

# O MONUMENTO ÀS BANDEIRAS COMO PROCESSO: DO PRESENTE AO PASSADO

## THE MONUMENT TO THE BANDEIRAS AS A PROCESS: FROM THE PRESENT TO THE PAST

### Resumo

Este artigo apresenta uma investigação atualmente em processo, que propõe uma revisão crítica da história do *Monumento às Bandeiras* (1953), realizado pelo escultor Victor Brecheret, em São Paulo, com base em obras de artistas brasileiros contemporâneos que se utilizam da imagem do monumento. Expõe as bases do projeto de pesquisa “*O Monumento às Bandeiras como processo: do presente ao passado*” e discute obras de Jaime Lauriano e Maria Thereza Alves, além das Histórias em Quadrinhos *Entradas e Bandeiras*, de Luiz Gê, e *Xondaro*, de Vitor Flynn Paciornick.

### Palavras-chave

Arte contemporânea brasileira, Arte moderna brasileira, Identidade, Memória coletiva, Monumentos.

### Thiago Gil De Oliveira Virava

Coordenador de Pesquisa e Difusão.  
Fundação Bial de São Paulo. Brasil

É Mestre (2012) e Doutor (2018) em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo. Publicou o livro *Uma Brecha para o Surrealismo* (São Paulo: Editora Alameda, 2014) sobre as diferentes percepções do movimento surrealista por críticos e artistas brasileiros. Foi colaborador da Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural como pesquisador redator, entre 2011 e 2016. Atualmente, coordena o Núcleo de Pesquisa e Conteúdo da Fundação Bial de São Paulo.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 25/VII/2019  
Fecha de revisión: 12/VIII/2019  
Fecha de aceptación: 08/XI/2019  
Fecha de publicación: 30/XII/2019

### Abstract

This article presents an ongoing research project that proposes a critical approach to the history of the *Monument to the Bandeiras*, based on the survey and discussion of contemporary artworks by Brazilian contemporary artists that use the image of the monument. It presents the guidelines of the research project titled “*The Monument to the Bandeiras as a process: from the present to the past*” and discusses works by Jaime Lauriano and Maria Thereza Alves, as well as the Comic Books *Entradas e Bandeiras*, by Luiz Gê, and *Xondaro*, by Victor Flynn Paciornick.

### Key words

Brazilian contemporary art, Brazilian modern art, Collective memory, Identity, Monuments.

### Domingos Tadeu Chiarelli

Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Departamento de Artes Plásticas. São Paulo. Brasil

Foi curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1996-2000); Diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP (2010-2014) e Diretor Geral da Pinacoteca de São Paulo (2015-2017). Coordena o Grupo de Estudos Arte&Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, desde 2004. Tem livros e artigos publicados sobre arte e história da crítica de arte no Brasil. Recentemente, foi curador das mostras “Territórios – artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca de São Paulo” (2015) e “Metrópole: Experiência Paulistana” (2017), ambas na Pinacoteca de São Paulo.

## O MONUMENTO ÀS BANDEIRAS COMO PROCESSO: DO PRESENTE AO PASSADO

### 1. INTRODUÇÃO

O *Monumento às Bandeiras*, do escultor ítalo-brasileiro Victor Brecheret (1894-1955) foi inaugurado em 1953, dando início às comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, celebrado no ano seguinte. A obra situa-se na entrada do principal parque público da cidade de São Paulo – o Ibirapuera –, no início de uma das suas principais avenidas, a Avenida Brasil. A peça é composta por 240 blocos de granito com 12 metros de altura, 50 metros de largura e 15 metros de profundidade.

O monumento representa um grupo de bandeirantes em ação, rumo ao interior do território brasileiro<sup>1</sup>. Embora inaugurada em 1953, seu projeto original data de 1920, e foi comissionado a Brecheret por um grupo de intelectuais<sup>2</sup>. O intuito era que a obra fosse inaugurada no dia 7 de setembro de 1922, data das comemorações do primeiro centenário da Independência do Brasil – fato histórico ocorrido em São Paulo<sup>3</sup>.

Acreditava-se então que a existência dos bandeirantes na história da cidade e do Estado de

São Paulo, era algo a ser lembrado, reverenciado e homenageado durante as comemorações do Centenário da Independência do Brasil. E as razões para tal crença baseavam-se em duas premissas:

- a) Considerava-se que os bandeirantes tinham sido figuras fundamentais para a história de São Paulo e do Brasil porque teria sido por meio de suas ações em terras situadas para além da linha demarcada pelo Tratado de Tordesilhas como pertencentes a Portugal, que o Brasil havia conquistado novos territórios que o transformariam no maior país da América do Sul.
- b) Se os bandeirantes (os paulistas antigos) podiam ser vistos como heróis que ampliaram o território brasileiro, os paulistas atuais, seus “descendentes”, teriam em suas veias a mesma dimensão intrépida e heroica de seus ancestrais, o que, por sua vez, justificaria a hegemonia que esses queriam assumir na cena brasileira, não apenas no campo da cultura e da arte, mas, sobretudo, naqueles da economia e da política.

Esta ligação construída entre os bandeirantes de “ontem” e os de “hoje” ficou estabelecida de maneira tão contundente no imaginário da população que nem mesmo os reveses políticos sofridos por São Paulo na década de 1930 foram capazes de arrefecê-la<sup>4</sup>. Já em 1936, o projeto do *Monumento às Bandeiras*, concebido dezesseis anos antes por Brecheret, é retomado, respondendo à demanda dos paulistas por verem seu desejo de supremacia no âmbito nacional realizado, pelo menos num monumento de pedra. A partir de sua inauguração, em 1953, o *Monumento às Bandeiras* se torna um dos marcos da capital do Estado: ao mesmo tempo um símbolo da bravura daqueles paulistas pioneiros e da pujança econômica da cidade e do Estado de São Paulo.

Ainda está para ser estudada a profusão de objetos criados, tendo como base a imagem daquele *Monumento* (desde cartazes e flâmulas até cinzeiros e outros objetos de recordação) que atestam sua recepção calorosa por parte do público de São Paulo e do restante do país. Também a ser estudada é a série de comemorações que ocorreram sob a sombra do *Monumento*, desde 1953, tanto oficiais quanto aquelas concebidas por organizações e grupos de cidadãos<sup>5</sup>.

Não é necessário enfatizar, por outro lado, o quanto seria importante um estudo que levantasse e analisasse o *Monumento às Bandeiras* como alvo privilegiado de artistas que, por mais de seis décadas, o retrataram por meio de fotografias, desenhos, gravuras, pinturas e mesmo intervenções que sempre ressaltaram seu interesse estético.

No entanto, nos últimos anos, ganhou força uma série de manifestações de cunho social e/ou político que tomam o *Monumento* como cenário para reivindicações, sobretudo no que tange às questões indígenas, ao Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST)<sup>6</sup> e contra a repressão policial junto a comunidades periféricas e negras. Alguns

jovens artistas de São Paulo também têm usado o mito do bandeirante em geral e, em alguns casos, a própria imagem do *Monumento às Bandeiras*, como símbolos da repressão e da barbárie que ocorre na cidade e no país.

A ideia deste projeto é, a partir da análise desses trabalhos que, direta ou indiretamente, se posicionam perante o mito do bandeirante e de sua concreção máxima, o *Monumento às Bandeiras*, de Brecheret, estudar o processo de ressignificação dessa obra nas últimas décadas. O segundo objetivo, como consequência do primeiro enfoque, é se debruçar sobre a história desse monumento e das razões que levaram a cidade de São Paulo a cultivar a memória das bandeiras e dos bandeirantes.

### 1.1. Documento/Monumento/Processo

Jacques Le Goff, em “Documento/Monumento”, ao esclarecer sua compreensão de que todo documento é, também, um monumento, afirma:

*“O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto de uma sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa”*<sup>7</sup>.

Se é possível pensar o documento como monumento, este estudo parte da premissa de que o monumento também é passível de ser analisado como documento de uma época determinada. Assim, a estratégia deste estudo parte da seguinte premissa: o *Monumento às Bandeiras*, de Brecheret, pode ser entendido também como um documento sobre a sociedade paulistana, desde 1916 (ano da primeira alusão sobre a necessidade de ser construído um monumento escultórico dedicado aos bandeirantes em São Paulo)<sup>8</sup> até 2017, data de criação da obra de arte mais recente discutida aqui.

Por que estudar o *Monumento* não apenas como uma obra de arte em si mesma, mas, igualmente, como um documento, como o índice talvez mais bem elaborado de um processo de construção/solidificação e (suposta) superação de um imaginário para São Paulo, com forte aderência identitária? Porque, como o mesmo Jacques Le Goff atestou, o documento (o monumento/documento) não é inocente:

*“É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio”<sup>9</sup>.*

No entanto, como o *Monumento às Bandeiras* é um documento e também um monumento escultórico específico, com uma materialidade capaz de projetar – por meio de sua imagem milhares de vezes reproduzida – sentidos distintos e em mutação, este estudo buscará iniciar o aprofundamento de seu tema a partir de alguns índices de “sobrevivência” da imagem do *Monumento*, perceptíveis em determinadas

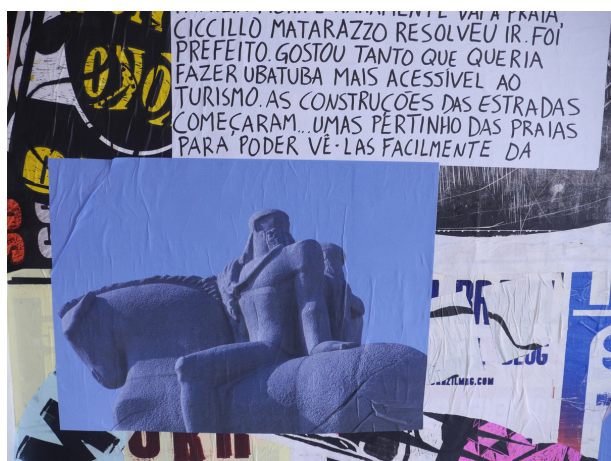
obras de arte recentemente produzidas. “Sobrevivências” diretas da imagem do *Monumento* e “sobrevivência” indireta dele mesmo – neste caso, aquelas obras que operam naquele âmbito mais alargado de questões que envolveram e envolvem ainda o *Monumento*: o “bandeirante”, as “bandeiras” e também obras que proponham visões que problematizem a cidade de São Paulo e sua história.

Na sequência, apresentamos os primeiros resultados deste projeto, discutindo a presença da imagem do *Monumento às Bandeiras* nos trabalhos de quatro artistas brasileiros de diferentes gerações.

## 2. A IMAGEM DO MONUMENTO ÀS BANDEIRAS ENTRE O PRESENTE E O PASSADO

Nascidos em São Paulo, Maria Thereza Alves<sup>10</sup> e Jaime Lauriano<sup>11</sup>, artistas de gerações, formação e trajetória distintas, têm em comum o interesse por colocar em prática uma reavaliação da posição ocupada por negros e indígenas não apenas na sociedade brasileira contemporânea, mas também nas narrativas históricas que sus-

39



*Fig. 1. Eu e os Matarazzo. Maria Thereza Alves, colagem, 2014. Detalhes da instalação na mostra Made by... feito por brasileiros. Hospital Matarazzo. São Paulo, 9 de setembro a 12 de outubro de 2014. Imagens disponíveis em: <http://www.mariatherezaalves.org/works/eu-e-os-matarazzos-me-and-the-matarazzos>. Data de acesso: 10/11/2019.*



*Fig. 2. Eu e os Matarazzo. Maria Thereza Alves, colagem, 2014. Detalhes da instalação na mostra Made by... feito por brasileiros. Hospital Matarazzo. São Paulo, 9 de setembro a 12 de outubro de 2014. Imagens disponíveis em: <http://www.mariatherezaalves.org/works/eu-e-os-matarazzos-me-and-the-matarazzos>. Data de acesso: 10/11/2019.*



tentaram – e ainda sustentam – uma ideia de identidade nacional. Lançando mão de estratégias e processos diversos, ambos assumem que essa identidade, construída em torno de uma noção problemática de “democracia racial”, tem sustentado políticas de exclusão, genocídio e silenciamento de grupos sociais marginalizados. Serão discutidos aqui dois trabalhos de cada artista que utilizam a imagem do *Monumento às Bandeiras*.

A instalação *Eu e os Matarazzo*, realizada em 2014, por Maria Thereza Alves, configura-se como um *site specific*, pela relação que guarda com o lugar onde foi exposta pela primeira vez, na mostra *Made by... Feito por brasileiros*. Não porque ela esteja fisicamente ligada ao local, mas porque a história da artista está.

Por isso, antes de discutir o trabalho, faz-se necessário apresentar o contexto daquela mostra, que não ocorreu no espaço de uma instituição cultural, mas nas ruínas do “Hospital Matarazzo”, como ficou conhecido o antigo Hospital Umberto Primo, inaugurado em 1904, em São Paulo. O Hospital ocupava uma área de 27.419 m<sup>2</sup>, incluindo capela e maternidade, e teve seu conjunto arquitetônico, projetado pelo arquiteto italiano Giulio Micheli, tombado como bem cultural de interesse histórico e arquitetônico da cidade de São Paulo em 1986. Sua construção foi financiada por Francesco Matarazzo (1854-1937), italiano que chegou ao Brasil em 1881 e tornou-se proprietário do maior complexo industrial da América Latina à época de seu falecimento, as Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo. Com a falência da entidade beneficente que o mantinha, o Hospital foi vendido para o fundo previdenciário do Banco do Brasil, em 1996.

Naquele momento existiam projetos de reestruturação do espaço para uso comercial, mas que demandavam a revisão dos termos de tombamento do complexo, que impedia a construção de edificações que o descaracterizassem. Até a

solução do problema, o espaço ficou abandonado, tendo sido ocupado por trabalhadores sem teto no fim da década de 1990. Em 2011, o Groupe Allard, sediado na França, o adquiriu por 117 milhões de reais, e passou a negociar com o Ministério Público Estadual para que o tombamento fosse revisto, permitindo a implementação do projeto que prevê a construção de uma torre projetada pelo arquiteto francês Jean Nouvel, que abrigará um hotel de luxo, um centro comercial e um espaço dedicado a receber exposições de arte, a serem inaugurados em 2019.

Resolvida a questão judicial<sup>12</sup>, em 9 de setembro de 2014, o Groupe Allard abriu a exposição *Made by... Feito por Brasileiros*, ocupando partes do antigo Hospital Matarazzo. A exposição trazia artistas internacionais e nacionais para celebrar, segundo o site do evento, “a criatividade brasileira e o renascimento do antigo Hospital Matarazzo”. Maria Thereza Alves foi uma das artistas convidadas pelo curador da mostra, o francês Marc Pottier.

Na instalação, Alves sobrepôs um conjunto de cartazes, cobrindo toda a superfície de uma parede. Alguns deles continham frases – como “Eu sou o exército” e “Mulher VIP até meia noite”<sup>13</sup> –, outros apresentavam figuras, formando uma superfície caótica, na qual a artista acrescentou um texto escrito em letra cursiva em folhas de papel também coladas como cartazes. Completavam o conjunto cinco imagens do *Monumento às Bandeiras*. As imagens do *Monumento* reforçam a conexão da obra com o espaço da cidade de São Paulo. Ao imaginá-la como uma reflexão sobre sua relação com “os Matarazzo”, Alves deixa claro que essa reflexão é também sobre a cidade.

Se os cartazes e as fotografias do *Monumento* remetem à paisagem urbana compartilhada pelos habitantes de São Paulo, o texto era um relato autobiográfico, um exercício de cruza-

mento entre a memória coletiva e a memória individual da artista. Alves iniciava o texto lembrando que havia nascido no Hospital Matarazzo, que seu pai era um dos empregados das Indústrias Matarazzo, tendo se tornado depois motorista daquela família.

O segundo cruzamento entre sua história e a dos Matarazzo relaciona-se com a cidade de Ubatuba, no litoral do Estado de São Paulo, onde viviam familiares da artista e onde Francisco Matarazzo Sobrinho<sup>14</sup> foi prefeito, entre 1964 e 1969. Quando assumiu a prefeitura de Ubatuba, Matarazzo Sobrinho já era um importante mecenas paulista.

Depois de listar alguns dos projetos de Matarazzo Sobrinho visando o desenvolvimento de

Ubatuba, o texto de Alves cita uma frase inscrita no Memorial dedicado a Matarazzo Sobrinho naquela cidade, de autoria do próprio empresário, na qual ele se comparava a um bandeirante. Essa comparação conduz a artista a uma reflexão sobre a relação entre caminhos, desenvolvimento e exclusão no passado e no presente do Estado de São Paulo. Os bandeirantes penetraram o território brasileiro valendo-se do conhecimento de caminhos já abertos pelos indígenas, que depois eram por eles escravizados. Já o desenvolvimento contemporâneo da região de Ubatuba havia gerado desapropriações de populações locais, que perderam plantações e foram forçadas a buscar empregos como faxineiros e pedreiros. Complementando essa reflexão, a artista propõe a ligação entre passado e presente ao inserir, abaixo de uma



Fig. 3. *Projeção ao ar livre do vídeo O artista como bandeirante, de Maria Thereza Alves (2014, vídeo 7:45min., cor, som). Imagem disponível em: <http://www.mariatherezaalves.org/works/the-artist-as-bandeirante>. Data de acesso: 10/11/2019.*





Fig. 4. *Bandeiras*. Jaime Lauriano. Cartões postais sobre placas de compensado gravadas a laser. 47 x 57 cm (20 x 25 cm cada). 2017. (Colección particular. São Paulo. Brazil). Foto Filipe Berndt. Imagem disponível em: <https://pt.jaimelauriano.com/bandeiras>. Data de acesso: 10/11/2019.

das fotografias do *Monumento às Bandeiras*, a seguinte legenda: “14 de novembro no Brasil”.

Depois da inauguração da exposição, ao ler o texto assinado por Alexandre Allard para o catálogo, intitulado “Novos bandeirantes”, Alves contatou duas indígenas da comunidade Guarani Tenondé Porã, em São Paulo<sup>15</sup>, perguntando-lhes o que pensavam sobre a comparação feita por Allard entre os artistas da exposição e os bandeirantes. O vídeo *Artista como Bandeirante* registra os depoimentos das duas mulhe-

res, desdobrando as críticas feitas pela artista no texto da instalação *Eu e os Matarazzo*.

Apresentado em São Paulo no dia 10 de novembro de 2014 em uma projeção ao ar livre, o vídeo ocupava uma parede de um edifício voltada para a Rua Amazonas, ligando a Rua dos Bandeirantes e a Rua Guarani, no bairro do Bom Retiro. Evidentemente, a escolha do local não foi gratuita. Alves se valeu do fato de que aquelas duas ruas de São Paulo são paralelas para mostrar a visão de duas indígenas Guarani sobre os bandeirantes.

Em *Bandeiras* (2017), Jaime Lauriano se apropria de cartões postais que reproduzem fotografias de quatro lugares emblemáticos da cidade e do Estado de São Paulo: a praça onde está situado o *Monumento às Bandeiras*; a Via Anchieta, rodovia que liga São Paulo ao litoral e leva o nome de um dos padres jesuítas que participou da fundação de São Paulo, em 1554<sup>16</sup>; a Praça das Bandeiras e o Vale do Anhangabaú, na região central de São Paulo. A cada um desses postais, o artista associa uma palavra, respectivamente: expansão, desenvolvimento, desapropriação e revitalização. A obra configura-se como um políptico e cada imagem deve ser entendida em relação às demais. A expansão associada às bandeiras deve ser vista em relação à ideia de desenvolvimento ligada à rodovia. Ambas, por sua vez, devem ser associadas às duas imagens do centro de São Paulo, às quais

estão conectadas as ideias de desapropriação e revitalização. Estas duas palavras remetem ao vocabulário próprio do planejamento urbano da cidade e suas relações com o mercado imobiliário (o artista afirma ter retirado as palavras de projetos de empreendimentos).

Nos últimos anos, surgiram em São Paulo empreendimentos imobiliários visando a construção de edifícios residenciais e comerciais em regiões do centro da cidade, consideradas “degradadas” pela presença de indivíduos em situação de rua, tráfego e uso de drogas e prostituição. Também nessas regiões, movimentos de trabalhadores sem teto promoveram ocupações de edifícios abandonados e em condição de irregularidade fiscal. Esses empreendimentos têm sido acompanhados de ações de remoção dessa população, considerada como impedimento à



Fig. 5. *Monumento às bandeiras*. Jaime Lauriano. Base de tijolo vermelho e réplica do *Monumento às bandeiras* fundida em latão e cartuchos de munições utilizadas pela Polícia Militar e Forças Armadas Brasileiras. 20 x 9 x 7 cm. 2016, (Colección particular. São Paulo. Brazil). Foto Filipe Berndt. Imagem disponível em: <https://pt.jaimelauriano.com/bandeirantes>. Data de acesso: 10/11/2019.



“expansão” e “desenvolvimento” econômicos do centro da cidade. Expansão e desenvolvimento; desapropriação e revitalização são, portanto, como sugere o trabalho de Jaime Lauriano, elementos de uma mesma equação social, urbana e histórica, que reproduz a exclusão daqueles que não se integram aos projetos políticos imaginados para São Paulo.

No mesmo sentido aponta *Monumento às bandeiras*, escultura na qual Jaime Lauriano reproduz em metal uma miniatura da obra de Brecheret, utilizando como “base” um tijolo de construção. A obra foi exibida em 2017 na mostra *Metrópole: experiência paulistana*, realizada pela Pinacoteca de São Paulo, com curadoria de Tadeu Chiarelli. Lauriano exibiu a obra no chão, sem base ou pedestal e sem qualquer sinalização que indicasse a presença da peça. Esse é um elemento importante do trabalho, que ganha sentido ao cruzá-lo com algumas informações: lendo a ficha técnica da obra, é possível saber que a miniatura do *Monumento às Bandeiras* foi fundida em latão e cartuchos de munições utilizadas pela Polícia Militar e Forças Armadas Brasileiras.

Uma estatística divulgada em 2017 pelo Anuário do Fórum Brasileiro de Segurança Pública revelou que, das 5.896 pessoas mortas pela polícia no Brasil entre 2015 e 2016, 3.240 pessoas eram negras, 963 eram brancas e outras 1.693 tiveram sua etnia registrada como “não identificada” ou “outros”<sup>17</sup>. Ao reproduzir o *Monumento* usando cartuchos de munição utilizada pela polícia e pelo exército, Jaime Lauriano, um artista negro, integra à materialidade da obra a denúncia do genocídio da população negra que está em curso em São Paulo e no Brasil, relacionando-o com o genocídio da população indígena praticado pelos bandeirantes nos primeiros séculos de colonização do país.

Tomados como vasos comunicantes, presente e passado se fundem nas obras de Lauriano e

Alves aqui discutidas, colocando em perspectiva histórica problemas atuais da sociedade brasileira e utilizando a imagem do *Monumento* como ponto de cruzamento entre memórias individuais e coletivas.

### 3. EM QUADRINHOS: O MONUMENTO ÀS BANDEIRAS COMO IMAGEM E LUGAR

A seguir serão apresentadas e discutidas as seguintes histórias: *Entradas e Bandeiras*, de Luiz Gê, (Revista *Chiclete com Banana*. São Paulo n.1, 1985) e *Xondaro*, de Vitor Flynn Paciornick (São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, Elefante, 2016).

O *Monumento às Bandeiras*, desde sua fundação, faz parte do imaginário do habitante de São Paulo. Antes de sua inauguração, em 1953, a imagem dos bandeirantes já estava presente na mente do paulistano, pela proliferação de reproduções de esculturas e pinturas do início do século passado. No entanto, a partir daquele ano, o *Monumento* foi aos poucos substituindo outras imagens que representavam a figura do bandeirante como símbolo da cidade e do Estado de São Paulo.

Embora muitos não o reconheçam como símbolo de todos os paulistas, outros o consideram a marca de São Paulo, ou, pelo menos, um dos seus pontos mais importantes. Provas dessa recepção positiva são encontradas em vários objetos em que a imagem do *Monumento* se faz presente: de cartões postais a pinturas, de capas de revistas a panos de prato, de fotografias produzidas por autores renomados a fotos de família tiradas com ele ao fundo etc.

Ao lado dessas demonstrações de adesão, outras ações têm sido ali desenvolvidas no sentido contrário, ou seja, para marcar o *Monumento* como um local, um símbolo, enfim, de uma sociedade excludente que homenageia assassinos históricos.

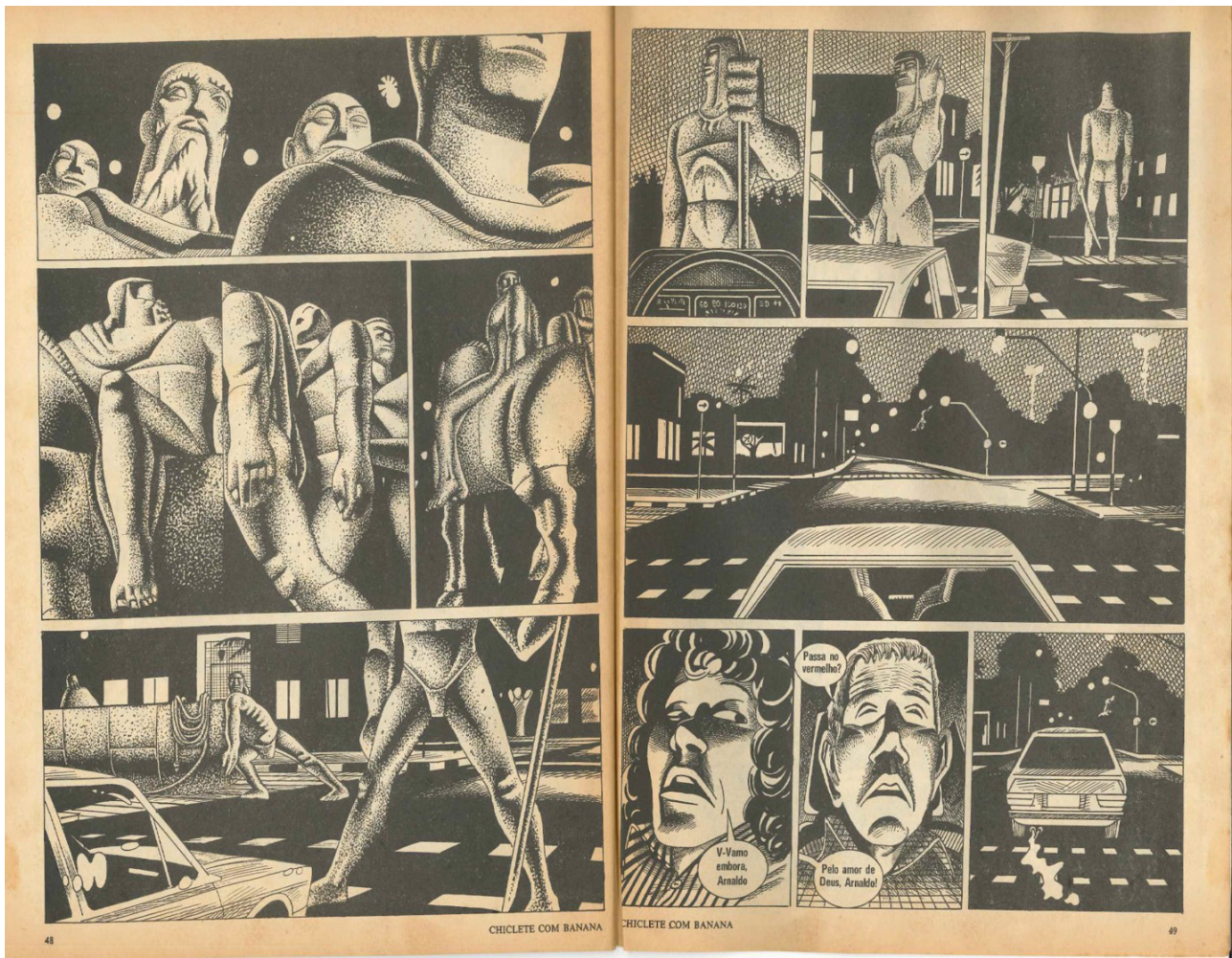


Fig. 6. GÊ, Luiz. “Entradas e Bandeiras”. Revista *Chiclete com banana* (São Paulo), 1 (1985).

Determinar que o *Monumento* sempre foi usado pelo paulistano como imagem (todos os exemplos mencionados acima e muito mais), assim como lugar (lugar para reforçar, em princípio, um sentido de pertencimento, de identidade coletiva, mas também de dissenso), torna premente um estudo que abarque essa capacidade de mobilização e sensibilização causada por essa obra.

Dentre as inúmeras manifestações do quanto o *Monumento às Bandeiras* aguça o imaginário da população de São Paulo, encontram-se

as duas histórias em quadrinhos mencionadas acima. Ambas têm em comum apenas o fato de se desenvolverem por meio do esquema geral da história em quadrinho, pautada por desenho e texto. No mais, as duas, produzidas com uma diferença de três décadas, possuem propósitos muito diferentes.

A história de Luiz Gê encontra-se mergulhada na pura ficção, em que uma fidelidade à linguagem do quadrinho internacional dos anos 1980, mesclada a certas imagens devedoras do cinema, compõe uma história que mistura humor, terror

e uma dose de *nonsense*. Nela, não aparece o *Monumento* como um todo, mas algumas de suas formas que representam índios, brancos e negros. Eis a história:

Arnaldo e sua companheira, ao voltarem para casa, são obrigados a parar no cruzamento entre as Avenidas Brigadeiro Luís Antônio e Brasil<sup>18</sup>. Mortos de sono, de repente veem à sua frente um dos índios do *Monumento*, sinalizando para que não avancem. Na sequência, todo o conjunto de figuras que até há pouco deveria estar ali, muito próximo, e devidamente petrificado, começa a passar em frente ao carro do casal: os dois cavaleiros, o grupo que os acompanha e, no final, a figura empurrando a embarcação.

Passado o cortejo, por alguns segundos o casal permanece atônito, até Arnaldo ganhar força para iniciar o cruzamento da Avenida. Subitamente a mulher grita: “Cuidado, Arnaldo! O Borba Gato!” E neste instante a escultura que compõe o *Monumento ao bandeirante Borba Gato*<sup>19</sup> esmaga o carro, enquanto brada: “Atrasado de novo... Ei, vocês! Esperem por mim!”.

Concomitante ao estranhamento frente à historieta de terror, as dúvidas: para onde iam os monumentos? Borba Gato estaria atrasado por que e para que? Essas perguntas não são respondidas e é justamente o silêncio sobre o destino daquelas obras que confere ao trabalho de Luiz Gê mais um ponto de interesse.

O roteiro de *Xondaro*, por sua vez, difere daquele da história de Luiz Gê. Se essa última tinha as imagens que compõem o *Monumento às Bandeiras* como personagens principais transformando aqueles supostos heróis em figuras monstruosas e assustadoras, em *Xondaro* o *Monumento* surge como um lugar, também uma imagem que representa a ação (real) que é narrada no roteiro de Vitor Flynn Paciornick.

A história se inicia com o índio Jekupé, da etnia Guarani, residente numa aldeia na periferia de São Paulo, recebendo a notícia de seu amigo Fabinho de que estavam recrutando jovens da aldeia para representarem os povos indígenas no jogo de futebol que marcaria o início da Copa do Mundo, em São Paulo, em 2014. Fabinho pergunta a Jekupé se um dos representantes poderia ser um de seus filhos. O pai pensa em convocar seu filho mais velho, Werá, sem saber que Fabinho estava pensando que a participação dos jovens indígenas no início da Copa poderia ter uma dimensão maior do que a esperada inicialmente.

Jekupé propõe ao filho sua participação e este aceita o convite, apesar de ter recentemente machucado o pé. Jekupé, quando o garoto se afasta, pergunta a uma mulher (talvez sua esposa) se Werá cumpriria o combinado, uma vez que estava machucado. Frente à sua indagação, ela responde de pronto: “Vai sim! Ele é um *Xondaro Guarani!*”.

Assim termina o introito. A história de fato se inicia com uma reunião entre anciãos e jovens da aldeia, em que um dos senhores buscará nas histórias da aldeia uma situação exemplar que pudesse orientar a participação dos meninos na cerimônia de abertura da Copa.

Ele começa a história de seu povo a partir da lenda da criação de Kuaray e Jaxy, os irmãos Sol e Lua. O protagonista é Kuaray, cuja principal qualidade era a astúcia. Terminada a saga sobre os dois irmãos, o senhor enfatiza que os jovens deveriam agir com a inteligência de Kuaray, pois eles eram *Xondaro*, os guardiões e protetores do povo Guarani.

A partir daí outros personagens começam a contar a história do povo Guarani, em que sobressai o fato de que durante séculos, eles, donos de toda aquela terra, haviam sido escravizados ou dizimados pelo homem branco. A essa narrativa



são acopladas as imagens dos bandeirantes e, para tanto, o autor se utiliza das imagens do *Monumento ao bandeirante Borba Gato* e da fachada do edifício que desde 1964 abriga a sede do Governo do Estado de São Paulo, chamado Palácio dos Bandeirantes.

Nesse trecho, em que uma senhora continua contando o sofrimento dos Guarani em São Paulo, a primeira imagem (aquela do *Monumento ao bandeirante Borba Gato*) surge acompanhada da seguinte legenda: *Esses mesmos homens que perseguiram, estupraram e mataram nossos ancestrais acabaram virando nome de rua, de escola, de estrada. Construíram estátuas em homenagem a eles, ergueram palácios.* Na legenda que

acompanha o desenho da fachada do Palácio dos Bandeirantes, se lê: *Que justiça é possível onde assassinos se transformam em heróis?*<sup>20</sup>

É nesta página de *Xondaro* que, pela primeira vez – pelo menos em uma história em quadrinhos –, a imagem dos bandeirantes é associada aos crimes que esse grupo cometeu durante séculos contra os povos indígenas. Em *Xondaro*, também pela primeira vez, esses agentes da guerra travada durante séculos foram vistos com os olhos de quem continua perdendo aquela guerra.

Após o surgimento daquelas duas imagens, a senhora continua a aproximar-se da atuali-

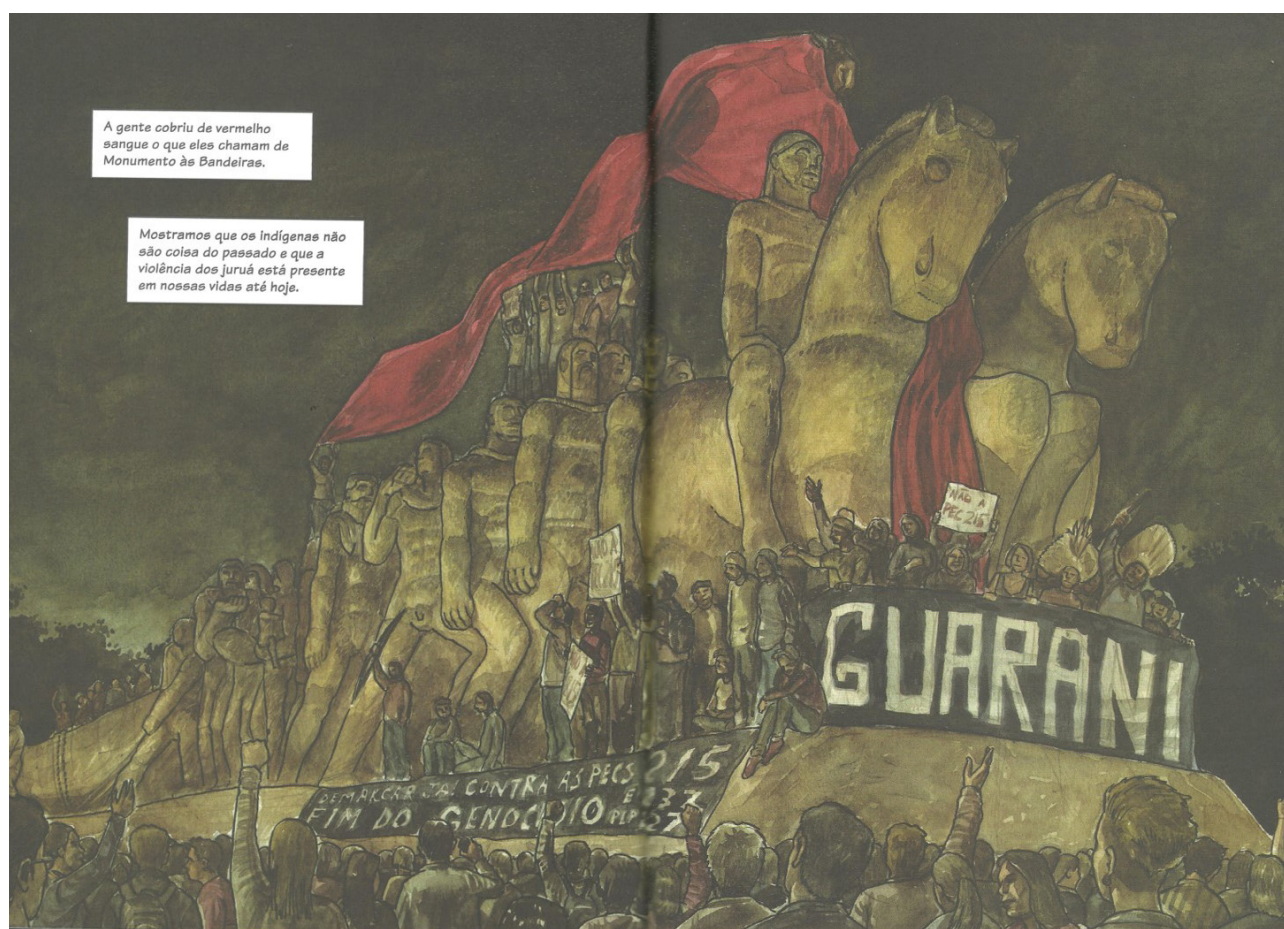


Fig. 7. Flynn Paciornick, Vitor. *Xondaro*. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, Elefante, 2016.

dade, até culminar no dia 2 de outubro de 2013, quando uma passeata de protesto a favor da demarcação das terras indígenas em São Paulo teve seu ponto alto no *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret, no Parque Ibirapuera. Paciornick abre duas páginas de sua história para a representação do *Monumento*, exatamente como ele foi ocupado naquele 2 de outubro, quando serviu de lugar simbólico para as reivindicações dos povos indígenas. Acoplados ao desenho, dois textos explanavam sobre o fato ocorrido naquele dia, como se a senhora continuasse sua narrativa:

*“A gente cobriu de vermelho sangue o que eles chamam de Monumento às Bandeiras. Mostramos que os indígenas não são coisa do passado e que a violência dos juruás [brancos] está presente em nossas vidas até hoje”<sup>21</sup>.*

A partir deste ponto, a história caminha para o fim com o jovem Werá, no meio do estádio, na cerimônia de início da Copa do Mundo, erguendo uma faixa em vermelho no meio do estádio de futebol, na qual se lê: *Demarcação*.

Mais de trinta anos separam essas duas histórias em quadrinhos, nas quais o *Monumento às Bandeiras* e seus personagens foram adotados pelos artistas para levarem adiante suas propostas. De 1985 a 2016 o Brasil passou por mudanças em todas as áreas e hoje se apresenta com grandes diferenças que mereceriam ser discutidas.

Nos anos 1980, por meio da HQ de Luiz Gê, notamos uma apropriação da cidade e de seus símbolos, atitude não desprovida de ironia que, no caso do uso pelo artista dos personagens originalmente concebidos por Brecheret, não impediria um olhar crítico do quadrinista frente a uma cidade que, já naquela época, se apresentava em suas características distópicas. A história de Luiz Gê nos apresenta um encontro insólito entre a realidade dos anos 1980 – um casal paulistano em trânsito e dois monumentos

que, de uma hora para outra, resolvem sair da letargia de pedra e cimento que os compõem para explorarem a cidade e destruir (mesmo que não necessariamente de forma premeditada) o que encontrassem pela frente.

Nesse encontro no cruzamento da Brigadeiro com a Brasil, os monumentos (despidos de suas incumbências de símbolos exemplares do passado que apenas observam o devir histórico), ganham vida, mas uma vida que destrói aquilo que veio depois deles. Arnaldo e sua companheira – como ocorre com vários paulistanos em seu cotidiano – estavam no lugar errado, na hora errada, no cruzamento entre a história recente deles (a Avenida Brigadeiro, e essa última palavra diz muito) e a Avenida Brasil, em que o passado mais remoto do Brasil ganhava vida se apossando do território da cidade (e do país).

*Entradas e Bandeiras* pode ser entendida como uma alegoria da situação do país nos anos 1980, quando aquele Brasil (representado pelos personagens dentro do automóvel) buscava sair da ditadura civil-militar que apoiara há mais ou menos vinte anos. Nessa saída, no entanto, encontrava seu passado mais remoto, o “povo” brasileiro – brancos, negros, indígenas, “mamelucos” e “mulatos”<sup>22</sup> –, que ganhava vida, colocando em risco o legado deixado pelo passado imediato até então apoiado por Arnaldo e sua companheira.

Se a história de Luiz Gê, embora comporte a interpretação acima sugerida, é o resultado da fantasia que rege sua estrutura absolutamente ficcional, *Xondaro*, de Vitor Flynn Parcionick, foi baseada em fatos reais tornados ficção pelos processos narrativos conduzidos pelo artista. Da figura do artista que encontramos em Luiz Gê nos anos 1980 – que se digladiava em busca de uma apropriação criativa e crítica dos símbolos da cidade –, chegamos a 2016, com a figura do artista com uma causa definida, no caso de

Parcionick, o apoio às demandas dos povos indígenas. Em sua história, os símbolos criados para o enaltecimento da figura dos bandeirantes, não têm nenhum grau de dualidade, não são a mescla proposta por Brecheret. São os opressores dos povos indígenas e, para o artista – assim como para os ativistas que tomaram o *Monumento às Bandeiras* no dia 2 de outubro de 2013 –, não interessa que ali o escultor tenha tido o cuidado de figurar todas as “raças” que comporiam a população brasileira.

Se *Entradas e Bandeiras*, apesar do escopo crítico, parece ter sido pensada como mais uma manifestação de apreço à cidade de São Paulo e a seus monumentos, *Xondaro* tem a preten-

são de ser um libelo contra a história oficial brasileira e uma espécie de moção de apoio às reivindicações dos povos indígenas que pretendem ver reconhecidos os seus direitos.

Para a constituição das bases para uma reflexão sobre como o *Monumento às Bandeiras* vem sendo visto pelas várias gerações de artistas paulistanos, ou que vivenciaram de alguma maneira aquela obra, cremos que as histórias *Entradas e Bandeiras* e *Xondaro* sejam duas contribuições efetivas. Cada uma a seu modo, e explicitando o período em que foram concebidas e produzidas, somam-se às várias capas que se sobrepõem àquela obra de Brecheret, dinamizando e problematizando sua potência de significados.

#### NOTAS

<sup>1</sup>*Bandeirantes* eram habitantes da cidade de São Paulo e de outros vilarejos do Estado de São Paulo que, durante os séculos XVI até o XVIII desenvolviam incursões ao interior do país em busca de ouro, pedras preciosas, além de caça a indígenas para escravizá-los. Essas incursões eram chamadas de *bandeiras*. Ocorreram também bandeiras dedicadas ao extermínio de quilombos – assentamentos de grupos de negros escravizados fugidos. A partir da segunda metade do século XIX começou a crescer em São Paulo o mito do bandeirante – o antigo paulista (aquele nascido em São Paulo) – como herói responsável pela expansão territorial do Brasil. A suposta dimensão intrépida de seu caráter, sua coragem e empreendedorismo, era associada, então, à figura dos membros da elite local – os paulistas da atualidade – que, a exemplo de seus antepassados, guardariam as mesmas características de intrepidez e bravura. Tal associação buscava justificar o protagonismo que a elite paulista assumia no cenário brasileiro, desde aquela época. O lado mais sinistro dos bandeirantes – ou seja, sua atuação como caçadores de índios e exterminadores, tanto de indígenas quanto de populações afrodescendentes – ficou submerso durante décadas, emergindo na cena sócio-política do país apenas nos últimos anos.

<sup>2</sup>Integravam esse grupo Monteiro Lobato, Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade, três daqueles que, mais tarde, seriam reconhecidos como os intelectuais brasileiros mais significativos do século XX. Cumpre ressaltar que os membros desse grupo, entre os anos 1910 e 1920, vinham se destacando como arautos de uma estética mais ligada às renovações que ocorriam na cena europeia.

<sup>3</sup>No dia 7 de setembro de 1822, Dom Pedro, filho do rei de Portugal, Dom João VI, e príncipe regente no Brasil, declarou a independência política do Brasil, quando estava em viagem a São Paulo e se encontrava às margens do riacho Ipiranga, já próximo da cidade. Dom Pedro I havia sido alcançado por mensageiros e recebeu notícias de que a coroa portuguesa havia revogado decretos de sua autoria e ordenava seu regresso a Portugal. O episódio, envolto em ares lendários, tornou-se conhecido na história oficial do país como “o grito do Ipiranga”. Em dezembro, o príncipe regente foi coroado imperador e recebeu o título de Dom Pedro I. No lugar onde se acredita ter ocorrido a declaração, foi erguido o Museu Paulista, inaugurado em 7 de setembro de 1895, e o Monumento à Independência (1922-1926).

<sup>4</sup>Referência à Revolução Constitucionalista de 1932, em que o Estado de São Paulo se posicionou contra o governo provisório liderado por Getúlio Vargas, candidato derrotado nas eleições presidenciais de 1930, mas que ascendeu ao poder após um movimento armado, conhecido como Revolução de 1930. Esse movimento impediu que o candidato vitorioso, Júlio Prestes, importante político paulista, assumisse a presidência. Durante o governo provisório, Vargas governou por meio de decretos. Entre outras reivindicações, os líderes da revolução exigiam a convocação de uma Assembleia Constituinte e novas eleições presidenciais.

<sup>5</sup>Entre as mais pitorescas estão as fotos de casais de noivos, recém-casados, fotografados em frente ou ao lado do *Monumento*. No âmbito de comemorações oficiais, podem ser mencionadas a própria inauguração do Parque Ibirapuera, em 1954; a comemoração do bicampeonato da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1962; desfiles militares em datas cívicas relevantes para São Paulo, como o 25 de janeiro, data da fundação da cidade, em 1554, ou o 9 de julho, data do início da revolta armada que deu origem à Revolução Constitucionalista de 1932 (ver nota acima).



<sup>6</sup>Fundado em 1997, o MTST é um movimento popular, de abrangência nacional, que organiza trabalhadores que vivem em regiões de periferia nos principais centros urbanos do Brasil. Reinvidica, fundamentalmente, o direito à moradia, a reforma urbana e a redução da desigualdade social. Uma das principais estratégias de atuação do movimento é a ocupação de terrenos e edifícios desocupados, que não cumprem uma função social (moradia, atividade produtiva) e em situação de irregularidade fiscal.

<sup>7</sup>LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2003, págs. 535-536.

<sup>8</sup>Em artigo publicado pelo engenheiro Adolpho Augusto Pinto, profissional ativo junto a companhias ligadas às questões viárias da cidade de São Paulo.

<sup>9</sup>LE GOFF, Jacques. *História e Memória ...* Op. cit., págs. 537-538.

<sup>10</sup>Maria Thereza Alves (1961) estudou arte na Cooper Union, em Nova York, para onde se mudou ainda criança. Desde a década de 1980, desenvolve um trabalho que borra os limites entre a prática artística e o engajamento na luta por visibilidade e por direitos dos povos indígenas no Brasil. Em 1986, participou da fundação do Partido Verde (PV), no Rio de Janeiro. Atualmente, vive em Berlim.

<sup>11</sup>Jaime Lauriano (1985) graduou-se em arte em São Paulo, em 2010. Desde 2013, participa de mostras coletivas e individuais em São Paulo e no Rio de Janeiro, com audiovisuais, objetos e instalações que apresentam na própria materialidade dos trabalhos questionamentos sobre a violência institucional que marca a formação histórica da sociedade brasileira.

<sup>12</sup>Para uma análise do processo de revisão do tombamento, consultar: WATANABE, Elisabete Miiitko. "CONDEPHAAT: Revisão do tombamento do Hospital Umberto I - São Paulo". En: BERNARDES, Maria Elena; HADLER, Maria Sílvia Duarte (Org.). *Anais. VIII Seminário Nacional do CMU – Memória e acervos documentais, o arquivo como espaço produtor de conhecimento*. Campinas, SP: Unicamp/Centro de Memória, 2016. Disponível em: <https://www.cmu.unicamp.br/viiieminario/wp-content/uploads/2017/05/CONDEPHAAT-Revis%C3%A3o-do-tombamento-do-Hospital-Umberto-I-S%C3%A3o-Paulo-ELISABETE-MITIKO-WATANABE.pdf>. [Data de acesso: 10/11/2019].

<sup>13</sup>Esta última frase refere-se à prática comum em casas noturnas em São Paulo, que permitem a entrada livre de mulheres até um horário determinado.

<sup>14</sup>Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), engenheiro formado na Itália e na Bélgica, comandava as indústrias metalúrgicas que pertenciam ao complexo industrial da família Matarazzo. Após o desmembramento do complexo industrial na década de 1930, tornou-se o único proprietário da Metalúrgica Matarazzo. Foi casado com Yolanda Penteado, que pertencia a uma família tradicional da elite paulista. Juntos, o casal se tornou um dos principais fomentadores da arte moderna em São Paulo, estando à frente da criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948, e da Bienal de São Paulo, em 1951. Posteriormente, Penteado e Matarazzo Sobrinho doaram sua coleção particular à Universidade de São Paulo, contribuindo para a criação do Museu de Arte Contemporânea da USP, em 1963, com um importante núcleo de obras, que incluía alguns dos principais artistas europeus da primeira metade do século 20.

<sup>15</sup>Com extensão de cerca de 15.969 hectares, a Terra Indígena Tenondé Porã se situa no extremo sul do município de São Paulo, na região de Parelheiros, abrangendo também partes dos municípios de Mongaguá, São Bernardo do Campo e São Vicente, no litoral do Estado de São Paulo. Tem uma população de cerca de 1.500 indígenas Guarani, organizados em oito *tekoa*, ou "aldeias". No município de São Paulo, existem ainda outras 6 *tekoa* Guarani, localizadas na região norte do município, na Terra Indígena do Jaraguá. Cf. "Sobre", *Terra Indígena Tenondé Porã*, <https://tenondepora.org.br/sobre/>. [Data de acesso 02/11/2019]. O povo indígena Guarani ocupa atualmente um território que compreende regiões no Brasil, Bolívia, Paraguai e Argentina, sendo uma das maiores populações indígenas na América do Sul. Diferencia-se internamente em grupos que compartilham práticas culturais e de organização sociopolítica, além da língua guarani, com variações. No Brasil, os grupos Guarani se dividem em Mbya, Kaiowá e Nandeva. Cf. *Enciclopédia Povos Indígenas no Brasil*, s.v. "Guarani", acesso em 2 de novembro de 2019. <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani> [Data de acesso: 10/11/2019].

<sup>16</sup>O padre e missionário jesuíta José de Anchieta (1534-1597), nasceu em San Cristóbal de La Laguna, Espanha, e ingressou como noviço na Companhia de Jesus em 1551. Chegou ao Brasil em 1553, aportando em Salvador, na então Capitania da Baía de Todos os Santos, atual Estado da Bahia. Partiu em seguida para a então Capitania de São Vicente, onde se reuniu ao líder da missão jesuítica no Brasil, padre Manoel da Nóbrega (1517-1570). Em 1554, após subirem a Serra no Mar, no litoral do atual Estado de São Paulo, e alcançarem o planalto de Piratininga, Nóbrega e Anchieta fundaram um colégio, embrião da futura vila e depois cidade de São Paulo.

<sup>17</sup>Cf. *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2017, pág. 31, [http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2018/10/ANUARIO\\_11\\_2017.pdf](http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2018/10/ANUARIO_11_2017.pdf) [Data de acesso: 10/11/2019].

<sup>18</sup>É precisamente nesse cruzamento que está situado o *Monumento às Bandeiras*, em frente ao Parque Ibirapuera.

<sup>19</sup>Monumento de autoria do escultor Julio Guerra, inaugurado em 1963 na Avenida Santo Amaro, não distante do *Monumento às Bandeiras*. Manuel de Borba Gato (1649-1718) é um dos mais conhecidos bandeirantes paulistas, sogro de Fernão Dias Pais, outro importante líder bandeirante. Ambos lideraram expedições em busca de jazidas de esmeralda e prata na região serrana do atual Estado de Minas Gerais.

<sup>20</sup>PACIORNICK, Vitor Flynn. *Xondaro*. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, Elefante, 2016, pág. 24.

<sup>21</sup>Ibidem, págs. 28 e 29.

<sup>22</sup>No Brasil, durante o período colonial, mameluco era a denominação dada aos filhos de portugueses e indígenas. Entre o final do século 19 e início do século 20, construiu-se a ideia de que os bandeirantes paulistas eram em sua maioria mamelucos e constituíam uma “raça” singular, originada do contato entre portugueses e indígenas na região do Estado de São Paulo. Já o termo mulato referia-se aos filhos de portugueses e africanos e é hoje considerado uma expressão racista.