

A UNIDADE DOS PROJETOS ESTÉTICO E IDEOLÓGICO E A POTENCIALIDADE DO MONUMENTO NO ESPAÇO URBANO: O CASO DO MONUMENTO ÀS BANDEIRAS E DO MONUMENTO DUQUE DE CAXIAS

Ana Carolina Fróes Ribeiro
carolfroes@eesc.usp.br

Introdução

No começo do século XX, as artes plásticas, no Brasil, pautavam-se na busca por uma identidade nacional e por uma modernidade já existente na Europa. Vivia-se, no país, a dubiedade de estar, de um lado voltado para o futuro e tendo a Europa a ser espelhada; e, de outro, voltado para busca por algo capaz de defini-lo e identificá-lo, mirando o passado e o tradicional.

Nesse momento, conforma-se uma nova *intelligentsia* consciente da realidade local: a miséria popular e o atraso do estado social e cultural. Dessa forma, entre 1920 e 1930, os movimentos artísticos que surgiram visaram criar uma arte que expressasse as verdades nacionais, mas que, simultaneamente, tivesse um caráter universal. Esses movimentos assumiram o projeto das vanguardas européias, porém, pensando a arte como um procedimento autônomo e auto-reflexivo.

Apropriando-se desses movimentos artísticos, iniciam-se também projetos culturais e intervenções estatais, no sentido de soerguer ânimos, inculcar valores, estabelecer ou simbolizar a coesão social e legitimar instituições ou relações de autoridade, num processo que Eric Hobsbawm chama de invenção da tradição.

Nesse processo, por exemplo, nos preparativos para a comemoração do I Centenário da Independência, diversos monumentos destinados ao espaço público, ressaltando figuras e momentos históricos foram encomendados, e concursos públicos para suas execuções foram efetivados.

Este artigo analisa dois monumentos específicos, encomendados pelo poder público na primeira metade do século XX, trata-se do Monumento das Bandeiras (MdB) e do Monumento ao Duque de Caxias (MDC), ambos de Victor Brecheret.

Esses dois “personagens”, o Bandeirante e o Duque de Caxias representaram o caráter empreendedor e o espírito heróico que se desejava associar às identidades paulista e nacional, sendo incorporados em projetos culturais, correspondendo às ideologias políticas.

Outro aspecto é o projeto estético que permeou a idealização dos dois monumentos. No caso do MdB, na década de 20, a maquete apresentada por

Victor Brecheret no concurso ainda continha traços figurativos de uma estética clássica. Porém, Victor Brecheret, imerso nas discussões a respeito dos caminhos da arte moderna, entre o desejo pelo novo, de uma linguagem universal e a busca pelas raízes tradicionais, reformula, posteriormente, seu projeto, aproximando sua proposta de uma concepção moderna, porém, sem desvencilhar-se do figurativismo. No caso do MDC, idealizado por militares no final da década de 30, Victor Brecheret retoma as representações figurativas, aproximando-se da estética clássica. Uma construção que será vista como um verdadeiro prodígio técnico e acadêmico que resultou na maior estátua equestre do mundo.

Entretanto, as diversas dificuldades que os dois monumentos passaram na suas execuções, fizeram com que levassem décadas desde suas concepções até suas implantações no espaço público. Idealizado na década de 20, o MdB foi implantado somente na década de 50; e o MDC, idealizado no final da década de 30, foi implantado na década de 60. Nesse processo, as incessantes transformações urbanas causaram indefinições na localização das obras e, posteriormente, quando das suas localizações definitivas, também condicionaram as potencialidades distintas desses dois monumentos. O primeiro, numa “coincidência feliz”, é incorporado junto ao projeto moderno do Parque do Ibirapuera, compatível simbolicamente com o ideal proposto no parque, permitindo, sobretudo, uma boa perspectiva da obra, ao contrário do MDC, que numa tentativa de reavivar o Bairro Campos Elíseos, após a decadência da região, é implantado no espaço exíguo da Praça Princesa Isabel.

1 A Ideologia nas Artes na Primeira Metade do Séc XX

Na primeira metade do século XX, no Brasil, as artes plásticas sofreram uma reformulação estética pautada na busca por uma identidade nacional e por uma modernidade já existente na Europa. Aqui, assim como em outros países latino-americanos, debatia-se uma mesma questão: “quiénes somos?”¹. Dessa forma, entre 1920 e 1930, os movimentos artísticos que surgiram visaram criar uma arte que expressasse as verdades nacionais, buscando incessantemente uma identidade nacional. Voltados para uma atitude que ressaltava o passado, a tradição cultural de um século de independência, esses movimentos se esforçaram para sanar o velho problema da identidade, numa atitude ambígua, entre olhares para a Europa e para suas próprias tradições. Fato este, que perdurou até o fim da I Guerra Mundial, quando a Europa deixa de ser o exemplo de modernidade a ser espelhado e o Brasil passa a buscar a sua modernidade atrelada às suas próprias tradições.

¹ Jorge Alberto Manrique. Identidad o modernidad? in: América Latina en sus artes. p. 20.

As transformações no interior da sociedade e a dependência externa produziram uma tensão considerável no âmbito artístico, emergindo, nesse processo, o grupo modernista como forma de reação a essa dependência externa e como reflexo das transformações econômicas e políticas vivenciadas na virada do século. Carlos Alberto Ferreira Martins comenta, que até os anos 20, os processos operativos do modernismo são decorrentes de um grupo social que se individualiza “pela natureza particular das relações que propõe estabelecer entre o trabalho intelectual e a política.”²

Em suma, pode-se dizer que o Brasil, num processo de alteridade diante à Europa, adquire consciência da sua própria realidade: a miséria popular e o atraso do estado social e cultural; e é a partir dessa consciência, como apontam Manrique³, Lafetá e Antonio Cândido⁴, que se dá, no Brasil, a busca pela essência de um ser nacional e o caráter simultaneamente universal e localista que marca a produção do período inicial do modernismo.

Essa busca pela essência de um ser nacional naturalmente levou a escavar as raízes de nossa desorganização e a falta de coesão social e será sintetizada em um clássico de Sérgio Buarque de Holanda, em 1936, no qual ressalta o valor próprio do indivíduo e seu mérito pessoal como um valor básico da cultura ibérica e que por nós foi herdado. E é disso, afirma o autor, que resultará a singular tibieza de todas as nossas formas de organização e associação que implique ordenação social⁵.

Sérgio Buarque acrescenta, ainda, que a frouxidão da estrutura social, a falta de hierarquia organizada e os elementos anárquicos sempre frutificaram aqui facilmente. As iniciativas, mesmo quando se quiseram construtivas, foram continuamente no sentido de separar os homens e não de os unir. E afirma,

“a falta de coesão em nossa vida social não representa assim um fenômeno moderno e é por isso que erram profundamente aqueles que imaginam na volta à tradição, a certa tradição, a única defesa possível contra nossa desordem.”

Entretanto, na primeira metade do século XX, a partir da consciência da realidade do país e do desejo de mudança, utilizou-se, justamente, do artifício de “volta à tradição”. Nas seções seguintes, discute-se como a figura do bandeirante e a figura do Duque de Caxias, como heróis da nação, são inventadas para esse propósito.

² Carlos Alberto Ferreira Martins. Identidade nacional e Estado no projeto modernista. in: *Oculum*. p. 71.

³ Jorge Alberto Manrique. Identidad o modernidad?. in: *América Latina en sus artes*. p. 19.

⁴ Antonio Cândido e Lafeta. Apud Martins. Op. cit., p. 73.

⁵ Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. p. 40.

Movimentos políticos e culturais desse período utilizam-se de valores históricos “apropriados”, relacionados com essas figuras, num processo que Hobsbawm denomina invenção da tradição, isto é:

“um conjunto de prática, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível tenta-se estabelecer continuidade com o passado histórico apropriado.”⁶

Hobsbawm classifica essa invenção das tradições em três categorias superpostas: a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, *status* ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de idéia, sistemas de valores e padrões de comportamento. Ou seja, tanto a figura do bandeirante, como a figura do Duque de Caxias, expurgadas de suas facetas obscuras e ressaltados seus feitos, cumprem as funções exigidas nessas três categorias.

Outro aspecto a ser considerado, é que, no Brasil, os movimentos marcados pela busca de uma identidade nacional se dão principalmente em São Paulo. Na virada do século XIX para o século XX, São Paulo caminhava em direção a uma complexidade crescente tanto na vida econômica, quanto na vida cultural, profundamente marcada por uma grande imigração estrangeira, que influenciava todos os campos da vida social, e pelo desenvolvimento abrupto da sociedade paulistana: lâmpadas da Light, ruas e avenidas sendo abertas; bondes movidos à eletricidade, e posteriormente, os primeiros automóveis; e o loteamento de novos bairros, como os Campos Elíseos, o primeiro bairro planejado, formado pela elite cafeeira.

Esses novos bairros caracterizaram um ponto de inflexão na importância das cidades em relação aos domínios rurais. Neste processo, constituía-se um novo sistema, “com seu centro de gravidade não já nos domínios rurais, mas nos centros urbanos”⁷, com essa oligarquia rural passando a residir permanentemente nas cidades. Sérgio Buarque de Holanda frisa, ainda,

“o declínio dos centros de produção agrária como o fator decisivo da hipertrofia urbana. As cidades, que outrora tinham sido como complemento do mundo rural, proclamaram finalmente sua vida própria e primazia.”⁸

⁶ Eric Hobsbawm e Terence Ranger. *A Invenção das Tradições*. p. 9.

⁷ Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*, p. 172.

⁸ Idem. *Op cit.*, p. 172.

Essa oligarquia rural, agora residindo na cidade, promove uma modernização atrelada à importação de elementos estrangeiros, sobretudo, europeus. Fato que abrangia todos os elementos constituintes da vida social: a arquitetura, a ornamentação, a vestimenta, a culinária, a decoração, o perfume, o vinho e, sobretudo, o gosto artístico.

Parte considerável dessa elite constituía as diferentes forças que impulsionavam um novo rumo à cidade de São Paulo e promoviam novas diretrizes às artes plásticas, aos movimentos políticos, bem como, às discussões sobre a identidade nacional⁹.

Neste terremoto cultural que São Paulo estava inserido, perseguia-se a idéia de que, para se eleger um símbolo que tivesse identificação nacional, era preciso restabelecer uma memória de “tinturas coloniais”, que resgatasse a identificação com um popular, “mormente de recorte ‘sertanejo’...”, junto a um “curioso modernismo parisiense, que ensinava a desprezar a velha Europa moribunda e a amar a pujança da América e a ‘magia dos trópicos’”¹⁰.

Esses interesses convergiram nas comemorações para o I Centenário da Independência. Nos seus preparativos, buscava-se integrar uma comunidade imaginária paulista, enfatizando o ato fundador da nacionalidade como parte de um grande feito coletivo, visando apontar São Paulo como presença nuclear na história brasileira. Neste contexto, diversos monumentos foram encomendados ressaltando fatos e figuras históricas, assim como a realização do concurso para o Monumento das Bandeiras, que teve como vencedor o artista Victor Brecheret. Não havendo, porém, interesses maiores, a maquete é exposta e depois guardada na Pinacoteca do Estado de S. Paulo, não sendo suas obras realizadas.

2 Os Projetos Ideológicos do MdB e do MDC

A produção cultural de São Paulo, na década de vinte, expressa em almanaques, livros, jornais e revistas ingressava na era dos espetáculos públicos. Nela, as figuras do índio e do caipira vieram à tona num tom nostálgico, lembrados como folclore, etnologia e história e, aos poucos, iam se adicionando ingredientes da cultura popular do imigrante.

Ao mesmo tempo, a imagem de um território concebido como fronteira sempre aberta, à semelhança dos Estados Unidos, e de uma sociedade maleável e dinâmica, nascida da mescla entre o português e o indígena, berço da aventura bandeirante em direção ao progresso, foi a forma pensada para a re-

⁹Márcia Camargo. Vila Kirial: crônica da Belle Époque paulistana.

¹⁰Nicolau Sevcenko. Orfeu extático na metrópole: sociedade e cultura nos frementes anos 20.

conciliação entre os socialmente desiguais, os já estabelecidos e os recém-chegados, nacionais e estrangeiros. Pretendia-se que existisse, simultaneamente, o passado e o presente, a tradição e a modernidade, os impulsos ancestrais e as energias de vanguarda¹¹. Ou seja, buscava-se nessa produção cultural, ainda que de forma apenas ritualística, reforçar os sentimentos de coesão social.

Nesse contexto, que imagem poderia ser melhor para representar os feitos grandiosos oriundos do desbravamento do território nacional que propiciaram a efetivação do comércio e, por conseguinte o acúmulo de riquezas? Como resposta, desponta a figura do bandeirante, herói da civilização, correspondendo, através de suas ações práticas a alma da nação brasileira, construindo e prenunciando o Estado nacional.

Enfatizando os feitos heróicos num processo de adequação à ideologia nacional, constata-se que a história escrita contribuiu sobremaneira para este fato. Marilena Chauí aponta que, o processo de adequação do herói à ideologia nacional, foi forjado na nossa história escrita para que não sobressaíssem os derramamentos de sangue, “com exceção de nosso Mártir da Independência, Tiradentes; que a grandeza do território foi um feito de bravura heróica do Bandeirante, da nobreza de caráter moral do Pacificador, Caxias, e da agudeza fina do Barão do Rio Branco”¹².

Este processo pode ser caracterizado até a década de vinte, remetendo-se a definição de Hobsbawm, em movimentos de busca e criação de tradições, como sendo “sociais”, isto é, aqueles gerados por grupos sociais sem organização formal, ou por aqueles cujos objetivos não eram específica ou conscientemente políticos, como clubes e grêmios, tivessem eles ou não também funções políticas¹³. A partir da década 30, entretanto, passam a existir como “política” de Estado, oficialmente organizados ou criados por ele.

Em 1930, com o fim da República Velha e a ascensão de Vargas, procura-se intensificar o sentimento nacionalista e a coesão nacional. Leis de nacionalização foram decretadas contra os “signos de erosão da identidade cultural brasileira”¹⁴.

No governo de Vargas, intelectuais modernistas, que vinham desde a década de 20 discutindo o caráter nacional, participam das elaborações de projetos culturais nacionais e de órgãos do governo. Ocorre a criação de novas

¹¹ Antonio Celso Ferreira. A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). p. 269.

¹² Marilena Chauí. Brasil Mito Fundador e Sociedade Autoritária. p. 6.

¹³ Eric Hobsbawm e Terence Ranger. A Invenção das Tradições. p. 271.

¹⁴ Carneiro, M. L. T. O anti-semitismo na era Vargas: fantasmas de uma geração (1930-1945) p. 156. Apud. Priscila Ferreira Parazzo. O perigo alemão e a pressão policial no Estado Novo. Dissertação de mestrado FFLCH – USP, 1997. p.39.

instituições e organismos agora com o envolvimento de intelectuais ligados ao modernismo, iniciando em 1935, um período de propaganda e intervenção estatal via política cultural.

O modernista Cassiano Ricardo, atuando também junto ao governo de Vargas, reconstrói a imagem do sertanista e das bandeiras como figuração da essência o do destino da Brasilidade. Desta forma, Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia, como assessores do governador Armando de Salles Oliveira, criaram o Movimento Bandeira, num momento propício - as organizações corporativas uniam-se em torno de uma autoridade forte, tomada como exemplo de estruturação aquela que entendia ter sido a das bandeiras.

A Revolução de 32 marca de forma exemplar o símbolo bandeirante sendo retomado aliado a uma política de Estado, já que este, tinha como objetivo soerguer os ânimos dos paulistas derrotados. É desta forma, que a leitura da saga bandeirante se enquadrou nos interesses e aspirações políticas, propiciando em 1935, por intermédio de Armando de Salles Oliveira, a retomada do MdB. Victor Brecheret, animado com a aprovação da continuidade do MdB, em 1936, reformula a maquete. No entanto, Armando de Salles Oliveira deixa o governo e ocorre a paralisação do projeto.

A falta de interesse dos administradores de São Paulo em relação à imagem bandeirante, fez com que as obras do MdB fossem retomadas somente em 1946. Paralisado por 15 anos, é finalmente executado, quando a Guerra já havia terminado, o Estado Novo também e a industrialização do país prosseguia com a substituição de importações, procedendo às medidas políticas para a redemocratização do país.

Impulsionado pelas comemorações do IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo (1954), na qual a idéia bandeirante surge novamente como símbolo para representar a modernidade que São Paulo atingira na década de 50, o MdB é implantado na cidade.

O MDC, por sua vez, também vem responder a uma onda nacionalista que envolvia a década de 30 e utilizada nas políticas de propaganda do Estado Novo. Neste momento, as instituições militares conquistam espaço e poder político, apoiando o golpe de 1937, bem como com o advento da segunda guerra na Europa e com a possível “ameaça de elementos estrangeiros” em território nacional¹⁵. Pode-se entender, a partir deste contexto político, por um lado, o desinteresse pela figura bandeirante, e conseqüentemente, a morosidade nos trâmites para a execução do MdB, e por outro, a idealização do MDC em 1939 e sua acelerada execução.

¹⁵ Priscila Ferreira Perazzo. *op., cit.*

O MDC foi idealizado pelo comandante da 2º Região Militar, o general Maurício José Cardoso, que iniciou um movimento a favor da execução da obra, recebendo em seguida o apoio de outros entusiastas formando uma comissão, a Comissão Pró-MDC, que tinha como outros representantes, o tenente coronel Afonso de Carvalho e o tenente Godofredo Santoro, caracterizando a origem essencialmente militar do projeto.

Representando o patrono do exército militar brasileiro numa imagem heróica, aspirava-se perpetuar sua imagem no espaço da cidade, legitimando uma instituição e dando origem a uma tradição militar alçada como símbolo de uma identidade nacional. Desta forma, em 1941 é efetivado o concurso de maquetes para o MDC, em que Victor Brecheret sai vencedor, em 1942 já se iniciam as obras.

Por fim, percebe-se que os preparativos para as Comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo exprimindo o desejo de projetar uma imagem da São Paulo progressista e moderna, tornou o projeto comemorativo um ritual de celebração do poder dos paulistas, enquanto que o MDC a ser locado na cidade representava o ritual de celebração dos militares no poder, visto, sobretudo, que depois de quatro anos da implantação do MDC (1960), os militares tomam efetivamente o poder.

3 A Unidade dos Projetos Estético e Ideológico e a Potencialidade do Monumento no Espaço Urbano

Em análise semelhante à de João Luís Lafetá, na qual defende que o projeto estético do modernismo continha seu projeto ideológico¹⁶, direcionada às artes plásticas, especificamente, ao MdB e ao MDC, percebe-se também, que o projeto estético desses monumentos também incorpora toda uma ideologia e políticas de Estado que, por sinal, oscilaram desde o momento de suas concepções até suas finalizações, implicando, não apenas interrupções e retomadas das obras, comentadas na seção anterior, mas readequações simbólicas do caráter da obra.

No entanto, percebe-se no MdB a unidade alcançada pela convergência de ideais aparentemente antagônicos que pautaram a primeira metade do século XX: a retomada de elementos passadistas na invenção de uma tradição e a busca por uma linguagem moderna e, portanto, inovadora. Por outro lado, no MDC essa unidade não ocorre. Um aspecto relevante na análise do projeto estético dessas obras é que este projeto não se restringe ao monumento em si. O monumento como objeto de contemplação, para ser entendido, é necessário

¹⁶ João Luis Lafetá. 1930: a crítica e o modernismo. p. 20.

um tempo e um olhar apropriado, considerando, sobretudo, a importância do entorno da sua localização propiciar uma perspectiva adequada. Isto é, sua adequação ao espaço urbano não pode ser excluída da análise de seu projeto estético e a inadequação da localização do MDC é evidente. Além disso, deve-se considerar a própria mudança urbana: o ritmo totalmente transformado durante os 30 anos transcorridos entre idealização e implantação do projeto, como ocorreu no caso do MdB. Em outras palavras, como disse certa vez o professor Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo, “A melhor maneira de fazer com que um monumento não seja visto é colocá-lo num ponto de muito trânsito e de passagem obrigatória”¹⁷. A preocupação em torno da localização das obras na cidade também é apontada pelo artista Victor Brecheret: “Esse assunto deveria ser entregue à solução dos artistas, ao invés de quererem a toda força que os engenheiros sejam os primeiros e os últimos a decidir. O autor da obra, geralmente, sabe melhor do que ninguém onde deve ela ser colocada...”¹⁸

Percebe-se pelas notícias dos jornais da época a preocupação com a localização do MDC já existia; logo surgiu a indecisão da sua futura localização na cidade de São Paulo. O primeiro local divulgado para a locação do monumento o Largo Paissandu gerou grande perplexidade, a imprensa divulgava a incompatibilidade existente entre as dimensões da obra e a da Igreja do Rosário existente no local: “a colocação da estátua naquele local, além de acarretar o fechamento do largo, traria o inconveniente de ficar entre os prédios do largo quase escondida”.¹⁹

A execução da obra já estava finalizada em 1945²⁰, porém, a escolha da sua localização perdurou até 1953, quase dez anos após a finalização da obra, quando se divulga, finalmente, o local em que seria implantado o MDC: a Praça Princesa Isabel, no Bairro Campos Elíseos. Esta notícia também não foi bem aceita pela crítica e a imprensa divulgava mais uma vez a inadequação do local diante as proporções do MDC. Diante a problemática da localização, e a morosidade do poder público em adiantar a montagem das peças que compunham a obra no local já decidido, a inauguração ocorreu somente em 1960, depois mesmo da morte do escultor Victor Brecheret, que foi em 1955. Por outro lado, o MdB, que também passou por indecisões com relação a sua futura localização, por ocasião das Comemorações para o IV Centenário da Cidade de São Paulo, teve seu ideal simbólico compatível com os festejos. E é desta forma que

¹⁷ Pietro Maria Bardi. in: Brecheret: 60 anos de notícia. p. 84.

¹⁸ Depoimento de Victor Brecheret. in: Brecheret: 60 anos de notícias. p. 87.

¹⁹ Jornal Folha da Noite. S. Paulo, quarta-feira, 24 de Janeiro de 1945. in: Sandra Brecheret Pellegrini. Brecheret: 60 anos de notícias. p.71.

²⁰ Jornal Folha da Noite. São Paulo, quarta-feira, 24 de janeiro de 1945. in: Pellegrini. *op., cit.* p.70.

o MdB, em uma coincidência feliz, é incorporado a um outro projeto moderno planejado para as comemorações: o Parque do Ibirapuera. Neste, o monumento não se transforma em um “peru no pires”, como foi chamado o MDC na Praça Princesa Isabel, por Aracy Amaral²¹.

Conclusão

Neste artigo, aponta-se, através da análise das especificidades históricas das obras, como o grau de unidade dos seus aspectos estéticos e ideológicos implicaram potencialidades distintas no âmbito urbano, observadas hoje pela visibilidade e papel de símbolo paulista do MdB e pela opacidade do MDC.

Considera-se que o projeto ideológico que permeou os movimentos artísticos da primeira metade do século XX, compreendidos dentro da lógica de país colonizado, foi uma das formas de reação encontrada para se desfazer de aspectos anárquicos e da fragilidade da nossa organização social, que remontam às origens brasileiras, às influências ibéricas. Ou seja, considera-se que neste processo formou-se no começo do século XX uma nova *intelligentisia* consciente da realidade local, da miséria social e do atraso do estado social e cultural que critica essa herança e procura, num processo de retorno à tradição, criar uma nova identidade, ressaltando certos valores de uma cultura própria.

É desta forma que personagens históricos relevantes na formação e constituição da nação são evidenciados em suas facetas heróicas, fazendo-se vistas grossas aos meios que utilizaram para realizarem suas façanhas, o que Hobsbawm denomina a invenção das tradições. Por esse viés, entende-se a valorização das imagens do bandeirante e do militar Duque de Caxias, pois, estes, corresponderam as necessidades de diferentes projetos ideológicos. Representaram a imagem heróica, os valores a serem inculcados, as instituições e relações de autoridade a serem legitimadas. Conseqüentemente, houve o incentivo e o apoio às obras, de estadistas, políticos, modernistas, e da própria instituição militar, como no caso do MDC.

Victor Brecheret conseguiu materializar todo o simbolismo presente nesses projetos ideológico, nas obras: no MdB, a raça paulista, miscigenada, labutando unida rumo ao progresso sob uma direção forte, em uma concepção artística moderna, reflete os bravos “Gigantes” e a natureza progressista que se aspirava representar. Assim como, no caso do MDC, o herói militar com a espada empunhada ao alto, com proporções ainda não vista numa obra eqüestre, numa estética clássica, simbolizando a importância e a busca por legitimação da instituição militar no poder.

²¹ Aracy Amaral. Arte no meio artístico: entre a feijoada e o x-burger. p.316

Entretanto, tratando-se de projetos de monumentos a serem locados em espaço público, e considerando o ritmo urbano completamente alterado com a formação da metrópole moderna, a futura localização das obras na cidade problematizou-se. No caso do MdB, incorporado ao projeto moderno do Parque do Ibirapuera e por se constituir numa obra horizontal, propiciou uma melhor apreensão por parte do público, ao contrário do MDC, implantado no Bairro Campos Elíseos que já havia sofrido o processo de verticalização, confundindo-se com os prédios vizinhos.

A ideologia imposta e concretizada, agora, no espaço urbano através dos monumentos, também sofreu alteração junto à história, o que determinou novas significações no imaginário urbano. A “raça dos gigantes” ainda permeia o imaginário social até os dias de hoje, percebida, por exemplo, quando o MdB é feito de pano de fundo para reportagens ufanistas e com objetivos políticos sobre a cidade de São Paulo e o povo paulistano. Ao contrário, a implantação do MDC, em 1960, antecedendo o golpe de 64 e sua inadequação ao entorno, parece ter contribuído para a sua não efetivação no imaginário social.

Por fim, conclui-se que, o desenvolvimento político ideológico, a transformação e modernização das cidades e da própria história da sociedade determinam a unidade ou não dos projetos estéticos dessas obras, concebidos com a finalidade de perpetuar ideais no espaço urbano, atribuindo, a elas, potencialidades distintas no âmbito urbano.

Referências Bibliográficas

- AMARAL, A. Arte e meio artístico (1961-19810): entre a feijoada e o x-burguer. S. Paulo: Nobel, 1983.
- BATISTA, M. R. Bandeiras de Brecheret: História de um monumento (1920 – 1953). São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.
- CAMARGOS, M. Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2001.
- CHAUÍ, M. Brasil: mito fundador ou sociedade autoritária. S. Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.
- FERREIRA, A. C. A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- HOLANDA, S. B. de. Raízes do Brasil. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MANRIQUE, J. A. Identidad e modernidad?. in: América Latina en sus artes. org. BAYÓN, Damián.
- MARTINS, C. A. F. Identidade Nacional e Estado no Projeto Modernista, Modernidade, Estado e Tradição: o surgimento, a partir da década de 20, de uma nova visão sobre o Brasil no campo da produção cultural, literária, plástica e musical. In: Oculum, nº2.
- PELEGRINI, S. B. Brecheret: 60 anos de notícias. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo.
- PERAZO, P. F. O Perigo Alemão e Repressão Policial no Estado Novo, Dissertação de Mestrado defendida no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo: Coleção Tese e Monografias, Vol. I, 1997.
- RANGER, T., HOBBSAWM, E. A (orgs.) A invenção das tradições. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- SEVCENKO, N. Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

Ana Carolina Frões Ribeiro. Mestranda do Departamento de Pós Graduação em História da Arquitetura e Urbanismo - Ingresso em março de 2003 - EESC - USP

O CONCEITO E A FUNÇÃO DA ARTE NA VISÃO DE UM PINTOR BRASILEIRO ENTRE OS SÉCULOS XIX e XX – UMA LEITURA DOS CADERNOS DE NOTAS DE ELISEU VISCONTI (1866-1944)

Ana Maria Tavares Cavalcanti, Profa. Dra.
ana.canti@ig.com.br

Motivação e propósitos

Durante as pesquisas para minha tese de doutorado sobre os Prêmios de Viagem à Europa¹, estudei particularmente a experiência de Eliseu Visconti, vencedor do concurso de 1892 e pensionista brasileiro em Paris de 1893 a 1900. Dentre os documentos que consultei, os que mais me emocionaram foram os cadernos em que Visconti registrou seus pensamentos sobre o ofício de pintor. O que chamo de “cadernos” são na verdade pequenos blocos de anotações de tamanhos variados e, em alguns casos, folhas soltas. Os que li pertenciam a Tobias Visconti, filho de Eliseu Visconti.

Foi nas tardes de março de 1997 que Tobias - de saudosa memória - recebeu-me em seu apartamento de Copacabana. A cada visita, enquanto eu ligava meu computador portátil, ele retirava das gavetas algumas caixas onde guardava os papéis de seu pai – cartas, anotações, fotografias e caderninhos. Com alegria, começávamos o trabalho conjunto de decifrar os manuscritos que eu ia transcrevendo no computador. As palavras e desenhos de Visconti nos transportavam para o Rio de Janeiro de 1901, para a França de 1906, ou para o meio do Oceano Atlântico em 1920, a bordo do vapor Samará que trouxe o pintor e toda a família para instalar-se definitivamente no Rio. A sensação de viagem no tempo era grande quando, de volta às ruas agitadas de Copacabana, a cabeça ainda ecoava os pensamentos do artista.

Em comentários esparsos, ora em francês ora em português, Visconti escreveu para organizar suas idéias sobre a arte, fixar diretrizes para sua carreira artística e anotar técnicas e procedimentos pictóricos. Nos cadernos também se encontram observações sobre pinturas que ele admirou nos Salões parisienses ou em museus europeus, assim como passagens selecionadas de textos sobre arte e artistas. Embora não formem um conjunto organizado com vistas a ser compartilhado com leitores futuros, suas anotações pessoais são um material precioso para os que desejam aproximar-se das vivências artísticas do pintor

¹ - CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les artistes brésiliens et “les Prix de Voyage en Europe” à la fin du XIXe siècle : vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944)*. Tese de doutorado - Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, Paris 1999. Orientação : Eric Darragon.