

O DESCOBRIMENTO DO BRASIL EM ESCULTURA: IMAGENS DO CIVISMO

*Paulo Knauss**

Em 3 de maio de 1900, inaugurava-se no Rio de Janeiro, então Capital Federal, o monumento a Pedro Álvares Cabral, celebrando o herói e o ato do Descobrimento do Brasil. O rito de inauguração da escultura urbana, de autoria de Rodolfo Bernardelli, foi um dos pontos altos das comemorações do quarto centenário do Descobrimento do Brasil. Na época, a data memorável celebrada ainda era o dia da Santa Cruz, conforme noticiara frei Vicente do Salvador em sua *História do Brasil* de 1617, uma vez que a carta de Caminha ainda não havia se tornado uma referência genericamente difundida, comprovando o dia exato do ato de descobrimento do Brasil, o que acabou com a dúvida e imprecisão em torno das datas e instituiu definitivamente o dia 22 de abril como referência.

Em Lisboa, uma réplica da peça de Bernadelli também seria instalada, com o mesmo pretexto. A escultura em bronze representa o capitão do descobrimento do Brasil em trajes de época, trazendo o estandarte português. Duas outras figuras ladeiam as costas do herói esculpido. De um lado, Pero Vaz de Caminha, e, do outro, Mestre João, ambos autores dos principais registros da expedição de 1500. O conjunto escultórico se situa sobre um pedestal de pedra hexagonal que é encimado por um anel de bronze composto de uma sucessão de escudos da cruz da Ordem de Cristo em relevo. No centro de cada uma das faces do pedestal encontra-se uma inscrição tipográfica: nas laterais, a demarcação das datas de 1500 e 1900; nas faces abaixo das figuras coadjuvantes, uma citação da Carta de Caminha e uma citação do poema “Caramuru” de Frei Santa Rita Durão que se completam com uma outra, de José Bonifácio, ideólogo do

* Professor do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, Laboratório de História Oral e Iconografia.

estabelecimento do regime imperial no Brasil, na face principal encimada pela figura do herói principal do evento do descobrimento; e, finalmente, na face anterior a inscrição do movimento luso-brasileiro de promoção da peça.

O que se revela no monumento a Pedro Álvares Cabral é uma escultura que acompanha a lógica monumental. Como tal, sua característica principal é se constituir a partir de uma estrutura narrativa que define a escultura como produto de representação do passado e que ordena uma determinada leitura da história. Desse modo, a partir das datas e das citações, costura-se a história do Brasil em linearidade através dos tempos, estendendo-se do fato fundador no século XVI para alcançar a referência poética do século XVIII e se caracterizar pela citação que afirma o estabelecimento do Estado nacional e se completar no ano de 1900, quando de sua ritualização comemorativa. Formalmente, a simetria e a circularidade fornecida pelo anel de bronze insistem numa organização temporal que apresenta o processo histórico como unidade, conduzindo através da solução escultórica de tipo narrativo a sugestão de que a história confirma a univocidade da nação, simbolicamente inscrita na materialidade da pedra e do bronze. Celebrar ritualística e afetivamente a aliança entre passado e presente confirma e justifica a nação e sua memória.

Essa iniciativa de comemoração de evento histórico, conjugada à promoção de um monumento, acompanhava uma tradição que se inaugurara no Brasil em 1864, com a inauguração da estátua equestre de D. Pedro I, na cidade do Rio de Janeiro, então sede da Corte imperial. Anos depois, em 1872, inaugurara-se a estátua de José Bonifácio, como a segunda escultura urbana do Brasil. Ambas as imagens escultóricas foram produto de uma grande mobilização da sociedade civil a partir da organização de uma subscrição pública nacional e debates vigorosos na imprensa da época, garantindo o movimento de promoção das peças. Esse mesmo modelo de procedimento e o sentido de mobilização social em torno de esculturas urbanas expandiu-se por todo o Brasil ao longo da República Velha e do pós-30, renovando as tipologias nas décadas seguintes. Mesmo que o exemplo do Rio de Janeiro tenha assumido posição de destaque, o movimento de distribuir imagens de caráter histórico nos centros urbanos difundiu-se e inscreveu-se na paisagem das cidades do Brasil.

É preciso anotar que o movimento de celebrar os grandes personagens da história nacional com esculturas públicas seguia o modelo francês, com origens no período da Revolução Francesa e atingiu seu auge na última virada do século, chegando a ser

caracterizado como *estatuamania*.¹ Fundamental é observar que a estátua da cidade se contrapunha à tradição religiosa de celebrar os mortos nos cemitérios ou templos, assumindo novas conotações simbólicas. Nesse percurso de transformação dos valores sociais, a escultura tornou-se emblema político, derivado do culto laico à nação. Trata-se de um elemento da *nova política*, que George L. Mosse definiu em torno do processo de nacionalização das massas e que faz parte da história política do mundo contemporâneo.² Segundo o autor, essa forma política estava fundada na idéia da soberania popular, que pelo recurso a cerimônias e símbolos objetivava o conceito de vontade geral, conferindo ao povo um papel ativo na criação da mística nacional. A representação política, assim, era transformada numa representação dramática que sugeria que o povo, ou a nação, era o ator da história. Assim, os monumentos se confundiram com os processos de fundação simbólica da nação.

Promoção do civismo

No Brasil, essa *nova política*, peculiar ao mundo contemporâneo, afirmou-se em torno da pedagogia do civismo. O estudo da história das imagens urbanas de tipo escultórico e caráter histórico permite evidenciar como elas se constituíram em instrumentos de uma dada pedagogia social caracterizada pela promoção do civismo.

Nesses termos, na apresentação do livro *Monumentos principais do Distrito Federal*³, Antônia de Amarante La Tardé, esclarece a importância e o papel que a imaginária escultórica adquire nesse contexto de preocupações cívicas e justifica a razão de seu estudo. A autora, que se define como “professora e educadora”, se atribui a missão de inculcar nos espíritos juvenis “[...] dever cívico”, o que encontra sua expressão no “culto aos patriotas”. Resulta da argumentação que o objeto da educação cívica deve ser “os feitos dos grandes homens” e seus “relevantes serviços prestados” ao país. No entanto, a sugestão é que se crie a aptidão desse “pátrio dever” a partir da ação de “rememorar”

-
- 1 A caracterização do movimento francês se encontra em Agulhon, Maurice. “La ‘statuomanie’ et l’histoire”. In: *Histoire vagabonde: ethnologie et politique dans la France contemporaine*. Paris, Gallimard, 1988, vol. 1.
 - 2 Cf. Mosse, George L. *La nazionalizzazione delle masse; simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1812-1933)*. Bologna, Il Mulino, 1975.
 - 3 Cf. La Tardé, Antonia de Amarante. *Monumentos do Distrito Federal*. Rio de Janeiro, s.ed., 1947.

e “recordar”, que deve ser desenvolvida “em corações”. Segundo a autora, esse exercício de memória deve fazer “germinar [...] um louvável orgulho de nacionalidade”, o que se alcança pelo despertar “do amor pela nossa história”. É preciso ressaltar as referências ao amor e ao coração, palavras que carregam associação com conteúdos emotivos. Esse apelo afetivo apresenta-se no seguinte trecho ilustrativo:

Amái-o estudante! Venerai a esse sábio cuja vida é um belo exemplo de amor e abnegação! Orgulhemo-nos desse Brasileiro que tão bem soube engrandecer e honrar o nome de seu País, no saber, no valor, na virtude e no civismo.

Explicita-se, nessa citação, que se refere à estátua de José Bonifácio, que a ênfase na biografia não é um recurso aleatório. A biografia é um exemplo de vida a ser seguido, ou que deve servir de inspiração. O caso exemplar serve para construir um padrão universal e absoluto. Por outro lado, a condição biográfica possibilita uma base de identidade a partir da condição humana universalmente válida. Essa identidade de alcance abrangente é reforçada pelo sentimento investido num objeto comum. Note-se que o atributo moral da imagem se refere a um conjunto – o país –, de tal forma que “saber”, “valor”, “virtude” e “civismo” aparecem como valores partilhados coletivamente, mesmo sendo obra individual. O amor dedicado ao caso exemplar e o orgulho pela excepcionalidade são elementos de uma identidade afetiva que pode anular as distâncias e as diferenças sociais. Instaura-se, assim, a partir de uma mesma base emocional, a comunhão dos cidadãos que circulam em torno da mesma peça urbana e que expressa valores sociais comuns.

Em outras palavras, pode dizer-se que o método, afirmado pela autora Antônia de Amarante La Tardé, nos anos 40, consiste em memorizar a partir do estabelecimento de uma identidade afetiva.⁴ O caso biográfico exemplar é um dos elementos principais dessa estratégia educativa. Os objetos urbanos e suas imagens são compreendidos, desse modo, como elementos de mediação. São eles que instalam uma base de identificação entre sujeito e objeto de conhecimento, empregando a empatia como procedimento.⁵

4 Esse recurso à afetividade não é exclusivo da história da imaginária urbana, incluindo-se no contexto da religião laica da nova política a partir do século XIX. Um tratamento variado e que permite uma reflexão comparativa é a problematização acerca do caso da construção social do patriotismo nos EUA em bases afetivas e de apelo emocional na obra de Bodnar, John (ed.). *Bonds of affection; Americans define their patriotism*. Princeton, Princeton University Press, 1996.

5 Essa característica do tratamento da imagem urbana contemporânea sugere um paralelo com a história

Esse método, sustentado no princípio da empatia, leva ao estabelecimento de uma indissociação do cidadão e da ordem social instituída. O que se constrói é uma situação de identidade positiva. Inviabiliza-se o distanciamento do cidadão de sua ordem social correspondente. Indissociado e confundido com a ordem social, restam somente ao cidadão a reprodução e a extensão dos padrões sociais estabelecidos. Dentro dessas circunstâncias, os objetos urbanos se caracterizam como instrumentos de educação política conservadora, a serviço do poder instituído. Disso resulta que a estatuária urbana é caracterizada como material para o ensino de história, delimitada pelo seu conteúdo cívico.

Importa salientar que, nesses termos, todas as etapas e os rituais de uma mobilização social, convocada por uma iniciativa em torno da promoção de uma imagem urbana, assumiam um sentido de educação cívica. Por exemplo, em 1917, no folheto de convocação da mobilização do professorado paulista para apoiar a iniciativa do Monumento à Memória de Oswaldo Cruz, registrava-se:

A dádiva proveniente dos alunos e professores das escolas públicas paulistas, representa sobretudo valiosíssimo concurso moral, porquanto exprimirá, com singela eloquência, a primeira adesão da posteridade encarnada nas almas juvenis daqueles que amanhã irão participar dos destinos da pátria e que ora estão sendo educados por vós no culto dos homens que souberam honrar o Brasil.⁶

Nesse trecho de citação, nota-se como o ritual da subscrição pública em torno da promoção de uma imagem urbana de caráter histórico era definido como instrumento da educação cívica. O que importa enfatizar é que, não apenas a peça de imaginária, mas as formas de culto ao emblema escultórico, de um modo geral, eram incorporadas ao universo das práticas do civismo. Os conteúdos da história se confundiam, então, com o civismo, definido pela sua relação com a moral, cuja medida era a fidelidade ao Estado Nacional.⁷ A ritualização das imagens urbanas ganhava, assim, um atributo

social das imagens na Idade Média, indicada por exemplo na obra de Ringbom, Sixten. *Les images de dévotion. XIIIe – XVe siècle*. Paris, Gérard Monfort Editeur, 1995. A imagem na sociedade medieval cumpria um papel fundamental como instrumento místico de devoção – *Andachtsbild* – no quadro de uma cultura religiosa. De um modo geral, a bibliografia indica que a imagem na época medieval era elemento presentificador da representação figurativa, conceituando-se em torno da categoria de *Imago*.

6 Cf. Fiocruz / Casa de Oswaldo Cruz / Setor de Documentação – Fundo: Fundação Oswaldo Cruz, Série Serviço Administrativo, Série Administração Geral, Subsérie Monumento à Memória de Oswaldo Cruz, Caixa 1, Dossiê Correspondência, maço 1.

7 Para uma discussão do papel da história no sistema educacional no Brasil da primeira metade do século XX, consulte-se Bittencourt, Circe Maria F. *Pátria, civilização e trabalho*. São Paulo, Loyola, 1990.

específico. A imaginária urbana se definia como recurso didático para a promoção do civismo. Em consequência, pode se sugerir que o civismo no Brasil se define como uma tradução da religião laica da *nova política* peculiar ao mundo contemporâneo. Resta, no entanto, identificar o conteúdo desse civismo.

Princípio da gratidão

A história da estátua equestre de D. Pedro I nos remete à proposta original de promoção do monumento, datada de 1825, acompanhando assim a fundação do Estado nacional no Brasil em torno do regime imperial. Em 1838, a iniciativa foi lançada com uma subscrição pública nacional, que deu origem à mobilização que levou a cabo o projeto. Após um concurso público, realizado em 1855, venceu o projeto de Maximiliano Mafrá. Todavia, a estátua foi confeccionada na França pelo segundo colocado, o escultor francês Louis Rochet. Em março de 1864, o monumento foi inaugurado com grandes festividades na Corte, tornando-se um ritual de consagração do regime da monarquia constitucional.⁸

A iniciativa de promoção da imagem urbana de caráter histórico e escultórico baseava-se na recordação de um personagem do passado, concebido como herói, capaz de uma ação extraordinária fundadora da nação. Desse modo, a proposta de subscrição pública afirmava a intenção de simbolizar os “heróicos feitos” e recomendar “à posteridade o nome glorioso” do “principal autor” da Constituição, outorgada em 1824, e da Independência, que lançara as bases do Estado nacional no Brasil. Ainda que o projeto de subscrição de 1838 se concentrasse, sobretudo, na iniciativa de homenagear o imperador D. Pedro I, o projeto propunha juntamente preparar o erguimento de uma estátua do Patriarca da Independência, José Bonifácio, que só seria completada em 1872, por ocasião das festividades do cinquentenário do Estado nacional. A figura estatificada desafiava o tempo. Consta do prospecto de lançamento da subscrição para erguer as estátuas definidas como monumentos:

A história das nações consagra, com os devidos louvores, o nome daqueles homens que, por seu engenho ou por ações heróicas, se tornarão credores da veneração de seus conci-

8 Para uma caracterização do movimento de promoção da estátua equestre de D. Pedro I, consulte-se Ribeiro, Maria Eurydice de Barros. “Memória em bronze”. In: Knauss, Paulo (coord.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1999.

dadãos da humanidade; e os povos agradecidos os transmitem de pais a filhos, com o devido acatamento.

[...] agora é tempo que se levante um padrão [...] que leve à posteridade a memória destes dois varões insignes, e com ela a do reconhecimento nacional por tão eminente serviço.⁹

O lançamento do prospecto foi acompanhado do requerimento e da licença conferida pelo Estado imperial para deslanchar a iniciativa. Um trecho do requerimento dirigido ao Imperador D. Pedro II diz o seguinte, confirmando a mesma linha divulgada no prospecto:

Sendo da dignidade e honra da nação brasileira consagrar por um monumento durável o sucesso da sua independência, e deixar à posteridade a gloriosa memória do fundador deste Império¹⁰.

Assim, observa-se que a iniciativa encaminhava a construção de uma memória social elaborada em torno do passado histórico. O controle da recordação do evento histórico articulava a afirmação do Estado a partir da caracterização do personagem como fundador do regime imperial. A ação extraordinária que instaura uma nova era política legítima, por sua vez, o personagem como herói diante da história. É a partir da demarcação do evento como ação heróica que o personagem se individualiza. Contudo, o personagem individualmente só importa porque é identificado com a definição das estruturas sociais, que abarca a coletividade de modo abrangente. Enquanto o personagem é heróico e o termo individual é isolado, o termo coletivo e abrangente é a nação. Nesse sentido, o feito heróico se destaca por definir o destino político da nação, e o Estado é o vínculo articulador entre o personagem individual e a nação como termo abrangente. O herói se torna, então, emblema da história e da nação na medida em que afirma simbolicamente o Estado.

É a insistência em identificar a ação individualizada com uma repercussão de alcance coletivo que faz com que se instaure uma dívida entre o gesto individual e o destino comum, definido como credor. A definição do fato histórico implica, então, numa dependência em relação aos rumos coletivos definidos pelas ações individuais. Nesse ponto é que se justifica a *veneração* por parte da nação, que mantém viva a

9 Cf. *Prospecto de Subscrição*. IHGB, Lata 59, PS 15.

10 *Idem*.

lembrança do feito especial do personagem heróico. O reconhecimento histórico da nação instaura a cumplicidade entre o coletivo, a nação e o personagem histórico particularizado. Dito de outra forma, a cumplicidade estabelecida pela consagração histórica nesse caso faz com que a sociedade nacional se identifique com suas estruturas de Estado representadas pelo personagem. Ao venerar o fato do passado e o personagem sacraliza-se a própria ordem social presente, articulando os tempos a partir da história do Estado. Aos povos cabe agradecer, conforme indica a primeira citação. Não sem razão, a estátua equestre de D. Pedro I traz a seguinte inscrição: "A D. Pedro I, Gratidão dos Brasileiros". Resumidamente, esse princípio da gratidão instaura as bases da relação da Sociedade com o Estado a partir da construção de uma memória acerca do passado histórico que afirma a vontade geral como medida da unidade nacional. Nesse sentido, é possível articular o princípio da gratidão com a elaboração social da memória nacional. Renato Ortiz anota que a memória nacional tem como característica não ser expressão de uma vivência imediata dos grupos particulares, uma vez que transcende as especificidades e as divisões sociais, não sendo, portanto, extensão de lembranças particulares. Nesse sentido, a construção da memória nacional é fundamentalmente uma questão ideológica, integrando um campo de poder a partir da afirmação do Estado.¹¹

O princípio da gratidão se estabeleceu como marca estruturante da instauração das imagens urbanas. Assim, em 1952, o ministro da Educação e Saúde, Simões Filho, em carta ao prefeito do Distrito Federal, solicitando a colaboração financeira da Prefeitura para a conclusão do Monumento à Memória de Oswaldo Cruz, fazia a seguinte anotação acerca da participação dos poderes públicos:

[...] não serão indiferentes ao assunto, dada a grandeza da dívida nacional a um dos nossos mais benfazejos compatriotas. Brasileiro que tanto elevou, nos mais adiantados centros de ciência do mundo, o nome de nosso país, [...] Oswaldo Cruz merece a homenagem idealizada, a qual representa uma dívida a ser quanto antes resgatada, principalmente por parte da capital da república, a cidade mais diretamente beneficiada com as atividades do inolvidável sanitarista.¹²

11 Cf. Ortiz, Renato. *Cultura e modernidade; a França no século XIX*. São Paulo, Brasiliense, 1996, p. 191.

12 Cf. Fiocruz / Casa de Oswaldo Cruz / Setor de Documentação, Fundo: Fundação Oswaldo Cruz, Seção Serviço Administrativo, Série Administração Geral, Sub-série Monumento a Oswaldo Cruz, Caixa 1, Dossiê Correspondência, maço 8, carta de 6 de outubro de 1952.

Nesses termos fica estabelecida simbolicamente uma conexão entre o individual e o coletivo, construída a partir de uma dívida da sociedade para com os feitos de um personagem. O enunciado da gratidão se torna uma imposição da fidelidade da sociedade à sua própria história, definida pela construção do Estado nacional. A gratidão torna-se, assim, um princípio simbólico instaurador da própria sociedade, na medida em que afirma a memória nacional.

O futuro como monumento

Às vésperas do Estado Novo, em meados de 1937, duas cartas do ministro Gustavo Capanema apresentam o projeto para a construção de uma estátua que deveria representar o Homem Brasileiro.¹³ Desde 1934 Capanema estava à frente do Ministério da Educação e Saúde, que, junto com o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, era um dos baluartes do regime instaurado desde a Revolução de 30 e redefinido pela ditadura do Estado Novo.¹⁴

A estátua deveria servir de emblema, uma vez que seu objeto é o mesmo da política proposta – o homem brasileiro. Isso não escapava ao autor da carta, que anotava ser a escultura, para o ministério, a “expressão de sua finalidade”. Por isso mesmo, a estátua estava destinada a compor o conjunto da sede ministerial, que estava sendo construída naquele momento. O novo edifício era de arquitetura modernista, dentro dos padrões do estilo internacional.¹⁵ Em carta de junho de 1937, dirigida ao presidente Getúlio Vargas, o ministro da educação caracterizava o novo prédio como “obra de esforço, esmero e gosto”, produto de “trabalho seguro e belo” e “modelo de técnica”. O ministro

13 Cf. 0278/II-9 – Carta de Gustavo Capanema ao Presidente Getúlio Vargas, datada de junho de 1937; e 0285 – carta de Gustavo Capanema a Oliveira Vianna, com indicação de cópias a outros endereçados, de 30 de agosto de 1937.

14 Cf. Schwartzman, Simon *et alii*. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra/Edusp, 1984.

15 Para o tratamento da construção da sede ministerial, vide Bruand, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1991, cap. 3, parte 1; Lissovski, Mauricio e Sá, Paulo Sergio Moraes de. “O novo em construção: o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde e a disputa do espaço arquitetável nos anos 30”, *Revista Rio de Janeiro*. Niterói, UFF, ago/1986, n. 3, pp. 17-29; dos mesmo autores o livro *Colunas da educação. A construção do Ministério da Educação e Saúde*. Rio de Janeiro, Edições do Patrimônio – IPHAN/MinC, 1996; e Cavalcanti, Lauro. *A preocupação do belo*. Rio de Janeiro, Taurus, 1995, cap. 2.

afirmava as qualidades funcionais, associadas à “maneira racional” da concepção, ao mesmo tempo em que definia o projeto como “obra de arte”. Como tal, segundo Capanema, a tarefa arquitetônica impunha a cooperação das artes, especialmente da escultura e da pintura. “O edifício e a estátua se completarão, de maneira exata e necessária”, dizia. Essa intenção, de fato, estava em sintonia com o espírito modernista. O destino reservado à obra era ocupar os jardins, em frente à sede do ministério.

Para sua concepção, Capanema faz apelo a quatro professores: Oliveira Vianna, Rocha Vaz, Roquette Pinto e Froes da Fonseca. Nessa carta a colaboradores, o ministro refere-se ao “colosso de cerca de 11 metros de altura”, constando “apenas de um homem sentado”, advertindo que o trabalho não será “simplesmente” [sic] uma obra de arte, tratando isso como uma obviedade. Em consequência, o ministro termina por apresentar a razão que justifica seu apelo aos quatro colaboradores eminentes da época:

Há nele um lado científico importante, que é o de fixar já não digo o tipo brasileiro (que ainda não existe), mas a figura ideal que nos seja lícito imaginar como representativa do futuro homem brasileiro.

Assim, a representação escultórica tinha como objeto não algo dado, mas um projeto, um objeto em perspectiva, ou uma expectativa em relação ao futuro, uma expectativa em relação aos homens do Brasil.

Gustavo Capanema, em sua carta aos professores, reconhecia que estava no terreno das hipóteses acerca do tipo do homem no Brasil do futuro ideal. Porém, era justamente essa condição que justificava seu apelo aos colaboradores, pois considerava que as hipóteses eram “um esforço da ciência”. Tratava-se de fundamentar intelectualmente aquilo que, na carta anterior dirigida ao presidente, possuía tanta materialidade na pedra e nas suas dimensões. Assim, enquanto o tom das palavras de Capanema a Vargas era afirmativo, a segunda carta aos professores terminava abrindo a polêmica em torno da imagem do homem brasileiro a partir da condição hipotética do objeto, definido como ideal e na perspectiva do futuro. Ao lado disso, enquanto a carta ao presidente tinha como nó a afirmação da obra escultórica como arte, a outra carta se dedicava ao seu conteúdo científico. Disso resulta que o projeto da escultura apresenta dupla dimensão, uma artística e outra científica. A complexidade do projeto do Homem Brasileiro em escultura fez com que o projeto fosse substituído.

Em outubro de 1943, no programa “Hora da Juventude”, o rádio anunciava a construção de uma estátua a ser erguida nos jardins em frente ao Ministério da Educação e Saúde. O monumento deveria ser composto da figura de dois adolescentes. A locutora

Lucia Magalhães informava que o Sindicato dos Educadores, em conjunto com o movimento da Juventude Brasileira (um movimento pára-oficial de mobilização nacionalista de jovens), lançava uma convocação para arrecadar fundos para o projeto, apelando para a contribuição material e o apoio moral de todos. Estabelece-se uma comparação com a mobilização religiosa de construção da estátua do Cristo Redentor, no Corcovado, caracterizando ambos os monumentos pela sua “significação moral e patriótica” associados à “mobilização espontânea”. Inicia a locutora do rádio “– Quero hoje explicar aos meus ouvintes [...]”, para em seguida definir a estátua como:

uma expressão de confiança no futuro da raça, [...] é o que deve ser esse monumento [...]. Eu muitas vezes disse, através deste microfone, que a atual geração da Juventude Brasileira era predestinada. Confirmando essa intuição, é preciso ver mais um signo de predestinação nesse momento que perpetuando no bronze toda a Juventude da nossa terra, a que amanhã surgirá para tomar das mãos dos seus maiores o facho da civilização [...]. É esse sentimento, fator precioso e unificador da Pátria, que o Monumento da Juventude Brasileira quer perpetuar. [...] Entrego aos meus ouvintes da Hora da Juventude a missão honrosa de propagar a fé no futuro de seus próprios destinos.¹⁶

A mobilização, por meio da subscrição, para a construção da estátua se constitui como um movimento pela unidade nacional – “unificador da Pátria”. Nesse sentido, revela-se a importância do envolvimento da sociedade civil. A estátua torna-se, assim, motivo em torno da questão nacional.

Finalmente, o contrato da encomenda seria fechado com o escultor de São Paulo, Bruno Giorgi, em novembro de 1943, sendo o resumo da arrecadação e da despesa de fevereiro de 1944.¹⁷

Essa mesma Comissão se encarregou de divulgar uma mensagem, em pergaminho, dirigida ao presidente Getúlio Vargas, no dia de seu aniversário, em que o movimento da Juventude Brasileira anunciava a obra da estátua.¹⁸ Nesse pergaminho afirmava-se que a obra da estátua era uma manifestação de apoio ao governo, que “projeta-se em direção ao futuro e, pela primeira vez em nossa História, transpõe o círculo limitado do presente [...]”. E, por associação, a mensagem caracteriza a estátua como “uma antecipação do futuro”.

16 Cf. 0429/V-17.

17 Cf. 0495/VIII-29; e 0506/VIII-38; e 0521.

18 Cf. 0429/VI-33.

Em outras palavras, não seria demasiado afirmar, a partir da fala do rádio e da mensagem em pergaminho, que a escultura da Juventude Brasileira se articula a partir do esvaziamento do presente e da valorização da expectativa em relação ao futuro, carregado de positividade. É o *futuro* o enunciado articulador do conteúdo do monumento. Paradoxalmente, a ação oficial não se identifica diretamente com a estátua, a qual, no entanto, serve de pretexto para reunir governo e sociedade civil. Assim, a mobilização tem como motivo o presidente e se organiza em torno do espaço do governo, o ministério. Por fim, o futuro que anuncia se identifica com o regime, amarrando a expectativa em relação à juventude com a ação do governo. A sociedade surge como sujeito coadjuvante do sujeito principal – o Estado. O futuro se identifica com o governo instituído. Em poucas palavras, transfere-se para outro sujeito e para outro tempo adiante o espaço da vida em sociedade.

A diferença para o caso do Homem Brasileiro é que o enunciado-chave não se apresenta mais carregado de atributos. No novo projeto de escultura não há mais a insistência na solidez da matéria, nem tampouco a identificação com a força e o tipo racial. O futuro é pura expectativa – no Estado. Desse modo, o projeto da Juventude Brasileira apresentava uma novidade na história dos monumentos do Brasil ao inverter a abordagem temporal tradicional da lógica do monumento. Ao invés de articular o sentido monumental pela atualização do passado, o novo projeto escultórico propunha a tematização do devir, antecipando o futuro e dando sentido ao presente a partir da instauração de uma nova articulação temporal. O modernismo como código artístico se encarregaria de resolver essa nova articulação no plano formal e plástico.

A imagem escultórica da Juventude Brasileira instaura, assim, uma leitura da ordem social, em que o Estado e a Sociedade são entendidos como instâncias autônomas. À moda de uma teoria política idealista, o Estado se define como lugar da Razão Universal. As estruturas sociais do poder são descontextualizadas, apresentando uma sociedade homogênea e em univocidade com a universalidade do Estado. A relação Estado-Sociedade é organizada, portanto, no plano simbólico em linearidade complementar, desprezando as condições de seu entrelaçamento conflituoso. As estruturas sociais se evanescem no espelho do poder.

A solução plástica da Juventude Brasileira é figurativa¹⁹, e as figuras são compostas em três blocos de pedra em tom que varia do cinza ao amarelado, alcançando a medida

19 A solução da estátua feminina nos sugere a comparação com *Nu, jeune fille debout*, de 1925, de Charles

de 4,45 m. Os jovens estão representados com olhar à frente, dirigido ao horizonte distante, como que antevendo o futuro. A solução coloca as figuras voltadas para o edifício da sede ministerial, de lado para a rua. Nesse sentido, o futuro, o horizonte vislumbrado, aquilo que está à frente, é o símbolo do Estado, representado pelo marco arquitetônico. Escultura e edificação se reúnem na linha do suposto olhar congelado da juventude brasileira. Além disso, as figuras representadas estão como que marchando para diante, sugerindo o caminho de encontro dos dois emblemas. Curiosamente, isso lembra o bilhete de Roquette Pinto a Capanema, que rejeitava a posição sentada do Homem Brasileiro e sugeria a mesma solução dada por Bruno Giorgi.

A escultura, no entanto, é concebida sobre o atributo de monumento. Conceitualmente, essa categoria relaciona-se a objetos cuja razão simbólica organiza a ordem temporal. Os monumentos, de uma maneira geral, relacionam-se com fatos memoráveis ou recordação de personagens mortos. Curiosamente, o Monumento da Juventude Brasileira não apresenta essas relações; porém, da mesma forma, organiza a ordem da história ao relacionar presente e futuro. O passado não é colocado em discussão, mas o futuro e as opções do presente. Dessa maneira, a juventude é o elemento que presentifica a possibilidade do futuro. Na ordem do tempo, a juventude é o objeto da história e o Estado o sujeito das transformações sociais. A Juventude Brasileira surge, assim, não como monumento ao passado, mas se legitima como projeto de porvir, daí se constituir como monumento ao futuro.

A imagem da juventude foi por certo a solução possível para a escultura do homem brasileiro.

Símbolo da unidade nacional

O Monumento ao Trabalhador Brasileiro foi inaugurado às 10 horas do dia 1º de maio de 1950, em frente à antiga sede do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, na avenida Presidente Antonio Carlos, na cidade do Rio. A cerimônia contou com as

Despiau (1974-1946), do acervo do Museu de Arte Moderna de Paris, bem como com a obra *L'Action Enclainée. Monument à Blanqui* de Aristide Maillol (1861-1944), de c. 1906, também do mesmo acervo [cf. *Dictionnaire de la Sculpture Moderne*. Paris, Fernand Hazan, 1960]. Da mesma forma, encontramos a mesma sugestão comparativa em peça do mesmo ano e de autoria do próprio Bruno Giorgi: *As amigas*, em terracota, de 70 cm. [cf. Bardí, P. M. *Em torno da escultura no Brasil*. São Paulo, Banco Sudameris, 1989, p. 83].

presenças do presidente da República, Eurico Gaspar Dutra, do prefeito do Distrito Federal, Mendes de Moraes, do cardeal-arcebispo do Rio de Janeiro, D. Jaime de Barros Câmara, além de diversos deputados, senadores, vereadores, ministros de Estado, generais, dirigentes sindicais, representantes do Poder Judiciário e membros dos gabinetes militar e civil da presidência da República. Desde que a classe trabalhadora no Brasil, durante os anos 30, foi reconhecida e valorizada como sujeito político pelo Estado, a solenidade do Dia do Trabalho tornou-se um emblema do entrelaçamento da sociedade política e da sociedade civil. Naqueles anos o destaque eram os discursos do presidente Getúlio Vargas.²⁰

Em 1950, instalados na tribuna de honra, o presidente Dutra e as demais autoridades assistiram ao desfile dos operários concentrados na Esplanada do Castelo. À frente dos agrupamentos vinha a banda de música do corpo de fuzileiros navais. Iniciada a cerimônia, duas operárias da Fábrica Bangu, tradicional indústria de tecidos, retiraram o pano que cobria a peça de granito. Começava a partir daí a saga da estátua do trabalhador brasileiro. No instante em que a escultura foi descerrada “houve um Oh! incontido dos presentes. Dizem os que estavam no palanque presidencial que até o general Dutra achou feio e exclamou: ‘Não gostei!’”²¹. Talvez, sem ainda poder imaginar a onda de protestos que a obra iria despertar, o presidente deu prosseguimento à cerimônia e discursou:

Aqui estou eu para, como nos anos anteriores, compartilhar das vossas alegrias. Aqui estou eu também, o que me é especialmente grato, para inaugurar este monumento ao trabalhador brasileiro [...] nesta inauguração sinto-me feliz por homenagear, em nome da nação agradecida, os construtores da riqueza nacional. E estou certo de que este monumento aqui ficará – bloco de granito afrontando o tempo – como símbolo imperecível dos sentimentos de união e de paz que alimentaremos e cultivaremos nas jornadas do futuro.²²

Pelas classes patronais discursou o deputado Euvaldo Lodi, presidente da Confederação Nacional da Indústria – CNI:

20 Considerações sobre a história do Primeiro de Maio no Brasil se encontra em Kocher, Bernardo. “Luto-luta: o Primeiro de Maio no Rio de Janeiro (1890-1940)”. *Arrabaldes*. Petrópolis, 1988. n. 2.

21 Cf. *O Globo*. Rio de Janeiro, 3 de maio de 1950.

22 Cf. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 3 de maio de 1950.

Na ereção de um monumento ao trabalhador não vejo apenas uma consagração de reconhecimento, mas também um ato religioso, um ato de fé. O trabalho é uma lei, não é um castigo [...] enaltecendo o trabalhador, não queremos redimi-lo de um destino que só serve para dignificá-lo. O trabalhador não é, não pode ser um germe de revoltas. Dele, e só dele, podem provir o pão, a liberdade, a paz [...] que este monumento seja símbolo da união dos brasileiros e da grandeza da pátria.²³

Em nome dos trabalhadores discursou o sr. Deocleciano de Holanda Cavalcanti, presidente da Confederação Nacional do Trabalhadores na Indústria:

Ao receberem as classes trabalhadoras as justas homenagens que lhes presta a nação, por iniciativa do primeiro magistrado do país, podemos afirmar que esta reverência é o compromisso formal que o governo atesta ao mundo que zela pelos direitos sociais de nossa pátria. Do trabalho construtivo, do espírito de colaboração das classes, da consciência dos direitos e deveres e da observância dos postulados legais que nos governam, poderemos extrair, então, em ambiente de concórdia e fraternidade, as riquezas formadoras da economia nacional e geradoras do progresso e da grandeza da nação.²⁴

Nas três falas, o que predomina é a insistência na unidade nacional associada à preservação da ordem social. Contraditoriamente, é o reconhecimento dos conflitos sociais que permite a ênfase na comunhão social, promovida simbolicamente pelo ritual de comemoração e pela peça escultórica inaugurada.

As palavras do presidente da República ressaltam o congraçamento entre o governo e a nação, destacando em separado o papel da classe trabalhadora. Esse destaque, se, de um lado, faz apelo e antecipa a unidade do conjunto social, de outro lado, atribui à categoria dos trabalhadores a qualidade de elemento da dissonância social. Desse modo, a ação ritualizada e a produção do emblema escultórico servem como uma advertência simbólica. Importante aí é o fato de que os trabalhadores são definidos como “construtores da riqueza nacional”, ressaltando, portanto, que a garantia do bem-estar material depende da unidade do conjunto social. Assim, a classe trabalhadora não ganha matizes de passividade, mas, ao contrário, é definida como parceira ativa da reprodução da ordem social. Todavia, o rito é relacionado ao domínio afetivo através do registro da alegria e da felicidade, sendo que o sentimento de gratidão atribuídos ao presidente e à nação leva a confundir sociedade política e sociedade civil, reforçando o sentido

23 Idem.

24 Idem.

da unidade social. Ao mesmo tempo, o discurso caracteriza o tempo como artífice e testemunho da “união” e da “paz” vislumbradas, representado pela suposta perenidade da pedra e dos sentimentos. Em linhas gerais, na fala presidencial, a coesão da sociedade se identifica aos domínios da afetividade compartilhada na gratidão e da linearidade temporal. Simbolicamente, as rupturas sociais são inviabilizadas. O presidente da República produz a imagem da conservação social.

No discurso do representante da classe patronal, que é igualmente um representante da sociedade política, repete-se a insistência na unidade nacional. No entanto, os termos se renovam. O ritual é associado a um ato de fé, conferindo uma certa sacralidade laica ao ambiente social. Isso porque o trabalho e a dignidade se identificam ao destino. Num plano cosmogônico, portanto, legitima-se que o trabalhador não pode ser instrumento da ausência de coesão social – “não pode ser germe de revoltas”, diz textualmente a fala de Euvaldo Lodi. Nesse sentido, da classe trabalhadora depende o alimento, o bem-estar, a individualidade e a ordem social – “o pão, a liberdade e a paz”, bem como a “grandeza da pátria”. Longe de ser coercitivo, a elaboração do discurso confere aos trabalhadores um papel social fundamental, valorizando e engajando-os como sujeitos da conservação das estruturas sociais. Nesse sentido, nada mais coerente do que identificar o trabalho com a lei, como insiste a fala do presidente da CNI. O sentido da unidade nacional confunde-se, assim, com a preservação da legalidade pelo trabalhador.

Por sua vez, o discurso do representante dos trabalhadores reúne o presidente e a nação, atribuindo-lhes as mesmas qualidades associadas à justiça e caracterizando o ritual como justo e o presidente como magistrado principal e que zela por direitos sociais. Ao lado disso, é a “observância dos postulados legais” que se associa ao “trabalho construtivo”, assim como “o espírito de colaboração das classes” e a “consciência dos direitos e deveres”. O discurso afirma que o resultado dessa combinação é a garantia da riqueza nacional e da “concórdia e a fraternidade”, apelando à coesão social. Curiosamente, nesse discurso a representação dos trabalhadores faz um discurso em continuidade linear com os representantes do governo e da classe empresarial. A estátua constitui-se como símbolo de unidade nacional.

Portanto, importa destacar a coerência dos três discursos, que manifestam o mesmo projeto de sociedade, em que as diferenças e hierarquias sociais se legitimam pela complementariedade dos segmentos sociais. A legalidade instituída e garantida pela sociedade política afirma-se como categoria universal que paira acima da sociedade civil e seus interesses particulares. O monumento inaugurado foi concebido como símbolo que reúne e integra Estado e Nação, Capital e Trabalho. A imagem de uma socie-

dade harmônica é projetada, onde o conflito dá lugar à coesão social. Nesse sentido, todo o ritual e os discursos se caracterizam pela cooptação da classe trabalhadora, caracterizando-a como sujeito social ativo da conservação da ordem social, engajando-a na promoção da legalidade que é legitimada pela garantia da riqueza e do progresso, sempre enfatizando seu caráter universal. Desse modo, a imagem do trabalhador é erigida como signo da unidade social.

Ao mandar erguer um monumento ao trabalhador brasileiro, o governo do presidente Dutra procurava estabelecer um laço simbólico entre o Estado e as classes trabalhadoras, que deslocasse as tensões e contradições históricas entre sociedade política e sociedade civil. O Estado se afirma simbolicamente ao realizar uma operação historiográfica sustentada na narrativa escultórica de lógica monumental.

Ideologia de Estado

O que se procurou evidenciar é como a história da escultura urbana de sentido monumental permite revelar o conteúdo que o civismo assumiu no Brasil. O princípio da gratidão, em torno do culto do herói, instaurava simbolicamente a linearidade entre passado e presente, ordenando a memória nacional. A partir do Estado Novo, a história do monumento à Juventude Brasileira permite salienta simbolicamente como o eixo histórico da memória nacional se transfere do passado para a expectativa no futuro. A estrutura narrativa da operação historiográfica específica da escultura, de um modo ou de outro, termina por afirmar a unidade linear da ordem temporal da história da nação. Não obstante, é a unidade nacional que se afirma como termo fundamental da pedagogia do civismo proposta na didática dos monumentos.

Portanto, não seria demasiado afirmar que a promoção das imagens escultóricas urbanas se integra aos quadros de uma *ideologia de Estado*, nos termos caracterizados por Bolívar Lamounier, na medida em que “visa a integração político-social sob a égide tutelar do Estado, e não a integração mobilizadora que desfaz a demarcação jurídica e burocrática entre Estado e Sociedade”²⁵, associada à organização autônoma da sociedade civil. No pensamento social brasileiro, ao menos desde o início do século, esse sistema

25 Cf. Lamounier, Bolívar. “Formação de um pensamento político autoritário na Primeira República: uma interpretação”. In: Holanda, Sérgio Buarque de (dir.). *História geral da civilização brasileira*; O Brasil Republicano – Sociedade e Instituições (1889-1930). 3. ed. São Paulo, Difel, 1985, pp. 343-374, vol. 2, t. III.

ideológico afirma o predomínio do *estatal* como princípio integrador da ordem social (opondo-se ao liberalismo baseado no princípio do *mercado*), combinando-se a uma visão orgânico-corporativa da sociedade que defende a complementariedade funcional dos grupos, classe e profissões. Estabelece-se, então, uma perspectiva idílica, que insiste numa teoria da bondade intrínseca do caráter nacional, desfavorecendo a divergência e os interesses não-unívocos, ao mesmo tempo que valoriza o altruísmo e o voluntarismo no exercício do poder, além de orientar o tratamento paternalista dos conflitos sociais.

Em poucas palavras, os monumentos participaram da lógica da pedagogia social do civismo no Brasil, revelando seus elementos e conteúdo. Novas pedagogias da cidadania impuseram a criação de novos padrões simbólicos. É assim que, hoje, convivemos com outros tipos de imagens e esculturas nas cidades.