

PAINÉIS DE CICLOS HISTÓRICOS E IDENTIDADE PAULISTA

PROF. DR. FÁBIO LOPES DE SOUZA SANTOS

ESCOLA DE ENGENHARIA DE SÃO CARLOS – UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Ao longo do século XX, uma parcela da inteligência de São Paulo dedicou-se à criação de uma identidade paulista. De seu esforço resultaram, além de farta historiografia, obras de ficção e iconográficas. As artes plásticas foram especialmente solicitadas na construção de monumentos voltados para a difusão entre um público mais amplo do glorioso passado paulista. Nesta produção destaca-se um tipo de representação: a dos “painéis de ciclos históricos”.

Em 1936 Candido Portinari foi chamado pelo ministro Gustavo Capanema para executar um conjunto de obras para a futura sede do Ministério da Educação e Saúde. A série, denominada de “Ciclos Econômicos”, compreendia pinturas que retratavam atividades diversas na cronologia e na localização geográfica, mas cujo conjunto representava, sob o prisma do desenvolvimento econômico, a formação da nação brasileira através dos tempos. Pouco depois de sua finalização, Mario Pedrosa comentou-as em “Portinari - De Brodóski aos Murais de Washington” (1942). Neste texto pioneiro, Pedrosa definiu os pontos pelos quais estes murais de Portinari seriam avaliados, a importância da arte pública, o reconhecimento da figura do trabalhador brasileiro e a síntese plástica lograda na representação das cenas. Pedrosa se absteve de comentar o fato de tal série constituir um tipo específico de pintura histórica, estruturada em uma seqüência de imagens que narra o processo histórico da formação nacional. Talvez isto não merecesse comentário por constituir o “Ciclo” a materialização mais cabal de um programa para as artes plásticas modernas no Brasil, que tanto o artista quanto o crítico subscreviam. Defensor de uma arte moderna pública voltada para a difusão de idéias nacionalistas entre um público mais amplo que aquele do circuito da arte, e que encontrava apenas nas iniciativas culturais patrocinadas pelo Estado a oportunidade de colocar este ideal em prática, Pedrosa talvez não encontrasse merecedora de comentário a escolha deste “gênero pictórico” que é a narração da formação do Brasil por meio de uma seqüência narrativa de imagens.

Com estes trabalhos, por um lado, Portinari inaugurava todo um conjunto de obras plásticas modernistas plasmadas no molde da “pintura de ciclos históricos”. Por outro, ele continuava uma tradição que remonta ao Renascimento, a da “pintura histórica”. Este gênero pictórico que representava cenas retiradas de textos bíblicos, clássicos, ou de história como os feitos das dinastias,

foi praticado na Academia, sendo considerado o mais alto e digno na sua hierarquia de valores. Ainda na passagem para o século XIX, como resultado do efeito combinado da Revolução Francesa e do Neoclassicismo, aconteceu no interior desta instituição uma reviravolta que afetou significativamente a “pintura histórica”. Estas mudanças podem ser resumidas na lembrança da atuação de David e do forte conteúdo ético e cívico que este concedeu á pintura histórica. Estas mudanças mal acabavam de assentar, quando Goya e posteriormente Delacroix revolucionam-na novamente ao incluir nelas o povo como representante da nação. Apropriando-se tanto do legado de David quanto de Delacroix, uma parte da produção de pintura histórica acadêmica (chamada de “*juste milieu*”) se volta para a representação de temas ligados à emergência do estado-nação, que, naturalmente, encontraria amplo apoio oficial. A pintura histórica passa então a privilegiar a representação de feitos políticos ou marciais de momentos da “história nacional” que então começa a ser escrita.

Embora a criação da Academia Imperial de Belas Artes e a do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil aconteceram em momentos diferentes, ambas mantiveram fortes vínculos. A AIBA foi uma instituição fundamental no processo de criação da nação brasileira, uma vez que nela foram transformadas em imagens as idéias sobre a nacionalidade brasileira geradas no IHGB. Na produção de pintura histórica da AIBA, durante o século XIX, podemos discriminar diferentes momentos, de acordo com o tipo predominante: em seu período de implantação as pinturas de eventos contemporâneos como a coroação ou retratos do Imperador e de personagens políticos importantes. É em uma etapa posterior que alcança destaque a produção de pinturas de grandes eventos do Passado Nacional. Nesta predominavam a comemoração de façanhas militares (“Batalha de Guararapes”), a representação da fundação de cidades (“Fundação de São Paulo”) ou de eventos considerados cruciais na criação do Estado Nacional (“Proclamação da Independência”). Tampouco a pintura histórica deixou de lado a glorificação da presença da igreja na formação nacional (“Primeira Missa”). Ou seja, tratava-se de exaltar a criação do Estado nacional por meio da representação visual impregnada de valores aristocráticos de seus mitos de origem e dos domínios da ação da elite. A grande política, a criação de instituições ou a guerra são celebradas nesta produção, em que é evidente o diálogo com o IHGB, uma vez que como esta, celebrava o Estado (e não a sociedade) como o verdadeiro fundador da nação.

Mas a medida em que se aproxima a passagem do século, percebemos novidades na produção acadêmica, como a emergência de uma nova ótica na figura de Tiradentes, criada e alimentada pela propaganda republicana. E é também por esta época que a “pintura histórica” ganha uma nova forma, que classificamos como “pintura de ciclos históricos”.

Exemplo característico é o conjunto pictórico que Antonio Penteadó encomendou para a decoração do salão da famosa “Vila Penteadó”, suntuosa residência que mandou construir na nova

urbanização de Higienópolis (1902). Este importante comerciante de café e industrial paulista encarregou para Oscar Pereira da Silva e De Servi imagens paradigmáticas das etapas do desenvolvimento da “indústria nacional” em São Paulo, desde seus “primórdios” no século XVII até seu apogeu no início do século XX. Enquanto que na primeira tela, índios tecem em uma aldeia, na seguinte, mulheres brancas, “sampaulistas” do século XVII, trabalham ao ar livre em uma roca, para, finalmente, naquela dedicada ao século XX, aparecer apoteoticamente em meio a uma paisagem coroada por uma figura alegórica feminina a “Fábrica Santana”, tecelagem de propriedade do dono da casa. Outra importante mudança aconteceu quando o IHGB deu origem a seções provinciais, que na República Velha, federativa, ganham expressão dando origem a uma significativa produção de temas regionalistas tanto na historiografia quanto na pintura. No caso de São Paulo cabe destacar a criação de toda uma vertente historiográfica voltada à criação da figura mítica do Bandeirante.

A elite paulista soube tirar partido do acidente histórico de ter sido proclamada em São Paulo a Independência do Brasil. Aproveitando-se das comemorações do Primeiro Centenário, Afonso Taunay converteu o Monumento da Independência, no Ipiranga, em um museu voltado para a apologia do papel do “paulista” na formação do Brasil. A obra mais importante, a tela “Independência ou Morte” de Pedro Américo, fora colocada no aposento nobre do Museu-Palácio, o Salão Central, ápice da atenção do visitante. Uma vez que nele está condensado o sentido que deu origem ao monumento, astutamente, Taunay utilizou a decoração do saguão e da escadaria, momentos preparatórios para essa apoteose, para exaltar os feitos dos bandeirantes na conquista do território nacional. O programa do saguão é eloquente: em suas paredes laterais recebem o público duas estátuas colossais de bandeirantes, denotando o caráter enérgico da estirpe paulista. Na parede da entrada, o visitante encontra quatro retratos: de João III, de João Ramalho, de Martim Afonso de Souza e outro de Tibiriçá. Informado da origem da estirpe paulista, o visitante começa a ascensão pela escada, metáfora da ultrapassagem da formidável barreira da Serra do Mar e dos percalços no território virgem enfrentados pelo povo de Piratininga. A cada modulação da escada, Taunay colocou sobre o corrimão uma esfera com água dos rios descobertos pelos bandeirantes. Nas paredes que envolvem a escadaria, ladeando a escultura central de D. Pedro I, foram colocadas imagens de bandeirantes e paulistas famosos assim como os brasões de cidades bandeirantes mais antigas.

Nesta decoração, o ponto focal é ocupado por painéis que narram os momentos que o “historiador das bandeiras” julgava paradigmáticos, os quatro ciclos econômicos bandeiristas, “fases capitais da nossa história nacional”: “Ciclo da Caça ao Índio” (pintado por Henrique Bernardelli), o “Ciclo do Ouro” (de autoria de Rodolfo Amoedo), a “Posse da Amazônia” (por Joaquim Fernandes Machado) e, finalmente, de Batista da Costa, o “Ciclo dos Criadores de Gado”.

Em todas elas, um retrato de um representante da elite paulista domina o quadro, dando ordens a seus subordinados em cenário naturalista que serve para caracterizar alguma das regiões conquistadas pelos paulistas.

Muitas vezes, o gênero pictórico da “paisagem” assumiu o lugar e a função da pintura de ciclos históricos. No Salão de Pregões da Bolsa do Café em Santos (1922), em que domina o vitral bandeirista “A visão do Anhanguera, a Mãe D’Ouro e a Mãe D’Água”, encontra-se a tela “Fundação de Santos”, ladeada por duas paisagens que descrevem suas mudanças nos séculos XVIII e XIX. Todas as obras trazem a assinatura do pintor-historiador Benedito Calixto. Em 1923, em comemoração ao cinquentenário da Primeira Convenção Republicana, Washington Luis inaugurou em Itu o “Museu Republicano”. Enquanto que no primeiro andar foi preservada intacta a residência dos Almeida Prado, em sua entrada foram colocados painéis de azulejos em estilo neocolonial que narravam a história desta cidade, tendo como personagens centrais as diversas “encarnações históricas” da elite paulista: bandeirantes, tropeiros e fazendeiros .

O próprio formato da pintura de ciclos históricos privilegia a concepção de “formação da nação”: indo além da simples produção de conjuntos seriados de telas, este novo gênero de “pintura histórica” representa um novo olhar histórico. A seriação das imagens materializa a concepção da história como processo, uma vez que cada tela, ao representar uma etapa de um ciclo, ultrapassa a simples descrição visual de um evento específico e, mostrando-o encadeado em uma seqüência cronológica, designa-o como parte de um processo. Este, por sua vez, aponta claramente um “telos” – via de regra o momento presente, quando o aspecto da “formação nacional” descrito alcança seu ápice. Neste sentido, o discurso proferido por Júlio Prestes na comemoração da finalização das obras da “Calçada do Lorena” (1926) é elucidativo:

“Cada um destes monumentos rememora uma época, cada uma dessas épocas revela um estado da civilização, e todas elas, no seu conjunto, intimamente entrelaçadas como os elos de uma mesma corrente, representam a unidade, a seqüência, a marcha ascensional de nossa vida, qual se nos mostrassem, em diversas idades, fotografias diferentes da mesma criatura. Erguidos à margem desta estrada, como um culto ao passado, eles ligam entre si as idéias e a vida, o tempo e o espaço, explicando o presente. A vida intensa em que nos debatemos, a intelectualidade que formamos, o caminhar acelerado do nosso progresso sem comprometer a estabilidade de nossa civilização, tudo isso não seria suficientemente explicado sem o estudo de nossas origens e da marcha que fizemos através das idades e dos governos que se sucederam.”¹

Pouco a pouco, na produção de pintura de ciclos históricos, desapareceram os grandes personagens de postura heróica para emergirem em seu lugar seres anônimos, “tipos”, representando classes sociais, regiões ou mesmo o folclore. Manifestam visualmente uma nova concepção da formação nacional que, reforçando a noção de destino histórico, enfatiza os conceitos

de progresso, planejamento e modernização em detrimento das anteriores representações de feitos políticos e guerreiros. Está inflexão se torna meridianamente clara em obras modernistas como a que vimos de Portinari em que a história econômica é representada como fruto do esforço anônimo (e ainda não reconhecido) do “povo brasileiro”.

Luís Lafetá, em texto clássico, propôs a divisão da experiência do modernismo brasileiro em dois momentos, não apenas cronológicos mas com finalidades diferentes. O primeiro momento foi dedicado ao contacto com as experiências das vanguardas internacionais e à sua recriação visando uma arte moderna e nacional. O segundo, quando o moderno instaura-se de vez no país, caracterizar-se-ia pelo empenho em converter o projeto estético em político cultural. Dada a fragilidade do meio cultural, para tanto foi necessária a vinculação da experiência modernista às políticas do Estado. Tal conjunção ocorreu no período varguista, quando assume o primeiro plano a difusão social do ideário nacionalista e, conseqüentemente, a criação e o desenvolvimento de instituições culturais. Assim, não foi acaso que por esta época Portinari se tornasse central no panorama artístico. De certa maneira, sua formação acadêmica o equipara para este momento em que nacionalismo começava a ser promovido por instituições oficiais. Após um período inicial experimental, a obra de Portinari que encontrara sua formulação madura nos “Ciclos Econômicos”, estabiliza-se a ponto de tornar-se parte da definição oficial da cultura brasileira. A partir daí, a pintura de ciclos históricos até então praticada nos moldes do ecletismo acadêmico ganha uma nova coloração, decididamente modernista. Nos murais que o pintor de Brodóski pintou na Fundação Hispânica em Washington encontramos a representação da história do Brasil sintetizada em ciclos históricos como o “Descobrimento”, o “Desbravamento da Mata”, a “Catequese dos Índios” e o “Garimpo do Ouro”. Tal formulação pictórica encontrou imensa aceitação, como mostram os exemplos espalhados por todo o Brasil.

No período posterior às revoluções de 30 e 32, novas representações da identidade paulista vieram à tona, sofrendo consideráveis transformações ao passarem da influência do IHGSP, de Taunay e Washington Luís, para aquelas que, despertadas pela revolução de 32, encontraram seus patrocinadores no “Grupo do Estadão”; representações da identidade na qual ganha importância a obra de intelectuais modernistas de direita como Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia ou Guilherme de Almeida. Exemplar desta tendência é a obra de Emmendábile, inaugurada em 1956, o monumental “Obelisco e Memorial aos soldados mortos de 32”.

Seu caráter simbólico foi cuidadosamente planejado, como mostra sua implantação na confluência de duas “artérias” importantíssimas de São Paulo, a avenida 23 de Maio e a Brasil. O obelisco serve como ponto de fuga para a primeira enquanto ecoa, na continuação da segunda avenida, o sentido simbólico do Monumento às Bandeiras. Nas paredes exteriores do Obelisco encontram-se baixo-relevos sobre a rebelião paulista, apresentada como justificada pelo passado

bandeirante. Sua inscrição reza : “Aos épicos de julho de 32 que, fiéis cumpridores de sagrada promessa feita a seus 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” (Guilherme de Almeida).” Nas suas quatro portas, baixos-relevos contam o esforço de guerra empreendido pelos paulistas, enquanto que nas paredes do interior um mosaico circular apresenta a história de São Paulo, entre a figura do santo padroeiro da cidade e a da bandeira paulista, por meio da descrição de três momentos de seu desenvolvimento econômico. O valor do trabalho (atributo do santo) é estendido ao povo paulista. Na catacumba cruciforme, mosaicos “ítalo-bizantinos” traçam uma analogia entre a iconografia sacra e a história da revolução de 32. Neles, o nascimento de Jesus é igualado à fundação da cidade, a crucificação ao sacrifício dos combatentes e a ressurreição à conquista da constituição de 1934.

Embora o que caracterize a atuação das elites paulistas a partir da década de 30 seja a militância anti-varguista, nem por isto a produção de artes plásticas que encomenda, dedicada a construção da identidade paulista, deixa de acompanhar em linhas gerais o “aggiornamento” modernista que descrevemos. Paulatinamente a identidade paulista começa a prescindir da mitologia bandeirante em favor de sua representação como “a cidade que não pode parar”, a capital do progresso econômico. Para tal transformação a forma dos ciclos econômicos mostrou-se mais do que adequada. Neste sentido, a evolução da pintura de Portinari não foi excepcional, constituindo ao contrário um verdadeiro modelo pictórico para a produção de painéis da década de 50, como mostra o do Pavilhão de Recepção do Aeroporto de Congonhas (1953) de autoria de Clóvis Graciano e Di Cavalcanti, (artistas igualmente próximos ao Partido Comunista). Ironicamente, a visão “etapista” do desenvolvimento nacional, predominante no Partidão que então pregava uma revolução democrático-burguesa para o Brasil, podia sem esforços confluir com a versão vigente da história paulista estruturada em ciclos econômicos e que por sua vez não destoava do contexto nacional-desenvolvimentista. Como resultado temos obras como o painel de Congonhas em que a história de São Paulo foi sintetizada em três momentos do desenvolvimento econômico: desmatamento, cultura do café e indústria. Neste painel dedicado á identidade paulista brilha pela ausência a figura do bandeirante, substituída pela representação dos “trabalhadores brasileiros”. Anônimos e estereotipados eram retratados em uma linguagem visual onde predominam as linhas de contorno nítidas e os planos de cor pura e onde foram sintetizadas ao máximo as referências naturalistas nas figuras e na paisagem.

Ainda na década de sessenta continuam a ser inauguradas obras sob a forma de pintura de ciclos históricos: em 1969 foram colocados na recém-inaugurada Avenida Rubem Berta quatro imensos painéis em azulejo, nos quais Clóvis Graciano de certa forma repetia o painel de Congonhas. Suas conhecidas figuras estilizadas pelo contraste entre claro e escuro reaparecem em “A Subida da Serra”, em “Os Bandeirantes”, na “Epopéia do Café” e em “A Cidade de Hoje”, do

lado da exaltação do desenvolvimento econômico, agora acoplado à figura do bandeirante. Em 1968, foram executados para a fachada do recém-inaugurado Palácio dos Bandeirantes retábulos em cerâmica compondo a “História e Evolução da cidade de São Paulo: Bandeirantes, Grito da Independência, Imigração, Advento do Café, Revolução de 32 e Industrialização”, de autoria de alunos da FAAP que ganharam o concurso promovido pelo Governo do Estado.

Como última pintura de ciclos históricos ainda relevante podemos citar aquela que substituiu no salão de atos do Palácio dos Bandeirantes o painel “Tiradentes” de Portinari, transferido para o Memorial da América Latina. O edital do concurso aberto em 1988 pedia uma obra que fosse “*signo, símbolo, evento histórico que dê à obra sentido de alegoria*”, alusivo a São Paulo. Foi escolhido o painel “São Paulo-Brasil: criação, expansão e desenvolvimento”, proposto por Antonio Henrique Amaral. Utilizando um repertório formal e uma dicção poética bem distante da pintura de ciclos históricos dos anos quarenta ou cinquenta, a obra de Henrique Amaral compartia com esta a estrutura seqüencial de imagens referentes a eventos históricos. Mas, como mostram as cores saturadas e a forte estilização a que o artista submeteu os eventos históricos representados, despidos de qualquer retórica grandiloqüente, definitivamente já passara a época triunfal da pintura histórica.

A definição da identidade paulista pela história idealizada de suas elites, iniciada no IHGSP, já caíra em descrédito em favor daquela que preconizava São Paulo como o centro de modernização do país por excelência. E simultaneamente, a “pintura histórica” era fortemente criticada como uma prática artística obsoleta ou então como veículo de concepções autoritárias e excludentes.

BIBLIOGRAFIA

ABUD, K.M. *O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições. A construção de um símbolo paulista: o bandeirante*, Tese de doutorado, USP, 1985 (mimeo)

ARANTES, O. (org.) *Política das artes - Mário Pedrosa*. Textos escolhidos, São Paulo, Edusp, 1995.

CHAUÍ, M. *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária*, São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000

FABRIS, A.T. *Cândido Portinari*, São Paulo, Edusp, 1996

FERRAZ DE LIMA, S. e CARNEIRO DE CARVALHO, V. “São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista”, *Anais do Museu*, nº1, São Paulo, 1993

HOBBSWAM, E. *Nações e nacionalismo desde 1780: Programa, mito e realidade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

LOURENÇO, M.C. França. *Operários da modernidade*, São Paulo, Hucitec/EDUSP, 1995

MOREIRA, L. F. *Meninos, poetas & heróis: aspectos de Cassiano Ricardo do modernismo ao estado novo*, São Paulo, Edusp, 2001

MOURA, E.B.B., “Bandeirantes do Progresso: Imagens do Trabalho e do Trabalhador na Cidade em Festa. São Paulo, 25 de janeiro de 1954”, *Revista brasileira de História*, ANPUH/Marco Zero, vol. 14, n.º. 28, 1994, p. 231

ZILIO, C. *A querela do Brasil*, Rio de Janeiro, Funarte, 1982a

1.FERRAZ DE LIMA, S. e CARNEIRO DE CARVALHO, V. “São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade”, *Anais do Museu*, n.1, São Paulo, 1993, p. 165