



Anais do Museu Paulista  
ISSN: 0101-4714  
mp@edu.usp.br  
Universidade de São Paulo  
Brasil

Marins Garcez, Paulo César  
O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista  
Anais do Museu Paulista, núm. 6-7, 2003, pp. 9-36  
Universidade de São Paulo  
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27300702>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica  
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista\*

**Paulo César Garcez Marins**

Doutor em História Social pela FFLCHUSP

Este trabalho tem por objetivo abordar historicamente a construção dos monumentos erguidos no Parque do Ibirapuera entre as décadas de 30 e 50 do século XX, enfocando-se sobretudo as mutações dos conteúdos simbólicos neles presentes no que tange à representação e forjamento de uma identidade paulista. Ponto privilegiado de lazer da capital paulista a partir da segunda metade desse século, o parque foi escolhido pelas autoridades públicas para acolher três dos maiores empreendimentos artísticos de caráter monumental realizados até o IV Centenário da cidade de São Paulo: o *Monumento às Bandeiras*, o *Monumento e Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932* e as edificações da exposição comemorativa do aniversário da cidade, realizada em 1954. Concentraram-se ali os símbolos de caráter comunitário, propostos ou subsidiados pelo poder público, todos eles diretamente ligados à representação da identidade paulista, do *ser paulista*, atos afirmativos necessariamente impactantes em anos de grandes transformações demográficas, sociais e culturais não só para a cidade, como para seu estado e para o próprio país.

Realizados segundo princípios plásticos característicos de diferentes correntes artísticas ditas modernas, os três conjuntos monumentais permitem também perceber outras distinções, ligadas à concepção do que viria a ser o caráter específico dos paulistas diante dos brasileiros. Mas a busca dessa especificidade identitária, que se organizava nos meios intelectuais e artísticos do estado desde fins do século XIX, é também atravessada por diversas clivagens, conceituais e temporais. As obras de arte erguidas no Ibirapuera, inauguradas entre 1953 e 1955, mas concebidas em décadas diferentes, possibilitam perceber mutações arquiteturais e escultóricas que expressam essa múltipla consciência, ou ainda o caráter ideológico de círculos culturais articulados ao poder público no esforço

\* Versão final de textos apresentados inicialmente no 25º Encontro Nacional de Estudos Rurais e Urbanos, (CERU/USP, São Paulo, 20 maio de 1998) e no XIV Encontro Regional de História (ANPUH-SP, São Paulo, 08 de setembro de 1998). Agradeço as sugestões oferecidas à primeira versão deste texto por Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes, à colaboração fundamental de Silvana Brunelli Zimmermann e de Maria Itália Causin para a localização e acesso a imagens deste trabalho e especialmente à generosidade de d. Sandra Brecheret Pellegrini, da Fundação Escultor Victor Brecheret e de d. Fiametta Emendabili, pela cessão gratuita do direito de uso de imagens para este artigo.

1. Os pelourinhos e charizes formam a quase totalidade dos equipamentos urbanos de caráter monumental implantados nas cidades brasileiras até a República, sendo exceção alguns obeliscos comemorativos (entre os quais o localizado no Largo da Memória, em São Paulo, inaugurado em 1817) e algumas poucas estátuas de metal. A primeira estátua equestre erguida no Brasil, o Monumento a D. Pedro I, foi inaugurada apenas em 1862, no Rio de Janeiro.

2. Veja-se, por exemplo, o destaque concedido pelos príncipes renascentistas e monarcas absolutos para a construção de estátuas em pontos-chave das grandes cidades européias. As principais *places royales* de Paris, por exemplo, foram adornadas com estátuas de Henrique IV (saída da place Dauphine), Luiz XIII (na atual des Vosges), Luiz XIV (des Victoires e Vendôme) e Luiz XV (na atual de la Concorde), todas destruídas durante a Revolução. *ART ou politique? Arcs, statues e colonnes de Paris* (G. Bresc-Bautier; X. Dectot). Paris: Action Artistique de la Ville de Paris, 1999, p. 36-45, 64-77. Seguem a mesma vertente os monumentos equestres a Pedro, o Grande, em São Petersburgo ou a José I, em Lisboa, que ocupavam espaços articuladores das novas cidades setecentistas, bem como a dedicada a Jorge III, em Nova Iorque, destruída nas vésperas da Independência.

3. Ver: Idem, cap. III (La IIIe République), p. 158-207. AGULHON, Maurice. *Imagerie civique et décor urbain*. In: *HISTOIRE vagabonde*. Paris: Gallimard, 1988. Idem. La

por dotar a capital de símbolos que evidenciassem, ou unissem os muitos e múltiplos paulistas.

O mito do bandeirante como essência paulista, a mais eficiente e duradoura construção simbólica operada no estado durante a primeira metade do século XX, será o eixo que guiará a interpretação da plástica adotada nas três manifestações artísticas escolhidas nesta abordagem, verificando-se os meandros da afirmação, transformação e diluição dos nexos entre o *ser paulista*, seu passado e a formulação de seu futuro.

## Erguer monumentos

Bastante raros em São Paulo e nas demais cidades brasileiras até os primeiros anos da República<sup>1</sup>, os monumentos urbanos estão, entretanto, presentes nas cidades ocidentais com grande destaque desde a Renascença e o Absolutismo, prestando-se desde então à conservação da memória e da glória dos reis e, posteriormente, ao delineamento de expressões cívico-nacionais nas repúblicas e monarquias constitucionais surgidas desde a segunda metade do século XVIII.

Estátuas de dirigentes ou monarcas são o exemplo mais lembrado de um esforço havido durante o Antigo Regime de se pontuar o espaço urbano com a visão daqueles que coroavam a hierarquia social e que bastavam à sua identificação<sup>2</sup>. Com o advento das transformações sociopolíticas oriundas da desagregação do Absolutismo, novos monumentos passaram a substituir a imagem régia por representações alegóricas do povo, ele próprio definidor de sua personalidade política, ou por uma multidão de representações escultóricas de indivíduos que se projetavam nas transformações sociais, científicas e políticas, próceres a serem cultuados por seus pares cidadãos. O viés político presente na utilização figurativa dos novos homenageados foi instrumento útil ao esforço empreendido pelas autoridades públicas empenhadas em construir a coesão de populações européias, envolvidas pelo nacionalismo e pelo próprio surgimento de estados-nação. Permaneciam, portanto, como marcos simbólicos, pontuando o imaginário da comunidade, reforçando os contornos de sua individuação e distinguindo-a do externo, do outro, num duplo sentido de caracterização, diferenciando e ao mesmo tempo cimentando identidades que se formavam e se justapunham no cenário europeu ao longo do século XIX<sup>3</sup>.

A ampliação das tipologias figurativas e das ambições simbólicas presentes nos monumentos oitocentistas esteve também associada ao alargamento da própria escala das cidades oitocentistas, momento do surgimento das grandes metrópoles industriais. A expansão abrupta das áreas urbanizadas e as reformas urbanas acabariam por promover a diversificação dos locais disponíveis para implantação de construções monumentais, que se tornariam úteis à marcação e organização espacial do tecido de cidades imensas. Reforçavam-se, pois, as possibilidades de visualização e identificação das populações urbanas, cada vez maiores e mais heterogêneas, com os símbolos harmonizadores implantados nos espaços públicos.

Aderindo finalmente à prática de adornar praças e ruas com monumentos a partir da aurora republicana, as cidades brasileiras passaram a

materializar os ecos da “estatuomania” da Terceira República francesa, ao mesmo tempo em que se davam, também aqui, a explosão demográfica e as cirurgias nos tecidos urbanos. Como na Europa, os conjuntos escultóricos erguidos nas grandes cidades brasileiras integraram os instrumentos de constituição da consciência nacional, cívica e cidadã – sobretudo na capital nacional, o Rio de Janeiro. Ocupando locais-chave surgidos em decorrência das reformas urbanas cariocas, os novos monumentos homenagearam vultos e figuraram alegorias do novo regime político, representando sobretudo os articuladores e próceres da Proclamação, mais ligados às concepções de um estado nacional centralizador, enraizado politicamente no próprio Rio de Janeiro<sup>4</sup>.

Diferentes foram, entretanto, as características dos primeiros monumentos públicos republicanos na cidade de São Paulo. Políticos homenageados no Rio de Janeiro, como Deodoro, Floriano e Constant, nunca chegaram a ser representados nos logradouros da capital paulista. Coincidentemente, também não o foi a tríade de presidentes paulistas – Prudente de Moraes, Campos Salles e Rodrigues Alves –, responsável pela implantação da hegemonia política dos estados sobre os interesses centralistas dos militares e positivistas figurados nas praças do Rio de Janeiro.

Os dois maiores monumentos erguidos em São Paulo durante a República Velha desprezaram o advento republicano, como fator cívico de constituição ou definição da identidade a que se queria promover homenagem – e se constituir símbolo – nos logradouros paulistanos. O primeiro deles, *Glória imortal aos fundadores de São Paulo*, erguido no então largo do Palácio, foi concebido em 1913 e inaugurado em 1925, localizando-se no primitivo Pátio do Colégio jesuítico, sítio de fundação da capital. Em 1922 inaugurava-se o *Monumento à Independência*, situado às margens do riacho do Ipiranga, grupo escultórico que cumpria funções evocativas originalmente destinadas ao palácio erguido no alto da colina e inaugurado em 1893, que seria destinado a abrigar o Museu Paulista em 1895<sup>5</sup>.

A fundação da cidade e a Independência nacional, proclamada no termo da capital, foram os primeiros eventos considerados dignos de memória e figuração pública pelos dirigentes paulistas, cientes da necessidade política de destacar o papel da cidade nos destinos nacionais. Tal viés de encadeamento histórico, de sentido glorificador e capaz de evidenciar a predestinação de São Paulo à condução do país, vinha sendo enfatizado por diversos integrantes do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, principal centro de produção historiográfica do estado e claramente afinado a grupos dirigentes<sup>6</sup>. No entanto, paralelamente ao enaltecimento geográfico de um estado que acolhera as primeiras vilas brasileiras na costa e no sertão, São Vicente e São Paulo, e acolhera a declaração de Independência, surgiam as propostas de ressaltar o papel desempenhado pelas elites locais e regionais nos destinos paulistas e do próprio país.

## Erguer o bandeirante

Vetor e produto da ascensão dos paulistas republicanos, a construção mítica do bandeirante emergiu desde fins do século XIX, numa representação heróica que se prestava a legitimar historicamente a pujança das elites paulistas

“statuomanie” e l’histoire. Ibid. A Estátua da Liberdade, símbolo privilegiado da nação norte-americana, obra do escultor francês Bartholdi inaugurada em Nova Iorque em 1886, é, possivelmente, o exemplo mais significativo do alcance simbólico dos monumentos oitocentistas propostos na Europa.

4. CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas – o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. espec. cap. 2.

5. O Monumento da Independência, concluído apenas em 1926, foi resultado de um concurso de projetos, realizado em 1919, no qual saiu vencedor o proposto por Ettore Ximenes, italiano como Amadeo Zani, autor de *Glória Imortal*. MENEZES, Walter Arruda de (Coord.). *Obras de arte em logradouros públicos de São Paulo – Regional Sé*. São Paulo: PMSP/SMC/DPH, 1987. p. 36-38. *Bens culturais arquitetônicos no município e na Região Metropolitana de São Paulo*. São Paulo: SNM/EMPLASA; SEMPLA, 1984. p. 448. OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O espetáculo do Ipiranga: reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência. *Anais do Museu Paulista – Nova Série*, São Paulo, v. 3, p. 195-208, 1995.

6. Sobre as idéias do IHGSP durante a República Velha, ver: FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados instituições, invenção histórica (1870-1840)*. São Paulo: UNESP, 2002. cap. 2 (O altar do passado: o IHGSP). SCHWARCZ, Lília K. Moritz. *Os guardiões da nossa história oficial*. São Paulo: IDESP, 1989. p. 45-56.

7. Sobre a mutação do bandeirante como símbolo agregador e segregador dos paulistas, e desses em relação aos demais brasileiros, ver os textos fundamentais de: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Ufanismo paulista: vicissitudes de um imaginário. *Revista USP*, São Paulo, v. 13, p. 78-87, 1992. ABUD, Katia Maria. *O sangue intomato e as nobilíssimas tradições*: a construção de um símbolo paulista, o bandeirante. 1986. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986. espec. cap. 3.

8. MARINS, Paulo César Garcez. Nos tempos da fundação. In: REIS, Maria Cândida Delgado (Org.). *Caetano de Campos*: fragmentos da história da instrução pública em São Paulo. São Paulo: AEAIECC, 1994. p. 13-20.

9. Sobre o Museu do Ipiranga e a atuação de Taunay na transformação do museu em centro de referência histórica a partir de 1917, bem como sobre os critérios norteadores de suas encomendas artísticas, ver: MORETTIN, Eduardo Victorio. Quadros em movimento: uso das fontes iconográficas no filme *Os Bandeirantes* (1940), de Humberto Mauro. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 116-122. 1998. BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação* – o Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escagnole Taunay (1917-1945). 1999. 304 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de

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. Ligavam-se assim as elites triunfantes da República ao patriciado da São Paulo colonial e, mediante esses laços de sangue, uniam-se as gentes à própria História. Olhar para o passado implicava, entretanto, um complexo jogo de interpretações distorcidas e mutáveis, num jogo elástico que estenderia seu vigor até a década de inauguração dos monumentos do Ibirapuera<sup>7</sup>.

Os vestígios da velha capital erguida em taipas rudes, vindas dos tempos coloniais, eram postos abaixo o mais rapidamente possível, pois constituíam testemunho inegável – e incômodo – da precariedade material da capitania e da província paulista. O aparelhamento constituído pelas edificações e instituições erguidas já na primeira década republicana almejava a adequação da cidade de São Paulo ao triunfo dos fazendeiros e políticos republicanos, que guardavam muito pouco do cotidiano tosco, semi-isolado e sertanejo de seus ancestrais quinhentistas, seiscentistas e setecentistas. Novas e amplas construções de tijolos como a Estação da Luz, o Instituto Caetano de Campos e o Quartel da Luz pontuaram o aspecto renovado da capital. A própria população alterou-se radicalmente mediante a fixação de dezenas de milhares de imigrantes estrangeiros, exóticos às tradições da terra<sup>8</sup>.

Correspondendo às transformações materiais e étnicas da cidade, transformavam-se também as relações históricas com o passado colonial. A criação do Museu Paulista<sup>9</sup> e do próprio Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo metabolizaram a recuperação idealizada das elites ancestrais de São Paulo, sobre as quais pesava a ignorância documental e fática – e pairava o espectro da miscigenação e do obscurantismo de linhagem.

Ao mesmo tempo em que se destruíram os vestígios materiais, foram sendo reconstruídos os feitos bandeirantes, enaltecidos pelo pioneirismo que legara ao país a configuração geográfica arrancada à Coroa espanhola. A louvação dos feitos sertanistas correspondeu ainda o enaltecimento da *raça*, síntese entre o gentio e o colonizador, que excluía naturalmente o negro africano. Estavam distantes – e era bem necessário que estivessem – as rusgas setecentistas entre Pedro Taques de Almeida Paes Leme e frei Gaspar da Madre de Deus no tocante à ascendência gentílica das elites paulistas de então<sup>10</sup>.

Diversos trabalhos foram publicados durante as primeiras décadas republicanas visando a promover o orgulho da ascendência colonial das elites cafeicultoras. A própria questão sobre uma possível ascendência “tapuia” – e portanto bárbara e escrava – de muitos paulistanos quinhentistas, que provocara veementes debates na inteligência de então<sup>11</sup>, foi atenuada pela publicação da gigantesca obra genealógica de Luiz Gonzaga da Silva Leme, a *Genealogia paulistana*.

Silva Leme atualizou e expandiu a *Nobiliarquia paulistana* de Pedro Taques, enfatizando a ascendência tapuia de grande parte das famílias paulistas mais proeminentes dos tempos das bandeiras, bem como da cafeicultura, ao mesmo tempo em que, mediante as linhas genealógicas, estabelecia nexos temporais e identitários entre os velhos sertanistas e as elites emergentes do café<sup>12</sup>. Permitiu ainda uma referência comum a milhares de famílias e indivíduos (especialmente do Oeste cafeeiro) que se defrontavam com a presença sempre maior de forasteiros migrantes e sobretudo imigrantes, que não tardariam a ascender socialmente, ameaçando a proeminência dos fazendeiros e seus parentes remediados. O bastião

genealógico de Silva Leme, aliás, assemelhava-se àquelas pesquisas de Pedro Taques, realizadas em meio à chegada de levas de portugueses na segunda metade do século XVIII, forasteiros que acabariam se casando nas antigas famílias e impondo seus sobrenomes nas camadas dirigentes de São Paulo<sup>13</sup>.

O orgulho de ser paulista permaneceu restrito, em um primeiro momento, ao grupo de pesquisadores que se metiam nos velhos papéis da Câmara, da Cúria e do arquivo estadual. Algumas das principais famílias cafeicultoras chegavam mesmo a desprezar os laços com as antigas famílias de sertanistas, apegando-se ao próprio sucesso como comerciantes ao tempo do açúcar e como fazendeiros de café<sup>14</sup>. Mas as atividades de historiadores e genealogistas como Toledo Piza, Taunay e Silva Leme foram pouco a pouco semeando e fazendo vicejar a transformação dos paulistas sertanejos, de passado rústico e empobrecido, nos míticos, heróicos e intrépidos *bandeirantes* de que se orgulhariam inicialmente apenas seus descendentes cafeicultores. Estavam, portanto, ultimadas as bases para a reconciliação ideológica entre as elites e o passado paulista, lançando mão de uma construção simbólica elástica, capaz não só de permitir a coesão das camadas dirigentes mas também a clivagem entre elas e os demais *paulistas* do século XX – bem como entre estes e os demais brasileiros<sup>15</sup>.

O IV Centenário de São Paulo seria o ponto culminante da materialização na paisagem urbana das alegorias bandeirantes e, simultaneamente, o momento em que se entreveria o esgotamento do passado como formulador de um futuro já incontornavelmente liderado por novos agentes sociais e expressões culturais cosmopolitas, cujos liames com os velhos símbolos paulistas se esgarçariam rapidamente no decorrer da segunda metade do século XX.

## Erguendo o Monumento às Bandeiras: bandeirantes do passado

A busca de conteúdos simbólicos nos conjuntos monumentais assentados no Parque do Ibirapuera, entre 1936 e 1955, permite a montagem de um painel da transformação dos discursos visuais propostos ou acolhidos pelas elites e pelo poder público, em relação direta com as propostas de construção identitária relativas ao *ser paulista* – do mito do *bandeirante* até seu abandono.

Examinando-se o primeiro deles, o *Monumento às Bandeiras*, percebe-se o nítido vínculo temporal com o momento de consolidação do mito do *bandeirante*. O primeiro projeto de construção do monumento, ainda sem local definido, foi elaborado por Victor Brecheret já em 1920, com vistas às comemorações do Centenário da Independência. A iniciativa partira de um grupo de intelectuais que, dois anos depois, teria alguns de seus integrantes muito ativos na Semana de Arte Moderna, como Menotti del Picchia e Oswald de Andrade, além de Monteiro Lobato. Atribui-se a Menotti del Picchia a responsabilidade pela sugestão temática do monumento ao escultor Brecheret, o italiano Vittorio Brecheret, considerado à época como brasileiro<sup>16</sup>.

Na maquete de 1920, realizada sob forte impacto de sua formação italiana entre 1913 e 1919, as figurações apresentavam uma plástica estilizada, numa síntese entre certas heranças Art-Nouveau e Secession, e uma plástica desfigurante pós-Rodin (FIGURA 1). Tais características, herdadas possivelmente do contato com o escultor esloveno Ivan Mestrovic<sup>17</sup>, estavam presentes ainda em

Campinas, Campinas, 1999. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico*. Projeto História, São Paulo, v. 24, p. 307-335, jun. 2002.

10. Sobre a polêmica entre Frei Gaspar, que enfatizava o mameluco, e Pedro Taques, avesso à mestiçagem, ver: ABUD, K. M. op. cit., p. 87-98.

11. MONTEIRO, John Manuel. Tupis, tapuias e a história de São Paulo. *Novos Estudos*, São Paulo, v. 34, esp. p. 128-131, 1992.

12. Referindo-se à anônima tapuia, que se casara por cativo com Pedro Affonso, Silva Leme procurou ressaltar sua descendência entre os netos de Fernão de Camargo, o célebre Tigre das disputas contra os Pires e seus aliados e que “em nada desmereceu de seu sangue [...] Enganou-se o doutor Ricardo Gumbleton quando [...] afirmou categoricamente que a nobre família dos Camargos não recebeu uma gota de sangue da tapuia anônima”. SILVA LEME, Luiz Gonzaga da. *Genealogia paulistana*. São Paulo: Duprat, 1903. v. I, p. 2-3. A obra completa é constituída por nove volumes, editados entre 1903 e 1905. Ressalte-se ainda o fato de Silva Leme ter diluído intensamente a ânsia nobiliárquica de Pedro Taques, aspecto presente na própria diferença dos títulos de seus trabalhos, deslocando a ênfase na nobreza do sangue para a nobilitação dos feitos.

13. Surgem neste período, segunda metade do século XVIII e princípios do século XIX, os grupos familiares que iriam dominar a



caféicultura oitocentista, e que disputariam áreas e proeminência política com grupos familiares mais antigos em São Paulo, também empenhados na expansão das lavouras como as famílias Toledo Piza, Almeida Prado, Paes de Barros, Arruda Botelho, Moraes ou Pacheco. Silva Leme aborda vários exemplos de famílias forasteiras, ligadas às antigas famílias coloniais mediante casamentos como Jordão, Silva Prado, Pereira de Queiroz e Queiroz Telles (ligadas às famílias Camargo, do Prado e Moraes Leme, etc.), Souza Queirós (aos Paes de Barros) e os Vergueiro (aos Lemes), todas radicadas na capital ou no Oeste paulista. No Vale do Paraíba, os Marcondes (aos Costa Cabrais), Oliveira Borges, Aguiar Vallim e Moreira Lima.

14. Entre as famílias que desdenhavam as ligações com os sertanistas encontravam-se os Silva Prado: "Os pragmáticos Prado mostraram pouco interesse em tais reivindicações históricas. [...] Nunca houve, nos vários volumes comemorativos patrocinados pela família, uma pretensão de ligar os Prado ao primeiro período colonial". LEVI, Darrell E. *A família Prado*. São Paulo: Cultura 70, [s.d.], p. 72.

15. QUEIROZ, M. I. Pop. cit.

16. BATISTA, Marta Rossetti (Org.). *BANDEIRAS de Brecheret* - história de um monumento (1920-1953). São Paulo: PMSP/SMC/DPH, 1985. p. 19-39. PECCININI, Daisy. Victor Brecheret - escultor. In: *BANDEIRAS de Brecheret* - história de um monumento (1920-1953), p. 11-15.

muitas obras contemporâneas do escultor também italiano Nicolla Rollo, atuante em São Paulo, como se pode constatar em sua maquete do Monumento aos Andradas, para Santos, ou nas esculturas e frisos para o Palácio das Indústrias. Em um nanquim realizado já em Paris e, por conseguinte, posterior a junho de 1921 e em uma nova maquete intitulada "A Volta" (que invertia o sentido de entrada, presente na versão final), Brecheret redesenhou o projeto com soluções ainda mais próximas da plástica de Mestrovic e de Rollo (FIGURA 2, 3 e 4).

Tanto a maquete de 1920 quanto os estudos posteriores uniam a despersonalização dos homenageados - eram todos bandeirantes - ao despojamento de adornos ou caracteres identitários ou étnicos, pois as figuras estavam nuas em sua maior parte. A massa escultórica e o *moto* de suas linhas eram a principal característica dos primeiros projetos. A maquete previa uma âncora contendo água do rio Tietê, numa breve concessão ao fetichismo historicista, sugerido por Afonso de Taunay. O que importava a Brecheret e aos demais proponentes era destacar a força, o avanço da massa humana aos sertões, às terras desconhecidas - algo compartilhável pelos imigrantes recém-chegados e pelo próprio Menotti del Picchia<sup>18</sup>. São atribuíveis a esse escritor as idéias do memorial que acompanhou a maquete, assinado por Brecheret, que deixam evidente a intenção triunfal da glorificação dos bandeirantes, metáfora de velhos e novos paulistas: "O monumento devia exprimir, na harmonia de seu conjunto, unificados em bloco, toda a audácia, o heroísmo, a abnegação, a força expendidos em desvendar e integralizar o arcabouço geográfico da Pátria (1920)."<sup>19</sup>

O caráter segregador do mito bandeirante, pensado na sua formulação inicial como exclusivo elo de origem dos antigos paulistas, posteriormente chamados de "quatrocentos anos" ou "quatrocentões", era praticado por Picchia como símbolo distintivo dos paulistas diante da nação. Nas palavras abaixo, diluía-se as clivagens entre os paulistas *vieille roche* e os novos paulistas, como ele e o escultor:

[Se] As Bandeiras eram proezas dos lusitanos, o que S. Paulo conseguiu com fruto do esforço dos filhos da Itália, é italiano [...] Isso é monstruosamente absurdo. O nosso nativismo repele esse enxerto de nacionalidades estranhas dentro da nossa pátria (1920).<sup>20</sup>

No discurso do ítalo Picchia, o passado servia como metáfora da pujança paulista, à qual sentia-se plenamente integrado: "São Paulo de 1920 é uma continuação da epopéia dos sertanistas de antanho. [...] E tive grande orgulho de ser filho de São Paulo! (1920)."<sup>21</sup>

O projeto não teve, contudo, a acolhida oficial esperada junto à presidência do estado, ocupada por Washington Luiz, ele mesmo estudioso das bandeiras e indeciso entre apoiar uma iniciativa semelhante de portugueses radicados em São Paulo ou apoiar o projeto dos modernistas<sup>22</sup>. Esse outro monumento, cuja autoria seria do artista lusitano Teixeira Lopes, foi recusado por Picchia evocando a primazia do escultor local (Brecheret era então tido como natural do Brasil) como intérprete adequado, já que "*Só um paulista poderia compreender em toda a sua majestosa grandiosidade*" o feito dos bandeirantes, "*heróis plasmadores de nossa nacionalidade*"<sup>23</sup>. Expressava-se seu radicalismo nativo contra forasteiros, como o escultor português, o que indicava plena condição de nacional, de brasileiro integrado pela mítica paulista bandeirante: "Não se deve, pois, consentir mais que a alma e a técnica estranhas se fixem no bronze que imortalize as glórias da nossa raça (1920)."<sup>24</sup>



FIGURA 1 – Victor Brecheret. Maquete do Monumento às Bandeiras, 1920. *Ilustração Brasileira*, set. 1920. Acervo Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Permissão de uso de imagem concedida por Sandra Brecheret Pellegrini e pela Fundação Escultor Victor Brecheret, São Paulo. Reprodução de Helio Nobre.

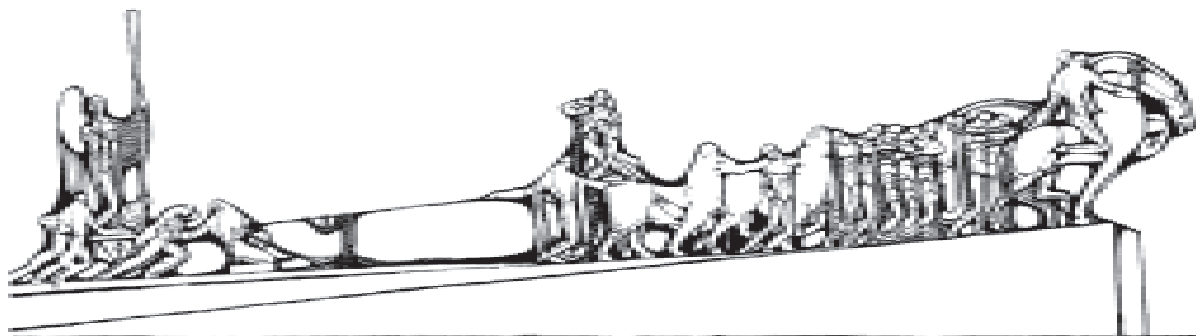


FIGURA 2 – Victor Brecheret. Estudo do Monumento às Bandeiras, nanquim, c. 1921. Acervo Sandra Brecheret Pellegrini. Permissão de uso de imagem concedida por Sandra Brecheret Pellegrini e pela Fundação Escultor Victor Brecheret, São Paulo. Reprodução de Helio Nobre.





FIGURA 3 e 4 – Victor Brecheret. Maquete do Monumento “A Volta”. *Ilustração Brasileira*, out. 1921. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Permissão de uso de imagem concedida por Sandra Brecheret Pellegrini e pela Fundação Escultor Victor Brecheret, São Paulo. Reprodução de Helio Nobre.



A construção do projeto de 1920 foi abandonada, sendo retomada apenas na década seguinte. Nos anos 20, a audácia dos modernistas em plasmar velhos e novos paulistas, excluindo o trabalho de escultores estrangeiros, não era certamente algo reconhecido pelos círculos dirigentes.

Alheios ao nativismo dos *oriundi*, outras encomendas públicas materializavam o mito bandeirante de maneira muito mais conservadora e excludente – e pelas mãos de um escultor italiano, Luigi Brizzolara. O artista foi responsável por esculturas monumentais de bandeirantes, realizadas em blocos de mármore de Carrara, representando o Anhangüera (inaugurada na av. Paulista em 1924), Raposo Tavares e Fernão Dias (implantadas nas laterais do peristilo do Museu Paulista em 1922)<sup>25</sup>. Foram eles representados dentro da ortodoxia de propostas figurativas calcadas em desenhos de Debret, com roupas muito provavelmente anacrônicas aos seiscentos e setecentos, tudo sob orientação de Taunay, diretor do Museu. A colocação desses monumentos em locais de tamanho destaque na capital materializava o alcance e a acolhida do mito excludente sobre as autoridades públicas de então. Bandeirantes eram, pois, aqueles claramente figurados e nominados, integrantes do panteão de heróis românticos e não a “força” abstrata, capaz de abarcar velhos e novos paulistas.

A década de 1920 foi um período mais afeito ao radicalismo excludente de Taunay e ao ufanismo dos descendentes das antigas famílias paulistas do que a uma concepção, também conservadora, de uma “raça de gigantes” mestiça, mameluca, como a proposta por Alfredo Ellis Jr., em que a reconstrução deste ou daquele sertanista cedia lugar a um enfoque genérico, voltado ao povo paulista. O louvor à miscigenação colonial promovido por Ellis Jr. (que excluía os negros) livrava os paulistas do espectro da degeneração interracial, e acabava por repropor mestiçagem mediante a incorporação dos imigrantes adventícios (como sua linha paterna, inglesa) àquela “raça” paulista, historicamente miscigenada mas fértil, conquistadora, heróica. Ellis Jr., com efeito, circulava entre os modernistas que formariam o grupo Verde-Amarelo, como Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, iniciadores da vertente regionalista dos modernistas, e que acabariam por se aproximar das elites dirigentes paulistas na década seguinte, já sob jugo varguista<sup>26</sup>.

O personalismo e o excessivo vínculo com os heróis individuados que caracterizaram as encomendas da década de 1920 cederiam espaço, entretanto, a um caráter mais elástico e abrangente, que acabaria por permitir a execução do projeto de Brecheret e seus incentivadores. A associação entre as bandeiras e a pujança regional – e, por extensão, nacional – preconizada pelos verde-amarelos, já estava migrando dos círculos modernistas para segmentos políticos mais conservadores.

Após a Revolução de 1932, Menotti del Picchia, já entre os assessores do interventor Salles Oliveira, promovia o movimento Bandeira, que transmutava o mito como modelo de hierarquia e organização a ser seguido pelos brasileiros, numa aproximação evidente com as idéias de Cassiano Ricardo<sup>27</sup>. Não lhe escapava, todavia, a necessidade afirmativa da identidade regional, que deveria servir de exemplo angular para o país: “Há vinte e um meios de ser brasileiro. [...] A nós nos coube um deles: sermos paulistas (1936).”<sup>28</sup>

Em 1936, já portanto sob a égide getulista e às vésperas da centralização do Estado Novo, o monumento de Brecheret foi finalmente aceito e encampado pelo poder público, que assumiu os custos de sua execução. Ao

17. Sobre Mestrovic, ver: CHIARELLI, Tadeu. A obra de Galileu Emendabili: síntese e superação de influências. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Monumento a Ramos de Azevedo: do concurso ao exílio*. Campinas: Mercado de Letras, 1997. p. 75-79. O autor discorre também sobre as relações formais entre a obra do mestre esloveno e a de Emendabili, marcantes sobretudo em suas obras da década de 1920, como o próprio monumento a Ramos de Azevedo.

18. BATISTA, M.R. op. cit., p. 19-36.

19. Papel e Tinta, 3, jul. 1920 apud BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro - antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 6a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. p. 116. Os números entre parênteses indicam o ano do pronunciamento.

20. BATISTA, M.R. op. cit., p. 25.

21. Id., p. 30

22. Id., p. 28. BRITO, M. S. op. cit., p. 120-3. Brito cita (p. 114) depoimento de Brecheret ao informar que o próprio Washington Luiz seria ao autor da idéia de um monumento às bandeiras a ser inaugurado em 1922, fazendo “pendant” temático com a inauguração do monumento à Independência no Ipiranga, dentro, portanto, dos encadeamentos históricos do IHGSP do qual ele mesmo era sócio.

23. Correio Paulistano, São Paulo, 27/7/1920. Apud Id., p. 120-121.

24. Correio Paulistano, São Paulo, 15/9/1920. Apud Id., p. 121.

25. Obras de arte em logradouros públicos de São Paulo - Regional Sé, p. 155. MORETTIN, E. V. op.cit., p. 119, 122. As laterais da escadaria nobre do Museu Paulista ganhavam ainda estátuas de bronze representando Manuel Borba Gato, Manuel Preto, Francisco de Brito Peixoto, Francisco Dias Velho, Bartolomeu Bueno da Silva, o "Anhangüera" e Pascoal Moreira Cabral, realizados por Nicola Rollo, H. van Emelen e Amadeo Zani, cf.: PAIVA, Orlando Marques de (Ed.). *O Museu Paulista da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1984. p. 316-317; estando todas elas dispostas em torno da estátua de Pedro I, que ocupa o nicho central da caixa da escadaria, numa clara associação entre passado bandeirante e a Independência.

26. Sobre o pensamento de Ellis Jr.: ABUD, K. M. op. cit. p. 134-152. FERREIRA, A. C. op. cit., p. 327-346.

27. BATISTA, M. R. op. cit, p. 51-57.

28. Id., p. 53

29. Mensagem de Armando de Salles Oliveira à Assembleia Legislativa (9/7/1936). Id., p. 57.

30. Cf. QUEIROZ, M. I. P. op. cit., espec. p. 83-84.

31. BATISTA, M. R. op. cit, p. 59-60, 64-66.

32. Tais contradições do uso do bandeirante como síntese ou clivagem entre os paulistas não eram, entretanto, singulares à concepção do Monumento às Bandeiras. O próprio De-

ufanismo dos paulistas vencidos em 1932, restava o consolo da nova Constituição nacional, de que afinal eles haviam sido os "heróicos" defensores, "pioneiros" no ideal, como seus antepassados sertanistas largamente representados durante a Revolução Constitucionalista. Convinha, portanto, a expressão material do ideal bandeirante, já compartilhado com os novos paulistas e caminhando para o compartilhamento com a nação:

Cabe a São Paulo fazer a afirmação, que fixe o seu propósito de lutar para que, no naufrágio em que outros povos se afogaram, se salve esta bela e nobre nação, que é o Brasil, e com ela os puros ideais do homem cristão. [...] Pensando assim, tomou o Governo a iniciativa de mandar construir no centro de uma nova praça de São Paulo, o monumento que em honra dos bandeirantes foi idealizado por um dos maiores artistas brasileiros. [...] Tudo, ali, é força, movimento e ação [...]. (1936)<sup>29</sup>

O projeto final proposto por Brecheret foi uma miscelânea de contradições simbólicas, bem adequada ao tempo em que se retomava a idéia do monumento. A permanência óbvia de um símbolo temporalmente excludente representado pelo bandeirante – dele, afinal, só descendiam carnalmente os antigos paulistas<sup>30</sup> – seria reforçada pela adoção paulatina de soluções formais em que ao menos se identificavam as três raças do período colonial – brancos, índios e negros, bem como os mamelucos, todos esculpidos segundo uma plástica angulosa, muito distante de referências acadêmicas de Brizzolara ou daquelas de seus próprios projetos anteriores<sup>31</sup>. Por outro lado, a despersonalização dos projetos da década de 1920 permanecia (eram todos anônimos) numa oposição à fase escultórica anterior, marcada pelo personalismo laudatório capitaneado por Brizzolara e Taunay. Facilitava-se, assim, uma identificação mais ampla dos diversos paulistas – e também dos diversos brasileiros – com um monumento que era cada vez mais um movimento, uma hierarquia vencedora, uma síntese ou, ao menos, uma convivência racial eivada de força e "avanço"<sup>32</sup> (FIGURA 5).

O apelo à despersonalização do monumento foi ganhando força ao longo dos anos, na medida em que a associação entre *bandeirantes* e *paulistas* migrava para *bandeirantes* e *brasileiros*, nas palavras de Brecheret, em pleno Estado Novo:

Esse monumento, como você vê, não é dos bandeirantes, como figuras históricas, mas do espírito das bandeiras, do ímpeto nacional que arrastou essas formidáveis massas humanas para os sertões. Veja [...] se nós brasileiros temos ou não temos razões para nos orgulharmos da nossa história. (1942)<sup>33</sup>

Já não eram os próprios bandeirantes o motivo de orgulho, mas sim o *espírito das bandeiras*, algo bem mais assimilável nos anos do Estado Novo. Já nas vésperas de sua inauguração, que se daria em 1953, Brecheret reforçava o discurso genérico, visando a desvincular o monumento de conteúdos regionais para um alcance muito mais abrangente e ambicioso: "Como você sabe, pretendi transformar isto num Altar da Pátria. Aqui estão as raças que formaram o Brasil. Aqui se encontram o índio, o negro e o branco (1952)."<sup>34</sup>

O *índio*, o *negro* e o *branco*, mas não necessariamente o português ou o mameluco bandeirante. Permanecia, portanto, o símbolo do bandeirante, ainda que parcialmente esvaziado de sua vocação excludente, seja do sangue paulista – herdado pelos descendentes – seja da raça paulista – que encampava os forasteiros.



FIGURA 5 – Victor Brecheret. Monumento às Bandeiras. Fotografia de Werner Haberkorn.  
Acervo Museu Paulista da USP.

partamento de Cultura, também criado na gestão de Salles Oliveira, por Mário de Andrade, explicitava ambigüidades através da Revista do Arquivo Municipal, que ao mesmo tempo acolhia artigos de professores da Escola de Sociologia e Política e da recém-criada USP, bem como produções claramente conservadoras, exemplificadas nos numerosos artigos genealógicos de antigas famílias paulistas, na maior parte escritos por Carlos da Silva.

33. BATISTA, M. R. op. cit., p. 84.

34. Id., p. 123.

35. RIBEIRO, Cecília de Moura Leite; GONÇALVES, Janice (Coord.). *Obras de arte em logradouros públicos de São Paulo* – Regional Vila Mariana. São Paulo: PMSP/SMC/DPH, 1993. p. 44-51. Obras de arte em logradouros públicos de São Paulo – Regional Sé, p. 112-113. FABRIS, A. op. cit. e sobretudo: ZIMMERMAN, Silvana Brunelli. *A obra escultórica de Galileu Emendabili: uma contribuição para o meio artístico paulistano*. 2000. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. p. 69-102. Sobre a “estatuomania” e a “monumentomania”, ver, além dos textos da nota 4: Id., p. 104-107, 69-70.

36. Id., p. 106-107, 132-133, 136. FERGONZI, Flavio. Dalla Monumentomania alla Scultura Arte Monumentale. In: FERGONZI, Flavio; ROBERTO, Maria Teresa (Org.). *La scultura monumentale negli anni del Fascismo*.

Erguendo o Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932: bandeirantes do presente

As ambigüidades simbólicas do Monumento às Bandeiras estão presentes, ainda que já notavelmente mais diluídas, no segundo grande monumento erguido no Ibirapuera, o *Monumento e Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932*. Fruto de um concurso público proposto em 1934, também durante a gestão Salles Oliveira, o projeto escolhido foi concebido pelo escultor italiano Galileu Emendabili, em co-autoria com o engenheiro Mário Pucci.

As características do projeto executado diferenciavam-se bastante dos monumentos que o escultor já implantara na cidade, como os dedicados a Luiz Pereira Barreto e a Ramos de Azevedo, ainda muito presos à tradição escultórica acadêmica ou a princípios plásticos de Arturo Dazzi e Mestrovic. Tais obras também se distinguem do marco do Ibirapuera devido a seu caráter celebrativo, visto que homenageavam homens – “grandes homens” – a serem rememorados por suas trajetórias exemplares, o que os insere na tipologia que grassava na Europa durante a vaga da “estatuomania”; já a homenagem aos mortos de 32 caracteriza-se por ser uma obra fúnebre, rememorando a morte de soldados, exemplo de civismo, o que a remete à “monumentomania” dedicada aos mortos erguida nas cidades européias para celebrar os mortos da Primeira Guerra Mundial<sup>35</sup>.

Emendabili, ao contrário de suas duas primeiras grandes encomendas para espaços públicos, realizou um projeto eminentemente arquitetônico, onde as esculturas, relevos e mosaicos foram dispostos com parcimônia. Assim, a arquitetura submetia as outras artes, no que Emendabili seguia pressupostos artísticos italianos do período entre-guerras, sobretudo da vertente monumentalizante próxima ao regime fascista nas décadas de 1920 e 1930, cujos articuladores eram, entre outros, Margherita Sarfatti, o célebre arquiteto Marcello Piacentini e Arturo Dazzi<sup>36</sup>.

O monumento em si é constituído por um obelisco oco, em cujo terço inferior foram dispostos quatro grandes relevos em cada uma das quatro faces, duas das quais acolhendo dois acessos com portas de bronze. O mausoléu, situado sob o obelisco e com acesso diante do Parque do Ibirapuera, tem formato de cruz, em cujo centro, disposto exatamente sob o obelisco, jaz a estátua do soldado constitucionalista. Ossários, ou columbários, abrigam os restos de combatentes e estão dispostos em diversos pontos do mausoléu, que ainda acolhe os túmulos do orador Ibrahim Nobre, do poeta Guilherme de Almeida e um altar católico (FIGURA 6).

Apesar do concurso ter-se realizado em 1934, sua pedra fundamental foi lançada apenas em 1949, já passada a era Vargas, que certamente não favorecia a homenagem aos constitucionalistas de 1932. As obras começaram após a assinatura do contrato, em 1951, e ganharam ritmo acelerado na medida em que deviam participar dos festejos do IV Centenário. Em 1954 foram depositados os primeiros restos mortais no mausoléu, mas a inauguração, parcial, deu-se apenas em 1955<sup>37</sup>.



FIGURA 6 – Galileo Emendabili. Maquete do Monumento ao Soldado Constitucionalista de 1932. Monumento al Soldato Constituzionalista del 1932 (Album). Acervo Fiametta Emendabili. Permissão de uso de imagem concedida por Fiametta Emendabili, São Paulo. Reprodução de Hélio Nobre.

Turim: Fondazione Guido et Ettore de Fornaris; Umberto Allemandi, 1992. p. 133-200.

37. ZIMMERMANN, S. B. op. cit., p. 16, 22, 24, 128. O término das obras só se oficializa em 1970.

38. LOVE, Joseph. *A locomotiva: São Paulo na federação brasileira, 1889-1937*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 299-301. CAPELATO, Maria Helena. *O movimento de 1932, a causa paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1981. esp. p. 50-73. ABUD, K. M. op. cit., cap. 4.

39. QUEIROZ, M. I. P. op. cit., p. 83ss.

40. Poema de Guilherme de Almeida gravado nas faces do obelisco que encima o mausoléu. Obras de arte em logradouros públicos de São Paulo - Regional Vila Mariana, p. 44.

41. Sobre a solução de sobreposição e as características da figuração humana, ver: ZIMMER-MANN, S. B. op. cit., p. 136, 64.

A associação cívica com a glorificação da cidade e do estado de São Paulo – e os *paulistas* de 32 – foi obviamente evidenciada e ressaltada. Entretanto, tal fenômeno não associava de maneira tão intensa a revolução com o passado bandeirante nos moldes de Taunay, e menos ainda com os velhos *paulistas* de origem bandeirante. A figuração privilegiou os combatentes, considerados na época do levante como herdeiros da bravura dos antigos sertanistas, uma associação imperiosa em um momento em que se requisitava a união política de todos os residentes no estado, forasteiros ou não. O bandeirante era assim, além de despersonalizado como no Monumento às Bandeiras, transposto temporalmente para o movimento constitucionalista, momento em que novos e velhos paulistas deviam nele se espelhar.

A manipulação simbólica do bandeirante esteve presente ao longo do levante paulista nas cédulas e selos emitidos, nos incontáveis cartazes e panfletos, nas transmissões de rádio e nos discursos. A força, a coragem e o idealismo atribuídos aos antigos sertanistas eram a todo momento resgatados pela propaganda revolucionária como distintivo que marcava os paulistas e os combatentes no *front* no esforço singular ao estado de São Paulo em constitucionalizar o país. Operava-se um momento de união identitária interna, ao mesmo tempo em que se dissociava o paulista do nacional<sup>38</sup>.

Se o uso das representações dos bandeirantes buscava o fomento da coesão em vista de uma luta externa, o mesmo não se dava internamente, pois afinal o herói histórico estava por demais associado às antigas elites de origem colonial e seus descendentes<sup>39</sup>. Assim, a despersonalização que marcava o Monumento às Bandeiras, uma forma de expandir o alcance social do símbolo num marco que ainda era dedicado à memória dos sertanistas, foi ainda mais diluída no Monumento e Mausoléu de 32.

É evidente que a intenção oficial de fomentar a coesão interna entre os paulistas revolucionários se fazia mediante a referência ao mito de origem, heróico e civilizador, atribuído aos bandeirantes: "Aos épicos de julho de 32 que, fiéis cumpridores/ de sagrada promessa feita a seu maiores/ os que houveram as terras e as/ gentes por sua força e fé/ na lei puseram sua força/ e em São Paulo sua fé."<sup>40</sup>

Os dizeres de Guilherme de Almeida, esculpidos no terço inferior do obelisco, foram intercalados com relevos que figuravam alternadamente os soldados – os épicos – e os bandeirantes – seus maiores. O alistamento e a própria causa revolucionária não foram, entretanto, exclusivos dos velhos paulistas, mas justamente almejavam alcançar e unir todos os paulistas contra a ditadura. A alusão ao bandeirante já era, portanto, uma sinonímia desse paulista metamorfoseado, herdeiro e cumpridor da bravura vinda não mais pelo sangue, mas pela terra, mas a alusão era bastante sutil, num momento em que já não podia obstar a presença estrangeira que, afinal, expressava-se na própria plástica do monumento.

A representação de sertanistas em posição semelhante à dos próprios combatentes testemunha a herança paulista, cujo caráter coletivo é insinuada pela repetição humana em sobreposição, solução formal provavelmente inspirada em painéis da *Mostra della Rivoluzione Fascista* de 1933 (FIGURAS 7 e 8). A expressão dos corpos e rostos é também diretamente associável às soluções sintéticas da escultura italiana sob o período fascista, que procurava ressaltar, como nos relevos de Emendabili, a força e a firmeza da "raça"<sup>41</sup>. A marca corpórea e moral do passado migra sucessivamente do bandeirante para o soldado, e finalmente para o agricultor e o operário urbano representados nos mosaicos internos, amalgamando temporalidades, fundindo e refundando o "paulista".





FIGURA 7 – Galileo Emendabili. Modelo de relevo do Monumento ao Soldado Constitucionalista de 1932. Monumento al Soldato Constituzionalista del 1932 (Álbum). Acervo Fiametta Emendabili. Permissão de uso de imagem concedida por Fiametta Emendabili, São Paulo. Reprodução de Hélio Nobre.



FIGURA 8 – Galileo Emendabili. Modelo de relevo do Monumento ao Soldado Constitucionalista de 1932. Monumento al Soldato Constitucionalista del 1932 (Álbum). Acervo Fiametta Emendabili. Permissão de uso de imagem concedida por Fiametta Emendabili, São Paulo. Reprodução de Hélio Nobre.

O impacto da vastíssima imigração italiana existente em São Paulo se manifesta sobre o conjunto de Emendabili. Se Brecheret era aclamado pelos modernistas inclusive por ser brasileiro, o mesmo não se poderia dar com o autor do marco de 32, sabidamente italiano, migrado para o Brasil. A penetração alienígena na sociedade paulista encontrava resistências ao invasor, menosprezado pelos que invejavam e temiam sua ascensão social e econômica. Tais rugas entre “quatrocentões” e “caracamanos” diluíam-se no monumento concebido pelo italiano de Ancona, como aliás já se diluíam mesmo nos estratos mais altos da sociedade local mediante casamentos entre velhos e novos paulistas<sup>42</sup>. As próprias palavras de Emendabili indicam o plasmar que seu conjunto exprimia:

Quando cheguei ao Brasil, integrei-me completamente na vida brasileira. Nada tinha a não ser minha esposa e eu mesmo. Nove anos após minha chegada estourou a Revolução Constitucionalista. Pode parecer estranho que um italiano tenha sentido tão profundamente este movimento tipicamente brasileiro. Mas em nove anos, aprendi a querer bem o Brasil e particularmente São Paulo. Em virtude desse amor é que aderi com todo entusiasmo à Revolução. E foi ainda por amor à causa paulista, por ter compreendido a santa finalidade da revolução que procurei lembrar para sempre os feitos dos soldados de São Paulo nesse movimento. (1958)<sup>43</sup>

As características gerais do Monumento e Mausoléu de 32 evidenciam ainda mais o distanciamento daqueles limites restritivos impostos pela herança colonial ao forjamento de uma identidade paulista. Sua plástica é marcadamente referenciada na Itália dos anos 30, seja nas esculturas e frisos, nas soluções formais de arquitetura, seja mesmo na escolha dos materiais de acabamento<sup>44</sup>.

Em lugar do granito cinza Mauá – nacional e paulista – escolhido como rocha suporte para a marcha sertanista esculpida no Monumento às Bandeiras, foi utilizado em profusão o travertino romano nos exteriores e o mármore *botticino* florentino na cripta. Portas de bronze têm sua superfície dividida em *formelle*, seguindo inspiração em exemplos marcantes da Renascença italiana, como as portas do batistério de Florença executadas por Lorenzo Ghiberti e Andrea Pisano. Mosaicos importados de Veneza cobriam as paredes principais da cripta e da face interna do obelisco, e o herói jacente – alusão maior do homem paulista – foi esculpido em mármore de ... Carrara<sup>45</sup>.

Muito dos materiais citados foram largamente utilizados em monumentos e edifícios públicos patrocinados pelo regime de Mussolini na Itália. Mesmo soluções formais da arquitetura, como os três grandes arcos plenos que dão acesso ao mausoléu, bem como os localizados no seu interior, aproximam-se enormemente da plástica também acolhida pelo fascismo.

A popularidade do regime – e das linguagens artísticas por ele absorvidas – havida em São Paulo era tamanha que permitiu a vulgarização de edificações classicizantes, cúbicas e cobertas de travertino, nas ruas da área central e em bairros residenciais elitizados como o Jardim América. Marcello Piacentini, arquiteto dileto do regime fascista, chegou a manter expressivo contato com a família Matarazzo, que ergueu a residência da avenida Paulista, a sede das Indústrias Reunidas no Viaduto do Chá, e a Universidade, atual Palácio dos Bandeirantes, em profundo comprometimento formal com a plástica do arquiteto italiano, o que convergia com as soluções plásticas adotadas no projeto de Emendabili para o Ibirapuera<sup>46</sup>.

As obras do Mausoléu ao Soldado Constitucionalista iniciaram-se apenas em 1949, sendo entretanto mantida a concepção original do conjunto,

42. Entre os exemplos de casamentos entre as antigas famílias paulistas e imigrantes italianos podem ser citadas as alianças Silva Prado/Crespi (em que se casaram o futuro prefeito de São Paulo Fábio Prado e Renata Crespi, filha do industrial Rudolfo Crespi), Cintra Ferreira/Matarazzo, Lara Campos/Matarazzo, Melo Coelho/Siciliano. LEVI, D. E. op. cit. p. 104, 259. BARATA, Carlos et al. *Os herdeiros do poder*. Francisco Antonio Doria (Ed.). 2a. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1995. p. 264-265.

43. Última Hora, São Paulo, 7 de julho de 1958. Apud ZIMMERMAN, S. B. op. cit. p. 25-26.

44. Os integrantes da Comissão Administrativa e do Conselho Consultivo da Fundação responsável pela viabilização da obra pouco se ligava aos novos paulistas, mormente italianos e italo-descendentes, indicando a absorção da plástica italianizante pelas elites locais: Benedito Montenegro, Alberto de Aguiar Weissohn, Horacio de Mello, Herbert Victor Levy, Waldemar Martins Ferreira, Francisco Emídio da Fonseca Telles, Antonio Carlos Pacheco e Silva, Ernesto de Moraes Leme, Henrique Smith Bayma e Antônio Vicente de Azevedo. Da comissão julgadora que escolheu o projeto vencedor em 1934, como representantes da área artística, Amador Cintra do Prado, Dacio de Moraes, Julio César Lacreta, Mário de Andrade e Victor Brecheret. Idem, p. 127, 121.

45. Para os materiais, ver: Id., p. 123, 130, 138-148.

46. Sobre a plástica da arquitetura moderno-classi-

cizante italiana em São Paulo, ver: SALMONI, Anita; DEBENEDETTI, Emma. *Arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 146-148; e espec.: TOGNON, Marcos. *Arquitetura italiana no Brasil - a obra de Marcello Piacentini*. Campinas: UNICAMP, 1999.

47. Veja-se, por exemplo, as sepulturas existentes nos cemitérios da Consolação, Araçá e São Paulo das famílias Mencarini (1948), Varam Keutenedjian (1948), Santos Azevedo (1953), Maud Asherman (1955), Mofarrej Hend Nader Joubair (1956) e Teixeira da Silva [s/d]. GAMA, Maurício Loureiro et al. *Galileu Emendabili*. São Paulo: Instituto Italiano de Cultura; MASP, 1987. p. 71-73, 78, 85, 87-88. ZIMMERMANN, S. B. op. cit., p. 169-170, 172-175, 177-179.

48. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura - São Paulo no meio século XX*. Bauru, SP: EDUSC, 2001. p. 93-97.

49. Para as mudanças projetuais, ver: CARDOSO, Joaquim; NIEMEYER, Oscar. *Anteprojeto da Exposição do IV Centenário de São Paulo*. São Paulo: Dante Paglia, 1952. CARDOSO, Joaquim. O conjunto arquitetônico de Ibirapuera. *Brasil - Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 2/3, 1953-4. ARQUITETURA no Parque do Ibirapuera. *Habitat*, São Paulo, 16, 1954. NIEMEYER, Oscar. Mutilado o conjunto do Parque Ibirapuera. *Módulo*, Rio de Janeiro, 1, 1955. Sobre o conjunto erguido: XAVIER, Alberto et

de 1934. Nesse intervalo, o próprio escultor acabou por reelaborar, em pequena escala, as soluções do monumento de 32 em jazigos familiares nos cemitérios paulistanos, numa clientela que, além de italianos e velhos paulistas, acabou por acolher patronímicos árabes, armênios e portugueses<sup>47</sup>.

O atraso nas obras do Mausoléu, que acabaria sendo inaugurado apenas em 1955, permitiu, pois, que uma eventual ousadia italianizante de Emendabili, ou daqueles que julgaram seu projeto o mais adequado para representar a identidade paulista presente no esforço revolucionário, acabasse por ser mais facilmente inteligível e assimilável pelos paulistanos. Assegurava-se, desta forma, uma nova etapa de representação da identidade regional paulista que, embora ainda aludindo ao bandeirante, era já incontornavelmente imigrante – como parte das antigas famílias que também já o eram nos matrimônios e descendências.

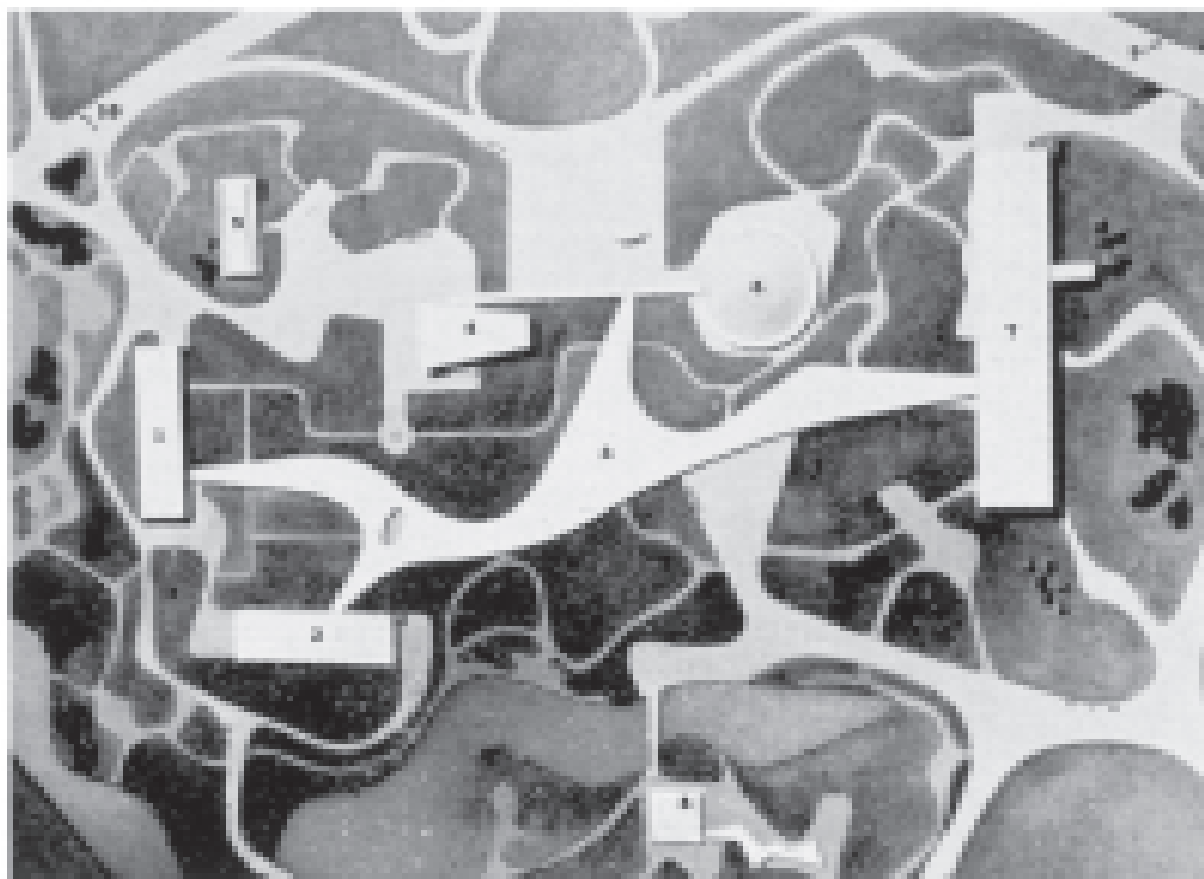
Erguendo as construções de Niemeyer: bandeirantes no futuro?

O arrastar das obras de construção pelas quais passavam o Monumento às Bandeiras e o Mausoléu do Soldado Constitucionalista fez com que ambas fossem inauguradas num lapso de três anos (1953 a 1955), entre os quais seria inaugurado o último grande conjunto monumental patrocinado pelo poder público no Parque do Ibirapuera: as edificações da exposição comemorativa do aniversário da cidade, inauguradas em 1954.

A exposição foi idealizada para destacar a pujança de São Paulo, líder econômico incontestado do país, um resultado assegurado pela passagem da proeminência agrícola e cafeeira para aquela propiciada pela industrialização, em pleno curso no estado e na própria cidade. O regionalismo podia então, reelaborado simbolicamente, livrar-se de alegorias pretéritas ligadas à conquista da terra e à agricultura cafeeira para definir-se de maneira essencialmente urbana, cosmopolita – e de abrangência nacional.

A 1ª Feira Internacional de São Paulo foi dividida nos três principais pavilhões destacando a produção industrial paulista, a mostra das nações (26 ao todo) e a mostra dos estados brasileiros. Exposições e eventos paralelos realizados no parque e na cidade deram grande destaque às artes plásticas e cênicas, bem como à história, que ganhou uma vasta exposição organizada pelo historiador português Jaime Cortesão<sup>48</sup>.

O projeto dos pavilhões foi realizado por uma equipe sob o comando de Oscar Niemeyer, já então arquiteto consagrado no país, especialmente após a construção do conjunto arquitetônico da Pampulha na primeira metade da década de 1940. Os ante-projetos para o conjunto de edificações da exposição sucederam-se a partir de 1951, sofrendo diversas alterações que não comprometeram a maior parte das soluções plásticas de Niemeyer<sup>49</sup>. O projeto final acabou por compreender, grosso modo, os pavilhões dedicados à Agricultura, às Indústrias, às Nações, aos Estados e às Exposições, os quatro últimos ligados pela grande marquise, papel ordenador que na Pampulha era realizado pelo lago e que, em São Paulo, foi substituído por uma espécie de “espelho d’água de concreto” (FIGURAS 9 e 10).



1 - Palácio das Nações  
 2 - Palácio dos Estados  
 3 - Grande Marquise  
 4 - Auditório  
 5 - Palácio da Epicultura

6 - Palácio das Artes  
 7 - Palácio da Indústria  
 8 - Restaurante  
 9 - Palácio da Agricultura  
 10 - Ginásio

FIGURA 9 – Oscar Niemeyer e equipe. Maquete do projeto final para o conjunto arquitetônico do Parque do Ibirapuera, com legenda das funções. *Acrópole*, São Paulo, 185, 1954, p.210. Acervo Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Reprodução de Hélio Nobre.



FIGURA 10 – Oscar Niemeyer e equipe. Maquete do projeto final para o conjunto arquitetônico do Parque do Ibirapuera. *Módulo*, Rio de Janeiro, 1, 1955, p. 19. Acervo Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Reprodução de Hélio Nobre.

al. *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo: Pini, 1983, p. 24-27. BOTEY, Josep Ma. *Oscar Niemeyer*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996. esp. 108-113.

50. Para as características projetuais das obras de Niemeyer e sobre seus vínculos com o pensamento modernista, ver: BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1981. PEREIRA, Miguel Alves. *Arquitetura, texto e contexto: o discurso de Oscar Niemeyer*. Brasília: UNB, 1997. esp. cap. 3 e 4

As concepções arquiteturais de Niemeyer, muito vinculadas à escola carioca de arquitetura e ao pensamento de Lúcio Costa, inspiraram-se constantemente no passado colonial brasileiro e na geografia fluminense. A abundância de curvas, a exploração de claros e escuros, o uso de revestimentos tradicionais como os azulejos eram uma herança das proposituras dos pensadores e arquitetos neocoloniais (do qual o próprio Lúcio Costa fizera parte), metabolizadas com os volumes limpos, os sistemas estruturais e as escalas precisas aprendidas de Le Corbusier. A proposta plástica era vinculada à busca de uma identidade estética e formal de caráter nacional, algo comum a muitos grupos modernistas<sup>50</sup>.

As soluções adotadas por Niemeyer para as construções do Ibirapuera estavam, contudo, limpas de alegorias ou de qualquer remissão ligada ao passado nacional ou ao paulista. Ocorria em São Paulo, portanto, o contrário do que acontecera, por exemplo, no conjunto da Pampulha, sua obra anterior de maior escala, onde os numerosos painéis de azulejos e as pedras de Itacolomi são alusão direta aos materiais e cromatismos da arquitetura colonial brasileira e mineira. Não havia, desse modo, espaço para o passado (FIGURA 11).

O ano do IV Centenário foi aquele em que a cidade de São Paulo – que já abrigava o maior parque industrial do país – tornou-se também a maior urbe brasileira, superando finalmente a capital nacional, o Rio de Janeiro. O ufanismo paulista dirigia-se então para o futuro, contrapondo as evocações do passado regional, que marcavam os monumentos de Brecheret e Emendabili, ao caráter moderno da obra de Niemeyer, ao mesmo tempo face do “nacional” gestado no Rio e da expressão estética internacional, planos a que a cidade se filiava simbolicamente pela obra do arquiteto modernista. A linguagem arquitetônica almejava então ser voz da capital:



FIGURA 11 – Oscar Niemeyer e equipe. Palácio das Nações. *Habitat*, São Paulo, 16, jun. 1954, p. 23. Acervo Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Reprodução de Hélio Nobre.



51. CARDOSO, J.; NIE-MEYER, Oscar. op.cit., p. 21.

52. SEGAWA, Hugo. Ibirapuera: o varziano que virou centro. In: FANTASIA brasileira - o Balé do IV Centenário. São Paulo: SESC, 1998, p. 102. Para fotografias do espiral, também denominada na ocasião de "Aspiral": Id., p. 107, 148.

53. Símbolo do dinamismo e do progresso a espiral - o arquiteto Zenon Lotufo dá a significação do emblema do IV Centenário - uma forma plástica para o caráter de São Paulo. *Folha da Tarde*, São Paulo, 25/01/1954. O texto do anteprojeto do conjunto expressava a mesma idéia, já em 1952: "Um marco comemorativo já foi também estudado. Com sua forma pretendemos simbolizar o progresso crescente de São Paulo", interpretação também manifestada por Guilherme de Almeida. FERAZ, Vera Maria de Barros. O parque da Metrópole. *Memória*, São Paulo, v. 4, n. 18, p. 21, 1993.

54. Discurso proferido em 24/1/1954 no banquete oferecido ao presidente pelo governo do estado, transcrito na íntegra pelo *Diário da Noite*, São Paulo, 25/1/1954.

55. Para a composição da Comissão, incluindo-se a fase pós-Ciccillo, presidida por Guilherme de Almeida, ver: LOFEGO, Silvio Luiz. *IV Centenário da cidade de São Paulo* - a construção do passado e do futuro nas comemorações de 1954. 2002. f. 50. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

A Comissão organizadora do IV Centenário de São Paulo encontra, portanto, nesse conjunto arquitetônico a indicação perfeita e adequada, a linguagem ideal para transmitir, a quantos quisessem saber, a importância e o grau de desenvolvimento técnico e industrial do grande Estado, através de quatro séculos de existência. (1952)<sup>51</sup>

O próprio símbolo do evento, sua logomarca, foi reproduzido em um monumento erguido na entrada do parque (de existência abreviada por problemas tecnológicos<sup>52</sup>), e estava livre de alusões étnicas ou históricas. Tratava-se de uma forma helicoidal - uma espiral - que se arrancava abruptamente do solo apontando para o céu, simbolizando a pujança da cidade, do estado e do próprio país, do qual era a maior metrópole (FIGURA 12 e 13). Guardava do passado apenas o ponto de partida de sua escalada para o futuro, para o progresso:

[...] Era preciso pensar num emblema para São Paulo. Procurou-se então uma forma plástica que representasse as características mais marcantes de São Paulo. Nada melhor do que a espiral. Ela dá bem a idéia do progresso, do crescimento [de] quatrocentos anos. (1954)<sup>53</sup>

Tal progresso, cuja representação oficial deveria estar livre de preconceitos, de associações regionais, de apelos passadistas excludentes - neutro, portanto -, viabilizava a extensão da identidade paulistana e paulista a todo o país, liderando e modelando os brasileiros na era da industrialização e da tecnologia. O próprio Vargas, convidado indispensável já que era presidente da República, fazia coro com os ideólogos paulistas:

Esta é a metrópole poderosa, [po]pulação ordeira, disciplinada e laboriosa, os que [sic] vêm de todos os rincões do Brasil e do mundo, em busca de um viver melhor. São Paulo não conhece preconceitos de qualquer ordem. Abre a perspectiva generosa de suas oportunidades que absorve e integra, num só povo a todos e a cada um, porque sabe que o progresso de cada um será o progresso de todos. (1954)<sup>54</sup>

A São Paulo cosmopolita anunciada por Vargas evidenciava-se afinal pelo próprio presidente da Comissão do IV Centenário, Francisco Matarazzo Sobrinho, o célebre Ciccillo, cujo mandato se estendeu entre dezembro de 1951 e março de 1954. Integrante da mais importante família de industriais paulistas ligados à imigração, Ciccillo presidia um grupo formado quase exclusivamente por paulistas de vastos e velhos sobrenomes submetidos à sua presidência<sup>55</sup>. Seu posto pode ser interpretado como o ponto culminante de ascensão dos imigrantes ao universo simbólico comandado pelas elites dirigentes de São Paulo, ao mesmo tempo em que revela a diluição paulatina da proeminência de discursos ligados ao mito bandeirante. Capitão da indústria, das artes (foi o fundador da Bienal e do Museu de Arte Moderna), unido a Yolanda Penteado, sobrinha da mecenas modernista Olívia, Ciccillo era ao mesmo tempo o bandeirante ressignificado e o princípio do fim da alusão passadista. A difícil associação de seu caráter empreendedor ao velho símbolo bandeirante deve ter sido mais necessária aos velhos paulistas decadentes do que a ele próprio.

A união e a contradição entre o apelo ao passado e a projeção ao futuro aconteceu de maneira tensa, numa associação contundente mas que afinal já dava os sinais de um esgotamento. A comissão deu, por exemplo, pouca importância à publicação de trabalhos de genealogia dedicados às velhas famílias paulistas, vetando pedidos do Instituto Genealógico para financiamento de livros sobre o tema<sup>56</sup>. Ciccillo foi alvo preferencial dos golpes daqueles que se ressentiam



FIGURA 12 – Oscar Niemeyer e equipe. Maquete da espiral do IV Centenário de Fundação da Cidade de São Paulo. Acrópole, São Paulo, 185, 1954, p.209. Acervo Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Reprodução de Hélio Nobre.



FIGURA 13 – Oscar Niemeyer e equipe. Maquete da espiral do IV Centenário de Fundação da Cidade de São Paulo. Acrópole, São Paulo, 185, 1954, p.210. Acervo Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Reprodução de Hélio Nobre.

da lenta derrocada que se delineava no horizonte, em que os velhos símbolos perdiam vitalidade, apesar de sua mutação agregadora sofrida nos anos 30 e 40<sup>57</sup>. O São Paulo “quatrocentão” dava seu canto do cisne antes do impacto desenvolvimentista do governo JK, que tumultuaria definitivamente o panorama das fortunas e das elites locais.

A modernidade cosmopolita das edificações de Niemeyer e do símbolo em espiral foram intensamente invocadas na propaganda oficial e nos anúncios publicitários privados publicados na imprensa. A vasta louçaria comemorativa do evento, broches, placas além dos jornais e revistas, foram suportes para a expressão da “Aspiral” e da aspiração pelo futuro, que disputavam espaço ou se justapunham às representações de bandeirantes, de jesuítas e de alguns poucos índios – mas jamais de negros ou imigrantes<sup>58</sup>.

O Ibirapuera de linhas modernas e modernistas tornava-se o novo marco zero da capital, refundando-a. A devolução do terreno em que se erguera o antigo colégio do pátio aos jesuítas para que se efetuasse a sua reconstrução, bem como a “inauguração” da catedral ainda pela metade não podiam competir com o gigantismo edificado na então maior área pública da capital, nem com sua sedução pelo novo, por um lugar na modernidade nas nações. As avenidas e arranha-céus, entre os quais o Copan de Niemeyer, materializavam a mesma projeção para o futuro e seriam fotografados à exaustão para os postais, anúncios publicitários e álbuns comemorativos associando-se na ênfase pelo moderno, pela expansão urbana vertical, que seria a marca da cidade nas décadas seguintes e sua mais freqüente representação simbólica<sup>59</sup>.

A plástica adotada por Oscar Niemeyer completava assim um percurso no qual a cidade podia enxergar-se como a imagem do próprio país – capitaneando-o no presente, no futuro, e integrando-o a uma esfera global. O fato do arquiteto ser carioca não obsteu sua contratação e pode mesmo evidenciar o direcionamento de um processo que elegia um brasileiro, selando a identificação entre a maior cidade e o maior arquiteto do país, completando a marcha da coesão simbólica que se impunha pela atividade de Zani, Ximenes, Brizzolara, Brecheret, Emendabili, todos itálicos, até que se chegasse a um “nacional”.

O triênio 1953/1954/1955 presenciou, portanto, a sincronia temporal de monumentos bastante diversos, representativos de momentos igualmente diferenciados na afirmação de uma identidade paulista, seja de alcance regional ou nacional. Os antigos vetores de coesão e diferenciação internos e externos aos paulistas em torno da mitificação do paulista/bandeirante e do bandeirante/paulista diluíam-se na visão generalizante promovida pelo progresso, que empanava os anseios de distinção calcados no passado e na herança da *gens*. *Ser paulista* se definiria, pois, e ainda uma vez, sob o impacto da acolhida tensa do novo, como já o fora desde a chegada dos portugueses, espanhóis filipinos, dos reinóis setecentistas, dos africanos, dos imigrantes e migrantes ao planalto de Piratininga.

## REFERÊNCIAS

ABUD, Katia Maria. *O sangue intímido e as nobilíssimas tradições: a construção de um símbolo paulista, o bandeirante*. 1986. 342 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

56. O Instituto Genealógico Brasileiro, que agregava paulista quatrocentões ansiosos por afirmar a primazia de seus velhos costados, ficou furioso pelo desdém da Comissão: “deveria o Instituto Genealógico Brasileiro ter sido necessariamente convocado pelas autoridades estaduais e municipais, de São Paulo, para participar dos festejos que deveriam ser levados a cabo, no ano em que se comemora o IV centenário da nossa gloriosa cidade. Entretanto, tal não aconteceu. Nem as autoridades referidas, nem a autarquia que se criou para centralizar as solenidades tiveram a lembrança de solicitar a nossa contribuição [...] A carta de nosso presidente foi endereçada ao presidente daquela autarquia e este, sem ao menos ponderar a alta significação do nosso esforço, da nossa contribuição, displicentemente ordenou que o diretor geral respondesse que a solicitação que fizemos não podia ser atendida. À vista de tão indecisa e surpreendente solução, ditada naturalmente por pessoa que não tem exata compreensão das tradições paulistas, que, nesse passo da nossa história, não podem ser esquecidas – o Instituto [...] lança à luz da publicidade o presente volume”. Prefácio. *Revista Genealógica Latina*, São Paulo, v. 6, n. 6, p. 3-4, 1954. Número especial. Quatrocentos anos de vida bandeirante.

57. A Comissão seria também acusada pela Academia Paulista de Letras, outro bastião dos velhos paulistas, de fiscalizar o teor de atividades de um curso de história paulista, pelo que demonstravam

sua ira dirigida ao novo e triunfante Ciccillo: “um simples individuo que [...] não tem sequer preparo que lhe permita, nas esferas superiores da inteligência e do saber, o desempenho do elevado posto em que se meteram, mingua nas raízes de quatrocentos anos em que o pudessem sustentar e prestigiar nesta gloriosa terra de Bandeiras”. *A Gazeta*, São Paulo, 04/02/1953, apud: LOFEGO, S. L., p. 168.

58. MOURA, Esmeralda. Bolsonaro Blanco de. Bandeirantes do progresso: imagens do trabalho e do trabalhador na cidade em festa. São Paulo, 25 de janeiro de 1954. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 14, n. 28, 1994. LOFEGO, S. L. op. cit., cap. 3.

59. ARRUDA, M. A. N. op. cit., p. 99-101, 104. LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade* - da razão urbana à lógica do consumo, álbuns de São Paulo (1887-1954). Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1997. esp. p. 149ss. QUEIROZ, Tereza Aline Pereira de. São Paulo nos anos 50: as imagens da idéia. In: FANTASIA brasileira - o Balé do IV Centenário. São Paulo: SESC, 1998.

AGULHON, Maurice. *Imagerie civique et décor urbain*. Histoire vagabonde. Paris: Gallimard, 1988.

\_\_\_\_\_. *La “statuomanie” e l’histoire*. Histoire vagabonde. Paris: Gallimard, 1988.

ARQUITETURA no Parque do Ibirapuera. *Habitat*, São Paulo, v. 16, 1954.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura* - São Paulo no meio século XX. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

ART ou politique? Arcs, statues e colonnes de Paris (G. Bresc-Bautier & X. Dectot). Paris: Action Artistique de la Ville de Paris, 1999.

BARATA, Carlos et al. *Os herdeiros do poder*. Francisco Antonio Doria (Ed.). 2 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

BATISTA, Marta Rossetti (Org.). *Bandeiras de Brecheret* - história de um monumento (1920-1953). São Paulo: PMSP/SMC/DPH, 1985.

BENS culturais arquitetônicos no município e na Região Metropolitana de São Paulo. São Paulo: SNM/EMPLASA; SEMPLA, 1984.

BOTEY, Josep Ma. *Oscar Niemeyer*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1996.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação* - o Museu Paulista reinventado por Affonso d’Escragnole Taunay (1917-1945). 1999. 304 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro* - antecedentes da Semana de Arte Moderna. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAPELATO, Maria Helena. *O movimento de 1932, a causa paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CARDOSO, Joaquim. O conjunto arquitetônico de Ibirapuera. *Brasil - Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 2/3, 1953-4.

CARDOSO, Joaquim; NIEMEYER, Oscar. *Anteprojeto da Exposição do IV Centenário de São Paulo*. São Paulo: Dante Paglia, 1952.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas* - o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHIARELLI, Tadeu. A obra de Galileu Emendabili: síntese e superação de influências. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Monumento a Ramos de Azevedo*: do concurso ao exílio. Campinas: Mercado de Letras, 1997.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico. *Projeto História*, São Paulo, n. 24, p. 307-335, jun. 2002.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Monumento a Ramos de Azevedo: do concurso ao exílio*. Campinas: Mercado de Letras, 1997.

FERGONZI, Flavio. Dalla Monumentomania alla Scultura Arte Monumentale. In: FERGONZI, Flavio; ROBERTO, Maria Teresa (Org.). *La scultura monumentale negli anni del Fascismo*. Turim: Fondazione Guido et Ettore de Fornaris; Umberto Allemandi, 1992.

FERRAZ, Vera Maria de Barros. O parque da Metrópole. *Memória*, São Paulo, v. 4, n. 18, p. 16-23, 1993.

FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados instituições, invenção histórica (1870-1840)*. São Paulo: UNESP, 2002.

GAMA, Maurício Loureiro et al. *Galileu Emendabili*. São Paulo: Instituto Italiano de Cultura; MASP, 1987.

LEVI, Darrell E. *A família Prado*. São Paulo: Cultura 70, [s.d.].

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade – da razão urbana à lógica do consumo, álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1997.

LOFEGO, Silvio Luiz. *IV Centenário da cidade de São Paulo – a construção do passado e do futuro nas comemorações de 1954*. 2002. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

LOVE, Joseph. *A locomotiva: São Paulo na federação brasileira, 1889-1937*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MAKINO, Miyoko. A ornamentação alegórica. In: Witter, José Sebastião (Ed.); BARBUY, Heloisa (Org.) *Museu Paulista, um monumento no Ipiranga*. São Paulo: FIESP/CIESP/SESI/SENAI/IRS, 1997. p. 266-299.

MARINS, Paulo César Garcez Marins. Nos tempos da fundação. In: REIS, Maria Cândida Delgado (Org.). *Caetano de Campos: fragmentos da história da instrução pública em São Paulo*. São Paulo: AEAIECC, 1994.

MENEZES, Walter Arruda de (Coord.). *Obras de arte em logradouros públicos de São Paulo – Regional Sé*. São Paulo: PMSP/SMC/DPH, 1987.

MONTEIRO, John Manuel. Tupis, tapuias e a história de São Paulo. *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, v. 34, p. 125-35, 1992.

MORAES, Geraldo Dutra. *A igreja do Colégio dos Jesuítas de São Paulo*. São Paulo: PMSP, 1979.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Quadros em movimento: uso das fontes iconográficas no filme Os Bandeirantes (1940), de Humberto Mauro. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 105-31, 1998.

MOURA, Esmeralda Bolsonaro Blanco de. Bandeirantes do progresso: imagens do trabalho e do trabalhador na cidade em festa. São Paulo, 25 de janeiro de 1954. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 231-46, 1994.

- NIEMEYER, Oscar. Mutilado o conjunto do Parque Ibirapuera. *Módulo*, Rio de Janeiro, v. 1, 1955.
- OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O espetáculo do Ipiranga: reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência. *Anais do Museu Paulista - Nova Série*, São Paulo, v. 3, p. 195-208, 1995.
- PAIVA, Orlando Marques (Ed.). *O Museu Paulista da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1984.
- PECCININI, Daisy. Victor Brecheret – escultor. In: BATISTA, Marta Rossetti (Org.). *Bandeiras de Brecheret – história de um monumento (1920-1953)*. São Paulo: PMSP/SMC/DPH, 1985.
- PEREIRA, Miguel Alves. *Arquitetura, texto e contexto: o discurso de Oscar Niemeyer*. Brasília: Editora UNB, 1997.
- PREFÁCIO. *Revista Genealógica Latina*, v. 6. n. 6, p. 3-4, 1954. Número especial. Quatrocentos anos de vida bandeirante.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Ufanismo paulista: vicissitudes de um imaginário. *Revista USP*, São Paulo, v. 13, p. 78-87, 1992.
- QUEIROZ, Tereza Aline Pereira de. São Paulo nos anos 50: as imagens da idéia. In: FANTASIA brasileira – o Balé do IV Centenário. São Paulo: SESC, 1998.
- RIBEIRO, Cecília de Moura Leite; GONÇALVES, Janice (Coord.). *Obras de arte em logradouros públicos de São Paulo - Regional Vila Mariana*. São Paulo: PMSP/SMC/DPH, 1993.
- SALMONI, Anita; DEBENEDETTI, Emma Debenedetti. *Arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- SCHWARCZ, Lília K. Moritz. *Os guardiões da nossa história oficial*. São Paulo: IDESP, 1989.
- SEGAWA, Hugo. Ibirapuera: o varziano que virou centro. In: FANTASIA brasileira – o Balé do IV Centenário. São Paulo: SESC, 1998.
- SILVA LEME, Luiz Gonzaga da. *Genealogia paulistana*. São Paulo: Duprat, 1903/1905. v. I a IX.
- TOGNON, Marcos. *Arquitetura italiana no Brasil – a obra de Marcello Piacentini*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.
- XAVIER, Alberto et al. *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo: Pini, 1983.
- ZIMMERMANN, Silvana Brunelli. *A obra escultórica de Galileu Emendabili: uma contribuição para o meio artístico paulistano*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

Artigo reapresentado em 4/2003. Aprovado em 7/2003.