

BANDEIRANTES NO JORNAL “O ESTADO DE SÃO PAULO”.

PRFA. DRA. MARIA CRISTINA MARTINEZ SOTO.

CENTRO UNIVERSITÁRIO FIEO - UNIFIEO

Uma atividade inusitada se desenvolve na tarde do 18 de agosto de 1953 no cruzamento das ruas Major Quedinho e Martins Fontes, coração da cidade de São Paulo, perante os olhares dos eventuais transeuntes. No saguão de um prédio inconcluso estão sendo montados grandes painéis com fotografias e com páginas do jornal do dia, “*dispostos em vitrinas iluminadas e movidas por sistema giratório*” cujos exemplares estão sendo distribuídos para consulta. Mas o que atrai especialmente a atenção são as imensas rotativas que podem ser contempladas desde a rua através de três grandes janelas ante as quais se espreme a multidão. O que ela está presenciado são os últimos preparativos de uma grande comemoração que terá lugar à noite: a inauguração da nova sede de “*O Estado de São Paulo*”. Naquela noite de gala, sob poderosos holofotes que iluminam o edifício, desfilará perante os curiosos o creme da sociedade paulistana. O cenário em que se dão cita aquelas celebridades está à altura do que se espera de tão aquilatada concorrência, acrescentando brilho ao espetáculo: a nova sede do OESP está situada em um imponente arranha-céu de 23 andares (ocupando o jornal seis pavimentos e dois andares subterrâneos), genuíno representante da arquitetura brasileira do momento, com todos os complementos que a caracterizam.

No cenário e rituais confluem discursos de diverso signo: em primeiro lugar, o edifício fala de um precário equilíbrio entre antigo e novo, funcionalidade e simbolismo. Ele é apresentado como espaço que facilitará o processo de edição. Tal adequação da forma ao conteúdo lhe caracterizaria, segundo os paradigmas da época, como um prédio moderno. O edifício também emitia os sinais próprios de um jornal de grande projeção: como em outros prédios de escritórios, estações rodoviárias ou fábricas, estava coroadado por um imenso relógio que proclamava o novo valor que o tempo cobrava em um sistema de trabalho taylorizado, indicando que o uso adequado do tempo presidiria todas as atividades. Ou seja, a lógica da racionalização impregnaria todo o projeto desenvolvido entre aquelas paredes. Ruídos mecânicos e ritmo vertiginoso marcariam a pauta da rotina diária em suas oficinas. Mas a funcionalidade não explica por si só a natureza de tal empreendimento. Ele tem o simbolismo de um verdadeiro monumento. Além de elementos estruturais ou decorativos indispensáveis em todo edifício moderno e do evidente intuito publicitário subjaz um culto à máquina típico do Movimento Moderno que ultrapassa em muito o caráter de uma sóbria e precisa funcionalidade. O edifício do *Estado* era uma ode ao progresso, impulsionado pelos avanços técnicos, e à sociedade moderna.

Por outro lado, o novo prédio também cantava, de forma muito peculiar valores morais, políticos, culturais destacados do passado e constituía um mausoléu para os próceres do Estado e, dentre eles, os Mesquita: *“Foi... concebido como símbolo e instrumento de uma organização que serve à causa da paz e da cultura (e) deve atender a duas exigências; harmonizar-se com a moldura histórica e evocar a aurora de uma nova era”* (4 ag.). Com esta esclarecedora descrição de um projeto de Nervi e Brauer para a sede da Unesco em Paris as páginas do *Estadão* enunciam a disjuntiva em que o jornal se encontra: a aposta num futuro ancorado no passado, que explica a coexistência de imagens que, assentadas sobre um sólido presente, apontam com ufanismo para o futuro, com outras que se voltam para os tempos pretéritos com saudade.

Para completar o projeto arquitetônico foram chamados três artistas brasileiros modernistas, Portinari, Di Cavalcanti e Clovis Graciano. Suas obras dispostas gradativamente, do público ao privado, da esfera profissional à mais íntima, coincidiam com o nível de acesso às instalações. Na parte externa, na fachada principal que se abria a um pequeno largo ajardinado se encontrava o mosaico de pastilhas de Di Cavalcanti. Nele estavam representadas todas as etapas, da produção à distribuição, por que passava um jornal. De forma didática narrava para os transeuntes a efervescente atividade que se desenvolvia no interior, distinguindo o edifício de outros com idêntica aparência, mas diferente tipo de ocupação. Nele aparecem redatores sentados diante de suas máquinas, linotipistas, jornaleiros apregoando as notícias pela rua, e máquinas imponentes. Esta diversidade apresentada hierarquicamente correspondia à divisão de roles dentro do jornal. A cena está presidida por um líder que, em um primeiro plano se ergue sobre o resto, dominando o processo com sua presença. Homens e máquinas são equiparados numa mesma linguagem esquematizada, tornando-se peças de um único processo, representações de uma atividade.

Em palavras do jornal o mosaico *“...representa, numa síntese dinâmica, o movimento, a atualidade e o inquieto lirismo - esse estranho lirismo moderno que emana da vida palpitante das máquinas - de um grande jornal”* (11 ag.) O autor está respondendo à idéia de lirismo dos tempos modernos de Le Corbusier, à utopia da civilização maquinista que permeia todos os textos do famoso arquiteto e que, em última análise, se refere à beleza poética que se encontra no automatismo de uma esteira de fábrica taylorista. De fato, o paralelismo que a imagem cavalcantiana oferece com o trabalho industrial é patente: fala do ritmo do trabalhador disciplinado, eficiente, dedicado, que não desperdiça tempo, espaço, nem energia. A descrição das etapas do processo produtivo, da divisão de funções própria do trabalho em cadeia, a automação de gestos, o ritmo mecânico nos conduzem diretamente ao taylorismo. Não é coincidência que fossem os diretores do *Estadão* os principais introdutores no país das idéias e práticas tayloristas. Também a cooperação entre as classes estava representada no mural: o ambiente de cooperação harmoniosa entre todos os participantes do processo remete a uma visão organicista do trabalho em que cada um

desempenha a função que lhe cabe, sob a direção de um líder generoso mas firme, que oblitera as diferenças de classe em aras de um objetivo maior: a empresa.

Em um segundo nível de uma escala entre público e privado se encontra o mural de Clovis Graciano. Situado no saguão do edifício ele se revela apenas para os freqüentadores do jornal. Os que ultrapassam o umbral depois de ter admirado a fachada, são surpreendidos por um afresco que domina todo o espaço da entrada com suas dilatadas dimensões. A divulgação dos detalhes técnicos do processo pictórico contribuem a aprofundar a primeira impressão. Somos informados, nas páginas do jornal, de que o pintor realizou a obra sozinho e salvou as dificuldades apresentadas por duas colunas que impediam uma visão total da imagem agrupando as personagens nos espaços entrecolúnios. Os percalços na elaboração da obra estão em sintonia com o espírito que domina a nova sede: mais uma vez o engenho do artista vanguardista, somado a suas possibilidades técnicas, contorna os impedimentos de um espaço pouco apropriado fundindo harmoniosamente o mural com o entorno.

A linguagem utilizada está em consonância com o estilo arquitetônico e com o painel externo. Clovis também desenhou com traços fortes, criando volumes com contornos bem delineados, sólidos e esquemáticos. Nada lembra o realismo de pinturas academicistas. Entretanto, a imagem plasmada, a partida de uma bandeira, destoa aparentemente do conjunto: parece uma nota desafinada no meio de harmoniosa sinfonia. Ante um fundo de montanhas, primeiro elo de uma cadeia de obstáculos que as bandeiras teriam de salvar, aparece uma paisagem desolada: uma planície austera, sem a mata exuberante que costuma figurar em outros quadros do gênero. É a terra de Piratininga, dura, rude, reduzida aos traços essenciais, que convida às expedições de exploração, pois nada há nela que favoreça o assentamento. Secos são também os homens que parecem ter sido jogados sobre a paisagem e agrupados em diversos planos. Eles estão reduzidos aos caracteres essenciais, frisando o tema principal: a missão de conquistar e difundir pela terra incógnita seus ideais. Os corpos também são despojados de todo elemento desnecessário: o artista apenas cobriu com umas roupagens acartonadas, simples, obviando descrições minuciosas da aparência. Também neste ponto a obra se afasta de outras do gênero que reproduzem cuidadosamente os detalhes da época. Mas, coloca os sinais distintivos e divide a composição em planos, como no painel de Di Cavalcanti, para estabelecer uma hierarquia entre as pessoas. Constata-se, igualmente, a presença de líderes que destacam da massa por figurar em outro nível, com outra postura e ostentando seus símbolos de status.

Todos os grupos, a exceção das mulheres, estão representados: os índios indefinidos ao fundo estão nus, com as cabeças inclinadas no primeiro esboço realizado pelo artista, e carregam os vultos. Os pretos, mais próximos do espectador, semivestidos, mas ainda descalços, só um deles carregando pacotes, formam parte de um grupo que inclui homens brancos em clara alusão à

propalada multiplicidade étnica. Equiparados socialmente aos trabalhadores brancos, eles representam os bandeirantes mamelucos. São estes os únicos grupos que mostram alguma atividade. Os outros estão parados, não realizam trabalho corporal. Todos são brancos, estão vestidos, em poses dignas, inspirando respeito. Alguns usam botas, cintos, chapéus, capas e armas demonstrando sua condição de responsáveis pela expedição militar. Dentre eles destacam os que em primeiro plano lideram seus respectivos grupos, dois deles do alto de seus cavalos, um com seu bastão de mando. Ao fundo se adivinha o perfil dos eclesiásticos: a igreja está presente, mas subordinada ao poder civil, econômico e militar. Os grupos estão muito próximos, mas distinguem-se nitidamente uns dos outros indicando que representam uma sociedade integrada onde as divisões são escamoteadas em função de uma visão organicista: como no mural de Di Cavalcanti cada uma das figuras desempenha seu papel, e a todos anima o mesmo empenho.

Apesar de parecer uma instantânea de um momento da partida, a linguagem, a composição, a retidão, a parcimônia das figuras frontais, que parecem figurar para um retrato de grupo, tudo manifesta a importância, quase sagrada, cerimonial, daquele momento e o transcende fazendo referência às gestas heróicas. A severidade realça a importância daqueles homens que se lançam à conquista do território, ignoto e hostil, sem meios econômicos, sem auxílio institucional, dependendo apenas deles mesmos. Tudo agiganta o mérito do empreendimento e dá um caráter monumental a seus protagonistas pois, apesar da esquematização geral, o artista mudou radicalmente a linguagem ao chegar aos rostos dos líderes da expedição e usando claro-escuro os converteu em retratos realistas que bem poderiam representar os Mesquita. Neste ponto, parece ter se tornado necessário individualizar e dotar de personalidade aos principais protagonistas da aventura; não bastaria com dar uma imagem abstrata de suas proezas, com ensaiar alguns traços que ressaltassem o caráter espiritual daquela empresa. Este tipo de tratamento seria adequado para o conjunto do grupo, mas não para os dirigentes. O desenho de luz e sombra destacava-os da massa, ao tempo que frisava o tom épico do momento. Humanizando os protagonistas o autor também minorava a rudeza “*daqueles homens feitos de pedra*” e, conseqüentemente, do processo expedicionário, mais uma vez, em prejuízo de uma versão de entradas bandeirantes que lembrasse de aspectos destruidores.

Apesar da linguagem esquemática e modernista, o conteúdo, o tema da partida, um clássico do bandeirismo, os homens barbudos com suas capas e espadas, a composição, seguem literalmente a ortodoxia taunaysiana para representações do gênero baseada em seus estudos documentais, materializada por Washt Rodrigues e divulgada desde as primeiras décadas do século XX por organismos do estado. Em suma, a obra de Clovis Graciano está dando forma ao mito bandeirante com o qual se representa o estado de São Paulo e sua força motora no conjunto nacional, seu pioneirismo, espírito de liderança. Mas representa, sobretudo, todas as gerações de paulistas que

desde aqueles tempos originários e míticos contribuem ao progresso do mesmo. Em palavras do jornal, pretendeu-se criar *“uma alegoria que ligasse a vida do jornal ao estado de que conserva o nome, à sua história, às suas origens, e à lenda heróica de sua terra e de sua gente”*.

A tela de Portinari pendurada no salão nobre do prédio, no lugar mais íntimo e resguardado, de aceso restrito a convidados e a ocasiões especiais completa o quadro das bravas gentes ao escolher entre eles um punhado que, a fins do império, funda o jornal então denominado “A província de São Paulo”. Dezoito homens se assomam para a posteridade em um retrato de grupo clássico que segue todas as convenções do gênero. Com suas casacas pretas, em atitudes eretas e posição frontal, como no mural de Clóvis Graciano, olham para o espectador, contemplam sua obra, dominam o panorama, projetando sobre todo o ambiente um clima de sobriedade, retidão, severidade não muito diferente do que emanava do mural do saguão. Apesar de ser um dos mais destacados artistas modernistas, Portinari opta por retratar aqueles pró-homens do XIX com a mesma linguagem, composição recriação de ambiente, roupas, atitudes, realismo de rostos e da cena que usaria um pintor acadêmico do XIX. Com esta regressão estética o artista parece indicar que uma linguagem “moderna” poderia restar importância àqueles homens. Na disjuntiva entre o presente e o passado, o autor se inclina francamente por este último. Os dezoito pousam em grupo, uns sentados em primeira fila, outros em pé atrás, como em uma foto branco e preto, dando a impressão de ter saído de uma reunião, de algum ato histórico, como a fundação de um partido ou de um jornal, e determinado pousar para a posteridade mostrando a solenidade do momento. Não se trata de um agrupamento casual de indivíduos destacados; mas de um grupo de próceres do estado (há entre eles inclusive um presidente, Campos Sales) com uma identidade comum, o ideal republicano. A escolha das arcadas de São Francisco como cenário reforça esta mensagem: são colegas formados no local onde se forjam as idéias e os líderes. A fundação do jornal aparece neste contexto como mais uma iniciativa dentro de um ideário republicano e paulista (alguns deles foram também membros do IHGSP, principal criador do mito bandeirante.). Assim definia a obra o comentarista do *Estadão*:

“Inteligente, compreendeu o grande artista que não cabiam, no caso, as soluções ‘modernas’ do retrato - a deformação expressionista ou a estilização cubistizante - porque o problema que se lhe apresentava, e que devia resolver, não era tanto de ordem plástica, como de documento histórico e, embora devesse ser sempre uma obra de arte, o seu quadro seria sobretudo uma recriação do passado, dele conservando as características essenciais... (6 ag.)”

As obras dos três pintores, citadas em toda referência à nova sede, além de decorar e dar publicidade ao prédio potencializavam seu conteúdo simbólico como o faziam as outras seções do jornal menos artísticas, mas igualmente atraentes: o arquivo, bem organizado, fonte de informação rápida e precisa e depositário de um tesouro: a coleção completa do jornal; a redação, em cujas

mesas enfileiradas próximas umas das outras se sentavam os redatores diante de suas máquinas de escrever; a sala onde a gigantesca rotativa soltava velozmente os numerosos exemplares do matutino; a seção de gravura com sua imponente máquina de gravar.

O novo prédio não era, pois, um espaço neutro para abrigar novos equipamentos; cada área e atividade possuíam um caráter de espetáculo.

A análise dos discursos veiculados no jornal e o contraste com a biografia de seus diretores confirmam que estamos realmente perante um ambicioso e complexo projeto. O novo prédio representa o triunfo da empresa jornalística e do progresso fundado na técnica, no trabalho disciplinado, na educação, um instrumento eficaz de informação. O *Estadão* exhibe também uma postura doutrinadora que remonta aos primeiros tempos do jornal quando era concebido como ferramenta para a transformação da sociedade e implantação, coincidindo com o regime republicano, de uma nova era de desenvolvimento. Conseqüentemente, ele tem uma clara vocação política, às vezes camuflada atrás de altos ideais morais. Ideais políticos e valores morais são, entretanto, aglutinados sob uma mensagem principal, a “paulistanidade”. O Estado de São Paulo, é, antes de tudo, um órgão ao serviço dos interesses dos paulistas, a voz de que estes se servem para defender suas posições.

Porém, ao analisar o significado de tais alegações se advertem algumas lacunas na definição da identidade paulista. São Paulo seria em primeiro lugar a unidade territorial em que se desenvolve a idiossincrasia dos paulistas caracterizada por uma série de valores e atitudes -bravura, generosidade, capacidade de trabalho, espírito indômito e empreendedor. Se superpusermos as qualidades que se adjudicam aos paulistas e os adjetivos com que se designa aos bandeirantes constataremos que coincidem literalmente. As referências iconográficas e ideológicas disseminadas pelo prédio, no jornal, nos discursos de inauguração são tributárias da versão taunaysiana sobre “São Paulo e suas gentes” difundida desde começo de século por um grupo de estudiosos entrincheirado no IHGSP. Nesta linha explicativa, sobre os valores dos paulistas tinha se erigido São Paulo, despontando como uma grande potência no panorama nacional. Os paulistas também tinham dado contribuições decisivas para o Brasil: durante o período colonial suas lendárias bandeiras tinham desbravado territórios, conquistado e colonizado terras ignotas, ampliando a linha de Tordesilhas; tinham descoberto metais preciosos, participado da luta contra os holandeses, engrossado as fileiras de guarda de honra de Dom Pedro I, e lutado pela independência e mais tarde pela instauração da república. Seguindo uma linha reta e continua, tinha se chegado aos tempos presentes. Impulsionado pela cultura do café, São Paulo tinha se tornado economicamente forte e continuava seu desenvolvimento em direção a um futuro promissor. Esta parte do discurso encaixava no da propalada modernidade do estado, de seus habitantes e de suas obras, simbolizadas no prédio do *Estadão*. Sem rupturas nem contradições traçara-se uma evolução linear com notáveis

permanências: o território como marco da ação dos paulistas e, sobretudo, a “paulistanidade”, a suposta essência do caráter paulista, um mesmo para todos, imutável através dos tempos. Esta indistinção entre os paulistas e a atemporalidade encobria qualquer divergência, como a existência de classes ou de conflito, mas era coerente com uma visão hierarquizada da sociedade que destacava alguns paulistas como protagonistas da história do estado. Definida em tais termos, a “paulistanidade” tinha várias conseqüências que moldavam o presente de São Paulo. De um lado a modernização estava totalmente ancorada na tradição. Ela também fundamenta a reivindicação de alguns paulistas do século XX de serem os herdeiros da “estirpe de gigantes”, continuadores das obras de famosos paulistas que lhes antecederam constituindo, como tal, uma elite dirigente. De modo que desde sua origem o discurso bandeirante serviu para legitimar a concentração de poder em mãos da oligarquia paulista em um momento de transformações econômicas e pressão social.

Quando se produz a inauguração das novas instalações o jornal vive um momento de expansão; com otimismo sintoniza com as mudanças que vive a cidade de São Paulo como capital de um próspero estado. Como ela, se sente moderno, em dia com os avanços tecnológicos, preparado para os retos dos novos tempos. Mas, simultaneamente, se diz firmemente ancorado na tradição, continuador de atitudes éticas, como “*fortaleza de princípios morais*”, de projetos políticos, de sua função de defensor de interesses paulistas e de todo o que o caracteriza desde sua fundação. O papel desempenhado pelo jornal através dos tempos como paladino do espírito libertário paulista é sublinhado nos discursos pronunciados com motivo da inauguração da nova sede. A carta que Antonio Prado, em sua condição de diretor do Jockey Clube, enviou a Júlio Mesquita Filho é a este respeito muito significativa elogiando um: “ (...) *jornal que é legítimo orgulho de nossa terra, não somente pela majestade material do empreendimento, mas também pela independência, patriotismo, e dignidade que, desde seu início, sem solução de continuidade, através de várias gerações de seus dignos fundadores, vem mantendo para conservação das mais nobres e sadias tradições paulistas (OESP, 15.ag.1953).*”

Com um pé nos tempos pretéritos e outro no porvir o jornal reivindica seu papel como porta-voz exclusivo dos interesses de São Paulo. Nesse momento de transição, junto com sua nova aparência, ele também pretende consolidar uma imagem baseada numa versão oficial da história da nação, de São Paulo, e a sua própria que neste momento está sendo revisada, construída e divulgada. Neste sentido, toda a festa de inauguração e discursos subseqüentes são apresentados como a ratificação da influência do jornal, de seu sucesso, do acertado de sua trajetória: “... *é tal a identificação desta casa com a terra em que nascemos, que difícil seria apontar um setor de suas atividades onde se não sinta a nossa presença... Supomos não ferir a verdade afirmando que a nossa história é a própria história de São Paulo nestes três derradeiros quartos de século.*” (19 ag.).

Além de proclamar a potência da empresa e o poder do Estado, a nova sede também constitui um canto ao grupo familiar dos Mesquita com o qual está intrinsecamente identificado ao ponto de sua trajetória e seus destinos serem indissociáveis. Por isso, escolhem para a inauguração da sede a data do aniversário de Julio Mesquita, tornando o evento mais uma oportunidade para homenagear o fundador do clã. Os Mesquita concebem a gestão do jornal da mesma forma que pensam a administração do estado, sob sua liderança. O paralelismo se traduz numa osmose entre as características do jornal e as qualidades pessoais dos Mesquita: a entrega dessinteresada, a missão iniludível, a integridade moral, independência e coerência ideológica. Assim como entendiam que as virtudes paulistas se transmitiam de geração em geração, associam também a trajetória política da família e a do jornal, como se este fosse mais uma manifestação das inquietudes daquela, e a do Estado.

Na verdade, na história dos Mesquita e do jornal existem numerosos fatos que mal encaixam na versão oficial por ele divulgada, quando não entram em franca contradição. Mas reside aí o poder do mito: uma vez que a história adquire tons heróicos e se situa no plano da mitologia a realidade à qual faz referência se dissolve para compor uma paisagem harmoniosa e plena. Todas as contradições são superadas e sublimadas. O bandeirante, concretamente, é o mito aglutinador que dá sentido a uma complexa trajetória do jornal, da família, do estado de São Paulo. Ele engloba um conjunto variegado de valores, conquistas, propostas políticas. Ele se adapta às circunstâncias históricas podendo ser esgrimido por republicanos históricos ou democratas, federalistas ou separatistas, constitucionalistas ou varguistas. Ele reconcilia os opostos e sobretudo preenche o vazio que as transformações econômicas estão cavando: ele substitui justamente as tradições, os vestígios do passado que estão sendo sepultados junto com a nova ordem. Permite traçar uma linha reta em cinco séculos de história, dando um fundamento à modernização conservadora - a introdução de câmbios econômicos sem alteração social - que caracteriza precisamente este período da história de São Paulo e que é o objetivo dos que com tanta minúcia confeccionaram uma nova versão histórica. É essa a ambigüidade que o prédio do *Estadão* reflete: ele é simultaneamente obra de arte, monumento a uma família tradicional e um modelo de empresa moderna.