



Este Granito. A materialidade como estratégia de revisão historiográfica

Eduardo Augusto Costa

Como citar:

COSTA, E. A. Este Granito : A materialidade como estratégia de revisão historiográfica. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 274-298, set. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8668695. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668695>.

Imagem [modificada/seleção dos editores]: Manifestação no Monumento às Bandeiras, 08/11/2015, São Paulo, SP. Foto: Cristiano Assis. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Protesto_pol%C3%ADtico_no_Monumento_%C3%Aos_Bandeiras_03.jpg.

Este Granito. A materialidade como estratégia de revisão historiográfica

This Granite. The materiality as a historiographical review strategy

Eduardo Augusto Costa*

RESUMO

Este artigo centra sua reflexão em torno do conceito de “materialidade”, compreendendo-o como estratégia singular para a revisão historiográfica, no âmbito da história da arte. Parte-se das críticas e dos debates contemporâneos relativos às remoções de monumentos públicos, onde se toma o Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret como obra singular para se problematizar a questão. Neste sentido, revisita-se o debate público e suas estratégias de veiculação, para, assim, reconhecer que o granito - a matéria que conforma o monumento - pode ser lido como uma manifestação que carrega em si uma importante possibilidade de revisão historiográfica.

PALAVRAS-CHAVE

Materialidade. História Pública. Historiografia. Monumento às Bandeiras. Modernismos.

ABSTRACT

This article focuses its debate on the concept of “materiality”, understanding it as a unique strategy for historiographical review, in the context of art history. It starts with contemporary criticism and debates concerning the removal of public monuments, where Victor Brecheret's Monumento às Bandeiras is taken as a singular work to problematize the issue. In this perspective, the public debate and its dissemination strategies are revisited, to recognize that the granite - the material that makes up the monument itself - can be read as a manifestation that carries within it an important possibility of historiographical revision.

KEYWORDS

Materiality. Public History. Historiography. Monumento às Bandeiras. Modernisms.

Monumento às Bandeiras e suas narrativas

A disputa em torno do Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret ganhou novos contornos na última década. De um lado, mantêm-se inequívoca a perspectiva heroica construída em torno do mito bandeirante, que encontra nesta obra sua expressão triunfante, como nos apresenta Paulo Garcez Marins (2003). Trata-se, afinal, de discurso sustentado pelas elites conservadoras que detêm o poder econômico e cultural do país e que, por isso mesmo, vem sendo confrontado por representantes sociais e grupos políticos que vivem às margens.

Se nos anos 1960-70 o monumento foi interpretado como símbolo da distopia social em que o país se encontrava – como em obras de Regina Silveira¹ –, leituras contemporâneas vêm estabelecendo novas camadas a isto que se pode denominar de contra narrativa. Neste movimento, o Monumento às Bandeiras passou a símbolo da violência perpetrada por assassinos de indígenas, milicianos, traficantes, estupradores e exploradores de riquezas (Cardoso, 2021). A obra passou assim a ser interpretada como uma representação da violência, seja ela a do Estado ou a de grupos políticos ligados às elites. Uma representação da estrutura social e política do país.

A disputa de narrativa e a intervenção em monumentos não representam uma perspectiva nova. Protestos centenários podem ser rememorados, como é o caso clássico da derrubada da Coluna Vendôme por parte da Comuna de Paris. Um claro sinal de insurgência social contra o poder de Napoleão Bonaparte, onde o monumento foi tomado como símbolo de forças violentas, expressão das penúrias sociais. Demolida pela Comuna de Paris em 1871, a coluna foi reerguida três anos mais tarde, coincidentemente ou não, no período em que se inaugurava o processo de glamourização da praça que carrega o seu nome: a Praça Vendôme. De símbolo do poder de Napoleão Bonaparte, passando à alegoria da violência contra pobres e oprimidos, a Coluna Vendôme ganhou novos sentidos, no

século XX, ao contribuir com os valores ligados à elite parisiense.

Mas as disputas relativas aos monumentos têm uma natureza específica no contexto atual. Desde o atroz assassinato por estrangulamento do afro-americano George Floyd, em 25 de maio de 2020, por um policial branco, os movimentos pela remoção de monumentos ganharam outra proporção. Só nos Estados Unidos foram centenas de estátuas, placas e edifícios removidos, em sua grande maioria ligados a Cristóvão Colombo, ao genocídio de grupos indígenas ou a representantes e eventos ligados aos Confederados. As remoções se consolidaram assim como um acerto de contas da sociedade com seus algozes. Trata-se de não tolerar mais a presença de símbolos e memoriais dedicados a personalidades, fatos históricos ou grupos sociais violentos, fascistas e antidemocráticos.

O debate público no Brasil

No Brasil, este debate ganhou densidade com a circulação de notícias a respeito das manifestações que se espalharam pelo mundo. As mídias sociais foram fundamentais nesse processo, culminando com a mobilização de intelectuais e artistas que já vinham pensando sobre o tema, mas também outros que reconheceram na questão um problema inerente à contemporaneidade.

O historiador da arte e curador, Tadeu Chiarelli, é um representante deste movimento contemporâneo no Brasil, por aspectos particulares. Em 2017, criou o projeto de pesquisa “O Monumento às Bandeiras como processo: do presente ao passado”² e, desde então, vem publicando trabalhos a respeito deste monumento de Victor Brecheret, que é icônico para a trajetória do escultor como também para um modernismo brasileiro. Em artigo daquele mesmo ano, Chiarelli relaciona a obra com artigos que se posicionaram criticamente em relação ao monumento – como viria a fazer de forma mais

enfática em artigo publicado ao lado de Thiago Gil Virava (Virava; Chiarelli, 2019). Mas o objetivo maior, naquela oportunidade, era requalificar os significados da obra, sem perder de vista premissas artísticas.

A estratégia de Chiarelli não era, portanto, olhar para a obra enquanto expressão de uma violência perpetrada. Ao contrário, tratava-se de atualizar os valores associados ao monumento dando-lhe novos sentidos. Com tais objetivos, Chiarelli conclui que “o *Monumento às Bandeiras* é o resultado de um processo em que Brecheret, com todo o seu talento e perseverança, avançou em suas ideias, retrocedeu, seguiu em frente de novo, até atingir o resultado formal que hoje podemos apreciar no Parque Ibirapuera” (Chiarelli, 2017). A revisão da perspectiva artística, com forte interesse nos processos de trabalho de Brecheret, é o mote da elaboração deste artigo.

É curioso o movimento de Chiarelli. Ainda que esta não seja sua única perspectiva – como fica evidente no já destacado artigo de 2019 –, a disposição do historiador é muito particular, se confrontada ao contexto de intensa crítica aos monumentos e, particularmente, ao *Monumento às Bandeiras*. Primeiro, é exemplar o seu interesse em desconstruir a perspectiva romantizada do artista e da obra enquanto expressões excepcionais – como uma historiografia consagrada buscou construir³ – sem para isso recusar o campo a partir do qual opera. Não interessa a ele trabalhar em nenhuma das duas perspectivas discursivas, seja ela a construção do mito de progresso ou a da violência dos bandeirantes. O que Chiarelli elabora é uma atualização da obra, ainda dentro de uma epistemologia da história da arte, sem se deixar levar pelas agendas contemporâneas em torno da remoção dos monumentos.

A perspectiva apresentada pelo historiador Rafael Cardoso, por outro lado, coloca os debates contemporâneos na centralidade de sua reflexão. Aqui, vale notar que o debate proposto por Cardoso foi apresentado em artigo publicado no periódico *ReVista - Harvard Review of Latin America*, editado em língua inglesa, o que pressupõe um público amplo e não restrito aos brasileiros, como também localiza a perspectiva decolonial (Muñiz-Reed, 2008), com forte interesse no processo de remoção dos monumentos, como

foco de interesse dos leitores e da editoria. Como ponto central do artigo, Cardoso indaga “Qual é a maneira mais eficaz de lutar contra as formas com que os monumentos são implantados como lugares de perpetuação de violência simbólica?”⁴ (Cardoso, 2021: n.p.).

O breve artigo não permite reflexões aprofundadas, mas apresenta um encaminhamento relevante para o debate relativo aos monumentos e da revisão de seus valores. Mobilizando a manifestação do ativista Marcos Tupã – referenciada através do artigo de Corina Moreira (2018) –, Cardoso destaca a importância do papel da circulação de imagens ressignificadas como elemento intrínseco à construção de novos sentidos e narrativas associados aos monumentos. Assim, a resposta concedida à pergunta colocada propõe que a estratégia de atualização dos monumentos passe pela revisão de seus valores compartilhados e não exatamente pela sua remoção ou o seu apagamento da esfera pública. Especialmente no caso do Monumento às Bandeiras, construído com centenas de toneladas de granito, este é um argumento ainda mais relevante, como justifica Cardoso, ao destacar a complexidade que seria a operação de remoção de um monumento com tais características. Mas vale ressaltar que essa atualização pressupõe uma estratégia necessariamente pública – visível –, onde a construção dos valores se dê pela circulação de outros discursos a ele associados.

Se voltarmos ao debate proposto por Chiarelli, fundamentados pela perspectiva de Cardoso, é justo reconhecer que a posição ocupada pelo professor da Universidade de São Paulo e ex-curador chefe da Pinacoteca deste mesmo Estado é elemento intrínseco ao valor do discurso que se organiza junto ao processo de revisão deste monumento. Aqui, encontramos o que Claudia Mattos propõe enquanto elemento estrutural para a compreensão da produção crítica e historiográfica na contemporaneidade: o poder. Avaliando as possibilidades de produção de uma história da arte mais inclusiva, com especial atenção ao que se denomina por arte não ocidental, Mattos destaca a importância de se avaliar “quem, de fato, detêm o poder e tem a voz dominante dentro do campo hoje”⁵ (Mattos, 2014: 259).

O artigo de Chiarelli ocupa, portanto, um papel importante nesse processo de revisão da obra de Brecheret, como também frente aos movimentos que questionam os valores deste e outros monumentos. Mas é importante frisar que a circulação deste artigo tem lugar reservado à crítica e à historiografia da história da arte, fazendo com que o seu efeito incida mais propriamente na comunidade acadêmica. Sua contribuição permite, assim, atualizar os sentidos da obra, sem se descolar dos domínios disciplinares. Trata-se de uma revisão altamente qualificada que não abandona a obra enquanto manifestação escultórica intrínseca e fundamental a uma historiografia de um modernismo brasileiro. Ao estabelecer uma nova camada interpretativa, reposiciona os significados do monumento sem para isso incorrer numa proposta de remoção ou destruição. Ela funciona assim como um contrapeso à perspectiva decolonial, sem negar a sua importância. A estratégia de Chiarelli é sagaz. Mas, aqui, a dimensão pública está circunscrita ao domínio disciplinar.

Reconhecer a dimensão pública no debate em torno dos monumentos é estrutural para a compreensão das estratégias contemporâneas mobilizadas nesse processo de revisão de seus significados e narrativas. Importante mobilizar aqui o conceito de *História Pública* não no sentido de uma produção dedicada à divulgação histórica, mas aos moldes do que sinalizam Ana Mauad, Juliele de Almeida e Ricardo Santhiago ao destacarem que se trata de uma história elaborada através do engajamento de diferentes atores, não só os historiadores de ofício. Para os autores “(...) os *sentidos* atribuídos à história pública contemplam também os engajamentos (...) entre o historiador e a produção acadêmica, de um lado, e os diletantes e seus trabalhos que respondem a demandas próximas e imediatas de outro” (Mauad; Almeida; Santhiago, 2016: 12). Não é por acaso que as artes assumiram papel tão preponderante na contemporaneidade e ganharam relevância frente ao debate público. Não em relação aos debates ou cânones artísticos, mas sim em relação às suas estratégias de ação e difusão pública. Ou seja: a arte e

seus dispositivos passaram a ser reconhecidos como elementos intrínsecos à mediação e ao tensionamento com o público. Inúmeros projetos poderiam ser aqui apresentados, mas, a título de exemplo, três iniciativas brasileiras merecem ser destacadas, dentro do âmbito de debate de remoção dos monumentos.

A primeira delas é o livro *Guia dos lugares difíceis de São Paulo*, publicado no ano de 2019 pelo professor e arquiteto Renato Cymbalista. Esta publicação é resultado de sua pesquisa sobre a memória relacionada a traumas e lutas, na capital paulista, tendo mobilizado pesquisadores e estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Parece-me importante sublinhar esta iniciativa não exatamente pelos exemplos que apresenta ao longo da publicação ou pela revisão que se estabelece em torno destes lugares da cidade. Se tomássemos o Monumento às Bandeiras, reconheceríamos que ele é aqui novamente debatido, como também ilustra a capa da publicação, indicando um certo protagonismo no debate. Mas o ponto que interessa é a estratégia, que busca estabelecer uma interface entre a reflexão acadêmica e o leitor não universitário. O livro, em formato de guia, organiza esse diálogo público com a população e contribui para a formação de valores e discursos compartilhados socialmente, ainda que a sua publicação se dê através de uma pequena editora universitária.

Um segundo projeto que merece destaque foi idealizado pela artista Giselle Beiguelman, também professora da FAU-USP. A trajetória de Beiguelman é reconhecida por apresentar uma série de ações que dialogam com o espaço público, como estratégia de reflexão e construção de novos valores sociais em torno dos monumentos. Se tomarmos o tema da memória, reconheceremos que ele não é novo na trajetória de Beiguelman. Em 2014, publicou, ao lado de Ana Gonçalves Magalhães, o livro *Futuros Possíveis* (Beiguelman; Magalhães, 2014), que estabeleceu um marco importante para se pensar a memória nos museus de arte, em função da nova realidade digital. Mas sua contribuição ganha corpo mais claramente com os projetos:

Memória da Amnésia (2015), exibido no Arquivo Histórico de São Paulo; *Monumento Nenhum* e *Chacina da Luz*, exibidos, respectivamente, no Beco do Pinto e no Solar da Marquesa de Santos (2019); e *Nhonhô* (2021), um documentário que se vale de ferramentas virtuais para reler a história de um palacete da capital paulista.

Mais recentemente, Beiguelman desenvolve o projeto *Demonumenta*⁶, onde mobiliza alunos de graduação e pesquisadores de pós-graduação, no intuito de debater a memória de diversos monumentos da cidade de São Paulo. Neste caso, é eloquente o fato de que o grupo não se detenha na publicação de artigos científicos, mas que realize visitas aos locais estudados, se envolva na organização de seminários e na formatação de um site/plataforma, onde o público possa mobilizar os documentos por eles produzidos e trabalhados. Trata-se de um repositório de trabalho, onde se pode acessar, cada um ao seu modo, os conteúdos produzidos.

O que foi destacado por Rafael Cardoso (2021) a partir da fala de Tupã aparece muito bem assinalado nas estratégias de Beiguelman. A esfera pública, em sua interface digital, é estrutural para a construção dos sentidos elaborados por Beiguelman. Não se trata de uma reflexão que se organiza apenas no interior de um sistema universitário ou grupo de acadêmicos e especialistas. Se estamos falando de uma professora universitária, é notável que seus debates não apenas ocorram de forma pública, mas que tomem esta dimensão como estratégia inerente às suas práticas.

Esta é também a estratégia de outro professor que toma as práticas artísticas como ferramentas de trabalho, na perspectiva de revisão dos monumentos. Paulo Tavares, arquiteto e professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Brasília (FAU UnB), percorre o debate dos monumentos já há algum tempo. Em 2008, criou o projeto *Des-memorial*⁷, quando produziu um documentário sobre o Monumento Eldorado Memória, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, em 1996, em memória ao Massacre de Eldorado do Carajás. Memorial do assassinato de 19 integrantes do

Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), este monumento público foi destruído por fazendeiros da região, alguns dias após a sua inauguração.

Se naquela ocasião o trabalho de Tavares teve circulação restrita, ações mais recentes indicam a sua compreensão da necessidade de um engajamento público amplificado. Em 2020, Tavares publicou o livro *Memória da Terra*, um documento produzido para promover subsídio pericial a um Inquérito Civil Público movido pelo Ministério Público Federal (MPF), “para a obtenção de reparação de danos materiais sofridos pelo povo Xavante de Marãiwatsédé devido à remoção forçada de seu território originário em agosto de 1966” (Tavares, 2020: 15). Aqui, o professor mobiliza a ciência forense, onde a arquitetura é compreendida como técnica de análise de documentos. Mas vale destacar a relação estabelecida com o MPF, que modela uma clara dimensão pública ao trabalho. Ainda que reserve certas características artísticas, não se trata mais de uma obra restrita a este domínio, mas de uma investigação que mobiliza documentos e aciona um organismo público de defesa dos direitos da população.

O livro *Memória da Terra* tem ainda um outro aspecto relevante para o debate relativo à remoção dos monumentos. O emprego do termo “Terra” denomina, no título do trabalho, o sentido de território expropriado dos Xavantes. Esse sentido percorre toda a escrita do livro, com algumas exceções, quando o termo tem também seu sentido específico direcionado ao solo, ao conjunto de matéria orgânica e vida animal/bacteriana. Como afirma Tavares: “Com efeito, o passado indígena dessa região está gravado não apenas na memória coletiva do povo Xavante, mas também na memória da própria terra” (2020: 26). Na forma como é aqui mobilizada, a materialidade inscrita no solo – a terra – é tratada como documento que carrega evidências do passado, uma memória de certas práticas culturais, mas também da violência do Estado. Mobilizando o princípio da ciência forense enquanto área interdisciplinar muito associada à criminalística, Tavares extrai da terra evidências para subsidiar a estrutura pública, qualificada na figura do

MPF, no processo criminal que envolve as ações do Estado durante o período da Ditadura Civil Militar. A terra passa assim a ser lida como o documento comprobatório dos crimes perpetrados contra os Xavantes, como também a expressão latente da memória dos Xavantes.

A estratégia de trabalho nesta última proposta apresenta um aspecto relevante para os debates contemporâneos relativos aos monumentos. Por um lado, é reiterada a dimensão pública, qualificada como meio de proposição ativa na sociedade, já que atrelada a um órgão federal – o MPF – de suma importância para os processos de reparação (Zaretsky, 2020). Mas é preciso reconhecer também que este trabalho não propõe apenas uma reflexão em torno dos simbolismos que se vinculam ao objeto tratado. Ele localiza na materialidade do artefato – neste caso, associada à terra – a potência para a construção de novos sentidos e narrativas associados aos monumentos, para recuperar o que foi sinalizado por Rafael Cardoso (Cardoso, 2021). A matéria é testemunha. Metodologicamente, encontra-se aqui um caminho para revisitar valores e sentidos culturais dos monumentos, como é o caso da obra de Victor Brecheret.

Materialidade como objeto de discurso

A despeito de um predomínio dos debates relacionados a estilos, genealogias artísticas, identidades de gênero, observa-se, mais recentemente, a emergência de reflexões e projetos que se debruçam sobre a materialidade inerente às manifestações artísticas. A revista *The Art Bulletin* publicou, em seu volume 95, de março de 2013, um compêndio de pequenos textos dedicados ao tema da materialidade. *Notes from the field: materiality* delinea, assim, aspectos do que historiadores passaram a denominar por “virada material”, onde se destaca o artigo apresentado pela historiadora da arte Michael Ann Holly. Nele, Holly conceitua o termo da seguinte forma: “Eu

considero a materialidade como o encontro da matéria com a imaginação, o lugar onde opostos se refugiam de sua luta perpétua”⁸ (Holly et alii, 2013: 15).

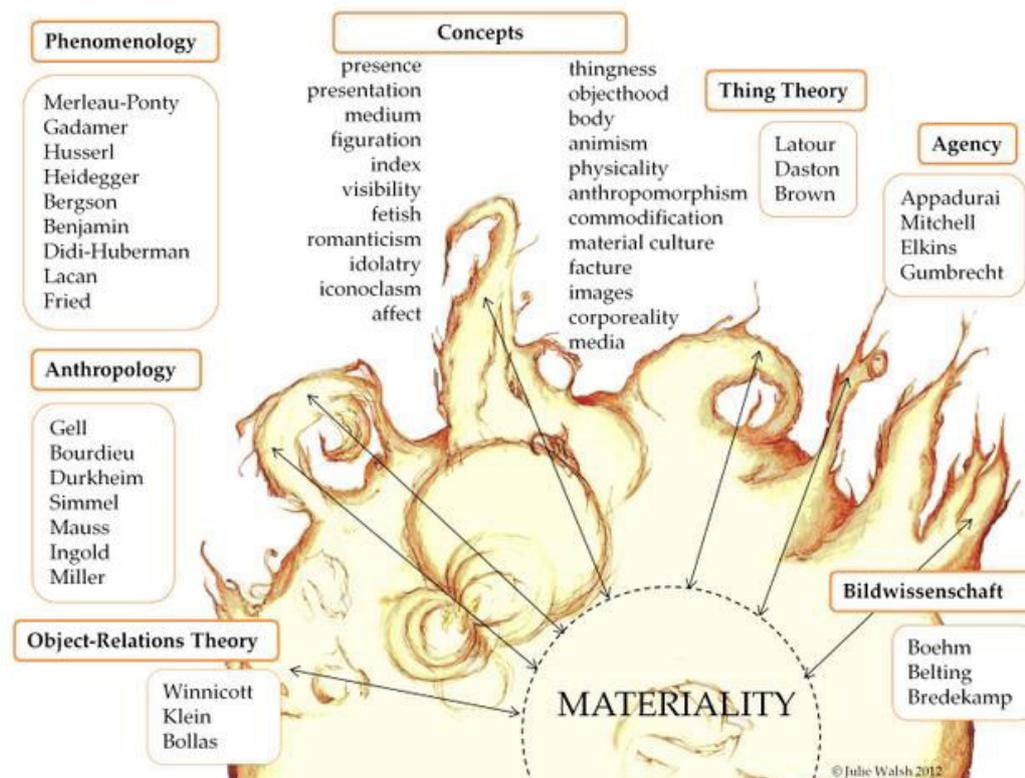


FIG. 1. Michael Ann Holly e Julie Walch. *Materiality*, 2012. Fonte: (Holly et alii., 2013: 16, disponível em: <https://juliewalshresume.wordpress.com/published-creative-work/>).

A compreensão de que a materialidade ganha sentido quando uma matéria se associa a uma ação – que pode ser da ordem do intelecto, da imaginação – deriva de reflexões que vêm ocorrendo em diversos campos disciplinares. Aqui, destacam-se os campos da Antropologia – com trabalhos de Tim Ingold (2012), Alfred Gell (2005) e Bruno Latour (2019), este mais associado à teoria das coisas, que aborda a relação humano-objeto – como também o dos estudos culturais e visuais – que dialogam com debates

propostos por Arjun Appadurai (2008) e W. J. T. Mitchell (2005). Neste mesmo artigo, Michael Ann Holly apresenta um quadro síntese desse universo teórico [fig.1], destacando filiações e conexões que permitem reconhecer que os significados que se constroem em torno de uma matéria dependem de sua interação com os humanos⁹.

Dentro do âmbito da história, a materialidade assinala caminhos interessantes para uma reavaliação da produção artística ou do papel das artes, na sociedade. Mais especificamente, se pensarmos no debate da remoção dos monumentos, este é, por certo, um caminho potente para as revisões que se impõem. Se retomarmos, por exemplo, o debate sobre a Coluna Vendôme, identificamos rapidamente que este monumento foi erguido com o bronze que teria sido obtido da fundição de 1 mil e 200 canhões tomados dos inimigos na batalha de Austerlitz, a maior conquista de Napoleão Bonaparte. Neste sentido, compreende-se que o discurso público perpetrado por este monumento, exibido numa importante praça de Paris, não se estabelece apenas pelos valores culturais vinculados a uma coluna, enquanto manifesto síntese da cultura clássica¹⁰. Ele se configura também como símbolo do poder napoleônico através da matéria que lhe dá forma. É a força política de Napoleão que dá novo sentido e toma posse daquilo que outrora pertenceu aos vencidos daquela guerra. E esta força vibra no bronze que constitui o monumento, um bronze tomado dos canhões dos derrotados.

A importância de alguns materiais para a História da Arte já foi debatida em diversas oportunidades. O azul-cobalto utilizado por Johannes Vermeer em obras como *A Leiteira* (1657-58) ou em *Moça com Brinco de Pérola* (1665) é um bom exemplo da dimensão política por detrás de sua obra, como já manifestada no livro de Timothy Book (2008). O uso deste sofisticado e caro material, na obra do holandês, não se justifica apenas por seu valor econômico ou por sua ligação mercantil com o Oriente. Ele é também fruto de um desejo político da elite holandesa, interessada em apresentar, dar visibilidade à sua presença no mundo.

No Brasil contemporâneo, a leitura do objeto escultórico através de sua matéria é a estratégia mobilizada pelo artista Jaime Lauriano em sua obra Monumento às Bandeiras de 2016. Em meio aos debates sobre a remoção dos monumentos públicos, Lauriano revisita o monumento, atribuindo-lhe um significado que não está diretamente associado à matéria que constitui a obra de Brecheret. O granito que conforma o objeto no estado em que se apresenta não carrega em si – aparentemente – a violência que parte da sociedade busca atribuir. Lauriano escolhe, assim, reconstruir o monumento, mas, desta vez, utilizando-se de um material que está diretamente associado à violência que se projeta, contemporaneamente, ao monumento. Cartuchos de munições utilizados pela Polícia Militar e pelas Forças Armadas Brasileiras são fundidos juntamente com pedaços de latão, para, posteriormente, dar forma à escultura. A Polícia Militar e as Forças Armadas brasileiras são mobilizadas pelo artista como expressão da violência, já que são identificados por suas ações brutais contra pobres, pretos, indígenas e grupos marginalizados.

A estratégia de Lauriano é interessante por buscar atribuir um valor que se projeta para o monumento, mas que não pode ser interpretado facilmente ao indagá-lo. Aqui, portanto, opera-se através de um reposicionamento da obra e do rearranjo de sua matéria, para que o discurso pretendido tenha efeito e ganhe, assim, a materialidade pretendida. No entanto, ao executar tal procedimento – já que se trata de uma réplica em escala reduzida – distancia-se da precisa matéria que se encontra instalada nas proximidades do Parque do Ibirapuera, posicionada em direção à Avenida Brasil¹¹. A importância da obra de Lauriano se encontra na sua capacidade de dar uma forma ao debate, ainda que se desloque da matéria que constitui o monumento em si – o granito talhado por Brecheret e pelos artesãos sob sua coordenação. Sua contribuição não adere ao monumento, mas contribui para construir um discurso que gravita em seu entorno.

Este contexto nos provoca a pensar sobre alguns aspectos. Primeiro, se é preciso ressignificar a imagem associada ao Monumento às Bandeiras

– como propõe Rafael Cardoso – que resultados são possíveis de se extrair ao indagar o granito que constitui esse marco escultórico do modernismo brasileiro? Que discursos podemos encontrar incrustados no monumento, ao questionarmos diretamente à matéria mobilizada para tanto? Um questionamento que deve ser realizado não no seu sentido estético e plástico, como já fizera Tadeu Chiarelli, mas a partir da articulação entre matéria e imaginação – da materialidade. De que forma esse granito vibra?

Mármore

Ana María León e Andrew Herscher estabeleceram o projeto Settler Colonial City Project no Departamento de História da Arte da Universidade de Michigan, onde debatem práticas coloniais não como ações pertencentes a um passado, mas como uma condição inerente ao nosso presente. Em 2019, em parceria com o Centro Indígena Americano de Chicago, participaram da Bienal de Arquitetura de Chicago com o projeto “Decolonizing the Chicago Cultural Center”¹². Uma das propostas destes artistas foi instalar dispositivos translúcidos, que permitiriam ver aquele espaço ou paisagem, associando-os a textos explanatórios. Assim, nas grandes janelas do Centro Cultural de Chicago foram apresentadas pequenas inscrições textuais que destacavam que aquele território pertencia aos indígenas que ali habitavam desde antes do processo de invasão dos europeus. Chicago é uma terra indígena, não deixaram dúvidas os autores.

Em outra ação, identificada como “Decolonizing Marble”, instalaram um painel translúcido, onde se podia ver simultaneamente o mármore de Carrara que decora o hall de entrada do edifício e o texto que enunciava: “Este mármore foi extraído e montado através de trabalho explorado” [fig.2]¹³. Classificado como um patrimônio geológico pelo Global Heritage Stone Resource, o mármore de Carrara tem um papel importante nas artes. Não é preciso esforço para lembrar de obras canônicas da história da arte

e da arquitetura como o “David” (1501-1504) de Michelangelo ou o interior do “Panteão” (125 d.C.), em Roma. Trata-se, afinal, de um material de grande significado para a cultura Ocidental, justamente pela relação com a Antiguidade Clássica e o Renascimento italiano.

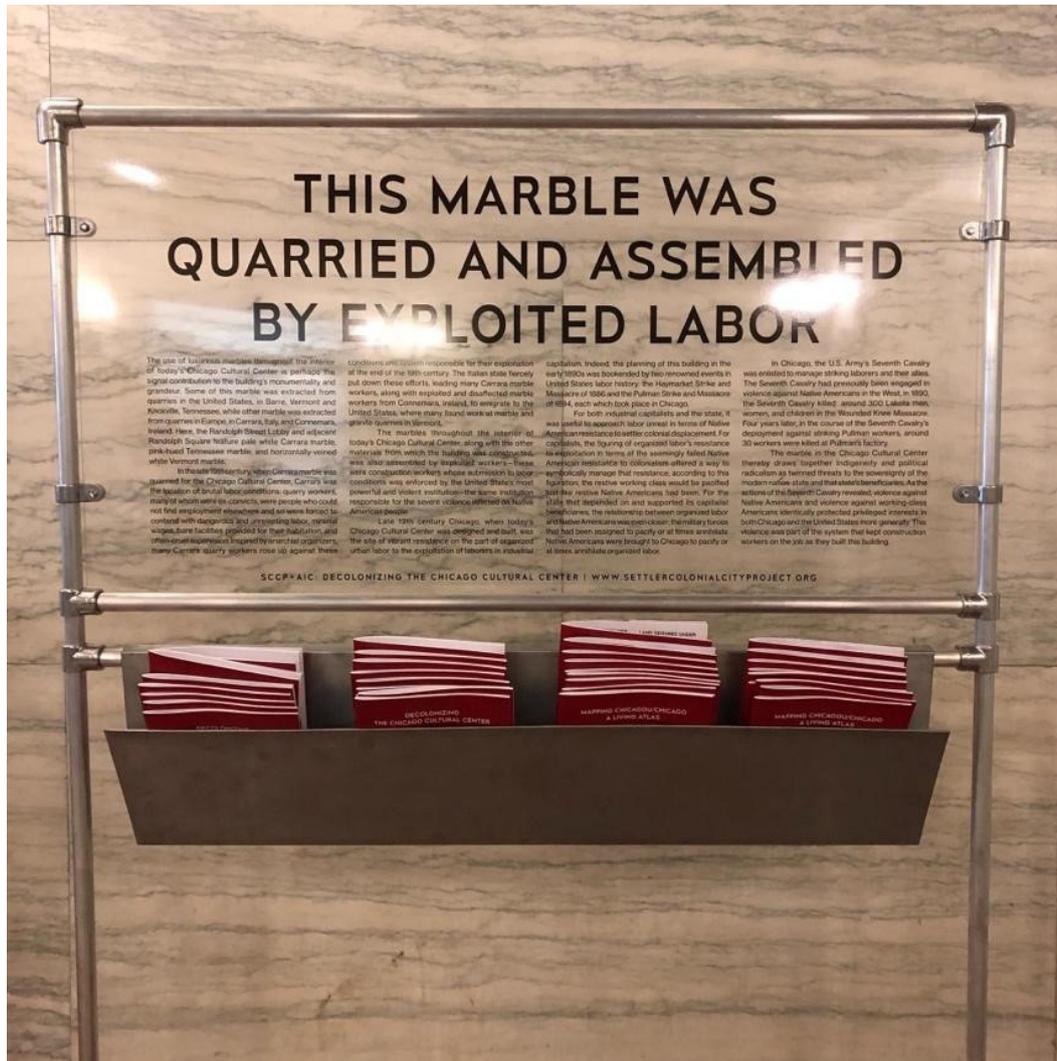


FIG. 2. Ana María León e Andrew Herscher. Este mármore foi extraído e montado através de trabalho explorado. SSCP 2019. Randolph St. Lobby, Chicago Cultural Center. Fonte: <https://settlercolonialcityproject.org/Decolonizing-Marble>.

O Centro Cultural de Chicago foi inaugurado no final do século XIX, o que permitiu que artistas e pesquisadores levantassem informações em

jornais e documentos relativos à obra, como também relativos à mina de extração do mármore, na cidade de Carrara. Foi assim que identificaram que os trabalhadores da mina em Carrara se mobilizaram contra as más condições de trabalho, assim como puderam colher relatos de documentos, onde se explicitam esta condição no canteiro de obras. Com a leitura daqueles dois contextos, não restam dúvidas de que aquele mármore exposto está ali em decorrência da exploração dos trabalhadores. Aquele mármore ganhou assim uma outra conotação. Não representava mais apenas o seu valor estético, ancorado numa tradição artística. O mármore se mostrou impregnado de histórias, dando um novo sentido àquele edifício, um sentido violento e doloroso.

Granito

A intervenção em monumentos públicos, proposta por diversos grupos ativistas - como fizeram os indígenas, em outubro de 2013, em protesto junto ao Monumento às Bandeiras contra a votação do PEC 215 -, tem efeito importante para a elaboração de uma outra perspectiva crítica relativa aos monumentos. No entanto, tem desdobramento relativo já que as ações são apagadas sistematicamente através de intervenções de restauro, que visam restituir uma pretensa feição original do monumento¹⁴. A perspectiva conflituosa estabelecida com as ações de ativistas e movimentos sociais, ao ser apagada por restauros ou ações de instituições públicas, acaba por continuar reverberando apenas num circuito específico, muitas vezes, circunscrito a grupos de especialistas, artistas e ativistas. Seu efeito é momentâneo e restrito. Este efeito prescinde de disputas e poder daqueles que o manifestam. Não é à toa que a remoção de monumentos ganhou tamanha importância, mas encontra restrições, quando se trata de monumentos complexos, especialmente pelas suas dimensões. Neste sentido, se recorrêssemos a uma estratégia de desvelamento da materialidade de um monumento, que efeitos

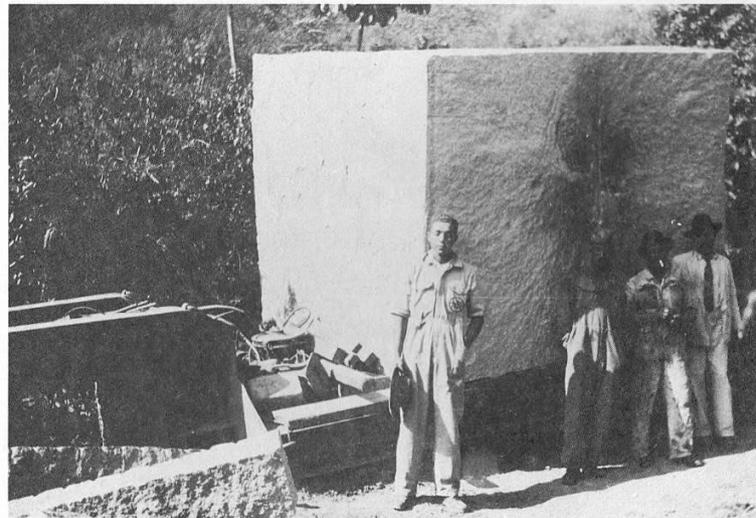
alcançaríamos? Quais resultados obteríamos ao indagar a materialidade do Monumento às Bandeiras? E o que estes resultados projetam metodológica e teoricamente para o campo disciplinar?

A rocha utilizada por Brecheret foi o Granito Mauá, que permite o trabalho e desbaste mais fácil por ter granulação maior e ser mais poroso, em comparação ao Granito Itaquera, empregado mais corriqueiramente naquele período na cidade de São Paulo (Gimenez; Lama, 2014). A história do trabalho com esta pedra, por parte de Brecheret, está bem documentada no processo de tombamento junto ao Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado (CONDEPHAAT, Processo 23074)¹⁵. Este processo foi fundamentado no trabalho de Marta Rossetti Batista, que, alguns anos antes, havia realizado a exposição “Bandeiras de Brecheret, História de um Monumento”, que, posteriormente, derivou em livro dedicado à história desta obra (Batista, 1985). Especialmente no livro, onde os procedimentos estão mais detalhados, pode-se acompanhar, através de uma sequência de imagens fotográficas, todo o processo de elaboração da obra, da maquete de implantação à sua inauguração em 25 de janeiro de 1953.

São muitos os aspectos que chamam a atenção neste conjunto fotográfico, como o registro dos trabalhadores na Oficina Incerpi, responsáveis pela execução do monumento, sob a supervisão de Brecheret. No conjunto, também é possível identificar algumas poucas imagens dedicadas à extração e corte do granito. Neste último caso, o corte é reencenado, contemporaneamente no ano de 1983, no ateliê do escultor Álvaro Franklin da Silveira, explicitando a complexidade e a penúria da atividade. Quanto à extração do granito, a documentação é escassa. Não é destacado um registro que apresenta uma vista geral da Pedreira dos Irmãos Milanezi – vencedores do edital aberto pela Prefeitura da cidade de São Paulo – como também não temos acesso às dinâmicas de trabalho de extração *in loco*. No conjunto, destacam-se apenas duas fotografias que nos revelam alguns pequenos aspectos [fig.3]¹⁶.



Pedreira Irmãos Milanezi, anos 40. Mauá, SP.
Foto: Col. família Incerpi.



Bloco de granito carregado no caminhão, anos 40. Estrada da Pedreira, Mauá, SP.
Foto: Col. família Incerpi.

FIG. 3. Fotografias referentes à extração do granito para a construção do Monumento às Bandeiras. Coleção Família Incerpi.
Fonte: (Batista, 1985: 105).

Na primeira delas (à esquerda do conjunto apresentado), um grupo de pessoas se deixa retratar diante de um afloramento rochoso, onde notamos alguns homens engravatados – sendo Victor Brecheret provavelmente aquele que ocupa o primeiro plano do quadro –, além de duas crianças, sugerindo a presença de trabalho infantil na pedreira, quando as leis trabalhistas eram ainda mais frágeis do que as atuais. A segunda fotografia (à direita do conjunto apresentado), destaca um bloco de granito de grandes dimensões já carregado sobre a carroceria de um caminhão, que faria o seu transporte até a cidade de São Paulo. Diante dele, estão quatro trabalhadores, possivelmente o motorista do caminhão, ao centro do enquadramento vestindo um macacão, e três trabalhadores da mina de granito. Mas chama a atenção a área escurecida de uma das faces do bloco, indicando – pelo seu desenho e por um sulco que percorre da aresta superior até o centro desta face – uma explosão decorrente do acionamento de uma dinamite, detonada durante o processo de extração do granito. O que vemos é a impressão deixada pelo

fogo decorrente da explosão. Esta é uma evidência importante da violência inerente ao Granito Mauá, utilizado no Monumento às Bandeiras, por aspectos particulares àquele contexto.

A consulta aos jornais da capital e de cidades ao seu redor revela um contexto brutal em relação ao trabalho nas pedreiras. São dezenas de relatos de acidentes, onde se explicitam a falta de segurança no trabalho, deficiências em equipamentos e diversos casos de acidentes com vítimas fatais. Em 2 de abril de 1950, o Correio Paulistano relatou o falecimento de cinco trabalhadores, em decorrência do acionamento indevido de 16 minas de explosão, na Pedreira Butantã, localizada na estrada entre as cidades de São Paulo e Itu. Este mesmo jornal, em 3 de agosto de 1951 quando o Monumento às Bandeiras ainda não havia sido concluído, destaca um acidente numa pedreira em Mauá, provavelmente, a mesma de onde se extraiu a matéria-prima para o trabalho na oficina coordenada por Brecheret – a Pedreira dos Irmãos Milanezi, na cidade de Mauá. “Pesando 14 toneladas a pedra despencou causando morte horrível de um operário” foi a manchete publicada pelo jornal paulistano, relatando o ocorrido com José Antônio Ferreira de 33 anos. É certo que a falta de segurança no trabalho não era uma questão exclusiva às pedreiras. A Consolidação das Leis de Trabalho (CLT) foi promulgada poucos anos antes, em 1943, evidenciando que este era ainda um assunto emergente no contexto brasileiro. Esta precariedade era mesmo uma condição generalizada naqueles anos 1940 e 1950, no Brasil, quando se executou o monumento de Victor Brecheret.

A leitura das hemerotecas públicas evidencia o processo brutal que é inerente ao granito utilizado na execução do Monumento às Bandeiras. Aqui, não estamos falando de processos ou metodologias de circulação de novas imagens ou mesmo da revisão de outras já consagradas, como destacado por Rafael Cardoso (2021). O que identificamos é que a materialidade que é constitutiva do monumento carrega em si uma violência, que é também fruto de dinâmicas sociais brutais, que encontram paralelo nas estratégias de ação dos bandeirantes. Reconhecemos também que a violência contida na

materialidade do monumento não é aquela que foi direcionada ao negro ou aos indígenas, ao longo do período colonial. Esta pode ser sim interpretada, já que explicitada nos traços das figuras talhadas para este monumento, mas não é aquela que se materializa na essência deste granito. Neste caso, só é possível reconhecer a violência contra os marginalizados através de uma construção discursiva, e o seu efeito, sua aderência à cultura local, depende da autoridade – do poder – daqueles que estão autorizados a construí-la.

Por outro lado, é certo que podemos reconhecer também a violência desta obra como uma expressão das crueldades perpetradas contra pobres, negros, indígenas, no tempo da sua execução e não no tempo que este representa. Para tanto, basta reconhecermos que eram estes os grupos sociais explorados nas minas de granito, onde muitos faleceram, como também em outros trabalhos brutais e fatigantes. Aqui, não há disputa, já que a violência é constitutiva da própria materialidade, passa a fazer parte de sua natureza. Este fato nos permite atualizar a obra de Victor Brecheret, como também a produção do modernismo brasileiro, já que estamos falando de uma violência contemporânea e inerente à realização das obras.

A materialidade permite lançar também uma agenda de reflexão teórica e metodológica para a produção historiográfica dedicada a obras, eventualmente, já muito estudadas. Obras, portanto, consagradas pela historiografia. Este olhar em profundidade sobre a materialidade permite desvelar algo inerente à obra, já que impregnado e constitutivo de seu substrato. De algum modo, esta perspectiva teórico-metodológica é uma devolutiva na matéria das provocações suscitadas pelas novas tecnologias. Podendo-se observar um objeto através de microscópios, escaneamentos 3D ou análises químicas de componentes, os recursos digitais devolveram um novo olhar para os objetos físicos, como nos explica Bill Brown (2010), abrindo um novo campo de investigação e problematização para os críticos e historiadores da arte. Abre-se também uma agenda de reflexão para os tombamentos de monumentos públicos, já que se pode agora analisar outras camadas das obras, o que pode lhes render novas perspectivas e problemas.

Os objetos artísticos – como também aqueles que fazem parte de nosso cotidiano, sejam eles móveis, livros ou edifícios – podem ser indagados de outra forma. Não mais sob a égide de balizas consagradas pelo campo disciplinar da história da arte, chave essencialmente europeia e norte-americana. Mas podem ser interpelados da perspectiva da materialidade dos objetos, permitindo-nos posicionar os debates a partir de uma perspectiva não Ocidental e, assim, contribuindo para a revisão de períodos ou movimentos artísticos, como o modernismo brasileiro, já que estamos aqui tratando de uma de suas obras singulares. Ainda que venha sendo formulada também por pesquisadores do chamado norte global, as perspectivas apresentadas pela materialidade permitem revisar conceitos e dar voz a narrativas, objetos e atores até então ignorados. Avança-se para além da necessidade de construção de novos discursos ou significados para as imagens que circulam, ainda que não deixem de ser fundamentais para o embate público. Trata-se, afinal, de elaborar novas questões, indagar sob outros perspectivismos e caminhar em direção a outros problemas. Sem perder o rigor científico que o campo prescinde, o materialismo permite leituras não canônicas de obras insuspeitas. Permite que os historiadores reconheçam outros problemas, objetos e processos. Perspectiva que parece revigorante, frente às necessárias revisões de nossa história.

Referências

- ANDRADE, R. M. F. de. *As Artes Plásticas no Brasil*, vol.1. Rio de Janeiro: Lagaroti, 1952.
- ANDRADE, A. L. D. de. *Um Estado Completo que pode jamais ter existido*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- APPADURAI, A. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.
- BATISTA, M. R. *Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953)*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.
- BEIGUELMAN, G.; MAGALHÃES, A. G. (orgs.). *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos*

digitais. São Paulo: Peirópolis: Edusp, 2014.

BROOK, T. *O chapéu de Vermeer: o século XVII e o começo do mundo globalizado*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

BROWN, B. Materiality. In: MITCHELL, W. J. T.; HANSEN, M. B. N. (eds.) *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010, p.49-63.

CARDOSO, R. When Decolonization Meets an Immovable Monument. *ReVista Harvard Review of Latin America*, New York, n.3, n.p., Spring/Summer, 2021. Para tanto, ver: <https://revista.drclas.harvard.edu/when-decolonization-meets-an-immovable-monument/>. Acesso em: 07 mar. 2022.

CHIARELLI, T. Monumento às Bandeiras, de Brecheret: o passado presente. *ARTE!Brasileiros*, São Paulo, 20 dez. 2021.

BARDI, P. M. *História da Arte Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1981.

CONDEPHAAT. *Processo 23074 - Monumento às Bandeiras*. São Paulo, 10.09.1984.

PESANDO 14 TONELADAS a pedra despencou causando morte horrível de um operário. *Correio Paulistano*, São Paulo, p.1, 03 de agosto de 1951.

CINCO OPERÁRIOS VITIMADOS na explosão de uma pedreira provocada por um raio'. *Correio Paulistano*, São Paulo, p.11, 2 de abril de 1950.

CYMBALISTA, R. *Guia dos lugares difíceis de São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2019.

GELL, A. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 6, volume 1, n. 8, p. 40-63. julho 2005.

GIMENEZ, A. M. S.; LAMA, E. A. Del. Comportamento de ondas ultrassônicas no Granito Mauá para a conservação do Monumento às Bandeiras. *Revista do Instituto de Geociências - USP*. Sér. Cient., São Paulo, v.14, n.3, p.47-60, set. 2014.

HOLLY, M. A. et alii. Notes from the Field: Materiality. *The Art Bulletin*, New York, v. 95, n.1, p.10-37, mar. 2013.

INGOLD, T. Emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p.25-44, jan/jun. 2012.

LATOUR, B. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 2019.

LEITE, J. R. T. *Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1979.

MARINS, P. C. G. O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo. n. 6-7, p.9-36, 2003.

MATTOS, C. Whither Art History?: Geography, Art Theory, and New Perspectives for an Inclusive Art History. *The Art Bulletin*, New York, v.96, n.3, p.259-264, sep. 2014.

MAUAD, A. M.; ALMEIDA, J. R. de; SANTHIAGO, R. (orgs.). *História pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

MAYUMI, L. *Taipa, canela-preta e concreto*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2008.

MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

MOREIRA, C. M. R. Entre monumentos e bandeiras: o patrimônio como operador de leitura. *Patrimônio e Memória*. São Paulo, v.14, n.2, p.401-415, jul./dez. 2018.

MUÑIZ-REED, I. *Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial*. São Paulo: MASP/Afterall, 2018.

PITA, F. M. A 'breve história da arte' e a arte indígena. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v.5, n.3, p.223-257, set./dez. 2021.

SANCHEZ, R. L. *et alii*. Monumento às Bandeiras: deixa que eu empurro: da obra de arte ao palco de atos de contestação! In: *Demonumenta*. São Paulo: FAUUSP, 2021.

TAVARES, P. *Memória da Terra*. Arqueologia da ancestralidade e da despossessão do povo Xavante de Marãiwatsédé. Brasília: Ministério Público Federal, 2020.

VIRAVA, T. G. de O.; CHIARELLI, T. O Monumento às Bandeiras como processo: do presente ao passado. *Quiroga, Revista do Patrimônio Iberoamericano*, Granada, v. 8, p.36-51, 2019.

ZANINI, W. (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. Vol. 1 e 2.

ZARENTSKY, N. *Acts of repair: justice, truth, and the politics of memory in Argentina*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2020.

Notas

* Eduardo Augusto Costa é professor doutor do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), onde desenvolve pesquisa vinculada ao Programa Jovem Pesquisador da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. E-mail: eduardocosta@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7909-0496>.

1 Refiro-me à obra "Proposta para Monumento" de 1973.

2 Para tanto, ver: <http://lattes.cnpq.br/4761842752933388>. Acesso em: 07 mar. 2022.

3 Podemos destacar aqui obras canônicas da historiografia da arte no Brasil, como as de Rodrigo Melo Franco de Andrade (1952); José Teixeira Leite (1979); Pietro Maria Bardi (1981); e Walter Zanini (1983).

4 "What is the most effective way to struggle against the ways monuments are deployed as sites for perpetuating symbolic violence?" Tradução do autor.

5 "Who, in fact, holds the power and has the dominant voice within the field today". Tradução do autor.

6 Para tanto, ver: <http://demonumenta.fau.usp.br/>. Acesso em: 07 mar. 2022.

7 Para tanto, ver: <https://www.paulotavares.net/carajas-niemeyer>. Acesso em: 07 fev. 2022.

8 "I regard materiality as the meeting of matter and imagination, the place where opposites take refuge

- from their perpetual strife”. Tradução do autor.
- 9 Deve-se reconhecer aqui que a categoria “humano” não deve ser encarada como uma condição homogênea, mas é sim constituída por cosmologias diversas. Entendimento que nos permite avaliar a história da arte indígena, por exemplo, a partir de um perspectivismo – para usar o termo cunhado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro – próprio. Neste sentido, recomenda-se o artigo de Fernanda Mendonça Pita (2021).
 - 10 Especialmente pelo fato desta coluna se associar, em termos estéticos, à Coluna de Trajano, erguida em Roma no ano de 113.
 - 11 Operação alertada em diversas oportunidades por Paulo Garcez Marins, diga-se de passagem, e muito acertada, para o Estado de São Paulo que buscava se posicionar enquanto protagonista do país.
 - 12 Para tanto, ver: <https://settlercolonialcityproject.org/2019-CAB>. Acesso em: 07 mar. 2022.
 - 13 “This marble was quarried and assembled by exploited labor”. Tradução do autor. Disponível em: <https://settlercolonialcityproject.org/Decolonizing-Marble>. Acesso em: 07 mar. 2022.
 - 14 O debate em torno da restituição de feições originais em processos de preservação de monumentos históricos é extenso, mas destaco aqui apenas alguns títulos importantes, como a tese de Antônio Luis Dias de Andrade (1993) e o livro de Lia Mayumi (2008).
 - 15 Ainda que esteja bem documentada, o processo disponibilizado no site da instituição apresenta resoluções muito ruins das imagens, o que, em parte, dificulta a observação de seus aspectos, mas que, ainda assim, permite compreender as etapas do processo de realização do monumento.
 - 16 Todos os esforços foram feitos para identificar a instituição que detêm a posse destas fotografias, tanto o livro de Marta Rossetti Batista (1985) quanto o processo de tombamento do Monumento às Bandeiras junto ao CONDEPHAAT (Processo 23074) não trazem referências claras de onde estes documentos se encontram. Foi consultado o CONDEPHAAT, o DPH (Departamento de Patrimônio Histórico da Cidade de São Paulo), o Museu da Cidade de São Paulo e o Instituto Victor Brecheret, sendo que nenhuma delas tem informações a respeito da “Coleção Família Incerpi”.

Artigo enviado em março de 2022. Aprovado em julho de 2022.