



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – FCI
CURSO DE MUSEOLOGIA

MAYARA DOMINGUES MONTEIRO

**QUANDO O MONUMENTO ÀS BANDEIRAS (SP) SANGROU:
uma análise do conceito de monumento.**

Brasília - DF

2015

MAYARA DOMINGUES MONTEIRO

**QUANDO O MONUMENTO ÀS BANDEIRAS (SP) SANGROU:
uma análise do conceito de monumento.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como parte dos requisitos para o curso de graduação em Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Abreu Gomes

Brasília - DF

2015

M772q MONTEIRO, Mayara Domingues

Quando o Monumento às Bandeiras (SP) sangrou: uma análise do conceito de monumento / Mayara Domingues Monteiro. – 2015. 58 f. il. 30 cm.

Monografia (Graduação em Museologia) – Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, Brasília, 2015.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Abreu Gomes

1. Monumento 2. Monumento Histórico 3. Patrimônio 4. Monumento às Bandeiras. I. MONTEIRO, Mayara Domingues. II Quando o Monumento às Bandeiras (SP) sangrou: uma análise do conceito de monumento

CDU 725.945



FOLHA DE APROVAÇÃO

“Quando o Monumento às Bandeiras sangrou: uma análise do conceito de monumento”

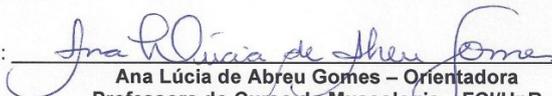
Aluna: Mayara Domingues Monteiro

Monografia submetida ao corpo docente do Curso de Graduação em Museologia, da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Museologia.

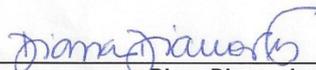
Banca Examinadora:

Aprovada por:

Orientadora:


Ana Lúcia de Abreu Gomes – Orientadora
Professora do Curso de Museologia – FCI/UnB
Doutora em História - UnB

Membro:


Diana Dianovsky – Membro
Técnica do Departamento do Patrimônio Imaterial - Iphan
Mestre em Ciências Sociais - UERJ

Membro:


Matias Monteiro Ferreira - Membro
Professora do Curso de Museologia – FCI/UnB (UnB)
Mestre em Artes – IDA/UnB

Brasília-DF, 10 de julho de 2015.

Aos envolvidos na ação que fez sangrar o Monumento às Bandeiras em 2013.

AGRADECIMENTOS

A professora Ana Lúcia Abreu pela orientação sincera e dedicada. Pela disponibilidade e empolgação nas discussões tão enriquecedoras ao longo do processo. Pelo encorajamento e por ter despertado em mim grande interesse pela área patrimonial ao longo da graduação.

Aos membros da banca, que aceitaram o convite e disponibilizaram tempo e dedicação na leitura deste trabalho.

A minha mãe, Norma, por todo otimismo na vida, pelo amor incondicional à família, pela simplicidade, pela dedicação e incentivo. Pelo ensinamento cotidiano de valores como respeito, honestidade e igualdade.

A meu pai, Emidio, por ter priorizado, dentro de casa, os estudos, proporcionando a mim e a meu irmão um ensino de qualidade. Por respeitar minhas escolhas.

A meu irmão, Emidio Jr, pelo companheirismo ao longo da vida, por todas as trocas de conhecimento e afeto.

As amigas parceiras; Ariel Lins e Laura Papa, que acompanharam de perto minhas angústias e alegrias ao longo da graduação e também todo o processo deste trabalho final. Por toda a beleza da nossa amizade, por compartilharmos momentos e sonhos.

Ao amigo antropólogo Caio Csermak por ter compartilhado a carta indígena que me motivou a escolher esse tema, além de compartilhar madrugadas de violão e vitrola.

Ao Coletivo Transverso e a Andaime Cia de Teatro por me fazerem aproximar da cidade que vivo, por me fazerem olhá-la com outros olhos, mais atentos, mais afetuosos. Por me mostrarem que a rua pode ser galeria de arte e pode ser palco de teatro.

Ao professor Matias Monteiro, por todas as contribuições e referências teóricas. Por ter sido tão solícito e atencioso. Por me dar força em momentos de stress e tristeza. Pelo abraço tão acolhedor.

Aos sinceros amigos e amigas: Veronica Dias, Luciane Costa, Arthur Gomes, Camila Shinoda, Vitor Lagden, Zenaide Castro, Mariana Melo, Patrícia Egito, Mari Mira. Por todo amor e carinho. Por serem fontes de inspiração. Obrigada por existirem.

O termo “estátua”, por exemplo, que sugeriria algo imóvel, estático, não se coaduna com os monumentos desta cidade. Envolvidas em seu ritmo, aqui, as estátuas dançam.

Cristina Freire, em *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*.

RESUMO

A presente pesquisa busca analisar o conceito de monumento a partir de um fato ocorrido no Monumento às Bandeiras (SP), em 2013. Na ocasião de uma manifestação popular contra aprovação da Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 215/2000, que propõe mudanças na demarcação de terras indígenas, tinta vermelha foi derramada sobre o Monumento às Bandeiras. Em reportagem sobre o acontecido, o líder indígena, Marcos Tupã, diz que o monumento em questão, que homenageia os personagens que os massacraram, deixou de ser pedra e sangrou, que a tinta vermelha derramada, conseguiu reesignifica-lo. A pesquisa apresenta o contexto do processo de criação e edificação do Monumento às Bandeiras fazendo um paralelo com a construção histórica da figura do Bandeirante nas primeiras décadas do século XX como herói e símbolo nacional. O conceito de monumento, a partir das teorias de Alois Riegl, Françoise Choay e Maria Cecília Londres Fonseca, apresenta-se sustentado em valores - mutáveis pois dependem do lugar, tempo e sujeito que os qualificam. A distinção entre monumento e monumento histórico, um relacionado a memória e outro a história oficial, em consonância com a noção de patrimônio, relacionada a nação, serão fundamentais para a análise do conceito neste trabalho frente ao ocorrido. As reflexões apresentadas apontam para a necessidade de ressignificação de símbolos do passado que permanecem no presente materializado em monumentos públicos, como o bandeirante, que, não somente não representa parte da sociedade, como os agride simbolicamente.

Palavras-chave: Monumento. Monumento Histórico. Patrimônio. Monumento às Bandeiras.

ABSTRACT

This research is about the concept of monument based on a popular demonstration occurred in 2013 in the city of Sao Paulo at the Monumento às Bandeiras. In that demonstration, people threw red ink on the Monumento às Bandeiras. The crowd was fighting against a new law that would mark out indigenous lands – Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 215/2000. Marcos Tupã was the indigenous leader at the time and he said in an interview that the red ink was to symbolize that the monument was bleeding. This research presents the context between the foundation and construction of the Monumento às Bandeiras and the historical creation of Bandeirante figure as a hero and national symbol in the early twentieth century. According to Alois Riegl, Françoise Choay and Maria Cecilia Londres Fonseca monuments are changeable because they depend on the place, the time and the person who qualifies them. The distinction between monument (related to a memory) and historical monument (related to a official history) combined to the conception of heritage are essential to analyze the ideia of this research in addition to what happened in 2013. This study shows the need of reframing old historical symbols, like the Bandeirante, that attack the indigenous symbolically and, at the same time, do not represent part of the society.

Keywords: Monument. Historical Monument. Heritage. Monumento às Bandeiras.

LISTA DE FIGURAS

Imagem 1 – Detalhe do Monumento às Bandeiras após a ação de grupo de manifestantes	14
Imagem 2 – Maquete do Monumento às Bandeiras (1920), de Victor Brecheret. .20	
Imagem 3 – Escultura representando o bandeirante Fernão Dias Paes Leme (1922), de autoria de Luigi Brizzolara, exposta no Museu do Ipiranga (SP)	29
Imagem 4 – Escultura representando o bandeirante Antônio Raposo Tavares (1922), de autoria de Luigi Brizzolara, exposta no Museu do Ipiranga (SP).	29
Imagem 5 – Intervenção <i>Sobrevivência</i> de Eduardo Srur (2008)	50
Imagem 6 – Christo and Jeanne-Claude. <i>Wrapped Monument to Vittorio Emanuele II</i> , Piazza del Duomo, Milão, Itália, 1970	51

LISTA DE SIGLAS

IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IHGSP	Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo
IPM	Inspetoria de Monumentos Nacionais
PEC	Proposta de Emenda à Constituição
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UnB	Universidade de Brasília
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: A CONSTRUÇÃO DO MONUMENTO ÀS BANDEIRAS E O MITO DO BANDEIRANTE	18
CAPÍTULO 2: CONCEITO DE MONUMENTO	33
2.1 Alois Riegl, Fraçoise Choay e Maria Cecília Londres Fonseca – Teoria de Valores... 33	
2.2 Análise do conceito no contexto do fato	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
REFERÊNCIAS	56
ANEXO	58

INTRODUÇÃO

“Respeite seu passado, foi ele que lhe trouxe até aqui”, diz um amigo poeta. Nossas escolhas traçam nossa direção. Essas escolhas, acredito, são resultado dos conhecimentos acumulados, de acontecimentos vividos, de encontros, que, de alguma forma, nos transformam, nos fazem mudar a maneira de ver o mundo e contribuem com nosso processo sempre constante de autoconhecimento. Nesse sentido, farei uma breve apresentação de algumas experiências que me fizeram escolher a análise do conceito de monumento como temática principal deste trabalho de conclusão de curso.

Em 2009, desisti de cursar a graduação em Química. Enquanto buscava uma nova área de conhecimento para seguir no ensino superior, fui morar em Belém, onde estudei fotografia. O curso ministrado por Miguel Chikaoka na Associação Fotoativa me proporcionou experiências significativas para além de um ensino meramente técnico. Trouxe-me inúmeras reflexões sobre arte, memória, história, pessoas, cidade, natureza, enfim, sobre a vida. Após essa experiência, vi no curso de graduação em Museologia uma possibilidade de dar continuidade a essas reflexões, já que o curso apresentava como característica a interdisciplinaridade e era novidade na Universidade de Brasília.

Entrei na segunda turma, em 2010. No quinto semestre da graduação, cursei a disciplina *Museologia Patrimônio Memória* com a professora Ana Abreu, com quem tive o primeiro contato com os conceitos de Patrimônio e outros conceitos que perpassam as discussões da área, como nacionalismo, identidade e memória. Foi nessa oportunidade que passei a ter noção sobre as práticas de tombamento e registro como formas de reconhecimento e proteção de bens culturais, assim como pude ter conhecimento sobre os principais documentos que tratam desse assunto.

Concomitantemente, vinha acompanhando, desde o ano anterior, algumas ações artísticas, realizadas em locais públicos, de intervenção urbana do *Coletivo Transverso* e outras do projeto *Serpentes Que Fumam da Andaime Cia de Teatro*, que me fizeram questionar e refletir principalmente sobre o uso dos espaços públicos da cidade e a institucionalização dos produtos culturais.

O conteúdo aplicado e debatido na disciplina *Políticas e Práticas do Patrimônio Cultural no Brasil* sobre a implementação das políticas do patrimônio,

principal tema do curso, também ministrado pela professora Ana Abreu, foi significativo para conhecimento do contexto em que tais práticas surgiram. O que foi debatido em relação ao patrimônio cultural e artístico no país entre os séculos XIX e XX, quais foram os principais personagens que participaram e contribuíram para construção desse discurso, a criação dos órgãos de proteção como a Inspetoria de Monumentos Nacionais (IPM) e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), foram assuntos que me despertaram muito interesse, especialmente, por me gerar mais questionamentos do que me trazer respostas.

No mesmo período em que tive que elaborar o projeto deste trabalho fiz a disciplina *Tradições Culturais Brasileiras* com o professor José Jorge de Carvalho, do Departamento de Antropologia, na qual muito se discutiu sobre a representação da cultura popular brasileira, o folclore e a produção de conhecimento dos grupos tradicionais, muitas vezes marginalizados no circuito de ensino formal.

Sobre o acontecimento:

Na quarta-feira, dia 02 de outubro de 2013, houve, na capital paulista uma manifestação popular contra aprovação da Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 215/2000, projeto que propõe mudanças na demarcação de terras indígenas. A emenda transfere a competência que é do poder Executivo para o Congresso Nacional no que se refere a aprovação de demarcações e ratificação de demarcações já homologadas. Para os manifestantes presentes na ocasião e parte da população que também é contra, a proposta é um ataque aos direitos territoriais dos povos indígenas pois o Congresso Nacional sendo composto por uma parte de deputados e senadores que possuem interesses latifundiários, tentaria “impedir novas demarcações e rever as já realizadas, para garantir a expansão do agronegócio no Brasil”¹.

O protesto teve início no fim da tarde na Avenida Paulista e terminou a noite, em torno do Monumento às Bandeiras que fica na entrada do Parque Ibirapuera. Nos últimos momentos do ato, manifestantes derramaram tinta vermelha sobre o monumento de granito.

¹ Portal Greenpeace Brasil. Reportagem do dia 02 de março de 2015: Terra à vista: os interesses por trás da PEC 215. Disponível em: <<http://www.greenpeace.org/brasil/pt/Noticias/Terra-a-vista-os-interesses-por-tras-da-PEC-215/>> acesso em 07 de julho de 2015.



Detalhe do Monumento às Bandeiras após a ação de grupo de manifestantes. Foto: Renato S. Cerqueira/Futura Press/03.10.2013/Estadão Conteúdo. Disponível em: <<http://noticias.r7.com/sao-paulo/fotos/onda-de-pichacoes-mira-monumentos-e-predios-publicos-em-sp-18102013?foto=4#!/foto/4>>.

Em reportagem², o líder indígena, Marcos Tupã, coordenador da Comissão Guarani Yvyrupá, diz que o Monumento em questão, é uma homenagem àqueles que os massacraram e diz que a intervenção transformou, por algumas horas, o símbolo da obra:

Ela deixou de ser pedra e sangrou. Deixou de ser um monumento em homenagem aos genocidas que dizimaram nosso povo e transformou-se em um monumento à nossa resistência [...]. Foi apenas nesse momento que esta estátua tornou-se um verdadeiro patrimônio público, pois deixou de servir apenas ao simbolismo colonizador das elites para dar voz a nós indígenas... (TUPÃ, 2013).

O texto de Tupã e a imagem do monumento “sangrado”, me trouxeram muitos questionamentos que dialogam com os conteúdos das disciplinas mencionadas anteriormente, como patrimônio, memória, identidade, representação. O potencial

² Portal Forum. Reportagem do dia 05 de outubro de 2013: “Monumento às Bandeiras homenageia aqueles que nos massacraram”, diz liderança indígena. Disponível em: <<http://revistaforum.com.br/blog/2013/10/monumento-as-bandeiras-homenageia-genocidas-que-dizimaram-nosso-povo-diz-lideranca-indigena/>> acesso em 10 de agosto de 2014.

imagético da foto me impactou. Se eu a tivesse visto sem as informações de seu contexto, provavelmente desconfiaria que a tinta vermelha pudesse ter sido efeito digital feito em programa de manipulação de imagem.

O sentimento de inquietação, portanto, foi despertado. Como poderíamos compreender esta ação numa perspectiva patrimonial, cultural, imagética, simbólica? O que ela tem a nos dizer, além das palavras de Tupã e das reportagens jornalísticas? Qual a função desse tipo de obra nas cidades?

Desse modo, surgiu a vontade de explorar esse acontecimento. Para isso, tive que concentrar a análise em uma perspectiva, que foi a do Patrimônio, mais especificamente, dos Monumentos.

O texto da reportagem levanta questionamentos referentes ao caráter público, aos valores, significados e a função do monumento. Essa ação, para Tupã e para o grupo de pessoas envolvidas, deu vida à escultura de pedra. Essa questão é interessante, pois desloca esse tipo de objeto do cotidiano para um universo de fábula, de imaginação. O que me fez lembrar uma lenda que minha mãe contava: a garota que virava estátua dentro de uma igreja como castigo por sua má conduta, e estava lá para quem quisesse ver. É difícil achar material escrito a respeito, já que muitas lendas e mitos são transmitidos apenas oralmente, mas existem inúmeros deles que se apropriam das estátuas, quase sempre como “assombradas” ou no sentido de *ser vivo que vira pedra*³, ou seja, associando-as à morte. O que não deixa de fazer sentido, se pensarmos que tantas estátuas e bustos figuram personalidades falecidas. Cristina Freire (1997, p.94) corrobora com essa ideia ao dizer que “O sentido de monumento liga-se, [...], a uma relação entre morte e maravilhamento”.

Antes de analisar dois monumentos da cidade de São Paulo, objetos de sua pesquisa, Freire apresenta um texto sobre a fruição estética que a cidade pode oferecer às pessoas, intitulado *a cidade imaginária*, que reforça essa ideia do monumento também como suporte da imaginação. Ela aponta que:

Como terreno de fantasias, projeções inconscientes e lembranças, a cidade abriga monumentos, que são visíveis ou invisíveis e que se situam além do dado empírico. Podem articular o mundo interior ao exterior, as memórias individuais à memória coletiva, o sonho à vigília. (FREIRE, 1997, p. 58)

³ Na mitologia grega temos o exemplo da Medusa, amaldiçoada por Atena, transformava em pedra todos que olhassem diretamente para ela.

Essa autora assimila a cidade e o museu, fala que “pensar a relação dos habitantes de uma cidade com seus monumentos é ver a cidade além de sua funcionalidade imediata, é privilegiar, antes de tudo, seu componente histórico e estético”, nesse sentido, conclui que “a cidade pode ser vista como um museu ao expor suas obras, seus monumentos” (FREIRE, 1997, p. 55).

A aproximação que Freire faz entre cidade e museu é possível considerando as perspectivas contemporâneas da Museologia. De acordo com Rufinoni:

A partir da década de 1970, frente à ampliação do conceito de patrimônio e às conseqüentes transformações do papel dos Museus, a Museologia afasta-se da idéia de estudo prioritariamente voltado às práticas desenvolvidas no interior dessas instituições e passa a ser vista como uma ciência social que percebe o objeto museológico como fonte de conhecimento. (RUFINONI, 2010, p. 7)

No Brasil, a contribuição teórica de Waldisa Rússio Guarnieri e Tereza Cristina Scheiner na década de 1980 foi essencial para uma nova compreensão acerca do campo de conhecimento da Museologia. Waldisa Rússio, dialogando com a sociologia, elabora o conceito de *fato museal*, com base no conceito de *fato social* de Durkheim. De acordo com ela, o fato museal “é a relação do homem, sujeito conhecedor, com o objeto, parte da realidade também integrada pelo homem e sobre a qual ele tem poder de agir”. (RÚSSIO, 1984, p. 51-59 apud CARVALHO, 2011, p. 152). Já Scheiner, como aponta Carvalho (2011, p. 147), “perpassa por abordagens filosóficas para explicar o conceito de museu como fenômeno e a Museologia como Filosofia”. Dessa forma, o museu é compreendido como:

livre, plural, passionário e contraditório, infinito em sua potencia [sic], pode aparecer sob distintas formas, representar todos os modelos culturais e todos os sistemas de pensamento – de acordo com os valores e representações das diferentes sociedades, no tempo e no espaço (SCHEINER, 2001, p. 217 apud CARVALHO, 2001, p. 154).

E explica o motivo de ver a Museologia inserida num sistema filosófico,

Pois é a Filosofia que aproxima o homem de si mesmo, fazendo-o melhor compreender o caráter plural dos mundos internos e externos que o atravessam, tornando possível situar, de maneira mais clara, quais as relações do Museu com as dimensões perceptuais do homem, num espaço configurado pelos cruzamentos entre o sensorial e o inteligível. É também ela que nos permite entender, em cada momento da trajetória humana, como este homem se institui nos diversos sistemas relacionais que cria para si mesmo: como o homem se pensa, como pensa o(s) mundo(s), como se

coloca em cada universo relacional de modo a produzir cultura, economia, tecnologia. (SCHEINER, 1999, p. 133 apud CARVALHO, 2001, p. 155)

Esta pesquisa dialoga diretamente com o eixo temático *Museologia e Patrimônio Cultural*, categoria presente na estrutura curricular do curso de Museologia da UnB, pois incorpora o estudo da Museologia a outras áreas de conhecimento, com enfoque em Monumento, Patrimônio, Memória e História. Essa característica interdisciplinar de pensar a Museologia, como aponta Scheiner, “é, pois, um fascinante exercício intelectual, que nos permite uma aproximação organizada a diferentes sistemas de pensamento, na tentativa de contribuir para o amadurecimento teórico do campo” (SCHEINER apud CARVALHO, 2001, p. 154). Dessa forma, torna-se possível a investigação do objeto deste trabalho, compreendendo-o numa lógica de relação monumento-patrimônio-sociedade.

Apresentadas tais considerações, o objetivo geral desta pesquisa é analisar o conceito de monumento por meio da ação ocorrida no Monumento às Bandeiras de São Paulo, no dia 02 de outubro de 2013, tendo como objetivos específicos: contextualizar o Monumento às Bandeiras e apresentar os conceitos de Monumento.

O trabalho está organizado em dois capítulos. Primeiramente, busco investigar quais fatores levaram à construção desse monumento. De acordo com Freire (1997, p.95), “como documentos, os monumentos são criações marcadas social e historicamente; testemunham, porém, melhor a época de execução do que o período que pretendem evocar”. O objetivo do primeiro capítulo, portanto, é apresentar as causas e atores envolvidos no projeto de construção do monumento, tentando mostrar de que forma a figura do bandeirante como símbolo heroico da nação foi sendo construído nas primeiras décadas do século XX e de que maneira esse símbolo passou a representar ou afetar grupos distintos.

No segundo capítulo apresento o conceito de monumento na perspectiva de autores clássicos como Alois Riegl e Fraçoise Choay, e para complementar, exponho algumas considerações de Maria Cecília Londres Fonseca, principalmente no que tange ao patrimônio e por fim, apresento uma análise desses conceitos no contexto do fato ocorrido.

CAPÍTULO 1: A CONSTRUÇÃO DO MONUMENTO ÀS BANDEIRAS E O MITO BANDEIRANTE

Do momento de idealização do Monumento às Bandeiras até sua efetiva construção e inauguração passaram-se trinta e três anos – o que não quer dizer, como grande parte dos compêndios informativos sobre o assunto coloca, que foram trinta e três anos de uma trajetória linear de sua construção. Inicialmente projetado para as comemorações do Centenário de Independência do Brasil, em 1922, é inaugurado décadas depois, nas comemorações do 399º aniversário da cidade de São Paulo, em 1953, fato que demonstra um processo dinâmico passível de reelaboração de sentidos. O objetivo deste primeiro capítulo é compreender, a partir da perspectiva do presente, quais foram os contextos que obstaculizaram ou impulsionaram sua edificação e investigar quais atores envolvidos e qual motivo (ou motivos) da escolha do símbolo bandeirante para figurar o monumento.

De acordo com Marta Rossetti Batista (1985), a ideia da construção do monumento nasce a partir do estímulo de intelectuais do movimento modernista como Oswald de Andrade, Monteiro Lobato e principalmente pelo jornalista Menotti del Picchia que, em 28 de junho de 1920, publica um artigo no jornal *A Gazeta* explicitamente indignado com a notícia de que Portugal resolvera homenagear o Centenário de Independência do Brasil encomendando a um escultor luso um monumento “eternizando a glória das Bandeiras” (PICCHIA, 1920 apud BATISTA, 1985, p. 25).

No artigo, del Picchia afirma que:

A idéia é gentil e o Brasil, tão amigo de Portugal, receberia naturalmente a dádiva de braços abertos.

Entretanto, é mister que o diga, a idéia já está em elaboração e esse monumento, ao que me consta, com mais direito e não menos fervor, querem os paulistas ofertá-lo ao S. Paulo de 1920.

O seu projeto está até feito: é uma obra de arte admirável. O seu autor é paulista, o que lhe aumenta o mérito.

A escolha do motivo “As Bandeiras” de parte dos portugueses, não é de todo feliz. Esse monumento deve pertencer aos paulistas: é o seu maior e mais sagrado patrimônio de glória. (DEL PICCHIA, 1920 apud BATISTA, 1985, p. 25)

Um mês após a publicação desse artigo, a maquete do Monumento às Bandeiras feita por Victor Brecheret - italiano considerado brasileiro⁴ - estava pronta para ser exposta à sociedade paulistana. É pertinente ressaltar que o projeto foi criado sem haver previamente um local destinado à sua construção e que o escultor, ao ser solicitado para a execução do trabalho, pouco sabia sobre a historiografia bandeirante, tendo sido explicada, então, pelo escritor Menotti del Picchia, que foi também quem redigiu o Memorial Descritivo do projeto⁵.

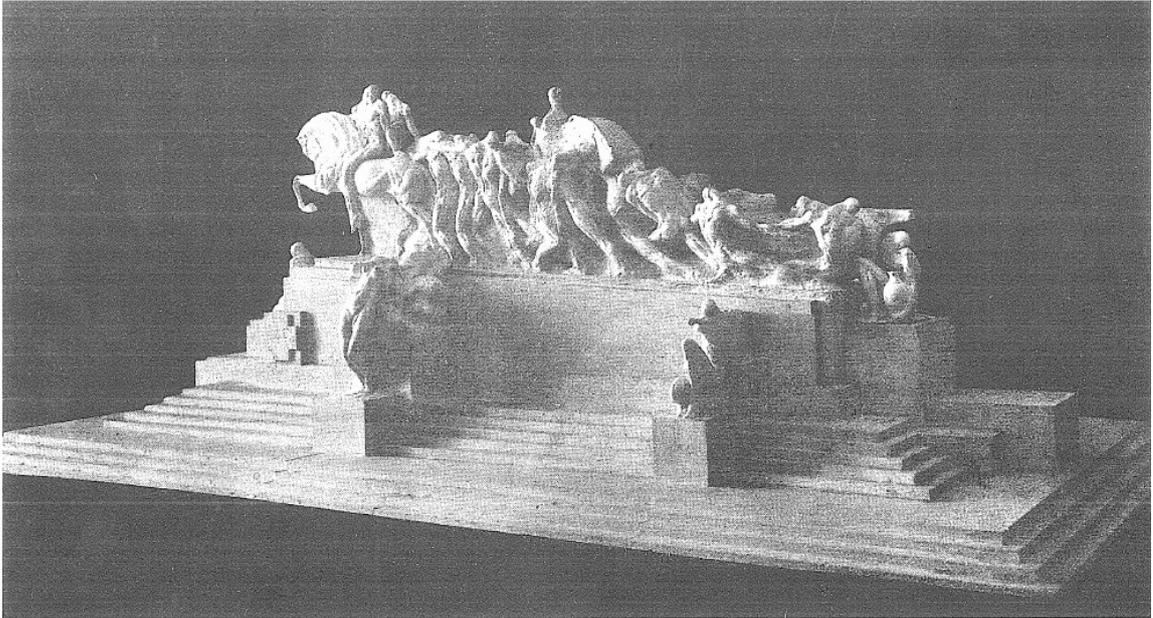
A maquete de Brecheret apresentava um grande bloco formado de figuras estilizadas, “dois cavaleiros abriam a marcha de um grupo compacto de seres, gigantes nus, fechada pela canoa que arrastavam” (BATISTA, 1985, p.26). O escultor tinha voltado há pouco tempo de uma longa viagem à Europa onde fora para desenvolver suas habilidades escultóricas e apresentava, segundo Daisy Peccinini (1985), clara influência do escultor iugoslavo Ivan Mestrovic. A figuração despersonalizada dos integrantes que compunham a maquete configurava uma proposta ousada de Brecheret para representar os bandeirantes:

Não se pôs a representar um personagem de uma bandeira ou de um episódio, mas enfocou – ao que tudo indica, pela primeira vez no Brasil – a massa anônima, fazendo uma homenagem à coletividade em marcha para a conquista da terra. (BATISTA, 1985, p. 28)

Era uma concepção diferenciada, uma proposta que fugia do usual e ia de encontro aos padrões estéticos acadêmicos em voga na época. Foi tanto elogiado, principalmente pela elite intelectual composta de jornalistas e artistas modernistas, quanto criticado por parte da sociedade. Segundo Batista (1985, p. 31), os nus gigantescos “não eram imagens usuais na época, nem facilmente assimiláveis pela sociedade patriarcal”. O atrativo dos monumentos naquele momento, era a personificação de um herói específico, representado com roupas e adereços caracterizadores, por isso a proposta de Brecheret causava desinteresse no público geral.

⁴ Vittorio Brecheret nasceu na Comuna de Farnese Di Castro, província de Viterbo, na Itália, no dia 15 de dezembro de 1894 e veio para o Brasil ainda criança, em 1904, trazido por parentes de sua mãe após seu falecimento. PECCININI, Daisy. Victor Brecheret – escultor. In: BATISTA, Marta Rossetti. Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953), 1985, pp. 11-15.

⁵ Documento que apresenta explicação da proposta do escultor, a justificativa das escolhas das alegorias e a simbologia dos elementos.



Maquete do Monumento às Bandeiras (1920), de Victor Brecheret. Ilustração Brasileira, RJ, set.1920. Col. IEB USP. In: BATISTA, Marta Rossetti. Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953), 1985.

Acredita-se ser esse o grande motivo pelo qual o monumento não tenha conseguido apoio e financiamento para ser erguido naquele tempo. De acordo com Batista (1985), as personalidades envolvidas e entusiasmadas com a ideia do monumento esperavam conseguir financiamento público para realização das obras, o que não aconteceu. O governador do Estado, Washington Luís, mesmo sendo historiador interessado no tema das bandeiras, não foi convencido. Neste período, outros monumentos estavam sendo selecionados pelo Estado por meio de concursos internacionais⁶, cujos temas eram direcionados, ou seja, eram encomendas do Estado aos artistas, diferentemente da proposta modernista, que seguia o caminho inverso. Ainda vale ressaltar que outras obras de temática bandeirante já estavam sendo financiadas pelo Estado dentro do Museu Paulista.

Por que uma homenagem aos bandeirantes?

No Memorial Descritivo do monumento, documento citado anteriormente, é clara a exaltação da figura dos bandeirantes como *heróis plasmadores* de nossa nacionalidade (BRECHERET, 1920 apud BATISTA, 1985). Teriam sido eles os desbravadores que conquistaram as terras de nossa pátria e representavam, portanto, força e coragem. A imagem do mito bandeirante como símbolo, não só

⁶ Temos como exemplo o concurso internacional para escolha do projeto do *Monumento à Independência* em 1919 e o concurso para o *Monumento aos Andradas* em 1920.

paulista como nacional, era a imagem que aos poucos vinha sendo construída e a ocasião do centenário, assim como a atuação do Museu Paulista enquanto instrumento de referência social, favoreceram sua legitimação.

Utilizarei como principal referencial teórico o livro *O museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945* de Ana Claudia Fonseca Brefe (2005), por se tratar de um estudo conciso e relativamente recente sobre as atividades desenvolvidas por Affonso Taunay, diretor da instituição nesse período. Dessa forma, busca-se compreender os fatores que levaram a constituição de um dos primeiros museus de história do país e de que maneira os bandeirantes passaram a ser o principal ícone da história ali contada. De acordo com a autora, uma das principais características que as instituições museológicas adquiriram no século XIX, além de estreitar suas relações com a história, foi o desenvolvimento do caráter político e a habilidade de conseguirem se moldar aos “interesses políticos de legitimação das nações em formação” (BREFE, 2005, p. 38). Ainda nesse sentido, afirma que:

Como depositário de tudo aquilo que, de alguma forma, refere-se à nação, o museu desponta como uma instituição destinada a criar um consenso social, o que explica a importância política que adquire. O museu torna-se por excelência, um ‘negócio nacional’. (BREFE, 2005, p. 39).

Nas primeiras décadas do século XX, a cidade de São Paulo se urbanizava e expandia. Era um momento de transformações relacionadas a fatores como a expansão da lavoura de café, a proclamação da república, a industrialização e o grande número de imigrantes no Estado. Em meio a esses processos, havia a necessidade por parte das autoridades locais de valorizar a imagem de São Paulo no contexto nacional e de buscar uma identidade coletiva, principalmente com a aproximação do centenário da independência nacional, que, segundo Brefe, “engajou setores políticos, mas especialmente intelectuais, na difícil, mas necessária tarefa de traçar os contornos da identidade brasileira” (BREFE, 2005, p. 189). Contudo, a autora afirma que não é somente nessas datas que surge a preocupação em pautar o fenômeno da construção da identidade nacional, mas que ela se apresenta quando uma necessidade do presente exige uma volta ao passado.

No século XIX, na Europa, alguns períodos são significativos no traçado de perfis nacionais, no sentido de demarcarem, pela construção e resgate de símbolos, práticas, valores e tradições comuns, uma ideia de nação. (BREFE, 2005, p. 189-190).

Paul Connerton (1999), ao investigar como as sociedades recordam, toma como referência o conceito de memória coletiva de Maurice Halbwachs⁷ e aponta as cerimônias comemorativas como uma atividade social de atuação dessa memória. É interessante observar como uma parte considerável de monumentos – não por acaso – são erguidos como marcos comemorativos.

No Museu Paulista, a temática bandeirante começou a ser explorada pelo historiador Affonso d’Scragno Taunay, que assumiu a direção da instituição em 1917. Taunay vinha com experiência dos trabalhos desenvolvidos no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), órgão criado com a mesma finalidade do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), porém, com a diferença de determinar uma especificidade paulista.

De acordo com Ana Brefe, a primeira finalidade do IHGB exposta em seus estatutos era recolher, classificar e guardar documentos relacionados à história e à geografia brasileiras e por meio deles poder “compor uma história nacional capaz de unificar a nação pela construção de um passado, com direito a mitos de origem, personagens marcantes e eventos memoráveis” (BREFE, 2005, p. 63).

Dessa forma, os esforços de alguns intelectuais da capital paulistana, entre eles, o próprio Taunay, se voltaram a provar que *a história de São Paulo é a própria história do Brasil*⁸, construindo uma reelaboração da história nacional a partir da perspectiva paulista:

Com esse intuito, foi buscar no passado as personalidades e os episódios paulistas que permitissem a constituição de uma historiografia de cunho paulista capaz, porém, de abarcar o Brasil como um todo e, sob esse novo prisma, olhá-lo como uma unidade nacional. O tema com fôlego suficiente para sustentar essa empreitada era o bandeirantismo ou bandeirismo, um fenômeno eminentemente paulista, mas que, segundo o enfoque dado, era visto como responsável pelo desbravamento, pela conquista e unificação de todo o território nacional, sobretudo os interiores e sertões brasileiros ignotos. (BREFE, 2005, p. 64)

⁷ Halbwachs define a memória como resultado da interação social. Para ele, a memória pessoal está relacionada ao grupo, às tradições, ao universo coletivo.

⁸ Título do primeiro volume da Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo em 1895.

O Museu Paulista, também conhecido popularmente como Museu do Ipiranga, foi aberto ao público em 1895. Apesar de ocupar um edifício construído como Monumento à Independência brasileira – erguido sobre a colina do Ipiranga –, foi idealizado como museu de história natural⁹ e funcionou voltado a esse campo tendo um naturalista, o zoólogo alemão Hermann von Ihering¹⁰, à frente de suas atividades até Taunay assumir sua direção. Breve destaca que a escolha do novo dirigente não foi aleatória e aponta os festejos do centenário como um dos motivos principais para que o historiador do IHGSP fosse o escolhido para assumir o cargo:

Essa indicação foi, sem dúvida, estrategicamente avaliada, não apenas num âmbito geral, pela percepção da mudança no campo das ciências naturais, como sobretudo pela aproximação do centenário da independência brasileira, em 1922, quando então o Museu Paulista, situado na simbólica colina do “grito do Ipiranga”, seria uma das grandes vedetes das comemorações centenárias em São Paulo. (BREFE, 2005, p.96)

Em poucos anos, Taunay conseguiu transformar o museu enciclopédico de história natural em um museu histórico e paulista. Logo no primeiro ano de sua gestão, abriu uma sala de exposição com tema voltado a história de São Paulo anunciando que este seria seu assunto principal e começou a adquirir para biblioteca material para compor o que chamava de *Brasiliana*: publicações, livros e periódicos voltados para a história do Brasil.

O objetivo de Taunay era contar a história da constituição da nação brasileira do ponto de vista de São Paulo, isto é, como resultado do esforço paulista desde os primórdios da colonização. Por isso era fundamental contar a história da São Paulo bandeirante, para mostrar como, já no início do Brasil colonial, os paulistas estavam fortemente envolvidos em um projeto de construção de uma unidade nacional. (BREFE, 2005, p. 25)

⁹ “O ‘Palácio de Bezzi’, como também ficou conhecido, começou a ser construído em 1885, [...] em 1894 tornou-se a nova sede do Museu do Estado, oficialmente batizado Museu Paulista. Passou, assim, a abrigar as coleções provenientes daquele, essencialmente compostas pelo antigo Museu Sertório, acervo formado sobretudo de coleções zoológicas e de uma miscelânea de objetos, inclusive algumas peças preciosas e únicas do patrimônio arqueológico e histórico nacional”. BREFE, Ana Cláudia Fonseca. O museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945. São Paulo: Editora UNESP: Museu Paulista, 2005, pp. 20 – 21.

¹⁰ O zoólogo alemão Hermann von Ihering foi o primeiro diretor do museu, e sua gestão perdurou de 1894 a 1916.

O diretor, para compor o acervo dessa primeira exposição, foi buscar em diversos arquivos e bibliotecas, tanto no Brasil quanto na Europa, documentos que tratassem do passado paulista com intuito de adquiri-los para o museu ou para mandar se fazer cópias totalmente fiéis aos originais. De acordo com Brefe, os primeiros documentos adquiridos para as coleções do museu foram mapas e cartas territoriais da época colonial, dentre as quais, havia algumas “absolutamente significativas para estudar os contornos originais do Brasil e de algumas antigas capitanias, bem como as primeiras investidas rumo aos interiores desconhecidos do território brasileiro”. (BREFE, 2005, p. 99).

Como testemunho do passado, Taunay concebia os documentos históricos “como matéria-prima indispensável para reconstruí-lo tal como aconteceu” (BREFE, 2005, p. 99). Essa documentação serviu não só para constituição de um painel expositivo a ser contemplado pelo público como também foi utilizado pelo diretor para compor seu trabalho historiográfico sobre os bandeirantes.

Encarregado de traçar os planos de decoração do museu para as festas centenárias, aos poucos Taunay foi adquirindo também elementos iconográficos que passaram a integrar parte significativa do acervo que compunha a Seção de História, inaugurada oficialmente em 1922. A história contada, majoritariamente, por meio de documentos textuais e cartográficos passou a ser representada também por meio de objetos imagéticos.

Ana Brefe, ao analisar diversos documentos da época, entre correspondências de Taunay e relatórios anuais do museu, nos apresenta em detalhes como se constituiu a formação desse acervo iconográfico. Dentre as principais aquisições de obras nesse sentido, destacam-se as encomendas de pinturas e esculturas de caráter histórico criadas especialmente para compor os salões do palácio do Ipiranga, cada qual destinada a ocupar um espaço previamente definido pelo diretor.

Constam das encomendas feitas por Taunay: uma série de pinturas sobre São Paulo antigo (não apenas sobre aspectos físico-geográficos da cidade como também antigos costumes e modos de vida); os retratos dos *vultos da Independência* – uma seleção de personagens considerados importantes para o acontecimento; grandes painéis com representação de acontecimentos históricos nacionais e algumas esculturas com destaque a duas estátuas monumentais dos

bandeirantes Antônio Raposo Tavares e Fernão Dias Paes Leme; além de algumas obras menores, representando outros bandeirantes, e também uma de Dom Pedro I.

O diretor entrou em contato com alguns dos artistas escolhidos para a realização dessas obras em meados de 1919:

Entre aqueles que foram contatados, além de nomes de destaque em São Paulo, como Oscar Pereira da Silva, Domenico Failutti, Benedito Calixto e Wasth Rodrigues, Taunay fez questão de convidar renomados pintores e escultores da Escola Nacional de Belas-Artes para realizarem importantes trabalhos para o museu, como Fernandes Machado, Rodolfo Amoedo e os irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli. (BREFE, 2005, p. 121)

Para a escolha dos fatos e personagens a serem figurados nas telas e esculturas, além de basear-se em sua própria pesquisa histórica, Taunay buscou a opinião de intelectuais da época e também recebeu palpites do governador do estado e do secretário do Interior - o museu era subordinado à Secretaria do Interior do Estado:

Além da intervenção direta do governo do estado de São Paulo na composição do museu para as festas centenárias, Taunay também discutia suas ideias para decoração interna do monumento com seus consócios do IHGB e IHGSP, trocando opiniões sobre quais homens da Independência deveriam ser retratados e que acontecimentos históricos mais significativos no processo de constituição da nação brasileira mereceriam ser “transpostos” para telas. (BREFE, 2005, p. 115).

As correspondências desse momento demonstram, pelas afinidades e divergências de opiniões, quais eram as ideias de Taunay para construção do discurso histórico que ele pretendia difundir nos salões do museu. Interessante notar que mesmo depois de escolhidos os temas e personagens a serem representados, Taunay, preocupado em manter a coerência de seu discurso, muitas vezes interferiu diretamente no trabalho dos artistas contratados, direcionando a forma com que eles deveriam conceber as obras:

Na confecção de toda a iconografia do museu, percebe-se a intervenção direta de Taunay no trabalho dos artistas, fornecendo dados históricos precisos por meio de documentos que arrematava a dos contatos que fazia, opinando sobre as cores a serem empregadas, a disposição dos personagens na tela, não hesitando em pedir alterações sempre que julgasse necessário, o que algumas vezes lhe rendeu desavenças com os pintores. (BREFE, 2005, p. 125).

A autora aponta diversos exemplos dessas interferências, dentre estas, para ilustrar como Taunay agia e como estava atento aos aspectos estéticos e principalmente simbólicos da cena representada, segue trecho de uma carta enviada ao artista Henrique Bernardelli, que produzia um quadro sobre o bandeirantismo:

Deve representar Mathias Cardoso de Almeida, personagem que me parece deve ter sido um homem de face gravibunda e assim pediria ao ilustre amigo que o pusesse com barbas e já de certa idade na época em que este famoso sobrinho de Fernão Dias Paes Leme andou a bater-se com os índios do Ceará do Rio Grande do Norte, do Piauí, de 1689 a 1694. E como este quadro vai figurar numa galeria em que todos têm atitudes heroicas, não será de recear que ele venha representando um homem numa situação despreocupada como quem está a fumar? Receio que daí nasça uma certa heterogeneidade com os demais quadros e estátuas. Assim, pediria que suprimisse o cachimbo. (TAUNAY, 1920 apud BREFE, 2005, p. 113)

Para a elaboração de muitas das pinturas, o historiador utilizou-se de fotografias do século XIX como fonte documental. Portanto, muitas destas obras são reproduções de fotografias que naquele momento eram consideradas meios de registro fiel da realidade. Desse modo, as obras produzidas adquiriram também valor documental e passaram a ser testemunhos incontestáveis das cenas e personagens que representavam. Porém, de acordo com Brefe, nem sempre as reproduções eram fiéis aos arquivos originais:

Por intermédio da série pictórica que mandou produzir sobre São Paulo antigo, a ênfase foi posta no passado colonial paulista, mesmo que para isso as imagens fotográficas – matrizes das pinturas encomendadas – fossem 'levemente distorcidas'. Os aspectos ressaltados eram os opostos da fotografia: tudo o que pudesse indicar modernidade e movimento fora deixado de lado em proveito de imagens que trouxessem à tona o mais remoto passado paulista. Assim, a figura do tropeiro foi privilegiada, já que ele era definido como elemento que sucedera o bandeirante na marcha civilizadora em direção ao interior do país. (BREFE, 2005, p. 110).

Tais colocações da autora, além de nos ajudarem a compreender o processo de construção e legitimação de um símbolo nacional, permitem nos questionarmos sobre a validade do processo e, portanto, de seu valor simbólico imposto e aceito pela sociedade. Taunay foi contraditório em seu discurso de historiador ao prezar pela veracidade e autenticidade dos documentos, enquanto na prática, como dirigente do museu, forjava a criação das imagens a serem expostas:

[...] os exemplos são inúmeros, especialmente naquilo que tange à produção iconográfica do museu e que nega, na prática, o cuidado tantas vezes anunciado em seus livros e artigos, de que não se deveria ir além daquilo que as fontes diziam ou permitiam dizer. Em vários momentos, Taunay pareceu se valer do 'esforço construtivo do historiador' na tentativa de preencher as lacunas dos documentos (ou da falta desses), indo, algumas vezes, além daquilo que seria possível afirmar a partir das fontes. (BREFE, 2005, p. 77).

Brefe nos mostra como Taunay, apoderado com sua posição privilegiada de diretor do Museu, de maneira articulada e com apoio do governo e parte da elite política e intelectual da época, conseguiu alcançar o objetivo de produzir um discurso histórico da constituição da nação brasileira a partir da perspectiva de São Paulo de uma maneira lógica e linear.

Essa versão histórica privilegiou as elites e acabou por legitimar sua posição de superioridade social, por grande parte desta se considerar descendente de bandeirantes.

A invenção do passado nacional, com uma origem determinada, marcos históricos precisos, heróis e símbolos memoráveis, apresentava-se naquele momento da história de São Paulo como poderoso instrumento pedagógico capaz de forjar uma identidade nacional intrinsecamente comprometida com os interesses das elites políticas e intelectuais paulistas. (BREFE, 2005, p. 118-119)

Corroborando com essa ideia, Paulo César Garcez Marins afirma que:

Vetor e produto da ascensão dos paulistas republicanos, a construção mítica do bandeirante emergiu desde fins do século XIX, numa representação heroica que se prestava a legitimar historicamente a pujança das elites paulistas ligadas aos negócios da cafeicultura e ao governo da própria República, e que estivera unida de alguma forma aos momentos-chave da nação como o início da colonização ou a própria aclamação ao grito do Ipiranga. (MARINS, 1998, p. 11-12)

Por fim, é imprescindível ressaltar que o apoio de Washington Luís à Taunay foi decisivo para concretização dos planos que moldaram o discurso do museu por meio da criação de seu acervo histórico e decoração expositiva, o que reforça a ideia exposta no início do capítulo de que o governador não comprou a ideia do Monumento às Bandeiras dos modernistas por, naquele mesmo momento, já estar financiando as obras do Museu Paulista, de mesma temática, apresentada de forma mais conservadora.

Como presidente do estado de São Paulo, justamente no período em que a decoração histórica do museu estava sendo amplamente realizada, ele contribuiu com a dotação de verbas extraordinárias, inúmeras doações feitas às coleções históricas e, também, opinando sobre os elementos que deveriam (ou eram dignos de) pertencer ao acervo do Museu Paulista. A leitura dos relatórios e da correspondência do museu permite observar que é justamente quando Washington Luís tomou posse da presidência do estado de São Paulo, em 1920, que Taunay encontrou realmente espaço – e dinheiro – para realizar a composição histórica do museu, algo que ansiava por fazer desde que assumiu sua direção em 1917. (BREFE, 2005, p. 125)

De fato, comparada às estátuas dos bandeirantes do Museu Paulista, a proposta do Monumento às Bandeiras de Brecheret era bastante ousada. Como podemos ver a seguir, as estátuas de Antônio Raposo Tavares e Fernão Dias Paes Leme são esteticamente clássicas e apresentam as características valorizadas pelo público na época – representavam um personagem-herói específico e possuíam atributos caracterizadores. A ausência de tais elementos, apontados anteriormente como um dos fatores que teria desagradado parte da sociedade paulista, teria impedido a aprovação do projeto de Brecheret, o que explica a aprovação e o apoio dados pelo governador a um projeto de mesma temática, porém, de formato tradicional.



Escultura representando o bandeirante Fernão Dias Paes Leme (1922), de autoria de Luigi Brizzolara, exposta no Museu do Ipiranga, São Paulo. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fern%C3%A3o_Dias_Pais>

Escultura representando o bandeirante Antônio Raposo Tavares (1922), de autoria de Luigi Brizzolara, exposta no Museu do Ipiranga, São Paulo. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fernao_Dias_Pais.jpg>

O movimento modernista que começava a moldar seus ideais e a traçar seus primeiros contornos de ruptura com algumas estruturas tradicionais também já demonstrava seu caráter nacionalista, que seria intensificado alguns anos mais tarde após a Semana de Arte Moderna de 1922, com a publicação do Manifesto Pau Brasil, por exemplo. A escolha do bandeirante para figurar a grande obra arquitetada por Brecheret demonstra esse caráter que coincidia, em parte, com a construção da narrativa histórica que sustentou uma ideia de identidade nacional unificadora elaborada no Museu Paulista.

Retomando o assunto do processo de construção do Monumento, seguimos a meados da década de 1930, momento em que foi recuperado seu projeto.

Para contextualizar brevemente esse momento, enfatizando o que considero interessante para dar continuidade à proposta deste trabalho, começo destacando a mudança de posição política de Washington Luís, governador do estado de São Paulo, de 1920 a 1924, à presidente da república, de 1926 a 1930. Ele foi o último presidente da República Velha, deposto com o golpe de Estado aplicado pela Revolução de 1930, que levou Getúlio Vargas ao poder presidencial e encerrou a política do café com leite.

Logo no início de seu governo, Vargas, motivado por ideais de modernização do país, criou novas instituições como o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e o Ministério da Educação e Saúde Pública. De acordo com Batista, integrantes do movimento modernista começavam a ter participação nesses novos órgãos, particularmente, no da Educação e Saúde - que mais tarde viria a ser o Ministério da Educação e Cultura:

[...], através de relações fortuitas, em 1931 intelectuais ligados ao modernismo – como Mario de Andrade e Manuel Bandeira, entre outros – prestavam sua colaboração na reforma ou criação de instrumentos culturais para o tempo brasileiro que se inaugurava. (BATISTA, 1985, p. 51).

Armando de Salles Oliveira, escolhido por Vargas como interventor do estado e, mais tarde, após a Constituição de 1934, eleito governador pela Assembleia Constituinte, foi quem deu o aval para que o projeto saísse do papel e começasse a ser erguido em 1936. Não por coincidência, Menotti del Picchia era um de seus assessores, e também Cassiano Ricardo Leite, ambos fundadores do grupo *Bandeira*, criado em 1935. O movimento defendia um governo centralizador e autoritário baseado em partes na ideologia integralista, portanto também de cunho nacionalista, e defendia a figura do bandeirante como símbolo de estruturação da identidade e organização nacional e claro, almejaram a construção do Monumento às Bandeiras.

O momento político, juntamente com a posição política privilegiada destas personalidades modernistas - formadoras de opinião -, configuraram momento oportuno para que Armando de Salles Oliveira aprovasse o projeto.

A ideia de organização baseada em torno de uma autoridade forte, que acreditava ser a estrutura das bandeiras, está presente na mensagem do Governador à Assembleia, que justificava sua decisão de aprovação do Monumento

por este representar um valor simbólico “adequado a seus ideais e à sua atuação no governo”. (BATISTA, 1985, p. 54). Essa mensagem foi anunciada em 09 de julho de 1936 e, de acordo com Batista,

O texto é um segundo memorial descritivo do projeto de Brecheret. Toda uma nova simbologia – os tempos eram diferentes de 1920 – superpõe-se à primeira na explicação da escultura. Como o movimento Bandeira, lê a saga bandeirante segundo os interesses e aspirações da organização política do momento, procurando no passado as qualidades que julgava adequadas ao presente. (BATISTA, 1985, p. 54).

Dentre as qualidades e valores destacados por Armando de Salles Oliveira estão a solidariedade, a autoridade, hierarquia e disciplina, que foram expostos de maneira interpretativa ao longo da descrição dos elementos que compõem o monumento, como podemos ver em trecho do documento:

Os homens surpreendidos numa saída, caminham para o alto: é o idealismo paulista em ação. Alguns homens ajudando com um braço a puxar o batelão, com outro sustêm companheiros desfalecidos de fadiga ou de febre: é a solidariedade indispensável para o triunfo. Dois bandeirantes, os chefes, vão na 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, [...] – de tudo isto é que o Brasil precisa, 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. (OLIVEIRA, 1937 apud BATISTA, 1985, p. 57)

Quando o projeto foi aprovado, fazia pouco tempo que o prefeito Fábio Prado tinha decidido urbanizar a área do Ibirapuera e implantar o Parque. A área era composta de terrenos tanto do Estado quanto do Município, e ficou definido, então, que este seria o local a ser erguido o Monumento.

As obras foram iniciadas ainda em 1936 e seguiram em 1937. A previsão de entrega, de acordo com o contrato assinado com a Fazenda do Estado, era 31 de julho de 1938, porém, por falta de verba destinada às construções, a partir deste ano o ritmo dos trabalhos desacelerou até a obra ficar abandonada. As atividades só foram retomadas em 1946.

Após o golpe de estado varguista em 1937, que implantou o Estado Novo, a cidade novamente passou por uma fase de instabilidade política e Vargas “voltou a nomear interventores para os estados e a promover a centralização administrativa e

orçamentária dos estados e municípios”. (BATISTA, 1985, p.77). O interventor de São Paulo dentre 1938 e 1941 não teria tido o mínimo de interesse pelo monumento.

Não se sabe ao certo o que de fato motivou as autoridades a buscar, em 1941, os trâmites que permitiram o financiamento do restante da construção. Batista aponta como suposição um relatório de um fiscal da obra, que fazia um apelo ao Governo para não desistir do monumento “ênfatizando sua importância” (BATISTA, 1985, p. 81) e também para a cláusula de multa do contrato que o governo deveria pagar à Brecheret caso houvesse rescisão. Entretanto, tratam-se apenas de hipóteses.

Os trâmites consistiram basicamente na transferência de responsabilidade da Secretaria de Fazenda para a Prefeitura, que ocorreu após amplas negociações envolvendo cessão de terrenos - a princípio o prefeito Prestes Maia não teria concordado em assumir a edificação do monumento tendo aceitado somente após a negociação de áreas que ele utilizaria para remodelações urbanas. Segundo Batista (1985, p.82), em julho de 1944 “foi oficializada a escritura de cessão e transferência do domínio de imóveis, direitos e obrigações – inclusive do monumento – do Estado para a Prefeitura” e um ano depois, em outubro de 1945, o prefeito lançava o Decreto-Lei 304 que dispunha sobre a construção do Monumento às Bandeiras.

1946 foi o ano de acertos administrativos, contratos com trabalhadores e edital de concorrência para o fornecedor de granito. Somente em 1947 começou efetivamente a construção em pedra do monumento, que foi finalmente inaugurado sobre a praça Armando de Salles Oliveira em 25 de janeiro de 1953, data do 399º aniversário de São Paulo.

CAPÍTULO 2: O CONCEITO DE MONUMENTO

2.1 Alois Riegl, Fraçoise Choay e Maria Cecília Londres Fonseca: Teoria de Valores

Quando comecei a perceber com mais atenção à presença dos monumentos públicos nas cidades, foi-me despertado um sentimento de encantamento misturado com inquietação. Encantamento ao observar que esses monumentos, enquanto imagem e obra de um tempo, assim como objetos musealizados, possuem potencial de comunicação e são capazes de proporcionar conhecimento cognitivo e também de tocar emocionalmente aqueles que o observam. Inquietação por notar que, enquanto alguns estão relegados ao acaso, esquecidos, em estado avançado de degradação, outros são protegidos e conservados pelo Estado de maneira autoritária, atitudes que se baseiam, ao que me parece, em valores engessados.

Para compreender essas percepções e sentimentos contraditórios e poder avaliar de maneira consciente o episódio ocorrido no Monumento às Bandeiras, busco analisar o conceito de monumento utilizando como principais referenciais teóricos clássicos (mas não somente eles), duas obras incontornáveis nesse assunto: *O culto moderno dos monumentos*, de Alois Riegl, e *A alegoria do patrimônio*, de Fraçoise Choay. O primeiro é um trabalho realizado a pedido da presidência da Comissão Central de Arte e de Monumentos Históricos da Áustria, publicado em 1903, destinado à reorganização de práticas de conservação dos monumentos, em que Riegl analisa os processos que levaram à atribuição de diferentes valores aos monumentos em determinados períodos históricos. No segundo, Choay analisa o caráter dos bens patrimoniais – sua relação com a história, a memória e o tempo – e comenta de que forma ocorreu o que ela chama de “consagração do monumento histórico”, utilizando-se, inclusive, da obra citada de Riegl para fundamentar seus argumentos.

Entretanto o conteúdo dessas obras, indispensáveis ao se tratar do tema de monumento e patrimônio, apesar de contribuírem significativamente para nossa reflexão, não são suficientes para dar conta das causas e conflitos que envolvem os monumentos na contemporaneidade, além de serem baseadas numa realidade físico-geográfica europeia. Por essa razão, aspectos do livro *Patrimônio em*

Processo, de Maria Cecília Londres Fonseca, também serão de grande importância para a discussão aqui proposta.

Baseando-me nessas referências, destaco no vocábulo *monumento* seu sentido original, que vem do latim *monumentum* “que por sua vez deriva de *monere* (‘advertir’, ‘lembrar’), aquilo que traz à lembrança alguma coisa” (CHOAY, 2001, p.17-18). A autora enfatiza que “a natureza afetiva do seu propósito é essencial: não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra, mas de tocar, pela emoção, uma memória viva” (CHOAY, 2001, p. 17-18). Jacques Le Goff também concorda com a origem latina e acrescenta ainda um sentido espiritual ao constatar que a palavra se reporta à raiz indo-européia *men* que “exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*)” (LE GOFF, 2013, p. 485-486). Dessa maneira, significa tudo aquilo que pode evocar o passado e/ou fazer perdurar a recordação. Le Goff (2013) considera como monumento não somente as obras construídas com intuito de rememoração, como também os *atos escritos*, os documentos textuais, por exemplo, que, por terem o potencial de evocar o passado, assim como os monumentos, configuram-se em *materiais da memória coletiva e da história*.

Alois Riegl e Françoise Choay partem do princípio que monumento, em sua origem, designava objetos construídos intencionalmente como legado memorial:

Por monumento, no sentido mais antigo e original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos (ou a combinação de ambos). (RIEGL, 2014, p. 31).

Choay (2001, p. 18) estabelece que “chamar-se-á monumento tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças”. Ambos os autores enfatizam essa ideia como ponto de partida para mostrar que ao longo do tempo, paralelamente às transformações da sociedade, o termo foi sofrendo alterações e adquirindo novos significados, passando a designar não somente os objetos criados com intenção memorial, como também artefatos criados sem essa intenção, como é o caso do documento classificado como monumento por Le Goff. Os documentos (certidões, contratos, notas, cartas e mapas, por exemplo) a princípio, não são concebidos com intenção memorial, como legado para gerações

futuras, e sim para atender a uma necessidade do presente, mas foram assim assimilados por serem elementos de informação e testemunho de um tempo.

De acordo com Choay, primeiramente, no século XVII, *monumento* teria sido usado não mais no sentido memorial, mas sim relacionado a valor arqueológico para designar as pirâmides do Egito e o Coliseu. Em seguida, aparecia no *Dictionnaire de L'Académie* direcionado à valores “estéticos e de prestígio: ‘Monumento ilustre, soberbo, magnífico, durável, glorioso’ ” (CHOAY, 2001, p.19), passando a denotar poder, grandeza e beleza.

Para a autora, a mudança do significado e até mesmo a extinção da função memorial do monumento no sentido original do termo, levando-se em consideração sua natureza afetiva, ocorreu por dois motivos: o primeiro está relacionado a importância que as sociedades ocidentais atribuíram ao conceito de arte a partir do Renascimento e como consequência o ideal de memória foi substituído progressivamente pelo ideal de beleza; o segundo motivo está associado ao “desenvolvimento, aperfeiçoamento e difusão das memórias artificiais” (CHOAY, 2001, p.20) como por exemplo, a imprensa, o livro, a fotografia e o vídeo que, como instrumentos capazes de guardar e transmitir informação, passaram a ser as novas formas de preservar o passado.

Dessa maneira, Choay afirma que:

O monumento simbólico erigido, *ex nihilo*, para fins de rememoração, está praticamente fora de uso em nossas sociedades desenvolvidas. À medida que estas dispunham de técnicas mnemônicas mais eficientes, aos poucos deixaram de edificar monumentos e transferiram o entusiasmo que eles despertavam para os monumentos históricos (CHOAY, 2001, p. 25).

A noção de *monumento histórico* se opõe em vários aspectos à de *monumento*. De acordo com Choay, o monumento histórico é uma criação datada da sociedade moderna que designa os testemunhos de uma história por meio de uma seleção feita “a *posteriori* pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte” (CHOAY, 2001, p. 25), ideia oposta à de monumento considerado uma criação “cuja destinação foi pensada a *priori*, de forma imediata” (CHOAY, 2001, p. 25).

Essa é uma concepção elaborada por Riegl, que observa uma mudança de atitude a partir do século XV na Itália, no sentido de reconhecimento das características artísticas e históricas como razão para manutenção de obras antigas

que corriam risco de serem eliminadas em detrimento de alguma necessidade prática, como tantas foram. Considera-se, portanto, o surgimento de um novo valor de memória:

Tal mudança foi provocada pelo fato de que desde o século XV houve na Itália a formação de um novo valor de memória. Teve início a apreciação dos monumentos da Antiguidade, não mais apenas pelas lembranças patrióticas do poderio e da grandeza do antigo império, que o romano da Idade Média – em uma ficção extravagante – ainda considerava existente ou apenas provisoriamente interrompido, mas pelo seu ‘valor de arte e valor histórico’. (RIEGL, 2014, p. 40)

Para Riegl, o valor histórico associa-se ao próprio conceito histórico moderno, constituído pela noção de evolução¹¹:

Chamamos de histórico, tudo o que foi e não é mais nos dias de hoje. De acordo com os conceitos mais modernos, acrescentaremos a isso a ideia mais ampla de que aquilo que foi não poderá voltar a ser nunca mais e tudo o que foi forma o elo insubstituível e irremovível de uma corrente de evolução ou, em outras palavras, tudo que tem uma sequência, supõe um antecedente e não poderia ter acontecido da forma como aconteceu se não tivesse sido antecedido por aquele anterior. (RIEGL, 2014, p. 32)

A partir dessa perspectiva, o autor nos apresenta sua teoria de valores relacionados com o *culto dos monumentos*¹², separando-os em duas categorias: a *relação dos valores de memória*, ligados ao passado e a *relação dos valores de atualidade*, vinculados ao presente.

Referentes aos valores de memória estão o *valor de antiguidade*, o *valor histórico* e o *valor volível de memória* ou *de comemoração*; aos valores de atualidade estão: o *valor utilitário ou de uso* e *valor de arte*, este subdividido em *valor de novidade* e *valor de arte relativo*. É importante ressaltar que “no seu conjunto, os valores da atualidade podem ser confrontados com os valores de passado ou de memória” (RIEGL, 2014, p.49) e que a divisão dessas categorias são “estágios sucessivos de um processo crescente de generalização do conceito de monumento” (RIEGL, 2014, p.39).

¹¹ Apud Riegl (2014, p. 24) Definição de evolução (*Entwicklung*) na acepção de Riegl: termo mais adequado a um texto ancorado em conceitos vigentes no século XIX, muito influenciado pelo darwinismo, ao contrário de “desenvolvimento”, termo mais comum no século XX e carregado de conotações economicistas. N.Ed.

¹² Apud Riegl (2014, p. 23) Definição de Culto dos Monumentos (*Denkmalkult*) na acepção de Riegl: o termo “culto” é empregado para expressar, por meio de seu vínculo com o sagrado, a intensidade consciente do interesse pelos monumentos. N.Ed.

Riegl compreende o *valor de antiguidade* como o mais recente. Este valor é atribuído aos monumentos visivelmente antigos, com suas marcas físicas de desgaste, resultantes do tempo transcorrido expostas aos olhos do observador:

Na classe dos monumentos da antiguidade, contam-se, enfim, todas as obras feitas pela mão do homem, sem levar em consideração o seu significado original e sua destinação, desde que o seu aspecto externo revele com suficiente evidência que a obra existe por longo espaço de tempo antes da época presente e que conseguiu 'sobreviver'. (RIEGL, 2014, p. 39)

Ele afirma que, por essa razão, esse valor é o que pode ser assimilado por um número maior de pessoas e não somente pelas classes mais instruídas ou especializadas, pois consegue atingir a sensibilidade por meio da percepção sensorial (óptica) do observador. Nesse caso, as ações de conservação e restauro, seriam contrárias a sua função. Porém, não significa a aceitação de destruição violenta, seja pelo homem ou pela natureza. O valor de antiguidade deve ser considerado quando o monumento sofre o processo natural de degradação, sem retardo ou aceleração do mesmo.

O *valor histórico* remete a um saber. Esse valor está relacionado ao conhecimento cognitivo que o monumento pode transmitir, como seu estilo, a época em que foi criado, os motivos de sua criação, o que pressupõe conhecimento prévio da história, da história da arte, dentre outros, por isso, não causa satisfação imediata no observador nem consegue alcançar (no sentido de sensibilizar) todos aqueles que o observam. Para Riegl, interessa “a sua criação original como obra humana” (RIEGL, 2014, p.55), e considera-se o monumento de valor histórico um documento histórico, afirmando que “o culto do valor histórico deve zelar pela manutenção dos monumentos no seu estado atual” (RIEGL, 2014, p.57). Nesse sentido esse valor é oposto ao de antiguidade, como aponta o autor:

O valor histórico, portanto, observa o monumento original como intocável, mas por uma razão outra que não a do culto de antiguidade. Para ele, não se trata de conservar os traços da idade, as alterações provocadas por influência da natureza, que lhe são no mínimo indiferentes ou mesmo incômodas, trata-se muito mais de conservar um documento, o mais autêntico possível, para uma futura atividade de restituição histórico-artística. (RIEGL, 2014, p.56)

O último dos valores de memória, o *valor volível de memória ou valor de comemoração*, tem, segundo Riegl, uma ligação com os valores de atualidade, pela razão de seu objetivo nunca permitir que certo momento (ou personagem) seja esquecido ou seja considerado parte do passado, mas que “permaneça na consciência das gerações futuras, sempre presente e vivo” (RIEGL, 2014, p.63). Dessa forma, assim como no monumento histórico, é preciso combater qualquer forma de degradação possível que ameace a estrutura física e estética do monumento. Sobre a proteção voltada a esse tipo de monumento, o autor aponta que “o caráter do valor volível de comemoração como um valor de atualidade é expresso inclusive pela proteção das intervenções destrutivas da mão humana que sempre recebe da legislação” (RIEGL, 2014, 63). Ou seja, o Estado enquanto formulador das leis de proteção do patrimônio cultural material, demonstra interesse em preservar, principalmente, esse tipo de monumento que não coincidentemente representa, em grande parte (os que se encontram nos espaços públicos das cidades), seus próprios interesses e valores.

Na categoria dos valores de atualidade, o *valor de uso* está relacionado à satisfação das necessidades materiais do homem, enquanto o *valor de arte* atende às necessidades do espírito (RIEGL, 2014, p.66). O valor de uso diz respeito aos usos práticos dos monumentos, tenham sido mantidas suas funções antigas ou obtido novos usos. Riegl (2014) aponta que a forma de conservação, nesse caso, é indiferente desde que se mantenha a funcionalidade do monumento e que não comprometa sua existência nem coloque em risco a segurança de pessoas.

O *valor de novidade*, que é um valor de arte, como o próprio termo indica, diz respeito aos monumentos novos ou relativamente novos que mantêm íntegra sua imagem estética. É o oposto do valor de antiguidade, porém, se aproxima dele no sentido de conseguir encantar o espectador, até mesmo os menos instruídos, e nesse caso, de maneira até mais factual, pois para Riegl, o valor de novidade obedece a uma atitude milenar que confere ao novo uma inquestionável superioridade sobre o velho:

A massa sempre apreciou o que obviamente parecia novo. Ela prefere enxergar nas obras humanas a força criativa e vencedora do homem, ao invés da força destruidora e inimiga da natureza. Apenas o novo é íntegro e belo, segundo a visão da multidão; aquilo que está velho, e ficou tão profundamente enraizado, que é impossível derrotá-la em algumas décadas. (RIEGL, 2014, p. 71)

Riegl ainda estabelece que não existe um valor de arte absoluto, mas um valor relativo que varia de acordo com o tempo e a geração histórica da sociedade que lhe atribui este valor e, portanto, designa um valor de atualidade:

Segundo o conceito moderno, o valor da arte de um monumento é medido pelo modo como ele atende às exigências do querer moderno da arte, exigências essas que não foram formuladas claramente e que, a rigor, nunca o serão, pois mudam constantemente de sujeito para sujeito e de momento para momento. (RIEGL, 2014, p. 35).

Dessa forma, o *valor de arte relativo*, o último dos valores apresentado pelo autor, refere-se ao potencial de um monumento antigo conseguir sensibilizar o observador contemporâneo:

No valor de arte relativo existe a possibilidade de que as obras de gerações passadas sejam não apenas testemunhas de que a força criadora humana pode vencer a natureza, mas que também possam ser apreciadas em relação à especificidade da sua concepção, forma e cor. (RIEGL, 2014, p.80)

É importante ressaltar que Riegl considera que todo monumento de arte é também um monumento histórico “já que ele representa uma determinada escala na evolução das artes plásticas” (RIEGL, 2014, p.33) e que “a distinção entre monumentos *artísticos* e *históricos* não é apropriada, pois os primeiros estão contidos nos últimos e se confundem com eles” (RIEGL, 2014, p.33). O inverso também é válido. Para o autor, em qualquer monumento histórico “existe um valor de arte intrínseco, que é independente da posição que a obra de arte ocupa na cadeia evolutiva histórica” (RIEGL, 2014, p. 34).

Apresentado resumidamente algumas bases teóricas clássicas do conceito de monumento, percebe-se que é um conceito abrangente e complexo. Verificamos como essencial a apresentação dos diferentes tipos de valores conferidos aos monumentos sendo critérios de base para uma reflexão acerca de sua representação e funcionalidade na sociedade. Vimos que esses valores que caracterizam o monumento - que são os mesmos que justificam as ações preservativas ou destrutivas -, são atribuições mutáveis pois relativizam o lugar, o tempo e o sujeito que o qualifica. As considerações de Riegl afirmam, como anuncia

Annateresa Fabris (2014, p.21), “que a herança do passado é uma substância viva, ainda que sulcada de cicatrizes”.

Entretanto, a obra de Riegl por ser representativa de seu tempo não é suficiente para responder plenamente as lacunas na compreensão dos monumentos na contemporaneidade. A distinção entre *monumento* e *monumento histórico* proposto tanto por Riegl como por Choay, serão fundamentais para a análise do conceito de monumento a seguir.

Choay comenta brevemente, sem maior adensamento teórico, sobre um *valor nacional*, que, segundo ela, consiste em um valor fundamental omitido por Riegl, devido a sua pesquisa focar nos monumentos históricos, “noção que prevaleceu por todo o século XIX e até a década de 1960, e não enfocando o patrimônio: este último conceito, forjado para designar bens pertencentes à nação” (CHOAY, 2001, p.117). Esse período apontado pela autora é a fase que ela denomina como sendo a de *consagração do monumento histórico*. De acordo com Choay (2001), foi o valor nacional que inspirou as medidas de conservação na França no tempo da Revolução, surgindo também, nesse momento, a noção de patrimônio, assim como a ideia de nação.

O valor nacional é destacado também por Maria Cecília Londres Fonseca (1997), que considera imprescindível seu potencial em despertar o sentimento de pertencimento de uma comunidade:

No caso dos patrimônios históricos e artísticos nacionais, o valor que permeia o conjunto de bens, independentemente de seu valor histórico, artístico, etnográfico etc., é o valor nacional, ou seja, aquele fundado em um sentimento de pertencimento a uma comunidade, no caso a nação (FONSECA, 1997, p.31).

Ela ressalta ainda que é importante que exista “um certo grau de consenso” sobre esse valor:

Essa relação social, mediada por bens, de base mais afetiva que racional e relacionada ao processo de construção de uma identidade coletiva – a identidade nacional – pressupõe um certo grau de consenso quanto ao valor atribuído a esses bens, que justifique, inclusive, o investimento na sua proteção. (FONSECA, 1997, p. 31)

Portanto, podemos compreender o *valor nacional* como sendo um valor atribuído aos bens patrimoniais pertencentes à nação, logo, de interesse público,

que sejam representativos para a constituição de uma identidade nacional, levando-se em consideração o sentimento de pertencimento e consenso em relação ao valor - ou valores - do bem patrimonial.

Ao analisar a constituição e proteção dos patrimônios culturais nacionais, Fonseca destaca uma elaboração a partir do estatuto jurídico próprio desta esfera “que torna viável a gestão pelo Estado, em nome da sociedade, de determinados bens” (FONSECA, 1997, p.31). A autora observa que esse conjunto de normas não somente estabelece direitos e deveres a serem respeitados pelo Estado e pelos cidadãos, como também “inscreve no espaço social determinados ‘ícones’, figurações concretas e visíveis de valores que se quer transmitir e preservar” (FONSECA, 1997, p.31). Importante ressaltar que o processo de seleção desses bens - estruturado com base na atribuição de valores - é desempenhado por agentes representantes do próprio Estado.

A autora observa que os significados e valores não são inerentes nem estão contidos no bem patrimonial em si, mas que dependem da relação entre atores sociais, sendo “indispensável levar em consideração o processo de produção, de reprodução, de apropriação e de reelaboração desses valores enquanto processo de produção simbólica e enquanto prática social” (FONSECA, 1997, p.36). Ela expõe que a efetivação de uma política de preservação depende “de outros fatores além da mera presença, num espaço público, de bens a que agentes estatais atribuíram valor histórico, artístico etc.” (FONSECA, 1997, p.39), deste modo:

No caso do patrimônio não basta, portanto, selecionar e proteger criteriosamente um conjunto de bens. É preciso que haja sujeitos dispostos e capazes de funcionarem como interlocutores dessa forma de comunicação social, seja para aceitá-la tal como é proposta, seja para contestá-la, seja para transformá-la (FONSECA, 1997, p.38).

É complexa a idealização de uma identidade nacional que incida numa estrutura homogênea de sentido, principalmente onde a diversidade cultural é tão grande, como no Brasil. É certo o conflito e choque de interesses quando o Estado, enquanto responsável tutelar dos bens da nação, não considera os diferentes setores da sociedade. Nessa perspectiva, Fonseca afirma que:

[...] qualquer proposta de democratização da política de preservação que não leve em conta essa realidade corre o risco de cair no vazio, na medida em que os valores culturais que se quer preservar – fundados, como já foi

observado, nas noções de arte e história – só fazem sentido para um pequeno grupo. (FONSECA, 1997, p.39)

Apresentadas tais abordagens, percebemos que a discussão das dinâmicas que envolvem o conceito de monumento - e também do patrimônio cultural - são importantíssimas para as questões e políticas de preservação, e são elaboradas, em geral, para auxiliar as práticas dessa atividade, como é o caso do *culto moderno dos monumentos* de Alois Riegl ou mesmo as leis e decretos de proteção do patrimônio. Para este trabalho, contudo, que não enfoca especificamente a questão da preservação, mas também não foge a ela, tais elaborações, juntamente com o conteúdo apresentado no primeiro capítulo, conduzirão uma análise possível sobre o conceito de Monumento no contexto da ação ocorrida no Monumento às Bandeiras dia 02 de outubro de 2013.

2.2 Análise do conceito no contexto do fato

Para analisar o conceito de monumento no contexto da tinta derramada sobre o Monumento às Bandeiras em 2013, é imprescindível fazer algumas considerações acerca da terminologia *patrimônio*, focalizando o patrimônio material, visto que o monumento em questão pertence a essa esfera¹³. O termo patrimônio aqui é relacionado à nação, conceito datado e localizado em sua origem ocidental, mais especificamente na França do século XVIII, mesma ideia concebida por Françoise Choay, Maria Cecília Londres Fonseca e utilizada em diversos países, inclusive pelo Brasil, para elaboração de leis, cartas e documentos de preservação.

A concepção de patrimônio segue a linha de raciocínio trazida anteriormente no *valor nacional*. De maneira simplificada, envolve bens de valor cultural da nação e o Estado enquanto seu gestor e protetor. O patrimônio serviria para “reforçar a noção de cidadania, na medida em que são identificados, no espaço público, bens que não são de posse privada, mas propriedade de todos os cidadãos, a serem utilizados em nome do interesse público” (FONSECA, 1997, p. 59). Essa noção de patrimônio da nação, entretanto, acaba homogeneizando bens que são heterogêneos e de distintas procedências. O processo de patrimonialização acaba privilegiando alguns bens em detrimento de outros, o que gera conflito e disputa de

¹³ O Monumento às Bandeiras foi tombado em 07/05/1985 pelo CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico) de São Paulo.

interesses entre os diversos segmentos e grupos distintos da sociedade. O patrimônio acaba sendo, como afirma Fonseca (1997, p. 58), “objeto de medidas administrativas e jurídicas [...] e, principalmente, definição de um campo de atuação política”.

O patrimônio contribui para “objetivar, tornar visível e real, essa entidade ideal que é a nação” (FONSECA, 1997, p. 59), porém, a autora destaca que uma de suas funções simbólicas é servir de “‘provas materiais’ das versões oficiais da história nacional, que constrói o mito de origem da nação e uma versão da ocupação do território, visando a legitimar o poder atual” (FONSECA, 1997, p. 59). Ora, se o patrimônio serve para legitimar o poder e comprovar a versão oficial da história, é contraditório que ele represente a nação como um todo.

Certamente essa foi a principal função das obras históricas encomendadas por Taunay no Museu Paulista e uma função desempenhada pelo Monumento às Bandeiras, que contribuiu para reforçar e consolidar a ideia do mito bandeirante como versão oficial da história nacional. A tinta vermelha derramada sobre ele, na ocasião das manifestações contra PEC 215, representa um ato de contestação dessa versão oficial da história, o que significa que não há consenso nem sentimento de pertencimento por parte daquele grupo social em relação a seu conteúdo e simbologia.

Partindo da perspectiva conceitual apresentada, o Monumento às Bandeiras configura um monumento histórico pois é uma representação histórica selecionada, posteriormente à época que ele remete, por atores políticos, historiadores e artistas, como vimos no primeiro capítulo. Essa seleção feita “*a posteriori*” (CHOAY, 2001, p. 25) que figura aquilo “que foi e não é mais” (RIEGL, 2014, p. 32), indica que houve ruptura com o passado.

De acordo com Jean Davallon (2015), essa “ruptura entre o mundo de origem dos objetos patrimoniais e o mundo do tempo presente” é uma das características da patrimonialização dos objetos materiais. Ainda afirma que “a patrimonialização é, então, um processo pelo qual um novo laço vai ser construído entre o presente e o passado” (DAVALON, 2015).

Davallon observa esse aspecto ao contrapor características do patrimônio material e imaterial. Para o autor, essa segunda categoria de patrimônio, mais recente, consegue alcançar uma continuidade nesse processo de transmissão pois ela trabalha com a memória e não com a história. Ele defende a ideia de que “[...] é

a continuidade entre os dois mundos que garante o fato de que realmente se trata de patrimônio coletivo: seria considerado patrimônio tudo aquilo que o coletivo considera como seu” (DAVALLON, 2015), e segue ressaltando que:

A continuidade entre o passado e o presente é assegurada por intermédio dos próprios indivíduos; são eles que servem de ligação entre os dois. Para que a transmissão aconteça é, todavia, necessário que ela seja executada, ou seja, enunciada, seja pela verbalização, seja por meio de uma prática. Uma das formas exemplares da manifestação da memória coletiva é o testemunho, mas também é preciso mencionar todas as formas de transmissão oral e prática, técnicas e saberes através de situações socialmente definidas, como um ritual, um relato, um espetáculo, uma intervenção, uma discussão, um encontro, uma aprendizagem, a realização de prática de uma técnica, etc. (DAVALLON, 2015)

Como um dos elementos da patrimonialização, a transmissão dos objetos e da produção de saberes relacionado a eles ao longo do tempo, de acordo com Davallon (2015), “deve não apenas ser pensada no tempo dentro de um grupo social, o que é, obviamente, fundamental aqui, mas também entre grupos sociais de culturas diferentes”. Desse modo, podemos compreender que no caso do Monumento às Bandeiras, não houve continuidade dos seus valores de origem, sua transmissão não conseguiu envolver “grupos sociais de culturas diferente”, já que para os atores envolvidos na ação do dia 02 de outubro de 2013, a representação daquele símbolo juntamente com todos os valores que carrega não somente não os representa, como os agride simbolicamente.

Davallon (2015) faz uma distinção entre memória – coletiva - e patrimônio. Ele considera que a “memória coletiva constitui um conjunto de saberes que é transmitido no seio do grupo social pelos próprios membros do grupo” e que “o patrimônio é fundamentado em saberes produzidos e transmitidos por meio da escrita¹⁴”. Davallon faz uma associação entre história e patrimônio material que se contrapõe a de memória e patrimônio imaterial. Essa distinção é comparável a mesma que Choay faz entre *monumento* e *monumento histórico*, um relacionado à memória e outro à história oficial. O patrimônio imaterial para Davallon, portanto, pode equivaler ao que Choay concebe por monumento.

Já o historiador Pierre Nora distingue memória de história:

¹⁴ Davallon salienta que o objeto patrimonial não se reduz somente em sua materialidade em si, mas também carrega consigo documentos escritos que afirmam sua posição e existência, como fichas descritivas, registros, relatórios de pesquisa, catálogos, livros, etc.

A memória é a vida carregada por grupos vivos, e nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a construção sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (NORA, 1993, p. 9)

Segundo Nora (1993, p. 7), “há locais de memória porque não há mais meios de memória”. Ele considera local de memória, espaços que simultaneamente apresentam os aspectos material, simbólico e funcional, tendo como exemplos os arquivos, bibliotecas, museus e monumentos.

Tais perspectivas acerca de memória, história, patrimônio, nação, identidade são fundamentais para a análise do conceito de monumento e o que gira em torno dele. São categorias e termos muitas vezes utilizados como sinônimo, mas que tratam, como podemos ver, de aspectos que hora se convergem, hora divergem. Henri Pierre Jeudy (1990), chama a atenção para essa questão:

[...] as palavras ‘patrimônio’, ‘memória coletiva’ ou ‘identidade cultural’ perderam seu potencial conceitual, tornando-se expressões vagas que acabam designando o próprio esvaziamento do seu sentido. Elas aparecem como ‘palavras de ordem’ para programas sócio-culturais cada vez mais repetitivos e equivalentes entre si. (JEUDY, 1990, p. 2).

É exatamente a maneira como são articulados esses termos, por diversos grupos sociais, para diversos fins, em distintos espaços e tempos, que causa o sentimento de imprecisão desses conceitos. O conceito de patrimônio é posterior ao de monumento e monumento histórico mas surge a partir deles e dos movimentos de preservação. De acordo com Françoise Choay (2001), a noção de monumento histórico foi sendo substituída pela de patrimônio histórico no século XX:

A transferência semântica sofrida pela palavra revela a opacidade da coisa. O patrimônio histórico e as condutas a ele associadas encontram-se presos em estratos de significados cujas ambiguidades e contradições articulam e desarticulam dois mundos e duas visões de mundo. (CHOAY, 2001, p. 11-12)

Essa transição é assinalada pela ampliação dos bens a serem protegidos pelo Estado. De acordo com Choay (2001, p. 12), o número dos bens inventariados aumentou consideravelmente depois da Segunda Guerra Mundial e

Posteriormente, todas as formas de construir, eruditas e populares, urbanas e rurais, todas as categorias de edifícios, públicos e privados, suntuários e utilitários foram anexadas, sob novas denominações: arquitetura *menor*, [...]; arquitetura *vernacular*, [...]; arquitetura *industrial* [...]. Enfim, o domínio patrimonial não se limita mais aos edifícios individuais; ele agora compreende os aglomerados de edificações e a malha urbana: aglomerados de casas e bairros, aldeias, cidades inteiras e mesmo conjuntos de cidades, como mostra ‘a lista’ do Patrimônio Mundial estabelecida pela Unesco. (CHOAY, 2001, p. 12-13)

Podemos ver no texto da *Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural*¹⁵, de 1972, por exemplo, *monumento* ser utilizado como sinônimo de patrimônio cultural:

Para fins da presente Convenção serão considerados como patrimônio cultural: Os monumentos. – Obras arquitectónicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência; (UNESCO, 1972, p. 2)

Observamos, portanto, que o uso indiscriminado do termo *patrimônio*, como aponta Jeudy, acabou homogeneizando-o e desviando-o de seu sentido original. O Monumento às Bandeiras, como disse há pouco, configura um monumento histórico, ele foi idealizado e concebido como tal, mas analisando o conceito de patrimônio, considerando o sentido de valor cultural da nação, podemos inferir que ele não corresponde, na teoria, com esse domínio pelo fato de não alcançar uma representação nacional de grupos diversos. Na reportagem sobre o fato ocorrido, Marcos Tupã menciona essa questão: “Foi apenas nesse momento que esta estátua tornou-se um verdadeiro patrimônio público, pois deixou de servir apenas ao

¹⁵Essa Convenção é conhecida também como *Recomendação de Paris*. É um compromisso internacional criado em Conferência Geral da [Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura](http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf) (Unesco), reunida em [Paris](http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf), de 17 de outubro a 21 de novembro de 1972. O texto está disponível em: <http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>. Acesso em 23 de junho de 2015.

simbolismo colonizador das elites para dar voz a nós indígenas, que somos a parcela originária da sociedade brasileira”.

A pesquisa desenvolvida neste trabalho, aponta que o Monumento às Bandeiras é uma construção histórico-artística que representa a ideologia nacionalista que vigorava no período em que foi erigido e que atua para legitimar a história oficial. Por mais que o discurso de sua representação seja o de uma homenagem à coletividade, pois estão presentes, numa figuração estilizada, distintas etnias formadoras da nação como o branco, o negro, o índio e o mameluco, pode-se observar que prevalece a hegemonia do poder bandeirante branco português sobre as outras. Tal constatação é evidenciada no documento escrito por Armando de Salles Oliveira à Assembleia Legislativa em ocasião da aprovação do projeto do monumento, ao dizer que o princípio de autoridade é simbolizado no monumento pelos dois chefes bandeirantes que estão sobre cavalos e a frente dos demais. Hegemonia que também se apresenta na representação do indígena portando cruz no pescoço, numa evidência colonialista de catequização desses povos.

Questionamo-nos sobre a coerência do discurso oficial, simbolizado no monumento, frente a diversos estudos e pesquisas contemporâneas que o contestam e apontam outras interpretações possíveis para a representação bandeirante na história. Fato que evidencia o dinamismo das construções históricas, que as relativizam como expunha Riegl e como sugere Le Goff (2013, p.28): “o passado é uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história”.

Para uma parcela da sociedade brasileira, hoje, os bandeirantes são considerados os responsáveis pela escravização e extermínio dos indígenas no período colonial. Certamente, o Monumento às Bandeiras para esse grupo não é motivo de orgulho, mas sim um símbolo de agressão, uma representação de autoritarismo, de dominação. A ação dos atores envolvidos no episódio que fez sangrar o monumento, pode ser compreendida como o desvelar de uma memória. É como se o sangue, simbolizado pela tinta vermelha, sempre estivesse ali presente, porém encoberto pelos discursos oficiais. A ação o revelou. A ação representou as vozes silenciadas, os conflitos ocultados - que foram despertados, naquele momento, para fortalecer a importância das sociedades indígenas que lutavam por seus direitos ameaçados pela PEC 215.

Michael Pollak (1989, p.04) denomina “memórias subterrâneas” esse tipo de memória não oficial, a memória pertencente às culturas minoritárias e dominadas. Ele afirma que em momentos de crise a memória entra em disputa, e:

Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória, no caso, as reivindicações das diferentes nacionalidades (POLLAK, 1989, p.05).

Essa é uma questão fundamental: compreender que em um país de diversidade cultural imensa como o Brasil é muito difícil, senão impossível, forjar uma identidade nacional única que consiga representar toda pluralidade social, étnica, religiosa, política e econômica, como se pretendia nos projetos nacionalistas, sem que haja choques e conflitos. Em contrapartida, Pollak fala de identidades, no plural. Fonseca afirma que “a legitimação da proteção de bens culturais pelo Estado via nacionalismo vem declinando, junto com essa ideologia, nas últimas décadas” (FONSECA, 1997, p. 66).

Não é de hoje que as questões de pluralidade cultural e de reconhecimento das diferentes identidades são destacadas como características da nação, portanto, do patrimônio nacional. A abertura democrática, no Brasil, por exemplo, favoreceu essa questão, juntamente com a formulação dos direitos culturais enquanto elemento dos direitos humanos, a partir de “certas condições específicas do segundo pós-guerra” (FONSECA, 1997, p. 66), sendo dentre elas:

A antropologização do conceito de cultura, que passou a abranger a atividade humana em geral, e as manifestações de qualquer grupo humano, o que levou à consciência da necessidade de defender as culturas “primitivas”, ou “de minorias”, ameaçadas por culturas mais poderosas. (FONSECA, 1997, p. 66)

Desse modo, amplia-se a noção de patrimônio, não mais limitada no sentido material, já que opera no reconhecimento de novas formas de memória como os saberes, as celebrações, as formas de expressão e os lugares, que configuram as bases do patrimônio imaterial. Como afirma Regina Abreu (2015), esse novo processo de patrimonialização, socialmente mais inclusivo, pois tem como característica a participação dos atores sociais envolvidos com os bens, contrasta com o processo de patrimonialização dos bens materiais históricos – selecionados por especialistas e agentes autorizados. Abreu observa que:

É perceptível o quanto estes processos deixaram de contemplar quase que exclusivamente reconstruções do passado para focalizarem manifestações culturais vivas e pulsantes como festas, rituais, saberes, conhecimentos tradicionais. Neste movimento, os protagonistas dos bens passíveis de serem patrimonializados entraram em contato com a lógica patrimonial. Muitos destes indivíduos, integrantes de etnias indígenas e diversos grupos tradicionais, tiveram que se relacionar com a lógica da patrimonialização aprendendo que manifestações culturais praticadas milenarmente pelo grupo poderiam ganhar novos significados no contato com a sociedade nacional. Esta mudança de estatuto dos bens culturais, ao passarem pelo processo de patrimonialização, vem implicando também em mudanças de percepção, novos trânsitos e a transformação de visões de mundo numa perspectiva dialógica entre diferentes agentes. (ABREU, 2015).

O que podemos observar é que o campo material não acompanha esses novos processos, essa *transformação de visão de mundo numa perspectiva dialógica*, como citado acima. Por mais que diversos estudos sobre o tema apontem para a necessidade de renovação desses bens por meio de “apropriação e de reelaboração [...] enquanto processo de produção simbólica e enquanto prática social” (FONSECA, 1997, p. 36), eles permanecem engessados nas ideias do passado. O tombamento não contribui para sua atualização, pois restringe o uso dos bens e exige que eles permaneçam sempre no formato original. Essa categoria de patrimônio continua fazendo parte de um universo institucionalizado e “sagrado” e por isso, acaba sendo de pouco interesse para a sociedade contemporânea, que vive outro ritmo e outros valores.

Enquanto o monumento histórico transmite a imagem de solidez e eternidade, diversas manifestações artísticas apresentaram-se no sentido oposto, valorizando a efemeridade. Surge também uma movimentação de grupos que são contra os lugares institucionalizados de exposição de obras, como museus e galerias — nesse sentido, podemos incluir também os monumentos históricos —, que representavam para eles, lugares de poder. De acordo com Cristina Freire:

O ataque às instituições trazia a reboque uma nova forma de ver e fazer arte. Os objetos artísticos deveriam se desinvestir da aura de eternidade, da durabilidade [...]. Criam-se antimonumentos. A transitoriedade da arte contemporânea contrapõe-se à pretensa eternidade dos monumentos. (FREIRE, 1997, p. 65)

Dessa maneira, a cidade passa a ser local privilegiado para novas formas de expressão artística, como as intervenções urbanas, por exemplo. Os espaços das cidades tornam-se lugares de experiência estética. Nessa perspectiva, se pensarmos a cidade como um local expositivo, os monumentos históricos e

arquitetônicos configurariam parte de seus objetos de exposição. Como ressalta Freire,

Pensar a relação dos habitantes de uma cidade com seus monumentos é ver a cidade além de sua funcionalidade imediata, é privilegiar, antes de tudo, seu componente histórico e estético. Afinal, o que são os monumentos numa cidade? Longe de se referirem a traçados urbanos abstratos, carregam-na de sentido simbólico; testemunham sistemas mentais da época em que foram criados e solicitam, não raro, uma relação não apenas perceptiva mas também efabuladora, que mistura os tempos presente e passado, as histórias individuais às coletivas. (FREIRE, 1997, p. 55)

O artista Eduardo Srur realizou uma intervenção em alguns monumentos históricos do século XX da cidade de São Paulo, chamando atenção para a questão da invisibilidade, da perda de valor, ou até mesmo para o risco de “morte” desse tipo de monumento. O trabalho é intitulado *Sobrevivência* e foi realizado em 2008. Srur vestiu coletes salva-vidas em esculturas públicas que glorificam heróis da história nacional. Com isso o artista propõe dar visibilidade e trazer para o presente esses personagens que estavam estagnados no passado.



Intervenção *Sobrevivência* de Eduardo Srur (2008). Disponível em: <<http://www.eduardosrur.com.br#!/zoom/cnen/i01g0m>>.

Outro exemplo de intervenção que envolve monumento e nos traz contribuição para reflexão desses objetos do passado na contemporaneidade é o trabalho desenvolvido pelos artistas Christo e Jeanne-Claude. O casal realizou projetos de “empacotamento” de diversos objetos, lugares e espaços - urbanos e naturais -, e entre os objetos, empacotaram dois monumentos históricos: o *Monument to Vittorio Emanuele* (Piazza de Duomo, Milano, Italy) e o *Monument to Leonardo da Vinci* (Piazza della Scala, Milano, Italy). O projeto, nomeado *Wrapped Monuments*, foi realizado em 1970 e nos revela uma ressemantização da relação dos monumentos com os espaços que ocupam e com o público que o observa.



Christo and Jeanne-Claude. *Wrapped Monument to Vittorio Emanuele II*, Piazza del Duomo, Milão, Itália, 1970. Foto: Harry Shunk. Disponível em: <<http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-monuments#.VYttxfViko>>.

Os dois exemplos apresentados, apesar de configurarem intervenções autorizadas, que não agridem os monumentos do ponto de vista da conservação e são intervenções de caráter mais estético que político, diferentemente da tinta vermelha sobre o Monumento às Bandeiras, foram apresentados para reforçar a ideia de que esse tipo de monumento precisa ser atualizado e dessa forma, talvez, voltar a ter alguma função social e papel de representação na sociedade contemporânea.

É necessário que, antes de serem tratadas por grande parte da sociedade e da imprensa como ato gratuito de vandalismo, intervenções como a que ocorreu no Monumento às Bandeiras, devam ser analisadas mais profundamente do ponto de vista social, político, histórico e cultural, levando-se em consideração a aceleração dos processos, a mudança dos valores e sentidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do trabalho busquei compreender qual a função dos monumentos e qual sua representação na sociedade contemporânea, questões que surgiram após o ato no Monumento às Bandeiras, dia 02 de outubro de 2013. A tinta vermelha derramada pelo grupo de manifestantes, conseguiu ressignificar, de acordo com o indígena Marcos Tupã, o símbolo do mito bandeirante representado no monumento.

O trabalho foi desenvolvido a partir de revisão bibliográfica e não houve grandes problemas metodológicos que comprometessem sua construção. Dos aportes teóricos e documentais pesquisados, não consegui ter acesso a apenas um documento que poderia conter informações relevantes sobre o processo de instalação do monumento, o artigo *História de um Monumento*, escrito por Menotti del Picchia, publicado no Diário de São Paulo em 26 de junho de 1969.

No primeiro capítulo, elaborado graças à contribuição teórica de Marta Rossetti Batista (1985) e Ana Claudia Fonseca Brefe (2005), vimos que as obras de construção do Monumento às Bandeiras tiveram início após aprovação e autorização do governador do estado de São Paulo, Armando de Salles Oliveira, em 1936, dezesseis anos após a elaboração do projeto inicial de Brecheret - orientado por Menotti del Picchia. Não por acaso, del Picchia era assessor do governador na ocasião. Armando de Salles Oliveira justificou sua decisão expondo que as qualidades e valores representados simbolicamente no monumento, como solidariedade, autoridade, hierarquia e disciplina, eram princípios que constituíam os fundamentos da nacionalidade e portanto, adequados à seus ideais e à sua atividade no governo. A argumentação do governador, demonstra que o Monumento às Bandeiras é fruto de interesse político desses atores, tanto que o governo posterior não teve interesse em dar continuidade às obras que somente foram retomadas, após a transferência de responsabilidade do estado para prefeitura.

Vale lembrar que nesse momento a construção do mito bandeirante como herói nacional e símbolo de progresso já estava estabelecida no Museu Paulista por meio das investidas de Taunay, que conseguiu legitimar a versão da história nacional a partir da perspectiva paulista. Essa contextualização serve para mostrar que por trás do Monumento às Bandeiras, existe todo um sistema de valores e pessoas que o legitimaram como representativo. Nos ajuda a compreender a ideia

de nação e identidade nacional que vigorava na época, elaborada pela elite intelectual e política, que pretendia abarcar o Brasil como um todo homogeneizando a diversidade cultural, étnica e social do país, ideia, hoje em dia, superada.

O monumento às Bandeiras foi construído para perdurar, para chegar ao futuro e fixar no imaginário coletivo a imagem do passado heroico bandeirante e, acaba representando, também, aquele presente nacionalista. Dessa maneira, podemos dizer que o monumento em questão representa dois passados: o do mito bandeirante e o da sociedade que o erigiu. Apesar das transformações que ocorreram nos processos social e histórico de lá até aqui, o significado histórico do monumento permanece.

A teoria de valores de Alois Riegl e as considerações de Françoise Choay, no segundo capítulo, foram importantes para compreender os novos significados que o conceito de *monumento* passou a representar em consonância com as transformações da sociedade, considerando que todo monumento, objeto material, também é composto por uma dimensão imaterial que depende da relação com o sujeito, e que essa dimensão é mutável. Porém, o conteúdo tratado por estes autores, apesar de incontornáveis pois contribuírem para reflexão acerca da funcionalidade e representação dos monumentos na sociedade, não são suficientes para dar conta da complexidade dos conflitos que envolvem os monumentos na contemporaneidade. As considerações acerca do *valor nacional* e de *patrimônio* de Maria Cecília Londres Fonseca trouxeram uma perspectiva de como os monumentos são utilizados e articulados na esfera pública pelo governo, o que permitiu alargar a compreensão de sua representação na sociedade.

Dessa maneira, constatamos que o papel do Monumento às Bandeiras como monumento histórico, serviu como prova material da versão oficial da história, legitimando o mito bandeirante e também o poder político daquele momento.

A ação dos manifestantes em 2013 representou uma atualização do valor histórico do Monumento às Bandeiras, desvelando um conteúdo suprimido da versão oficial que desmitifica o mito bandeirante – o assassinato e captura de índios ao longo das missões bandeirante. A tinta vermelha sobre o monumento permitiu a visibilidade da memória, enquanto elo afetivo do passado, desse grupo que não se reconhece naquele símbolo, como podemos ver no texto de Tupã (2013), “esse novo monumento tornou viva a bonita e sofrida história de nosso povo”.

Pierre Nora ao distinguir memória de história expõe que a memória lembra e a história esquece. O que esse grupo de manifestantes fez, foi *lembrar*. Entretanto a efemeridade da ação não permitiu que essa memória pudesse permanecer, ao ser limpo o monumento novamente passou a ter a mesma representação e o mesmo significado histórico de quando foi criado. Como aponta Tupã (2013) “A tinta vermelha que para alguns de vocês é depredação já foi limpa e o monumento já voltou a pintar como heróis, os genocidas do nosso povo“. Ou seja, podemos dizer que o Monumento às Bandeiras está datado e nesse sentido deslocado do tempo presente. Talvez se esse tipo de intervenção pudesse permanecer ou ser mostrada e exposta de alguma maneira, o monumento fosse atualizado, realocado para o presente, resgatando os laços afetivos e o sentimento de pertencimentos dos diversos grupos da sociedade. Essa intervenção no Monumento às Bandeiras não foi o primeiro a ocorrer no monumento, e certamente, não será o último. Podemos pensar que essas intervenções representam as marcas do presente, da nossa geração no trânsito da vida, assim como os traços, e o próprio monumento, como artefato, da geração antecessora.

A contribuição desse trabalho aponta não para respostas encerradas mas para a ampliação de possíveis reflexões contemporânea, possíveis desdobramentos e estudos futuros.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. In: *Memória e novos patrimônios*. Marseille: OpenEdition Press, 2015. Disponível em: < <http://books.openedition.org/oep/868>>. Acesso em 25 de junho de 2015.

BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953)*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

BRECHERET, Victor. *Maquete do monumento às Bandeiras, 1920*. Ilustração Brasileira, RJ, set.1920. Col. IEB USP. In: BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953)*, 1985

BREFE, Ana Claudia Fonseca. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945*. São Paulo: Editora UNESP: Museu Paulista, 2005.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Tradução de Luciano Vieira Machado. – São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.

CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Lisboa/Oieras: Celta Editora, 1999.

DAVALLON, Jean. Memória e patrimônio: por uma abordagem dos regimes de patrimonialização. In: *Memória e novos patrimônios*. Marseille: OpenEdition Press, 2015. Disponível em: <<http://books.openedition.org/>>. Acesso 22 de junho de 2015.

DEL PICCHIA, Menotti. Dois Monumentos: Os paulistas e os portugueses renderão uma homenagem a S.Paulo. A gazeta, São Paulo, 28 jun. 1920. In:

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro; UFRJ: IPHAN: 1997. 316p

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, FAPESP, SESC, São Paulo, 1997.

JEUDY, Henri-Pierre. *Memórias do social*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

MARINS, Paulo César Garcez. O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 9-36 (1998-1999). Editado em 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v6-7n1/02.pdf>>. Acesso em 25 de junho de 2015.

NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”, In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

OLIVEIRA, Armando de Salles. Jornada Democrática. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1937. In: BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953)*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

PECCININI, Daisy. Victor Brecheret – Escultor. In: BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953)*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. Tradução Werner Rothschild Davidsohn, Anat Falbel. I ed. – São Paulo: Perspectiva, 2014.

TAUNAY, Affonso de. Carta a Henrique Bernardeli, de 20/07/1922, APMP/FMP, P117. In: BREFE, Ana Claudia Fonseca. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945*. São Paulo: Editora UNESP: Museu Paulista, 2005.

UNESCO. *Convenção para proteção do patrimônio mundial, cultural e natural*. Paris, 1972. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>>. Acesso em 23 de junho de 2015

REFERÊNCIAS DIGITAIS

Portal Forum. “Monumento às Bandeiras homenageia aqueles que nos massacram”, diz liderança indígena. Disponível em: <<http://revistaforum.com.br/blog/2013/10/monumento-as-bandeiras-homenageia-genocidas-que-dizimaram-nosso-povo-diz-lideranca-indigena/>>. Acesso em 10 de agosto de 2014.

Portal Greenpeace Brasil. Terra à vista: os interesses por trás da PEC 215. Disponível em: <<http://www.greenpeace.org/brasil/pt/Noticias/Terra-a-vista-os-interesses-por-tras-da-PEC-215/>>. Acesso em 07 de julho de 2015.

ANEXO

“Monumento às Bandeiras homenageia aqueles que nos massacraram”, diz liderança indígena

outubro 5, 2013 15:57



[Curtir](#) 20 [Compartilhar](#) 3 [Tweeter](#) 1

Em carta, Marcos Tupã, coordenador da Comissão Guarani Yvyrupá, responde às críticas sobre a intervenção em escultura ao lado do Parque Ibirapuera, em São Paulo

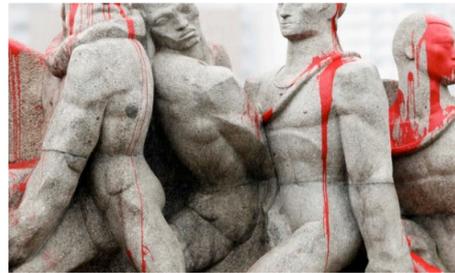
Da Redação

Leia também: [Empurra-empurral Sobre a morte das estátuas](#)

Nesta semana, a obra do escultor italo-brasileiro Víctor Brecheret recebeu tintas vermelhas, em um protesto realizado por índios do estado contra a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 215, que retira do governo federal a autonomia da demarcação de terras, transferindo para o Congresso Nacional. O monumento, inaugurado em 1953, presta uma homenagem aos bandeirantes, responsáveis pelo assassinato de índios, nos séculos 17 e 18. Leia abaixo a carta de Marcos Tupã:

Monumento à resistência do povo guarani

Para nós, povos indígenas, a pintura não é uma agressão ao corpo, mas uma forma de transformá-lo. Nós, da Comissão Guarani Yvyrupa, organização política autônoma que articula o povo guarani no sul e sudeste do país, realizamos no último dia 02 de outubro, na Av. Paulista, a maior manifestação indígena que já ocorreu em São Paulo desde a Confederação dos Tamoios. Mais de quatro mil pessoas ocuparam a Av. Paulista, sendo cerca de quinhentas delas dos nossos parentes, outros duzentos de comunidades quilombolas e mais de três mil apoiadores não-indígenas, que viram a força e a beleza do nosso movimento. Muitos meios de comunicação, porém, preferiram noticiar nossa manifestação como se tivesse sido uma depredação de algo que os brancos consideram ser uma obra de arte e um patrimônio público.



Paulista, a maior manifestação indígena que já ocorreu em São Paulo desde a Confederação dos Tamoios. Mais de quatro mil pessoas ocuparam a Av. Paulista, sendo cerca de quinhentas delas dos nossos parentes, outros duzentos de comunidades quilombolas e mais de três mil apoiadores não-indígenas, que viram a força e a beleza do nosso movimento. Muitos meios de comunicação, porém, preferiram noticiar nossa manifestação como se tivesse sido uma depredação de algo que os brancos consideram ser uma obra de arte e um patrimônio público.

Saindo da Av. Paulista, marchamos em direção a essa estátua de pedra, chamada de Monumento às Bandeiras, que homenageia aqueles que nos massacraram no passado. Lá subimos com nossas faixas, e hasteamos um pano vermelho que representa o sangue dos nossos antepassados, que foi derramado pelos bandeirantes, dos quais os brancos parecem ter tanto orgulho. Alguns apoiadores não-indígenas entenderam a força do nosso ato simbólico, e pintaram com tinta vermelha o monumento. Apesar da crítica de alguns, as imagens publicadas nos jornais falam por si só: com esse gesto, eles nos ajudaram a transformar o corpo dessa obra ao menos por um dia. Ela deixou de ser pedra e sangrou. Deixou de ser um monumento em homenagem aos genocidas que dizimaram nosso povo e transformou-se em um monumento à nossa resistência. Ocupado por nossos guerreiros xondaro, por nossas mulheres e crianças, esse novo monumento tornou viva a bonita e sofrida história de nosso povo, dando um grito a todos que queiram ouvir: que cesse de uma vez por todas o derramamento de sangue indígena no país! Foi apenas nesse momento que esta estátua tornou-se um verdadeiro patrimônio público, pois deixou de servir apenas ao simbolismo colonizador das elites para dar voz a nós indígenas, que somos a parcela originária da sociedade brasileira. Foi com a mesma intensão simbólica que travamos na semana passada a Rodovia dos Bandeirantes, que além de ter impactado nossa Terra Indígena no Jaraguá, ainda leva o nome dos assassinos.

A tinta vermelha que para alguns de vocês é depredação já foi limpa e o monumento já voltou a pintar como heróis, os genocidas do nosso povo. Infelizmente, porém, sabemos que os massacres que ocorreram no passado contra nosso povo e que continuam a ocorrer no presente não terminaram com esse ato simbólico e não irão cessar tão logo. Nossos parentes continuam esquecidos na beira das estradas no Rio Grande do Sul. No Mato Grosso do Sul e no Oeste do Paraná continuam sendo cotidianamente ameaçados e assassinados a mando de políticos ruralistas que, com a convicção silenciosa do Estado, roubam as terras e a dignidade dos que sobreviveram aos ataques dos bandeirantes. Também em São Paulo esse massacre continua, e perto de vocês, vivemos confinados em terras minúsculas, sem condições mínimas de sobrevivência. Isso sim é vandalismo.

Ficamos muito tristes com a reação de alguns que acham que a homenagem a esses genocidas é uma obra de arte, e que vale mais que as nossas vidas. Como pode essa estátua ser considerada patrimônio de todos, se homenageia o genocídio daqueles que fazem parte da sociedade brasileira e de sua vida pública? Que tipo de sociedade realiza tributos a genocidas diante de seus sobreviventes? Apenas aquelas que continuam a praticá-lo no presente. Esse monumento para nós representa a morte. E para nós, arte é a outra coisa. Ela não serve para contemplar pedras, mas para transformar corpos e espíritos. Para nós, arte é o corpo transformado em vida e liberdade e foi isso que se realizou nessa intervenção.

Aguyjevete pra todos que lutam!

Marcos dos Santos Tupã, 43, é liderança indígena e Coordenador Tenondé da Comissão Guarani Yvyrupa (CGY).

