido. É interessante notar que a mão esquerda do índio, inserido posteriormente na obra, faz uma curva peculiar, justamente para seguir o contorno que a imagem anterior, do homem branco, fazia.



Ilustração 108, 109 e 110 — Sequência de imagens do alto-relevo modificado.



Fonte: Arquivo Histórico de São Paulo (108), Acervo família Usai (109) e acervo pessoal da autora (110).

É necessário reforçar que, dos quatro monumentos analisados nesta tese e que trazem imagens de índios, além de versar sobre a temática da história colonial paulista, este é o único no qual não aparece um discurso regionalista ou de glorificação de São Paulo e do paulista. Há uma série de razões que contribuíram para essa peculiaridade. Uma delas é, possivelmente, o fato de ter sido produzido por um escultor radicado no Rio de Janeiro; portanto, distante das disputas de memória que permearam as comemorações do IV Centenário. Além disso, a obra foi contratada sem concurso, isto é, sem debate público e, ao que tudo indica, sem a figura do conselheiro iconográfico, o que, de certa forma, define um tipo de apreensão que o artista faz do tema. Usai parece não ter dado importância às disputas pela fundação de São Paulo entre anchietanos e nobreguenses, tanto que não há qualquer imagem que faça referência à cronologia da fundação de São Paulo. Por último, a empresa contratante, também radcada no Rio de Janeiro, parece não ter estado interessada na natureza do discurso apresentado na obra, satisfazendo-se com a homenagem ao missionário.

Não houve também qualquer registro de que o escultor se tivesse servido de um conselheiro iconográfico para produzir a obra. Sabe-se que Guilherme de Almeida, quando presidente da Comissão do IV Centenário (em substituição a Ciccilo Matarazzo), foi convidado a ver obra, antes de sua implantação na cidade, o que, de fato, fez.

Houve aqui a ausência de um debate público no processo de idealização da homenagem, que chegou pronta (o debate iria ocorrer, como vimos, na Câmara Municipal, resultando na substituição de um dos altos-relevos). Assim, o escultor teve, por um lado, maior liberdade na composição das cenas, embora, por outro lado, tenha corrido o risco de ficar distante dos debates mais vibrantes sobre o tema – o que parece ter ocorrido com o *Monumento a Anchieta*.



### **3.4 Um monumento-museu e a idealização família paulista**

*O Monumento à Fundação de São Paulo* foi inaugurado em 1963 para comemorar o IV centenário do nascimento de São Paulo e celebrar o papel dos portugueses na construção da cidade. Para isso, a obra promove um encontro, em bronze, de figuras históricas, todas contemporâneas ao início da Vila de Piratininga. O monumento, como já comentei, foi idealizado por um grupo de portugueses e luso-brasileiros ligados ao Clube Português de São Paulo (com a colaboração de outros núcleos de cultura portuguesa, como o Centro Transmontano e a Casa de Portugal) e tinha como principal objetivo a celebração da figura de Manoel da Nóbrega como fundador da cidade.

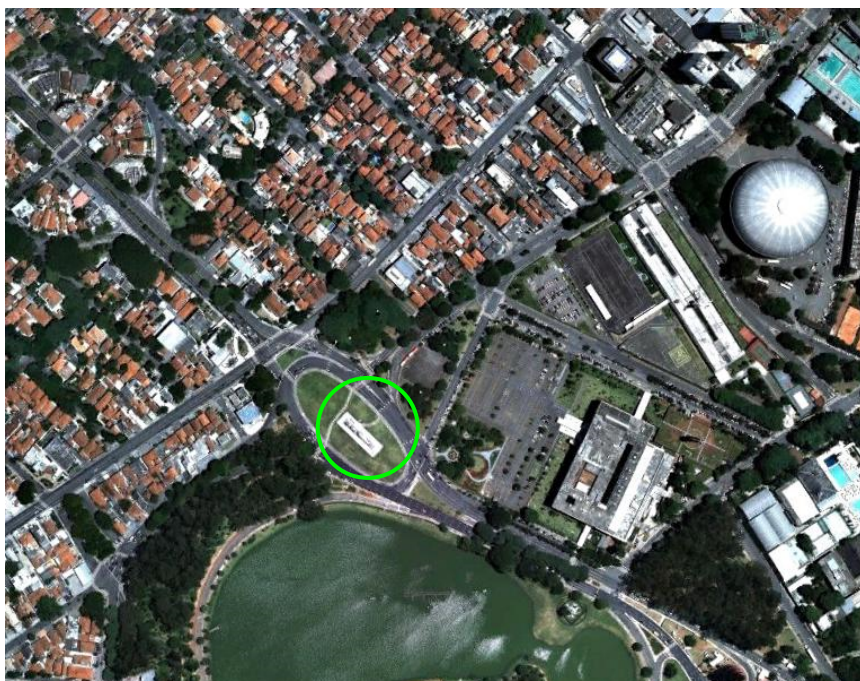




Fonte: Acervo pessoal da autora.

A obra está localizada em uma pequena praça da Rua Manoel da Nóbrega, bem próxima ao Parque do Ibirapuera. Foi transferida do local em que esteve originalmente (a Praça Clóvis Bevilacqua, no centro de São Paulo), em razão das obras do metrô. Na Rua Manoel da Nóbrega, o monumento fica escondido em meio às árvores da praça onde está instalado e ao estacionamento de ônibus e carros. Trata-se de uma rua residencial, com pouca circulação de pedestres e trânsito moderado de automóveis, localizada em bairro nobre da capital paulista, a Vila Mariana.

Ilustração 112 — Vista aérea da região onde está localizado o *Monumento à Fundação de São Paulo*



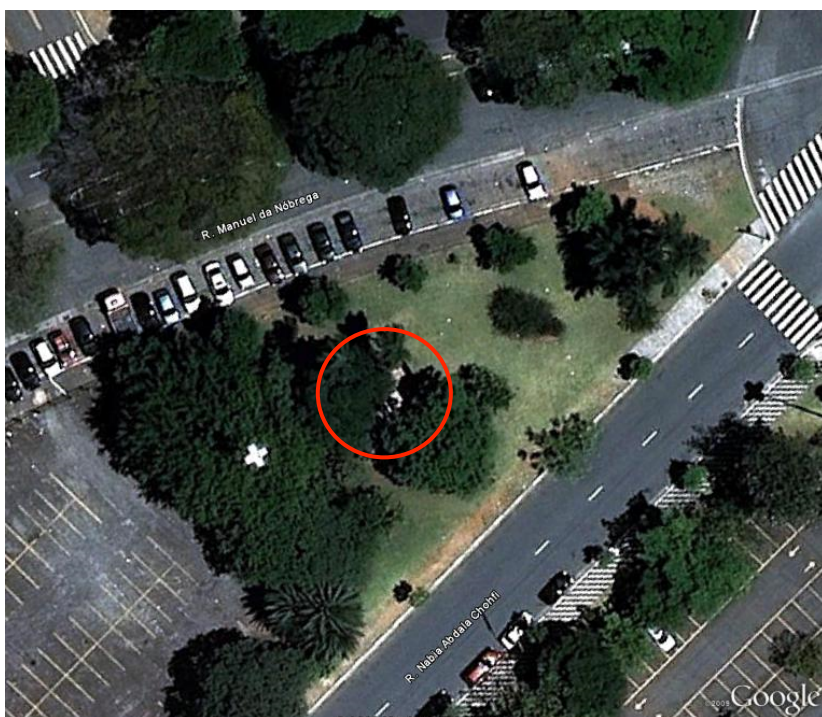
Fonte: Google Maps.

Na fotografia acima, é possível observar a pequena praça onde o Monumento está localizado e compará-la com o enorme espaço destinado ao *Monumento às Bandeiras*. Não se trata de confrontar as duas obras, é evidente que são monumentos de dimensões diferentes, de propostas diferentes (o *Monumento às Bandeiras* foi encomendado pelo governo de São Paulo) e de importância completamente distinta. De todo modo, fica claro que a enorme praça que abriga a obra de Brecheret, além de não possuir árvores, está no caminho de uma grande via – a Avenida Brasil –, com tráfego intenso de automóveis e é vista de frente pelos carros que se aproximam. A obra tem, ali, todo o destaque.

A situação incômoda do *Monumento à Fundação de São Paulo* na atual praça explica-se, por um lado, em razão da mudança do local onde havia sido originalmente

inaugurado. A praça está longe de ser ideal para abrigar uma obra do gênero, uma vez que a fruição do trabalho exige sua melhor visibilidade. Ali, as árvores cobrem o Monumento, diminuindo o destaque e tornando difícil observá-lo ou tomar fotografias, em razão das sombras e dos galhos que cobrem as estátuas. Para quem circula de carro, a obra fica ainda mais escondida. Um detalhe curioso é que, após a transferência, o principal homenageado, Manoel da Nóbrega, acabou ficando de costas para os passantes, tornando-se a figura de menor destaque no conjunto.

Ilustração 113 — Vista aérea do *Monumento à Fundação de São Paulo*, coberto por árvores.



Fonte: Google maps.



Não busco argumentar em favor de uma melhor localização para a obra, mas, sim, arriscar possíveis explicações para a situação e tomar o espaço como tema para reflexão. O aparente desajuste da obra na praça que a abriga poderia até mesmo indicar uma direção para a análise sobre a história do *Monumento à Fundação de São Paulo*; afinal, a obra tem uma longa trajetória, povoada de interditos, tal e qual o cenário onde hoje se encontra.

O *Monumento à Fundação de São Paulo* é uma obra em que o escultor ousou pouco na forma, produzindo um conjunto composto de pedestal decorado por alto-relevo e encimado por estátuas. Há, entretanto, um extremo cuidado com a clareza e o didatismo da narrativa, refletido, por exemplo, na preocupação em legendar toda a obra, já que cada personagem tem seu nome transcrito. Quando o espectador contorna o Monumento, observa os personagens como se fossem modelos de um museu de história: paramentados e fixos, cada um deles trazendo uma placa de identificação.

Ilustração 114 — *Monumento à Fundação de São Paulo*



Fonte: <http://www.flickr.com/photos/roquesampa/2108713411/>  
Último acesso dezembro de 2012.

Em razão da impossibilidade de retratar e dramatizar o episódio da Primeira Missa em São Paulo, considerado tradicionalmente como marco fundador da cidade, uma vez que o principal homenageado, o Padre Nóbrega, não estava presente, optou-se por agregar os “principais personagens” da história paulista em uma espécie de reunião familiar. Eles parecem posar para uma fotografia: Bartira, com filho no colo, aparece ao lado do pai, Tibiriçá, e do marido, João Ramalho; os três padres, Nóbrega, Anchieta e Paiva, acompanhados por uma criança indígena; Martim Afonso de Sousa surge em uma das extremidades, como o dono da terra. Como já referi, a ideia de construir um monumento que celebrasse a fundação a partir de reunião de diversos personagens (considerados todos fundadores, ao invés de concentrar-se apenas em Nóbrega) surgiu na proposta de Afonso de Taunay, citada no capítulo anterior.

Sendo assim, nesta obra, o caráter pedagógico, comum aos monumentos celebrativos, é ainda mais evidente. Melo Pimenta, seu idealizador, afirmara que sua vocação era ser mais do que um “bloco estático”, mas constituir-se em uma verdadeira “aula de história”. Talvez por isso os personagens apareçam tão ricamente caracterizados, nas roupas e nos acessórios, embora não transmitam movimento ou dramaticidade, uma vez que se trata de uma cena idealizada e não da representação de um episódio histórico. Há, portanto, um discurso de harmonia, de comunhão, criado pelo escultor e representado por personagens organizados em forma de círculo, bastante diferente da organização em fila do *Monumento às Bandeiras*, que teria possibilitado a interpretação que Armando Sales de Oliveira fizera dele.



Ilustração 115 — Detalhe do *Monumento à Fundação de São Paulo* onde é possível notar a organização dos personagens em círculo.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 116 — Detalhe da placa de identificação de Martim Afonso de Sousa no Monumento à Fundação de São Paulo



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Os três personagens indígenas presentes na obra seguem também a proposta do discurso pacificador. A índia Bartira aparece no Monumento simbolizando a mãe paulista. O personagem tem um significado importante na história regional, porque representa a

mestiçagem, já que, casando-se com o português João Ramalho e produzindo descendentes, daria início à primeira geração de paulistas, frutos da mestiçagem do branco português com o índio. A imagem da mãe índia, carregando seu bebê no colo, apoiando-o na barriga ao lado do corpo, é bastante recorrente na história da representação de mulheres indígenas. Já no século XVI, por exemplo, os holandeses Albert Eckhout e Georg Marcgraf produziram retratos de índias muito semelhantes, carregando seus bebês nessa mesma posição. Há, aí, possivelmente, o início de uma tradição visual sobre o personagem, que tem como consequência inúmeras repetições e a identificação rápida do público-espectador. Nos monumentos paulistas, a representação da mãe índia nessa posição é imagem quase obrigatória.

Ilustrações 117, 118 e 119 — Gravura de Georg Marcgraf, pintura de Albert Eckhout e detalhe do Monumento a Glória imortal dos fundadores de São Paulo, de Amadeu Zani.



Fonte: *Historia Naturalis Brasiliae* (1648) (117), National Museum of Denmark (118) e acervo pessoal da autora (119).



As imagens acima demonstram a longevidade dessa tradição na representação da mulher indígena. A gravura de Marcgraf apareceria publicada pela primeira vez em 1648, na *Historia Naturalis Brasiliae*, de Wilhelm Piso. A pintura de Eckhout foi produzida entre 1641 e 1644 e compõe o acervo do National Museum of Denmark. Ambos também representaram a mulher indígena selvagem, antropófaga, mas sua circulação na estatuária parece ter sido bastante limitada, principalmente se comparada à índia que carrega o bebê.<sup>92</sup>

Ilustrações 120 e 121 – Mulher indígena selvagem de Marcgraf e Eckhout.



Fonte: *Historia Naturalis Brasiliae* (1648) e National Museum of Denmark, Copenhague.

<sup>92</sup> Como exceção à regra, há os índios que compõem a estátua equestre de Pedro I, que guardam certa agressividade, diferentemente dos índios paulistas. A diferença na representação do índio na estatuária paulista e carioca explica-se pelo lugar que o personagem ocupa nessas mitologias, nas construções de identidades próprias a cada um desses contextos.

Ilustrações 122, 123 e 124 – Representação da mãe índia no *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret, e no *Monumento à Fundação de São Paulo*, de Luís Morrone. Fotografia produzida pela expedição Rondon.



Fonte: Acervo pessoal da autora (122 e 123) e Acervo Museu do Índio/RJ (124).

As imagens acima apresentam a repetição da personagem mãe índia, tanto na produção escultórica, quanto na fotografia. Embora desconheça a história desta foto em particular, é possível afirmar que ao tomar a foto, a pose da índia já fazia parte da memória visual do fotógrafo, ou seja, já era familiar para ele, assim como o é para o espectador. Essa familiaridade do público com a pose da índia e de seu filho coloca a fotografia em uma situação particular, tornando-se uma espécie de foto-modelo, antes mesmo de sua circulação.

Nesse mesmo sentido, Carlo Ginzburg, em texto no qual analisa as *Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, comenta as relações entre pintura e fotografia e os diálogos entre o pintor e o fotógrafo. Naquele caso, o historiador comprovaria a relação entre um friso grego e uma fotografia de mulheres do Sudão, fotografia esta que teria inspirado Picasso na

composição da famosa tela. (GINZBURG, 2002). Aqui, entretanto, interessa-me situar a importância da personagem mãe índia e o porquê da repetição da pose, tanto na pintura, quanto na escultura e na fotografia. Por um lado, a imagem ratifica o discurso do bom índio e da mãe paulista, por outro, revela o diálogo entre artistas de diferentes linguagens e períodos da história.

Ao lado de Bartira está posicionado seu pai, o cacique Tibiriçá, chefe dos Guaianá. Outro personagem que acompanha Bartira é o seu marido, o português João Ramalho. Tibiriçá, Bartira e João Ramalho são personagens fundamentais no discurso harmônico da fundação de São Paulo, porque simbolizam a aliança, a colaboração (que se daria por meio da prática do cunhadismo) e formam a tríade da fundação de São Paulo, calcada em uma representação positiva da mestiçagem.

Ilustrações 125, 126 e 127 – Tibiriçá; Tibiriçá, Bartira e João Ramalho; Martim Afonso de Sousa



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Na perspectiva de unir os principais personagens da história de São Paulo, houve ainda a inclusão de um representante da Coroa Portuguesa, Martim Afonso de Sousa, primeiro donatário da Capitania de São Vicente. O nobre português assume lugar de destaque na obra, ocupando uma das extremidades do Monumento (em razão da mudança de lugar, Martim Afonso acabou por tomar o lugar principal da obra).

Ali estão, ainda, os padres Anchieta e Manoel de Paiva. O primeiro, pela importância a ele atribuída na catequização dos índios e na formação do núcleo de Piratininga; e o segundo, por ter rezado a missa de fundação da cidade, em 1549. Anchieta aparece acompanhado por uma criança indígena, acolhida por ele com o braço esquerdo.

Aqui cabe observar que, tanto quanto a mãe índia, a figura do jesuíta com a criança, ou rapaz, indígena, parecem compor uma tradição visual a respeito desses personagens, uma vez que a imagem se multiplica em monumentos públicos. O índio cristianizado, sob a proteção do jesuíta, reforça o discurso da colaboração de portugueses e índios na colonização de São Paulo, além de marcar a associação do jesuíta com a figura do professor. Vale ressaltar que em três monumentos, dos quatro estudados nesta tese, vemos a figura do jesuíta com o menino índio.



Ilustração 128 – Os jesuítas Manoel da Nóbrega, José de Anchieta com o curumim e Manoel de Paiva



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ilustrações 129 e 130 – Anchieta e crianças indígenas no *Monumento a Anchieta*, de Heitor Usai e no *Monumento à glória imortal dos fundadores de São Paulo*



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ilustrações 131 e 132 – Padre e rapaz indígena cristianizado no *Monumento a Colombo*, em Barcelona, Espanha. Anchieta e índio cristianizado no *Monumento Anchieta e o índio*, em Franca, São Paulo



Fonte: Acervo pessoal da autora (131) e [http://www.trekearth.com/gallery/South\\_America/Brazil/Southeast/Sao\\_Paulo/Franca/photo729020.htm](http://www.trekearth.com/gallery/South_America/Brazil/Southeast/Sao_Paulo/Franca/photo729020.htm) Último acesso em novembro de 2012 (132).

Por último, é preciso observar a figura do Padre Manoel da Nóbrega, personagem central na obra, que aparece na posição de quem caminha, carregando na mão esquerda um livro, pois ele teria sido, de acordo com o memorial descritivo, o “primeiro secretário da Educação do Estado do Brasil” (MEMORIAL..., 1963), enquanto a mão direita aparece inclinada para frente, como que apontando um caminho. A iconografia em torno deste jesuíta, ao contrário do que ocorria com Anchieta, era bastante escassa, e não havia imagens de Nóbrega do período da colonização. Por isso, a construção da imagem do padre, da maneira como a vemos no Monumento, é fruto de um longo percurso. Ocorreria, portanto, um fenômeno interessante: a criação de uma nova imagem sobre o personagem, como expus no capítulo anterior.



De acordo com artigo publicado no jornal *Diário da Noite*, em 12 de outubro de 1962, o Monumento já estava pronto e localizado nos jardins do hospital Beneficência Portuguesa. A inauguração, porém, ficou marcada para o início de 1963. A pedra fundamental da obra foi lançada em 18 de outubro (data de nascimento e de morte do padre Nóbrega) de 1962, e, durante a cerimônia, uma caixa foi enterrada, na base do monumento, contendo um pergaminho que registrava a assinatura do grupo presente, além de exemplares de jornais do dia e moedas correntes do País (*DIÁRIO DA NOITE*, 12 out.1962). O Monumento foi finalmente inaugurado em 30 de março de 1963, na Praça Clóvis Bevilacqua, região central de São Paulo.

Todo esforço do grupo nobreguense rendeu a construção do Monumento, embora tivesse ficado um pouco aquém do esperado, tanto em razão da composição, quanto das proporções da obra. Passados os festejos do IV Centenário, o monumento ficaria perdido no tempo e, posteriormente, no espaço. A *Tribuna de Portugal* publicaria, em abril de 1963, uma espécie de epitáfio:

O gigante inicialmente projetado resultou pigmeu. Enquanto uma só companhia – a ‘Sul-America’ – em muito menos tempo, erigia em melhor local e com impecável dignidade artística um belo monumento à memória do Padre Anchieta, a Comunidade Portuguesa de São Paulo, com mais de 200 mil almas não se mostrou capaz de ir além da triste coisa que foi inaugurada na Praça Clóvis Bevilacqua.

Cabe considerar que os dez anos de elaboração do grupo e a realização “afinada” de Luís Morrone resultaram em um monumento que segue as diretrizes principais do Movimento Pró-Nóbrega. Os personagens indígenas não representam uma questão a ser solucionada, mas parecem compor a obra para ratificar a positiva presença portuguesa em

São Paulo; daí a escolha de Tibiriçá e de Bartira, pela relação de parentesco com João Ramalho e pela importância da formação do primeiro tronco paulista, e do curumim, em razão da atuação dos professores-jesuítas.

A criação de uma cena idealizada, em que colonos, portugueses e jesuítas aparecem juntos, segue o tom dos discursos do grupo nobreguense, sempre com o intuito de frisar a harmonia do processo de colonização como forma de exaltar os portugueses. Por outro lado, a utilização de figuras em poses tradicionais da iconografia paulista e o cuidado na caracterização de jesuítas, bandeirantes e índios – evidente nas vestimentas e nos adereços dos personagens – revelam a pesquisa de Morrone no sentido de representar “corretamente” os personagens históricos, possivelmente em função da história do escultor e dos erros cometidos no passado, como vimos no capítulo anterior. Há nesse monumento uma deliberada obediência do escultor a comissão organizadora e ao conselheiro iconográfico da obra, Tito Lívio Ferreira, mantendo sintonia entre a proposta do grupo e o resultado final da obra, ao menos na interpretação do episódio.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trata-se de um enorme desafio encerrar reflexões abertas ao longo de qualquer pesquisa acadêmica, portanto, esse texto tem por objetivo apenas pontuar algumas questões que surgiram durante o trabalho e que merecem maior atenção.

As quatro obras aqui analisadas indicaram que a história colonial paulista inspirou narrativas bastante diversas, concretizadas em monumentos com soluções formais diferentes: há desde um típico exemplar da estatuária acadêmica, o *Monumento à Glória Imortal dos Fundadores de São Paulo*, até um inspirado monumento moderno, como é o caso do *Monumento às Bandeiras*.

A interpretação dos episódios comemorados em cada uma dessas obras também apresenta algumas distinções, embora possamos perceber leituras predominantes. Uma delas é a história colonial paulista contada a partir do ponto de vista dos jesuítas, uma vez que três das quatro obras analisadas são dedicadas a comemorar a trajetória dos padres na fundação e colonização de São Paulo: o *Monumento à Glória Imortal*, o *Monumento à Fundação de São Paulo* e o *Monumento a Anchieta*.

Entretanto, essas narrativas não são homogêneas e emergem de “lugares” bastante distintos. Ora se propõem a comemorar a Igreja, ora a atuação de personagens específicos, Anchieta ou Nóbrega, de acordo com o interesse do grupo que realiza a homenagem. Para narrar essas histórias, há uma evidente repetição no uso de figuras indígenas, jesuítas ou colonizadores portugueses, embora cada escultor tenha enveredado por um tipo de linguagem na representação desses personagens, como vimos a partir dos índios anônimos de Zani, dos índios pacificados de Usai, dos índios idealizados de Morrone ou dos índios titãs de Brecheret.

No que diz respeito ao tema, o *Monumento às Bandeiras* se diferencia dos demais e propõe uma celebração da história paulista pautada na epopeia dos bandeirantes, revelando uma sensível transformação na tônica da comemoração. A reabilitação do bandeirante já estava em pleno vapor desde meados do século XIX, mas seria patente nos monumentos públicos apenas duas décadas depois, quando o personagem teria papel principal nas comemorações da fundação da cidade.

É interessante observar que as narrativas sugeridas para compor os monumentos públicos reproduziam disputas características do ambiente historiográfico paulista. Isso ocorre, por exemplo, ao longo do concurso do *Monumento à Glória Imortal dos Fundadores de São Paulo*, quando Adolfo Pinto inspeciona minuciosamente cada cena criada pelos escultores e elimina da comemoração os bandeirantes ou demais personagens que não estiveram no episódio de fundação. Acontece também quando partidários de Nóbrega e Anchieta se digladiam para defender as homenagens a esses personagens na construção do *Monumento à Fundação de São Paulo* e *Monumento a Anchieta*. E ainda ocorre quando vemos uma mudança na interpretação do episódio das Bandeiras no *Monumento às Bandeiras*, que a princípio comemorava os bandeirantes paulistas do século XVI e termina por comemorar todos os povos que colaboraram com a construção da cidade ao longo de seus quatrocentos anos.

Outro conflito bastante interessante exposto neste estudo diz respeito às disputas em razão da coexistência de artistas acadêmicos e modernos na cena artística paulista. Três dos escultores estudados revelam, em algum momento, o incômodo com a questão: Brecheret é exaltado pelo grupo modernista e, segundo Del Picchia, injustiçado pela supervalorização da arte acadêmica no início do século XX. Morrone confronta o modernismo e denuncia a

falta de domínio técnico dos escultores modernos. Já Zani rechaça a escultura moderna que surgia em São Paulo no momento em que produziu o Monumento à Glória Imortal. Trata-se de um tema fecundo a ser explorado no contexto da escultura paulista.

Questão central explorada nesta tese é o impasse sobre a natureza dessas obras, que parece estar presente no processo de construção do conjunto de monumentos analisados: são objetos de arte? Ou artefatos de memória? Como caracterizar esses monumentos? As fontes indicam que entre escultores e idealizadores não existe consenso. Parece correto afirmar que essas obras localizam-se exatamente no limite entre esses dois universos e isso ficou claro a partir dos diversos conflitos que ocorreram entre artistas e os idealizadores das obras. O estatuto de arte parece ser conquista árdua do escultor ao longo do processo de construção da obra. Esse impasse pode ser evidência importante para compreender os diversos conflitos que costumam acompanhar a história dessas obras no espaço público (mudança de lugar na cidade, alteração na estrutura etc.).

Fica evidente que a produção desse tipo de obra é um processo conflituoso e que existem diversos interesses em cena. No caso do *Monumento à Glória Imortal*, por exemplo, há uma disputa colocada entre Adolfo Pinto e Amadeu Zani, que deixa bastante clara a necessidade que sentem de delimitar os espaços de atuação de cada um: o idealizador e o escultor. Aquele debate revela também uma hierarquia entre contratante e contratado que se estabeleceu ao longo dos trabalhos e que mostra também um pouco da origem social desses artistas e de suas possibilidades de inserção no mercado (o trabalho com o barro, a imagem “rude” que carregam em relação a outros artistas, como vimos no caso de Cippichia e Zani).

O mesmo ocorre no *Monumento à Fundação de São Paulo*, quando toda a discussão a respeito do teor da homenagem e do conteúdo de uma obra com esta temática é feito antes da própria realização do concurso. A viabilização do monumento representa também uma conquista após anos de luta e de enfrentamentos. Houve enorme resistência ao nome de Nóbrega como fundador da cidade e foi preciso um verdadeiro malabarismo do grupo luso-brasileiro para que a ideia fosse aceita pela Prefeitura.

No *Monumento às Bandeiras*, a disputa não parece ter havido, ao menos inicialmente, conflitos de ordem historiográfica, possivelmente em razão do prestígio de Del Picchia, responsável pela elaboração memorial descritivo da obra. A luta se deu quando um grupo de intelectuais decidiu promover a inserção de uma nova linguagem artística, o modernismo, na estatuária paulista. Os esforços resultaram em uma das mais importantes obras da cidade de São Paulo.

No caso do *Monumento a Anchieta*, houve necessidade de aprovação da obra pela Comissão do IV Centenário, que fiscalizava esse tipo de homenagem, além de ter havido uma intensa disputa a respeito de uma das imagens que compunha o monumento e que precisou ser alterada em razão de resistência enfrentada na Câmara dos Vereadores de São Paulo.

O papel de conselheiro iconográfico e a busca pela “verdade histórica” está atrelada à vocação do monumento celebrativo de ensinar aos espectador sobre a história local ou nacional. Trata-se de uma versão elaborada por especialistas, historiadores ou estudiosos do tema, que pautam-se em documentos históricos e definem uma verdadeira e correta apreensão do tema. Cabia aos escultores encenar essas “verdades históricas” por meio de figuras em bronze.

Por fim, cabe ainda uma consideração a respeito das fontes. O desejo de realizar esta pesquisa deveu-se em grande medida pelo encantamento provocado pelas fontes que cercam a história dessas obras. Ao ter contato com os processos de construção desses monumentos, além de processos, projetos e maquetes, tinha certeza da riqueza de questões que poderia explorar. Entretanto, o trabalho nos arquivos mostrou que, embora as fontes sejam de fato bastante ricas, elas não estão organizadas de modo a facilitar o trabalho do pesquisador, mas encontram-se espalhadas, incompletas, ou seja, não há uniformidade nos documentos encontrados relativos a cada um dos monumentos, que passaram por processos diversos, tendo sido idealizados por grupos diferentes e, portanto, conservados (ou não) nos mais diferentes arquivos. Isso resultou em um tipo de análise que obriga o pesquisador a levantar diferentes questões, a depender da documentação disponível para cada obra. Essa tese é, portanto, resultado desse enorme desafio, o mapeamento e reunião de fontes documentais relativas a obras celebrativas implantadas em São Paulo no século XX.





## ARQUIVOS E BIBLIOTECAS

Arquivo do Centro Acadêmico XI de Agosto – Faculdade de Direito do Largo São Francisco – USP.

Arquivo Histórico de São Paulo

Arquivo da Pinacoteca do Estado

Arquivo da Seção Técnica de Levantamentos e Pesquisa. Departamento de Patrimônio Histórico, Divisão de Preservação.

Arquivo Wanda Svevo

Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, Portugal)

Biblioteca da Casa de Portugal de São Paulo

Biblioteca do Centro Cultural São Paulo

Biblioteca do Clube Português de São Paulo

Biblioteca da Faculdade de Direito do Largo São Francisco – USP

Biblioteca do IEB-USP

Biblioteca do Itaú Cultural

Biblioteca Joanina (Coimbra, Portugal)

Biblioteca do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo

Biblioteca Mário de Andrade

Biblioteca do MASP

Biblioteca do Museu Paulista

Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa, Portugal)

Biblioteca da Pinacoteca do Estado

Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, Brasil)

Museu Anchieta de São Paulo

Museu da Cidade de São Paulo



## REFERÊNCIAS

### A. FONTES

A GAZETA. 24 jan. 1953.

A GAZETA. 06 fev. 1954.

AMARAL, Aracy. Brecheret. *Suplemento literário*, 22 nov. 1969. Biblioteca da Pinacoteca, Pasta Brecheret.

ANDRADE, Mario de. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro, nov.1920.

ARISTOPHANES (Menotti Del Picchia). **A Gazeta**. 31 jan. 1920

ATA DA 19ª REUNIÃO DA COMISSÃO DO IV CENTENÁRIO, realizada em 6 de maio de 1952: Pasta 326, Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – IV Centenário. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal.

ATA DO IHGSP, Revista do IHGSP, abril de 1942.

BRECHERET, Victor. **Carta a Mário de Andrade**, 14 maio 1924, Paris. Arquivo Mário de Andrade, IEB, USP.

CARTA A HEITOR USAI. S.d. Acervo familiar, Rio de Janeiro. Incompleta. Sem assinatura.

CORREIO PAULISTANO, 7 jul. 1920.

CORREIO PAULISTANO. 22 jun. 1954.

DEL PICCHIA, Menotti. Diário de São Paulo. 1969.

DIÁRIO DA NOITE. 24 jun. 1954.

DIÁRIO DA NOITE. 12 out. 1962.

DIÁRIO POPULAR. 03 jul. 1954.

DI CAVALCANTI. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, set 1920.

EDITAL DO CONCURSO PARA A CONSTRUÇÃO DO MONUMENTO AOS FUNDADORES DE SÃO PAULO. **O Estado de S. Paulo**, 28 mai. 1909.

FOLHA DA NOITE. “Ainda o ‘salão’: o Departamento de Cultura...”, 19 abr. 1943.

FOLHA DA NOITE. 23 jun.1954.

FOLHETO DA “EXPOSITION DU IV CENTENAIRE ET 1ER. FOIRE INTERNATIONALE.” Notice historique sur la ville de São Paulo. Fundação Bienal, Arquivo Wanda Svevo.

GENERAL ELECTRIC. Anúncio publicitário da empresa, 1954.

HELIOS (Menotti del Picchia). **A Tribuna**. 22/06/1920.

HELIOS (Menotti del Picchia). **Correio Paulistano**, 15/1/1920.

IVAN. Título do artigo. **Papel e Tinta**, São Paulo; Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, jun. 1920.

LEOPOLDO E SILVA, Duarte (Arcebispo). Carta ao escultor Amadeu Zani. 18 de abril de 1926.

LIVRETO DO CONCURSO DO MONUMENTO À GLÓRIA IMORTAL DOS FUNDADORES DE SÃO PAULO. 1910. Arquivo Histórico de São Paulo.

MARTINS, Ibiapaba. Trinta anos de trabalho no maior monumento do mundo. **Última hora**, 21 nov. 1952.

MEMORIAL DESCRITIVO DO MONUMENTO ÀS BANDEIRAS. **Papel e Tinta**, São Paulo, jul. 1920.

MORRONE, Elaine. Entrevista realizada por Ana Rita Uhle. São Paulo, out. 2007.

MORRONE, Luiz. Entrevista realizada por Maria Cecília Lourenço, 20 dez. 1984. Secretaria Municipal de Cultura. CCSP – Divisão de Pesquisa. Equipe Técnica de Artes Plásticas. Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

O CRUZEIRO, 06 fev. 1954.

O ESTADO DE S. PAULO, 28 mai. 1909.

OFÍCIO DA SUL AMÉRICA À PREFEITURA DE SÃO PAULO, mar. 1953. Pasta Monumento a Anchieta, Departamento do Patrimônio Histórico, Divisão de Preservação.

OFÍCIO DA EMPRESA SUL AMERICA À COMISSÃO DO IV CENTENÁRIO DA PREFEITURA DE SÃO PAULO. Pasta Monumento a Anchieta, Departamento do Patrimônio Histórico, Divisão de Preservação. (P. 133 do texto)

OFÍCIO ENVIADO À CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO em 11 de outubro de 1910. Arquivo Histórico de São Paulo.

ORION. Anúncio publicitário, 1954.

SÃO PAULO. Decreto-Lei 13.291 de 1943.

PORTUGÁLIA (01 out. 1954)

PRADO, Paulo. Resenha do mês. **Revista do Brasil**, São Paulo, n. 98, p. 179-182, fev. 1924.

PROGETTO DI PROGRAMMA PER LA PARTECIPAZIONE ITALIANA ALLE MANIFESTAZIONI CELEBRATIVE DEL IV CENTENARIO DI SAN PAOLO. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal.

RICARDO, Cassiano. **O que é o Monumento dos Bandeirantes**. São Paulo, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, s/d.

SÃO PAULO (PREFEITURA). **Projeto de Lei no. 122/53**. Publicado em 20 maio 1953.

ÚLTIMA HORA. São Paulo: 11 jul.1958

ZANI, Amadeu. **Carta ao arcebispo metropolitano Duarte Leopoldo e Silva**. 16 de abril de 1926.

ZANI, Amadeu. **Carta endereçada a Paulo Lopes Leão**, set. 1938.



## B. BIBLIOGRÁFICAS

III CENTENÁRIO DO PADRE JOSÉ DE ANCHIETA: CONFERÊNCIAS PREPARATÓRIA . Autor desconhecido. s. Paris, Aillaud & Cia., 1900.

ABUD, Kátia. *O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições*: a construção de um símbolo paulista, o bandeirante. 1986. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, São Paulo, SP, 1986.

BARREIRINHAS, Yoshie S. Introdução. In: DEL PICCHIA, Menotti. **O Gedeão do Modernismo**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. p.17-18.

BATISTA, Marta Rossetti. **Bandeiras de Brecheret**: história de um monumento: 1920 - 1953. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**. Pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

BELLUZZO, Belluzzo, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo, Metalivros; Salvador, Odebrecht, 1994. Volume I: "Imaginário do Novo Mundo".

BREFE, Ana Cláudia. **O Museu Paulista**. Affonso de Taunay e a memória nacional. São Paulo, Editora Unesp/Museu Paulista, 2005.

CERRI, Luís Fernando. *Non ducor duco*: a ideologia da paulistanidade e a escola. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol. 18, n.36, 1998.

COLI, Jorge. **A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional**. Campinas, Unicamp, Tese (Livre Docência), 1994.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira no século XIX?** São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2005.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo, Estação Liberdade: Editora Unesp, 2001.

ENDERS, Armelle. O Plutarco Brasileiro: a produção dos vultos nacionais no Segundo Reinado. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 25, 41-62, 2000.

FABRIS, Annateresa. **Monumento a Ramos de Azevedo: do concurso ao exílio**. São Paulo, Fapesp/Mercado das Letras, 1997.

FERRETTI, Danilo J. Zioni e CAPELATO, Maria Helena Rolim. João Ramalho e as origens da nação: os paulistas na comemoração do IV Centenário da descoberta do Brasil.

**Revista Tempo**, Rio de Janeiro, n.08, 67-88, 1999. Disponível em <[http://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_dossie/artg8-4.pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg8-4.pdf)> Acesso em maio de 2008.

GARFIELD, Seth. As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-Nação na era Vargas. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, nº 39, p. 15-42. 2000

GINZBURG, Carlo. **Relações de força**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico e o projeto de uma história nacional. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 1, 5-27, 1988.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. Rio de Janeiro, LTC, 2008.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. **Revista Estudos Históricos**, Vol. 1, No 1 (1988).

HARTOG, François; REVEL, Jacques. **Les usages politiques du passé**. Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001.

HASKELL, Francis. **Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

KNAUSS, Paulo. **Imagens urbanas e poder simbólico: esculturas e monumentos públicos nas cidades do Rio de Janeiro e de Niterói**. Tese (Doutorado em História) - PPGH, UFF. Niterói (RJ), 1998.

LEITE, José Roberto Teixeira. Notícia sobre Rodolfo Bernardelli, Ricardo Cipicchia e Victor Brecheret & dos sete bronzes ora incorporados à Pinacoteca do Estado. In: **Escultura Brasileira – fundições em bronze**. Jornal do Acervo Permanente da Pinacoteca do Estado. São Paulo: junho/julho de 1998.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, Editora da Unicamp, 1996.

LOFEGO, Silvio Luiz. **IV Centenário da Cidade de São Paulo: uma cidade entre o passado e o futuro**. SP, Annablume, 2004.

MACEDO, Agenor F. e VASCON CELLOS, Eduardo P. C. **O índio brasileiro**. Rio de Janeiro, Casa Mattos, 1935.

MARINS, Paulo César Garcez. O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. v. 6/7, n.07, p. 9-36, 2003, p.25.

MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, Edusc, 2005.



MATTOS, Claudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista**. Vol. 6-7, no.1, São Paulo, 1999.

MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

MICELI, Sérgio. **Nacional Estrangeiro**. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo, Cia das Letras, 2003.

MICHELET, Jules. **O Povo**. São Paulo, Martins Fontes, 1988

MONTEIRO, John Manuel. **Tupis, Tapuias e Historiadores**. 2001. 233 f. Tese (Livre Docência em Antropologia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2001.

MURATORIO, Blanca. **Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX**. Quito, FLACSO: Sede Ecuador, 1994.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**, Paris, Gallimard, 1984. 3 volumes.

PALHARES, Taisa (org.). **Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo**. Cosac & Naif/ Imprensa Nacional/Pinacoteca, 2009.

PECCININI, Daisy. **Anos 20 Brecheret e a escola de Paris**. s/l, s/e, 1995. p.2. Seção Técnica de Levantamentos e Pesquisa. Departamento de Patrimônio Histórico, Divisão de Preservação.

PISO, Wilhelm. **Historia Naturalis Brasiliae**.

PELLEGRINI, S.B. **Notícias de Brecheret**, São Paulo, S.B. Pellegrini, 2000.

PELLEGRINI, Sandra B. Brecheret, **60 anos de notícia**. São Paulo, s/e, s/d.

PIMENTA, José de Melo. **Cronologia Histórica da Jornada Nobreguense**. São Paulo: Editora Cupolo, 1970. vol. IV, p. 162.

PINTO, Adolfo. **Minha vida**. SP, Conselho Estadual de Cultura, 1969.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Unifanismo paulista: vicissitudes de um imaginário. **Revista da USP**, n. 13, 1992.

RIBEIRO, Maria Isabel Branco. **A arte marajoara de Victor Brecheret**. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

RIEGL, Aloïs. **Le Culte Moderne des Monuments**: Son essence e sa genèse. Paris, Seuil, 1984.

ROCHA POMBO, Francisco da. **História do Brasil**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson (1935).

RUCKSTADTER, Flávio Massami Martins; TOLEDO, César de Alencar Arnaut de. Análise da construção histórica da figura “heróica” do padre José de Anchieta. **Cadernos de história da educação** – nº. 5 – jan./dez. 2006.

SCHWARCZ, Lilia. **O espetáculo das raças**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

UHLE, Ana Rita. **De casaca ao pé da Estação**. História do Monumento a Campos Sales. Dissertação de mestrado. Programa de pós graduação em História. IFCH/UNICAMP, 2006.

VASCONCELOS, Simão de. **Crônica da Companhia de Jesus**. Petrópolis, Editora Vozes, 1977.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo, Hucitec, 1997

VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p.89-112.

VILAR, Socorro de Fátima Pacífico. **A invenção de uma escrita: Anchieta, jesuítas e suas histórias**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2006.

VIOTTI, Hélio Abranches & MOUTINHO, Murillo. **Anchieta nas artes**. São Paulo, Edições Loyola, 1991.

ZANI, Amadeu. **O nosso ambiente artístico** ou casos que não acontecem a todos, nem todos os dias e em qualquer lugar. São Paulo, s/e, 1930.