



Revista de História e Estudos Culturais

Janeiro - Junho de 2022

Vol. 19 Ano 19 n° 1

www.revistafenix.pro.br

ISSN 1807-6971

10.35355/revistafenix.v19i1.984

MONUMENTOS E MEMÓRIA DA CAPITAL PAULISTA NO DESFILE DE 2004 DA ROSAS DE OURO

MONUMENTS AND MEMORY OF THE SÃO PAULO CAPITAL AT THE 2004 ROSAS DE OURO PARADE

Emerson Porto Ferreira*

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP

<https://orcid.org/0000-0003-4020-3817>

setaesquerda@gmail.com

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise do desfile de 2004 da escola de samba *Sociedade Rosas de Ouro*, que fez um resgate histórico da cidade de São Paulo focando seus monumentos, mostrando-os como símbolos de uma identidade de nação. Aqui, partimos da discussão sobre o monumento para adentrar nas ideias de memória e patrimônio e compreender como essa obra transforma-se em um elemento da comemoração de uma cidade que fez de uma narrativa imaginada sua gênese identitária.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; patrimônio; carnaval; identidade; cultura popular.

ABSTRACT: This article presents an analysis of the 2004 parade of the samba school *Sociedade Rosas de Ouro*, which made a historical rescue of the city of São Paulo focusing on its monuments, showing them as symbols of a nation's identity. Here, we start with the discussion about the monument to get into the ideas of memory and heritage and understand how this work becomes an element of the commemoration of a city that made its identity genesis an imagined narrative.

KEYWORDS: Memory; patrimony; carnival; identity; popular culture.

* Atualmente desenvolve doutorado em andamento pela UNESP, no estudo das relações de espetáculo e identidade entre 1998-2014, nas escolas de samba de São Paulo. No campo do ensino é professor voluntário, desde 2016, no Cursinho Atualmente ligado a Escola Politécnica da USP, no Campus de Santos, lecionando na frente de História Geral.

O QUE DIZ UM MONUMENTO?

No dia 11 de junho de 2020, algo chamou atenção na matéria da Monica Bérghamo, publicada no jornal Folha de S.Paulo. Lia-se: “Estátua de Borba Gato é agora vigiada 24 horas por dia. Com medo de ataques iguais aos que foram feitos contra monumentos nos EUA e na Inglaterra, prefeitura reforça policiamento” (BÉRGAMO, 2020, s/p). Duas questões saltam aos olhos. A primeira delas é sobre o tempo e investimento dispendidos para proteger uma escultura que homenageia um dos bandeirantes mais sanguinários da história. A segunda refere-se ao medo e a defesa contra ataques a um monumento que pode ser recuperado, caso danificado.

Assim como Borba Gato, o Monumento às Bandeiras, localizado no Parque do Ibirapuera, também recebe proteção extra da Guarda Civil devido aos constantes ataques já registrados, sendo o mais impactante o ocorrido em 2016, quando foi pichado de vermelho, em um manifesto que aludia à matança promovida pelo movimento no período colonial. Essas ocorrências nos fazem questionar sobre a necessidade e importância da existência dessas peças no corpo urbano da cidade.

Sem sombra de dúvidas, um monumento diz muita coisa, começando por quem ou a que ele se refere e chegando nos simbolismos que ele carrega no espaço que ocupa. Porém, os avanços das pautas sobre o racismo epistêmico, bem como das questões indígenas e de gênero tornam evidente a necessidade de questionar o valor para o coletivo de esculturas que glorificam personagens históricos que contribuíram para extermínios. A expansão do movimento *Vidas Negras Importam* pelo mundo fez crescer o debate sobre os motivos que levam determinados nomes a serem corporificados no espaço público. É uma discussão que nos leva ao tema da defesa do setor público a um objeto inanimado. A partir do momento que enxergamos a escultura como um elemento narrativo na cidade, automaticamente compreendemos que tal figura/monumento é posto como oficial na memória coletiva, determinando outro olhar sobre o que é a cidade.

Essa linha de pensamento nos insere no contexto do desfile do ano de 2004 da escola de samba *Rosas de Ouro*, com o enredo intitulado *Dos Campos de Piratininga à Grande Metrópole. A História de São Paulo em Monumentos*. A premissa do referido desfile foi a de colocar essas representações como narradoras que contam e constroem a glória paulistana, que não se limitam à cidade, mas se fundem ao Estado, à Nação e, de alguma forma, ao mundo. Pela monumentalização, a agremiação se propõe a apresentar elementos que

garantem uma unicidade histórica na sociedade, porém cabe perguntar qual sociedade e qual memória e passado a escola quer recordar?

O primeiro desfile da *Rosas de Ouro* aconteceu em 1971, mas a escola foi fundada um ano antes, por Eduardo Basílio e José Luciano Tomas da Silva; nasceu na Brasilândia, onde ficou por nove anos, até se mudar para a Freguesia do Ó. Dona de sete títulos no carnaval paulistano, a agremiação surgiu em um contexto em que os desfiles da cidade seguiam um modelo empresarial. No entanto, sua popularidade se deve aos enredos sobre a capital paulista.

Ao todo, são oito enredos sobre São Paulo, sendo campeã em três deles. A visão de cidade que a *Rosas de Ouro* propõe se alinha muito a uma concepção imaginada de uma São Paulo de pioneiros e heróis, repleta de simulacros sobre seu passado. A cidade como espaço que não se limita a uma só ideia, ou a um único conjunto de fatores e de ideias; o é modulado de acordo com certas cristalizações do passado.

Ao longo deste artigo, refletiremos sobre a ideia de memória e patrimônio e como tal questão foi construída na composição narrativa de São Paulo. Depois, partiremos para a análise do desfile, tendo como principais fontes o próprio evento em si, o samba enredo e a sinopse. Além disso, recorreremos às esculturas abordadas pela agremiação, as quais visitamos durante a elaboração desse estudo para termos uma noção exata de localização da obra na cidade. É uma oportunidade para compreender e evidenciar como as escolas de samba, com suas identidades próprias, estão inseridas nos conflitos narrativos dos espaços urbanos.

MEMÓRIA E PATRIMÔNIO

No segundo capítulo de seu livro *A memória coletiva* (1990), Maurice Halbwachs pontua que as memórias coletivas e individuais convergem: por mais que um grupo possua uma memória conjunta, ela está repleta de individualidades. Um exemplo é um monumento público: ele se insere em um contexto de memória coletiva e nacional, porém a proximidade de cada indivíduo com essa memória é distinta, portanto, algo pessoal e que envolve diferentes aspectos; ou seja, a pessoalidade é um ponto importante nessa compreensão.

No entanto, o autor nos convida a refletir sobre até que ponto essa memória individual de fato é singular, e, no campo inverso, propõe o mesmo sobre a memória coletiva. Ou seja, questiona como conseguimos estruturar o contato com o coletivo, bem como quer saber se o individual é mesmo autônomo, e não um vazio. Esse pensamento se

torna basilar, uma vez que a autonomia do individual pode vir a encontrar mudanças e movimentos de acordo com necessidades do coletivo. Nas palavras de Halbwachs (1990, p. 53-54), “evolui segundo suas leis, e se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas”.

Desta forma, o que engloba o individual é aquilo que o constitui nas interações próximas – no seu próprio experienciar – e aquilo que é visualizado no campo externo (isolado e fechado). É como se o coletivo fosse um gatilho que invoca lembranças. Se voltarmos ao exemplo do monumento, a memória construída remete-nos à glória e a algo que forma nossa “identidade”. Nesse caso, o individual nem sempre é reativo a essa construção, por conta do deslocamento de ótica, que é quando saímos do campo aberto para o fechado, onde várias influências caminham juntas. Assim sendo

[...] os pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados na sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias que o indivíduo não inventou de seu meio (HALBWACHS, 1990, p. 54).

Dessa maneira, a memória coletiva é uma representação que se desloca do individual para o comum a todos, como um rótulo sobre algo que tece uma descrição sobre uma lembrança e interfere diretamente na construção da identidade local. Por isso mesmo que a identidade se constitui como algo complicado de ser mensurado, cuja composição se encontra na representação, como algo subjetivo e sem uma definição, pois é uma ideia daquilo que se é.

Em um direcionamento semelhante, Jöel Candau, em *Memória e Identidade* (2011), aponta ser importante a concepção de que a identidade dentro de um coletivo pode ser imprópria, haja visto que mensurar um coletivo por vários indivíduos pode complexizar o termo, pois representar a memória ou identidade de um indivíduo é diferente de fazer o mesmo de um coletivo. Assim, o que temos são aspectos semelhantes que compõem um coletivo e que o representam, independente das individualidades.

Nessa realidade, podemos ter protomemórias¹ comuns a vários indivíduos, como a representação de heróis, hinos ou outros lugares de memória, compondo um núcleo memorial, uma espécie de essência criada e direcionada, e que também se estrutura na

¹ Uma memória consolidada no indivíduo, que “constitui saberes e as experiências mais resistentes e mais bem compartilhadas pelos membros de uma sociedade” (CANDAU, 2011, p. 22); algo que não necessariamente procuramos, mas que está em nosso *habitus*.

metamemória², ou seja, a individualidade. No entanto, esse entendimento apresenta o risco de mensurar que todos dão valor equivalente a um mesmo assunto, o que torna a identidade cultural ou coletiva rasa em sua conceituação. Aqui, há uma defesa de que tal construção imaginada da memória coletiva é complexa e se modifica nas relações, reações e interações socioambientais, e que elaboram o se pertencer a uma identidade, ou seja, o coletivo é mais complexo ainda em sua representação do que uma simples estruturação ou comparação.

Outra dificuldade é querer propor um geral a partir de um singular, o que pode levar à generalização. Propor uma memória coletiva é uma metáfora que tenta alcançar um sentido holístico de um grupo, já que propor o oposto – ou seja, uma memória individual – é muito mais concreto. Por isso mesmo a identidade se torna algo complexo, pois, por mais que exista um protótipo, o que o sedimenta é um coletivo difuso, que se insere no individual.

Para Candau (2011), essa possível confusão é “arrumada” por meio de um conceito que ele denomina retórica holística, uma forma de persuasão que coloca um grupo direcionado a uma narrativa comum, o que, de certa forma, insere uma cultura, uma identidade e suas expressões em um compêndio totalizante. Assim, emprega “termos, expressões, figuras que visam designar conjuntos supostamente estáveis, duráveis e homogêneos, conjuntos que são conceituados como outra coisa que a simples soma das partes são tidos como agregadores de elementos” (CANDAU, 2011, p.29), cria um sentido essencialista para as composições de um grupo, como se fosse apenas uma massa.

Há, portanto, no campo da ação da memória, limitações que as forças exercem umas sobre as outras, sendo que, independente da influência desempenhada pelo coletivo, é na individualidade que se organiza a percepção do passado e da memória. Em outras palavras, aquilo que é edificado na construção da nação, por mais que interfira em nossa individualidade, nem sempre cria uma dependência de similaridade. Assim, quando pensamos a ideia de monumento, falamos de uma memória emprestada, construída e sedimentada por vários no bojo do espectro do nacional.

Na mesma linha de raciocínio, Halbwachs (1990) propõe a existência de uma dimensão do acontecimento que se estabelece em dois aspectos: um quando o evento nos

² Uma representação que construímos daquilo que constitui nossa memória, e que, nesse ponto, se encontra no eu e no outro, aproximando-se, portanto, da identidade, como se houvesse um laço entre a faculdade da memória e as representações que dela realizamos. Candau (2011) frisa que tal conceito só pode ser usado dentro da individualidade; nesse sentido, o coletivo possui mais uma atuação coadjuvante, uma vez que possui faculdades e representações próprias, mas que, em conjunto, podem constituir a memória de algo (o que passa pela cultura).

perpassa e apenas o sentimos, sem necessariamente percebê-lo; outro quando descobrimos e percebemos o ocorrido em nosso próprio contexto.

Para alterar esse tipo de memória é necessário um confronto reativo, mas que não a exclui. Pensando na relação de construção de uma narrativa nacional, o erguimento de monumentos seria uma tentativa de, no presente, alagar-nos com signos e vultos do passado e, por mais que a critiquemos e problematizemos, essa narrativa se torna latente em nossa memória, pois ela é um reflexo deste mergulho a que somos convidados. Há, desse modo, uma persistência de um presente no culto ao passado, o que nos faz refletir sobre como essas ações de memória pulsam na construção da comemoração.

MEMÓRIA E COMEMORAÇÃO

Pierre Nora, em *Lugar de Memória* (1983), ressalta que a nação como um todo é um patrimônio, aproximando a nós todos como iguais, em mesmos traços de cultura. Essa é uma memória republicana e, portanto, cheia de vícios e traços de imaginação e criação de uma realidade outra, para o qual basta queremos mudar ou, por outro lado, aceitar e compactuar com a realidade vigente. O ato de comemorar passa muito mais por um inculcamento narrativo de nação do que por um sentimento simples de impulso individual. E como a escultura e o monumento se inserem nesse contexto?

A escultura não é só um monumento artístico, com um enquadramento de beleza ou somente com ações de memória. Paulo Knauss, em *As formas da imaginária urbana: escultura pública no Brasil* (2003), indica que a escultura organiza o olhar sobre a cidade, onde o monumento se insere em uma visualidade da cultura visual e interfere na urbe. Uma escultura seria, assim, um corpo estático, envolta em técnica e simbolismo que “propõem significados sobre a cidade e define-se como imagem urbana, delimitando a cidade como território simbólico” (KNAUSS, 2003 p. 01). Desta forma, a localização ou postura de um monumento não seria um acaso; um monumento como aquele na região do Ibirapuera que homenageia os bandeirantes está lá por um motivo. O que podemos postular é que um monumento tem, antes de tudo, sentido na composição visual do espaço ocupado; ele organiza a imagem urbana e se relaciona com o ambiente.

Para Knauss (2003), existe uma lógica monumental em que nada seria organizado de forma gratuita na narrativa da cidade. Essa narratividade proposta se consolida pela forma, pelos recortes e pelos movimentos e sensações que a acompanham em como pelo caráter, grandiosidade e apagamento de acontecimentos. A lógica monumental, portanto, “é elaborada a partir da referência alegórica ao espaço e ao tempo da ação histórica

tematizada pela escultura” (KNAUSS, 2003, p. 01), e essa alegorização se completa na ritualização da peça, principalmente nos monumentos dramáticas, cuja textura e signos produzem a dramaticidade do evento.

Para Jeanne Marie Gagnebin, em a *Verdade e memória no passado* (1998), a relação entre passado e presente é profundamente histórica, o que engloba a discussão sobre memória, conservação e resgate. A autora questiona: “por que fazemos questão de estabelecer a história verdadeira de uma nação, de um grupo, de uma personalidade?” (GAGNEBIN, 1998, p. 214). É uma questão que envolve interesses políticos e de grupos que anseiam a construção de um passado coletivo, uma falsa igualdade.

Para Gagnebin (1998), o passado não seria uma produção científica, descoberto com fatos que o comprovem, mas algo organizado e montado. Dessa maneira, o ato de lembrar grandes datas seria parte dessa articulação motivada e intencionada do passado. É possível postular, então, que um desfile carnavalesco sobre monumentos é mais uma pinça desses grandes eventos: o monumento em si é organizado e articulado para interferir na mesma ideia coletiva, inserindo-se em um modelo historicista influenciado pelo positivismo “em um certo discurso nivelador, pretensamente universal, que se vangloria de ser a história verdadeira e, portanto, a única certa e, em certos casos, a única possível” (GAGNEBIN, 1998, p. 215).

O monumento opera como uma memória que possui alma e rastro, que “insere a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (GAGNEBIN, 1998, p. 216). Um objeto estático e frio que se perpetua no espaço público e endossa um passado, perpetuando uma memória no coletivo. Assim, a memória se insere entre estar e ser presente e a tensão de ausência. Os rastros propiciam a reflexão sobre a relação entre memória e escrita, sobre a construção de signos a partir daquilo que é narrado e do que é omitido. Para a autora, os rastros deixados pela memória escrita são frágeis, e o historiador deve caminhar no sentido contrário à negação e ao esquecimento que levam à mentira, mas sem impor uma verdade dogmática.

Em direção semelhante, Marilena Chauí, em *O que comemorar?* (2000), questiona se de fato existe algo a ser comemorado, entendendo que a comemoração posiciona aquilo que é excluído e que deve ser esquecido. O culto ao monumento está, segundo ela, ligado à proteção de mnemosyne (memória), sendo que essa proteção possui a “imortalidade aos mortais que realizam feitos dignos de serem lembrados, tornando-os memoráveis e exemplo a serem imitados” (CHAUÍ, 2000, p. 49).

Isso garante ser lembrado para sempre, pois suas ações compõem uma rede de repetição dos feitos, de honras e de memórias que se tornam ainda mais importantes quanto mais distantes. De certa forma, essa construção do grande feito ou o ato de comemorar/relembrar se completa no tempo e na monumentalidade, em uma rede que não é linear, mas um entrelaçamento vertical e invisível de acontecimentos de uma história universal com a qual devemos aprender.

Por isso mesmo, essa monumentalização se aproxima da ideia do mito fundador, da invenção de uma realidade que tem fundos de existência ou não e que é mascarada de descoberta e civilização. Nas palavras de Chauí (2000, p. 49), “se impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa, que não permite o trabalho da diferença temporal e se conserva como perenemente presente”.

A matriz se conserva porque é periodicamente refeita com noções que correspondem ao presente histórico. Em outras palavras, a mitologia é conservada por ideologias (CHAUI, 2000). Por mais que existam críticas, elas são pontuais e locais, não desconstruindo a pré-noção do que é ser membro daquele grupo: ou seja, a manutenção desse quadro atende a uma lógica econômica e social que se escora nesse fundo mítico imutável, em uma ideologia que não se diz ideológica e que se concretiza no fortalecer, criar, consolidar e modernizar a glória paulistana, perspectiva defendida por essa estrutura autoritária que divide de forma desigual uma sociedade democrática; é, então, como se o passado fosse apenas um legitimador desse presente, e não tempo de continuidade.

François Hartog, em *Regimes de Historicidade* (2013), reflete sobre como a história se encaixa com a memória. No caso da pátria, essa ligação é mais acentuada, uma vez que “o conhecimento da pátria, que só podia se adquirir pela história” (HARTOG, 2013, p. 164). Ele complementa:

“Nossa” memória não é mais aquela, ela que agora só é “História, vestígio e triagem”. Preocupada em fazer memória de tudo, ela é apaixonadamente arquivística, contribuindo a essa cotidiana historicização do presente, já observada. Inteiramente psicologizada, a memória tornou-se um assunto privado, que produz uma nova economia da “identidade do eu”. “Pertence a mim [doravante] a atividade de lembrar-se e sou eu que me lembro” (HARTOG, 2013, p. 162).

Tais visões podem refletir na construção do que viria a ser a narrativa de “glórias” realizada sobre o “ser paulista”. Antônio Celso Ferreira, em *A epopeia bandeirante* (2002), comenta que muito dessa construção se sedimenta com a constante afirmação de um passado e de uma identidade que forma São Paulo; algo que se estabelece com almanaques e outros meios tipográficos, que “formariam um painel das belas letras e um conjunto de

informações sobre a cultura paulista no fim do século XIX, em suas várias dimensões do passado ao presente vivido” (FERREIRA, 2002, p. 40).

Um exemplo disso é o lugar de memória que se tornou o espaço do Ibirapuera, criado para ser o símbolo da modernidade paulistana, e que hoje abriga diversos signos de representação desse passado, entre eles o Monumento às Bandeiras, o Monumento do Descobrimento e o Obelisco Mausoléu aos heróis de 32, ou seja, mesmo que indiretamente, estamos em contato com essas construções de um passado “oficial” que deve ser rememorado.

Assim, a relação entre memória e história sedimenta uma história nacional. A nação vai muito além de ações e pessoas, ela se torna uma arma política, uma evidência de um passado corrido que se orienta para o eterno. Hartog (2013) propõe pensar o quão complexo é construir outro passado que inclua os sujeitos esquecidos, sobretudo um que os ofereça protagonismo. Essa dificuldade se deve ao fato de a nação ser um organismo vivo, ser “fracasso e promessa, passado e futuro” (HARTOG, 2013, p. 173), portanto complexa. Ele ainda complementa que, dentro desta realidade, o historiador



Tenha claramente um papel social, diríamos hoje em dia, e uma responsabilidade [...] sua tarefa é compreender e explicar a “conexão lógica que liga todos os períodos do desenvolvimento” do país: de ontem até hoje. De onde resulta que a história tenha uma “importância nacional” para devolver o país “a unidade e a força moral da qual ele precisa” (HARTOG, 2013, p. 176).

Isso nos faz questionar qual história nacional deve ser escrita: a história polida? A com fendas? Ou aquela com conexões ao longo do tempo e que se torna metacrítica? A partir de agora, nos debruçaremos na narrativa paulista de seu passado, essa que interfere em suas comemorações.

SÃO PAULO: ENTRE APAGAMENTOS E LEMBRANÇAS

A ideia de comemoração vem de um tom ufanista, de avanço positivista e da crença no progresso e na modernidade. Na comemoração do IV Centenário, em 1954, e na dos 450 anos da cidade de São Paulo, em 2004, o uso de símbolos da identidade torna-se componente comum: “tanto indústria quanto comércio usam símbolos da identidade paulista, seja ela o bandeirante, os jesuítas e até, de forma mais discreta, os índios” (LOFEGO, 2004, p. 112). A propaganda foi um propulsor de instrumentos na geração de empatia com o público, e muitas delas recorreram a monumentos e símbolos do que seria

São Paulo, conforme explana Silvio Luiz Lofego, em *IV Centenário da cidade de São Paulo: uma cidade entre o passado e o futuro* (2004).

Faz-se uma representação da São Paulo que é mestiça, e não negra nem indígena. Como se a cidade tivesse seu próprio mito das três raças, mas que não tem sangue negro. O bandeirante é evocado em 1932, no movimento constitucionalista, como um símbolo de bravura, coragem e, a partir de 1954, adquire outras qualidades, sobretudo a da responsabilidade pelo crescimento não só de São Paulo, mas do estado e do país como um todo. Conquistaram essa simbologia a partir da ideia de que edificaram as regiões pelas quais passaram graças a sua força e raça, tornando-se, por isso, verdadeiros ícones do passado e parte da identidade paulistana.

Outra ideia marcante que compõe a identidade da capital paulistana é o entendimento de que a cidade de São Paulo é o berço da liberdade e do progresso no Brasil, por isso mesmo, é um marco na memória do país.

Nas palavras de Lofego (2004, p. 149), “comemoração, cidade e memória formam um só corpo, compõem uma estrutura, nos dizeres durkheimiano, e a festa de organizar harmonicamente essa composição”. Embora em outro contexto, o carnaval que comemorou os 450 anos tornou-se um espaço de senso comum sobre o que é São Paulo e uma das etapas de exaltação da cidade. Mesmo que indiretamente, as escolas de samba fizeram de seus enredos um assentamento de uma memória coletiva da cidade e colaborou com o fortalecimento de diversos estereótipos dessa identidade forjada.

O civismo, a glória e a identificação com esse passado é o que torna o aniversário da cidade um evento simbólico sobre o que é ser paulistano e, acima de tudo, sobre o orgulho de ser paulistano. São criados vários símbolos e lugares de memória que tentam promover uma sociedade estruturada no comum – mesmo que em uma realidade multicultural que mais exclui do que inclui – e que forjam uma memória homogênea da cidade. No entendimento de Lofego (2004), o aniversário da cidade seria ocasião ideal para a construção e reafirmação dessa narrativa. O autor pontua o papel do “povo”, visto como um espectador que move a festa e atribui sentido aos atos que foram elaborados por um grupo hegemônico. O carnaval dos 450 anos seguiu premissa semelhante.

Esse aspecto multicultural forma uma identidade com lacunas, ou uma narrativa que inclui excluindo. Faz de São Paulo uma cidade que vê seu munícipe como uma mera engrenagem da locomotiva do Brasil. A construção desse traço identitário atende a diversos interesses e prerrogativas de uma cidade promissora e predestinada a ser grande.

Sendo assim, “não se comemora a memória fragmentada, recortada, dispersa, imprecisa, conflituosa ou contraditória, mas a da coerência, do esforço incansável, da luta árdua, da bravura em transformar sonhos e ideais heterógenos num objeto comum” (LOFEGO, 2004 p. 155). Desta forma, fez-se necessário criar um tempo próprio para comemorar os momentos que nos tornam grandes ou os “heróis”, que ora são bandeirantes, ora são os “criadores” jesuítas; algo forjado e imposto. Nas palavras de Lofego (1004, p. 162), “temos uma produção que busca forjar uma identidade paulista, referendada na nobiliarquia bandeirante”.

A São Paulo da virada do século mesclava vários cenários: abrigava uma elite letrada, de maioria burguesa formada no Largo São Francisco, mas também era um ambiente de poucos negros bem como de uma população imigrante. Pouco a pouco, foi se consolidando, econômica e politicamente, tempo em que também crescia o sentimento positivista republicano. Ferreira (2002, p. 33) conta que “o debate político e intelectual era nutrido pela convicção de que ainda havia muita fazer para conferir a São Paulo um papel proeminente no quadro nacional, compatível com sua pujança econômica”. Essa discussão demonstra uma sociedade que se projetava no futuro, que queria se ver como moderna, ou pelo menos como modelo a ser seguido, que desejava abandonar seus ares provincianos, caipiras, para ser o centro do progresso brasileiro; anseios que demandam a construção de uma narrativa de um passado glorioso.

Muita dessa concepção se sedimenta na constante afirmação de um passado e de uma identidade de São Paulo que se estabelece com almanaques e outros meios tipográficos: “formariam um painel das Belas letras e um conjunto de informações sobre a cultura Paulista no fim do século 19, em suas várias dimensões do passado ao presente vivido” (FERREIRA, 2002, p. 40). Nomes como José Maria Lisboa, por exemplo, construíram uma cidade imaginada, com uma narrativa mítica de uma São Paulo consolidada por um povo heroico que se transpassava em cada um de seus habitantes.

Essas narrativas buscavam transmitir a ideia de um passado tirânico, dominado por uma corte atrasada e arcaica, uma terra que precisava, então, ser libertada de seu cativeiro. Muito do que foi produzido fala de uma glória, com “cantos de louvor à terra Paulista com evocações do indianismo das primeiras gerações românticas” (FERREIRA, 2002, p. 61); ou seja, um discurso que se assumia um tom antimonárquico e clerical e que desmerecia para crescer em cima, para criar uma aura especial em moldes épicos e construir uma singularidade imponente. Assim, alguns homens se tornaram referência, tal como – e

principalmente – os bandeirantes, alçados ao protagonismo desse passado de glória, e outras figuras como padres e poetas.

Seriam os paulistanos aqueles que “desbravam os territórios; que iniciam a ideia de liberdade dentro do processo de independência; [São Paulo seria a] terra que consegue divulgar e propagar o republicanismo, de moradores enérgicos contra a monarquia e que guardaram a soberania nacional” (FERREIRA, 2002, p. 65); ou seja, São Paulo se faz grande, um lar de gigantes, referência não apenas em seu estado, mas em todo o país. E faz isso a partir de uma história que não investiga, que tem o objetivo único de afogar as pessoas em fatos, curiosidades e anedotas de uma cidade que é berço nacional, e não uma “roça qualquer” do interior. Uma história presumidamente branca, no máximo indígena – mas que os caracteriza como selvagens e exóticos; algo próximo do que faz com os negros, tratados como bárbaros, viciados e feiticeiros. Os caipiras também eram estereotipados – menos aqueles reconhecidos pelo nome, que assumiam outra forma de falar e agir. Buscava-se comprovar a superioridade paulista até mesmo pelo cientificismo, alegando justificativas pautadas no clima e na interação social da cidade que explicavam essa distinção.

Como expressa Cylaine Maria das Neves, em *Vila de São Paulo de Piratininga* (2007), a invenção dessa tradição é o que edifica a representação e os símbolos que compõem o imaginário do ser paulistano. Mesmo que seja algo criado e, em alguns casos, falseado, o que interessa é a construção de uma superioridade, ou seja, “passaram a ocupar o status de ‘acontecimento fundador’ a partir do que se iniciava a narração de como a nação foi produzida e começou a existir” (NEVES, 2007, p. 160). Muito dessa construção é vista na ideia do bandeirante como um mito, um homem sobre o qual pouco se sabe, mas que formou o Brasil, um homem ao qual devemos ser gratos, pois, apesar de cruel, enriqueceu e engrandeceu o país. É dele que surge a possibilidade da independência brasileira e que se estabelece as economias cafeeira e agropecuária. Ou seja, a partir dessa figura, “estabelecia-se assim uma linha de continuidade que afirmava a supremacia do Estado de São Paulo, desde os tempos da América Portuguesa até os anos vinte” (NEVES, 2007, p. 161).

Além do bandeirante, também é produzida a ideia de raça paulista, termo cunhado por Elias Júnior, que via uma superioridade inerente no paulista, justificada pelo branqueamento da população e pelo pouco contato com o negro (e que colabora para a visão do negro como inexpressivo). Esse direcionamento entende a democracia racial como algo perfeito, ou próximo disso, em São Paulo e funda uma sociedade adversa ao outro.

Neves (2007, p. 175) destaca o papel do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo (IHGSP), “que se expressa como um projeto intelectual centralista e de caráter elitista que, nos parâmetros do Iluminismo, procura desvendar a gênese da nação brasileira segundo a concepção do processo civilizador”. Dessa maneira, essa produção elitizada assume o compromisso de criar um tipo paulista, em uma “epopeia base para a criação de um enredo nacional que é constituído de eventos realizado por grandes homens” (NEVES, 2007, p. 183-184).

Outro marco importante para a construção narrativa da identidade paulistana ocorre no movimento de 1932 e fortalece a história de glória de São Paulo. Maria Helena Capelato, em *Movimento de 32: a causa paulista* (1981), aponta que a revolta deve ser vista por dois pontos de vista: o de luta pela constituição, ou manutenção, do poder de São Paulo; e o de luta pela ordem, pela manutenção de uma realidade social e política, e não de mudança. Assim, esse movimento se torna muito mais um lugar de memória do que um evento, por assim dizer. O que se pinça do conflito é a manutenção de um caráter heroico e civilista que compõe a identidade de São Paulo. Torna-se, portanto, um edificador desse passado que é “vendido” como um patrimônio paulista

O que mobiliza o ideário constitucionalista, portanto, é a necessidade de forjar um povo guerreiro que reviva a glória do bandeirantismo. O movimento atribuiu a si mesmo o direito legal e constitucional de se autoproclamar o verdadeiro responsável por levar o país para o futuro, o que o colocou em oposição ao próprio Estado brasileiro, pois “permitia à classe dominante paulista falar por São Paulo, pelo Brasil, pela causa da nacionalidade” (CAPELATO, 1981, p. 49). Nesse caso, mesmo sabendo que poderiam perder a disputa, os mártires do conflito elevam o tom do discurso e corroboram a produção imaginária e coletiva de São Paulo como propulsora da modernização do Brasil, uma cidade à frente de seu tempo e que se posiciona contrária ao atraso do Estado. Essa visão nos traz, finalmente, ao desfile de 2004 da *Sociedade Rosas de Ouro*.

UMA CIDADE MONUMENTAL: O MONUMENTO NO CARNAVAL DO ROSAS DE OURO

O carnaval paulistano de 2004 teve como grande desafio o desenvolvimento de um tema único para todas as agremiações da cidade. Tomando como base os estudos sobre o IV Centenário, vimos que o passado de São Paulo é visto como momento de glória, esta que forma a identidade paulistana, na qual os discursos da mestiçagem, do bandeirante e da locomotiva nacional continuam presentes. Como Lofego (2004, p. 18) comenta, “as

imagens do passado legitimam geralmente uma ordem social presente”, e a consolidação desse discurso se completa na comemoração, ou no gesto de lembrar esses eventos que nos constituem. Analisando os enredos dos desfiles das escolas de samba daquele ano, percebemos que a grande maioria seguia nessa direção:

Quadro 1. Enredos das escolas de samba de São Paulo no carnaval de 2004

Tema	Conteúdo	Agremiações
História da cidade	Versam sobre São Paulo a partir de uma linha cronológica histórica da história da cidade	Rosas de Ouro; Gaviões da Fiel; Mocidade Alegre
História da culinária paulistana	Fazem uma análise crítica das características culinárias da cidade, destacando a existência de uma identidade gastronômica local	Águia de Ouro; X-9 Paulistana; Tucuruvi
Identidade paulistana	Baseiam-se em possíveis aspectos que formaram a identidade da cidade, como a religiosidade, a imigração e a migração	Vila Maria; Unidos do Peruche; Barroca Zona Sul
Bairros da cidade	Trazem um olhar sobre a cidade a partir de um ponto de vista micro, ou seja, tratam dos bairros que abrigaram o nascimento dessas escolas de samba; no caso, o Bexiga, a Barra Funda, o Tatuapé e o Ipiranga	Vai-Vai; Camisa Verde e Branco; Tatuapé; Imperador do Ipiranga
Artes em geral	Abordam questões culturais cujo protagonismo se deu em São Paulo, destacando desde a Bienal até a cultura ampla paulistana.	Nenê de Vila Matilde; Leandro de Itaquera
Abstratos	Não possui um eixo aproximado do real. O único enredo nessa área apresentou um olhar mitológico sobre os heróis da capital paulistana	Império de Casa Verde

Fonte: Elaboração própria (2020).

Ainda de acordo com Lofego (2004, p. 19), “tais significados emergem da sepultura dos anos na construção da memória coletiva, despertando entusiasmos ou suscitando indagações”. No caso aqui destacado, vê-se o interesse de recuperar lugares, pessoas e eventos de memória, lembrando-os na comemoração e afirmando o pertencimento desses elementos na memória coletiva.

A escolha pelo desfile da *Rosas de Ouro* se justifica na opção da própria escola em destacar o “despertar” que se constrói pelas esculturas públicas, objetos que se tornam vigilantes estáticos do passado que “materializam a memória ao mesmo tempo em que enraízam a memória no espaço, constituindo-se, então um vínculo entre as pessoas e o meios em que convivem costurados por uma memória socialmente produzida” (LOFEGO, 2004, p. 19). A agremiação, em seu enredo, alega a importância de falar sobre monumentos, explicando que, ao mesmo tempo em que são construídos para firmar uma lembrança,

acabam esquecidos ou desconhecidos pela população geral, com exceção daqueles que possuem protagonismo na sociedade.

Dessa forma, o carnaval de 2004 traz uma série de reflexões sobre um imaginário comemorativo, consolidando esse imaginário e despertando o sentimento dessa identidade em quem o vê e o escuta. Importa, então, entender quais eventos essa comemoração evoca e compreender como eles interferem em nosso olhar sobre a história e a memória coletiva. Essa necessidade fica óbvia quando constatamos que o enredo da *Rosas de Ouro* traz uma seleção e representação que indicam uma história pouco reflexiva, mais focada na comemoração, na qual o monumento é visto como elemento que comprova a história e a memória de um povo.

Esse posicionamento da agremiação converge com aquilo que é apontado por Lofego (2004, p. 22): “a cidade é antes de qualquer coisa, o povoamento de imagens e fontes do imaginário”. Vale incluir também que “a narrativa escultórica articula então, a escultura, a história e a cidade, afirmando a integração do espaço e do tempo da sociedade como unidade” (KNAUSS, 2003, p. 02). Assim, mesmo que indiretamente, a intenção da *Rosas de Ouro* de mostrar São Paulo em monumentos comprova como a memória coletiva ainda está imersa em um tipo de visualidade que legitima uma perspectiva cristalizada da história, na qual “esses lugares possuem, ainda, o poder de re-significar o passado, sendo este um instrumento eficiente na construção e hierarquização do poder” (LOFEGO, 2004, p. 25). Embora alguns trechos do samba-enredo e do desfile evidenciem certas críticas, elas acabam sufocadas pela monumentalidade dos signos e representações. Ou seja, o desfile retifica esse lugar de memória imaginado para São Paulo.

A sinopse do desfile, desenvolvida por Fábio Borges³, demonstrava uma tentativa de relembrar, por meio da escultura, o passado de glórias de São Paulo; portanto, a justificativa remonta a ideia de monumento da antiguidade, como apontado pelo próprio artista plástico: “Desde a antiguidade, os homens procuram eternizar a história através de obras de arte. Colocadas em espaços públicos, estátuas transmitem à posteridade a memória de pessoas ilustres, e alegorias monumentais reproduzem importantes fatos históricos” (BORGES, 2003, s/p); ou seja, trata-se de uma memória coletiva que se impõe sobre o individual, como se fosse um atestado do que de fato aconteceu no passado. Quando a escola defende que o monumento é um objeto que eterniza a história pela arte,

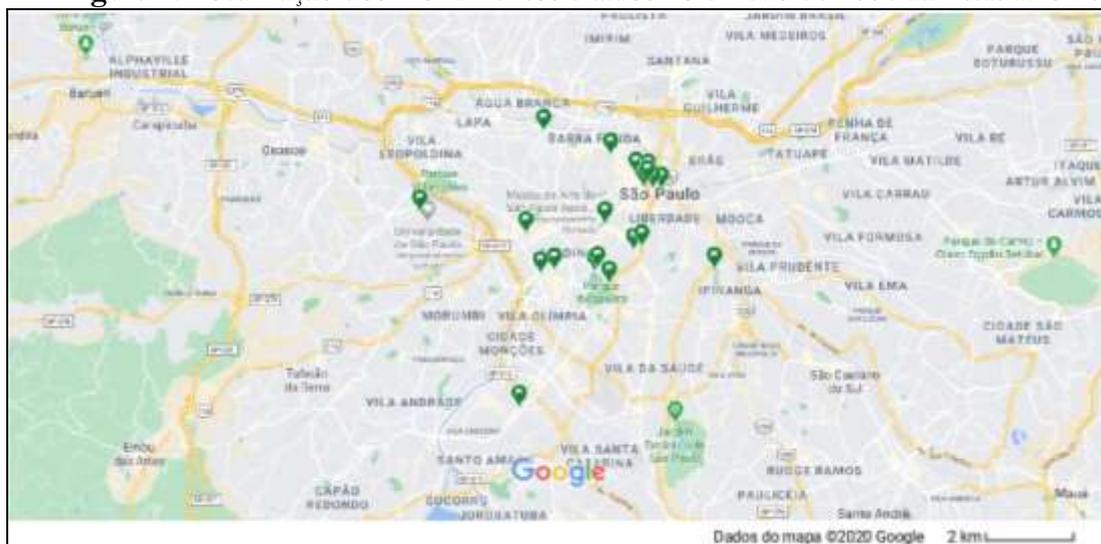
³ Fábio Borges é um artista plástico que passou por várias agremiações do carnaval brasileiro, como *Estação Primeira de Mangueira*, *Leão de Nova Iguaçu* e *Salgueiro*, no Rio de Janeiro, e pela *Unidos do Peruche*, *Rosas de Ouro*, *Acadêmicos do Tucuruvi*, *Unidos de Vila Maria* e *Pérola Negra*, em São Paulo. Seu primeiro desfile na *Rosas de Ouro* foi o de 2004, e permaneceu na escola até o carnaval de 2007.

ela compõe o quadro de representação contido nesse objeto, entendendo-o não apenas como uma escultura que embeleza, mas como um elemento carregado de significados que interfere na geolocalização do espaço que ocupa.

Complementando, a sinopse do desfile aponta a defesa da agremiação pela ideia de que a monumentalização vista nas ruas e praças de São Paulo se torna um meio de “perpetuar a sua própria memória” (BORGES, 2003, s/p). Por isso mesmo, antes de adentrar nos aspectos que compõem o desfile, é preciso identificar e analisar os monumentos escolhidos para o enredo bem como suas localizações dentro do espaço urbano paulistano.

A capital paulista possui aproximadamente 440 monumentos públicos (REYS; LAMA; DEHIRA, 2008), porém apenas 23 deles aparecem no desfile da *Rosas de Ouro*. A localização dessas obras (Figura 1) demonstra foram escolhidas seguindo a ideia de Patrimônio Histórico: quase todas elas estão localizadas na região central de São Paulo, constantemente modificada ao longo das décadas no planejamento urbano da cidade, ou no entorno do Parque do Ibirapuera, o grande “legado” do IV Centenário, em 1954. As poucas obras que fogem dessa lógica se encontram ou em lugares de memória, como o *Monumento da Independência*, ou postulam uma associação entre o homenageado e o espaço ocupado pelo monumento, como é caso do *Monumento a Ramos de Azevedo*, que fica em frente à escola Politécnica da Universidade de São Paulo (USP). São poucas as obras localizadas em áreas desconexas, como o *Monumento a Borba Gato* e o *Monumento ao Colbedor de Café*.

Figura 1. Localização dos monumentos citados no enredo de 2004 da *Rosas de Ouro*



Fonte: Google Maps (setembro, 2020).

Quanto à temática das obras escolhidas pela escola, quase todas estão inseridas no imaginário forjado pelo IHGSP sobre a memória oficial da cidade.

Quadro 2. Temas dos monumentos abordados no desfile da Rosas de Ouro

Eventos Nacionais	Independência do Brasil e Monumento às Bandeiras
Eventos Regionais	Revolução de 1932, Glória e Monumento aos Fundadores de São Paulo, O colhedor de Café e Obelisco da Memória
Personagens históricos	José de Anchieta, José Bonifácio, Raposo Tavares, Fernão Dias, Borba Gato, Anhanguera, Carlos Gomes, Ramos de Azevedo e Francisco Matarazzo
Imigrantes	Italianos, sírios libaneses e japoneses
Negros	Mãe Preta
Indígenas	Índio com o Tamanduá, Índio Pescador e Índio Caçador

Fonte: Elaboração própria (2020).

Portanto, a escolha de tais monumentos atende a um imaginário de paulistaneidade: o bandeirante, com menção a praticamente todos os principais da história; o jesuíta, figura central no *Monumento à Anchieta* e nas duas versões do *Monumento da Glória aos Fundadores*; e o indígena, cujas obras escolhidas chamam atenção, pois estão em áreas distintas da cidade, todas em processo de degradação⁴. Portanto, no desfile, ganham uma grandiosidade que não possuem mais. Além do mais, o Ibirapuera, região inserida no senso comum da glória paulistana, também está presente no desfile, com a menção ao *Obelisco da Revolução Constitucionalista de 32*.

Enfatizando São Paulo como espaço de grandeza nacional, o *Monumento da Independência* ganha espaço significativo no enredo da *Rosas de Ouro*, tanto que um dos homenageados, José Bonifácio, recebeu uma ala própria no desfile. Nessa mesma ideia, o *Monumento às Bandeiras* assume caráter nacional no enredo, como se fosse um evento primordial para a formação da ideia de São Paulo como centro do desenvolvimento do país. Percebemos, assim, que, em 1954, “São Paulo se propunha ser uma espécie de resumo do Brasil ou seu ponto de convergência” (LOFEGO, 2004, p. 39), pretensão que persistiu e também esteve presente nos desfiles carnavalescos em 2004.

A abordagem de temas identitários também é um ponto importante. Foram três menções a grupos imigratórios: o *Monumento aos 80 anos da Imigração Japonesa*, o *Monumento aos italianos* e o *Monumento aos sírios libaneses*, todos referentes à ideia de uma cidade que se projeta a partir da vinda do imigrante. O enredo especifica alguns desses imigrantes, mas há

⁴ A estátua do *Índio Pescador*, localizada no início da Av. Paulista, está praticamente deteriorada, já sem os adornos em bronze da peça e com buracos na escultura. O *Monumento Índio e o Tamanduá* está em condição semelhante. A única escultura que possui certa conservação é o *Índio Caçador*.

apenas uma única menção ao negro e à mulher no desfile: a representação da *Mãe Preta*, obra localizada no Largo do Paissandu, ao lado da Igreja do Rosário, que retrata uma ama de leite. Originalmente, essa escultura foi feita sob pressão no ano de 1954, pelo evidente racismo que constitui essa cidade e que gerou uma exclusão do corpo preto na identidade paulistana; o que talvez justifique o fato de ser o único monumento de representação à mulher e ao negro presente no enredo da *Rosas de Ouro*.

O *Monumento à Mãe Preta* destrói a ideia do bandeirante e da tutela aos índios, salvos pelos brancos. Portanto, é um objeto cujos signos vão de encontro àquilo que a cidade construiu sobre si, que fundamentou “a superioridade do paulista pela ausência do negro em sua formação” (ABUD, 1985, p. 95). É um conflito que não ocorre com os monumentos aos imigrantes italiano e japonês.

A grande questão envolvida nessas homenagens está nos motivos que as justificam: o que leva à consagração de um monumento escultórico, de estabelecimentos de nomes de edifício, ruas e avenidas que remetam a um indivíduo ou acontecimento? Maria Aparecida de Oliveira Lopes, na tese *História e memória do negro em São Paulo: efemérides, símbolos e identidade (1945-1978)* (2007) chama a atenção às homenagens em ruas e monumentos cujos protagonistas são negros. De imediato, notamos alguns personagens negros rememorados em nomes de ruas e avenidas, como Antonio Rebouças Filho e Theodoro Sampaio, ambos engenheiros descendentes de escravizados africanos. Porém, nota-se que, diferente do espaço de memória concedido a eles, o *Monumento à Mãe Preta* está em um lugar de ausência de lugar e de representação, tornando-se uma figura sem rosto ou sem demarcação de passado. Como a autora bem dimensiona, a escultura em si:

[...] transita entre a construção mítica de um ser que é obrigado a esquecer o seu próprio filho e se dedicar aos filhos de seus senhores, com desvelo, abstraindo-se de sua condição de escrava e de possíveis mágoas que teriam sido recalçadas em seu processo de perda de identidade e de total submissão ao cativo (LOPES, 2007, p. 07).

O referido monumento está inserido em um espaço de construção de uma memória coletiva de São Paulo, espaço esse em que a cidade, na comemoração de seus 400 anos, fez uma série de homenagens a diversos personagens que simbolizam seu passado, com exceção dos negros, praticamente ausentes nessa construção narrativa. Embora o monumento seja um tanto grotesco em suas formas, a sua construção se opõe à representação hegemônica de homens brancos e heróis. Lopes (2007, p. 22-23) contextualiza o processo de construção desse monumento:

A partir do contato com o vereador Elias Shammas o projeto escultórico prosseguiu e foi aceito pelo Prefeito Jânio Quadros como parte das atividades do IV Centenário da cidade. Foi aberto concurso para sua realização, como parte integrante das ditas comemorações, resolvendo assim as querelas quanto à exclusão dos pretos da memória de São Paulo e de suas realizações centenárias.

A escultura, portanto, expressa a participação negra no processo de formação da cidade, e o desfile da *Rosas de Ouro* concede um protagonismo afetivo e de significação forte a esse monumento, que foi abordado na ala das baianas, categoria essencial na memória e identidade de uma escola de samba.

Por fim, vemos uma discreta menção ao *Monumento a Carlos Gomes*, localizado ao lado do Teatro Municipal, no Anhangabaú, e ao *Monumento a Ramos de Azevedo* e às obras arquitetônicas desse personagem. Diferente do primeiro, este último monumento recebe grande relevância no desfile.

Nota-se que o desfile da *Rosas de Ouro* não seguiu uma narrativa linear dos fatos históricos da cidade, mas obedeceu a uma divisão do enredo em quadros temáticos: o da fundação, que abordou gênese da *raça paulista* a partir da mistura do jesuíta com os indígenas; o dos bandeirantes, com uma homenagem aos principais nomes da história; o da Independência, mostrando São Paulo como centro da liberdade; o das identidades, que se mesclou com das artes e arquitetura; e o da São Paulo edificada pelo seu cidadão.

Como narrador desse cenário narrativo, o samba-enredo da agremiação consegue passar de forma sucinta o que o enredo encenava:

Eu sou a Rosas de Ouro/ Hoje vou te levar/ Pela história em monumentos/ Celebrando este momento/ Vem comigo festejar/ Eu sou a Rosas de Ouro/ O meu perfume vai te embriagar/

Com alegria trago arte e poesia pra te ver sambar//

Pelos campos de Piratininga/ Tupiniquins cantavam e dançavam ao luar/ Contemplavam a natureza/ Com a fartura da caça e da pesca do lugar/ Jesuítas ali chegaram/ Fundam São Paulo, nossa terra da garoa/ Em volta da escola se formou/ Aquele povoado prosperou/ Dali partiram bravos bandeirantes/ Desbravadores em busca de riquezas

Um grito forte ecoou, sacudiu/ As margens do Ipiranga, o imperador/ Proclamou a independência do Brasil//

A vila dos tropeiros atraiu os imigrantes/ Foi fundamental a imigração/ No progresso, na cultura/ Veio a revolução pela constituição/ E a

metrópole se transformou/ Uma nova arquitetura/ De um artista genial
/Feliz cidade monumental.⁵

Embora não seja explícito, o samba, de autoria de Ney Melodia, Xavier, Cris Viana e Joãozinho S.A., possui uma linha melódica de exaltação à cidade de São Paulo, e cada uma de suas partes aborda o eixo temático representado por cada setor da escola. No começo, a letra faz um convite para uma viagem pelos Monumentos de São Paulo. Logo após o refrão de preparação para a primeira parte do samba, há menção aos jesuítas e aos indígenas, sendo que os primeiros são citados como fundadores e responsáveis pela prosperidade do local, e os nativos aparecem como meros espectadores, que contribuíam apenas com atos triviais, como a dança, a natureza, a caça e a pesca. Nesse caso, vê-se que, mesmo mencionando relevâncias da participação indígena na história, há um direcionamento interpretativo para a leitura desse personagem.

Após cantar esse encontro entre jesuítas e nativos, surge na letra a figura do bandeirante como bravo guerreiro e desbravador das terras. Embora seja uma menção curta, ela se faz imponente que a do indígena, em que Anhanguera, Borba Gato, Fernão Dias e Raposo Tavares e o próprio *Monumento às Bandeiras* são narrados com glórias, destacados como mais “úteis” para a história da cidade. E, dentro desse cenário de glorificações, temos, no segundo refrão, o *Monumento da Independência*, evento esse que teve São Paulo como berço; um discurso forjado pela intelectualidade paulista que desejava ampliar a ideia de uma terra da liberdade.

O *Obelisco da Memória* – monumento mais antigo da cidade (1814), localizado em um espaço de tropeiros e comércio local na região do Anhangabaú. Em seguida, ganham destaque os imigrantes, narrados como figuras fundamentais ao progresso e ao desenvolvimento cultural da capital paulista. Cabe ressaltar que, muito embora o *a Revolução de 32* e o *Obelisco da Revolução de 32* seja citado na sinopse e no desfile, em nenhum momento recebe grande destaque no desfile, assim como, que, mesmo entendida como um ato revolucionário, não ganhou protagonismo no desfile.

O encerramento do samba se dá com a menção a Ramos de Azevedo, um artista genial que transformou a arquitetura da cidade com os projetos do Mercado Municipal, Estádio do Pacaembu, Pinacoteca do Estado etc. Ele é apontado como responsável pela construção de uma cidade monumental que está em constante reconstrução. O samba-

⁵ O samba enredo do ano de 2004 da escola Rosas de Ouro pode ser encontrado na página virtual do carnaval paulistano. No endereço, encontra-se a letra do samba, bem como a ficha técnica do desfile daquele ano e a sinopse. Disponível em: <http://www.carnavalpaulistano.com.br/a_escola_carnaval_dados.asp?rg_carnaval=434>. Acesso em: 24 out. 2020.

enredo, deste modo, segue um caminho bastante aproximado das temáticas desenvolvidas pela escola no desfile a partir das obras escolhidas para retratar São Paulo.

O desfile da *Rosas de Ouro* segue a mesma tendência de representação e apresentação imposta pelas simbologias dos monumentos. A Comissão de Frente representou o *Monumento à Glória de São Paulo*, localizado no Pátio do Colégio, região central de São Paulo, com uma encenação que demonstrava o processo de formação da cidade. O Abre Alas complementava esse quadro, unindo o *Monumento dos Fundadores da Cidade de São Paulo* aos monumentos do *Índio Caçador* e do *Índio Pescador*, indicando a mistura que formou a população paulista. Essa temática se estende às alas seguintes, com as representações dos monumentos do *Índio e o tamanduá* e de *José de Anchieta*.

No momento do desfile que traz as várias representações dos bandeirantes, vemos, primeiro, Borba Gato, representado na fantasia da Bateria. Em seguida, o carro dedicado ao *Monumento às Bandeiras*, com uma representação cênica de indígenas sendo acorrentados; um contraponto ao bandeirantismo, mas que foi apagado nas alas subsequentes, que homenagearam Fernão Dias, Raposo Tavares e Anhanguera. Depois, o desfile segue com a homenagem a José Bonifácio, em terceiro carro que representa o *Monumento à Independência*.

Um momento bastante tocando no desfile se dá no quarto setor, na ala em representação ao *Monumento à Mãe Preta*: as baianas, em um gesto que faz referência à amamentação, desfilam segurando um bebê. É um momento que compõe o quadro de homenagens às identidades, no qual também estão presentes as menções aos imigrantes italianos e japoneses, a Carlos Gomes e ao Colhedor de Café, guiando-nos ao *Monumento a Ramos de Azevedo* e à fachada da Pinacoteca do Estado.

O final do desfile traz outras questões, como a Revolução Constitucional de 32 e a São Paulo que se monumentaliza no cotidiano de seus moradores. No geral, o desfile conseguiu passar uma ideia de monumentalidade e historicidade, porém cabe ressaltar o apagamento ao corpo negro dentro da formação desta monumentalidade. Por mais que no desfile exista uma ala sobre o *Monumento da Mãe Preta*, dentro da letra do samba enredo isso é omitido e colocado de lado, o que indica a permanência de um olhar de negação ou omissão do negro dentro do espaço urbano. Se formos analisar a sinopse que serviu de base ao desfile e samba enredo, o negro não é posto como agente histórico:

Visitando esses monumentos, a *Rosas de Ouro*, com olhar atento, percebe a grandeza da história que eles perpetuam, e relembra a saga paulistana. Os Campos de Piratininga, onde viviam os índios tupiniquins, a fundação da cidade, as cenas históricas de que foi palco, os imigrantes

que acolheu e a fizeram crescer, e sua transformação em metrópole requintada (BORGES, 2003, s/p).

Portanto, a noção transmitida é a de uma comunhão de povos e raças que cria uma cidade forte e abençoada (predestinada), erguida na fé, pela força do indígena, mas, principalmente, do bandeirante que desbravou o país. É uma concepção presente também na arte estatutuária, que monumentaliza uma memória da cidade que gira em torno da “bravura do bandeirante e resume a trajetória histórica e heroica das gerações de paulistas” (LOFEGO, 2004, p. 168) colocando o negro como um grupo ausente.

Talvez a maior diferença entre o monumento físico e o que foi levado para a avenida pela *Rosas de Ouro* está justamente no *Monumento à Mãe Preta*. Para Lopes (2018), esse monumento é carregado de diversos sentidos que vão desde a representatividade até a negação. É uma escultura que ganhou roupagem e consistência diferentes no desfile daquilo que se vê observando o próprio monumento, recebendo destaque na ala das baianas e importância evidente na agremiação.

Por fim, a escola propõe que é o cidadão paulistano que edifica a monumentalidade da cidade como um pilar que constrói cotidianamente um berço de trabalho, esperança e progresso (LOFEGO, 2004). É uma visão que se aproxima da perspectiva de São Paulo como um modelo único e correto para o Brasil, próximo do defendido pelo Movimento de 32 e no IV Centenário. Portanto, o desfile consegue ser um grandioso espaço de memória, se utilizando dos monumentos para narrar e compor a grandeza de uma cidade forjada na imaginação de grandeza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como podemos perceber, o desfile de 2004 da *Rosas de Ouro* não estabeleceu uma reflexão histórica que ultrapassasse a barreira da oficialidade do discurso sobre São Paulo. Mesmo em um contexto em que todas as agremiações abordaram a cidade, a escola optou por um caminho que oficializou os monumentos, enxergando-os como essenciais para as memórias coletiva e individual e, acima de tudo, para entender a identidade paulistana, que se mostra cheia de lacunas de representatividade.

Em relação ao *Monumento às Bandeiras* e aos bandeirantes, percebe-se que existe a necessidade de forjar o bandeirante como símbolo do trabalho e da movimentação de São Paulo. É quase um fetichismo narrativo que associa a grandeza da cidade a esses personagens, responsáveis por unir toda a população em um lugar comum. O mesmo

ocorre com os jesuítas e os imigrantes, o que faz do desfile um panfleto dessa memória oficial.

Porém, no que se refere aos indígenas e aos negros, essa visão é perpassada por estereótipos e ausências. No caso dos indígenas, citados em três monumentos, suas representações são colocadas com certo animalismo ou como agentes de um passado distante, sem ligação com o presente. Já no caso do negro, essa visão é colocada como inexistente de participação. Mesmo que seja inserido dentro do desfile, o *Monumento da Mãe Preta* é totalmente apagado do samba enredo, motivado por uma sinopse que coloca o negro como apenas um corpo escravizado e sem participações, demonstrando o desconhecimento ou omissão de seu papel histórico na cidade por parte do carnavalesco da escola.

As discussões sobre o monumento devem ser analisadas em suas várias facetas, que as configuram como uma questão longe de um fim, inclusive no contexto do carnaval. No atual cenário de atuação das escolas de samba, principalmente com o advento da elaboração do sambódromo, em 1991, as agremiações passam por um processo de profunda espetacularização de suas atividades. Tal processo constrói uma realidade de investimentos altos, sendo muitas vezes apresentados enredos patrocinados. Outro fator importante é a relação com o poder municipal, este que investe na estrutura e financiamento das escolas e o principal agente patrocinador no carnaval de 2004, o que explica a ausência de uma visão crítica e não ufanista da cidade.

No atual cenário das escolas de samba de São Paulo, o *lobby* de privatização encabeçado com a concessão do Complexo do Anhembi, no ano de 2021, liderado pela Prefeitura Municipal e indiretamente chancelado pela Liga das Escolas de Samba de São Paulo (LIGA-SP), edifica ou mantém uma linha de enredos que pouco tocam nas realidades da cidade, do estado ou do país, como fez o desfile da Rosas de Ouro em 2004: a preocupação com o espetáculo, com as cifras de retorno do investimento e com pouco viés de reflexão sobre e com a sociedade. Embora algumas entidades resistam a essa ótica estreita, a tendência, de acordo com os últimos anos, constitui-se em obras que pouco problematizem o quadro histórico nacional.

Pormenores desses debates podem e devem ser aprofundados nas produções científicas, uma vez que as escolas de samba mostram suas visões de sociedade continuamente em seus enredos e desfiles, bem como as alterações que essa espetacularização gerou em suas identidades e narrativas de desfile. Mesmo que cada obra carnavalesca seja uma interpretação da agremiação sobre um assunto, isso não pode ser

justificativa para omitir ou esquecer os agentes que compõem o quadro histórico de uma sociedade. Mais do que nunca, os monumentos devem ser vistos e discutidos, justamente para questionar tais ausências.

REFERÊNCIAS

- ABUD, Katia M. **O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições**: a construção de um símbolo paulista: o bandeirante. São Paulo. Tese de Doutorado – USP, 1985.
- BERGAMO, M. Estátua de Borba Gato é agora vigiada 24 horas por dia. In: **Folha de S.Paulo** (online), 11 jun. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2020/06/estatua-de-borba-gato-e-agora-vigiada-24-horas-por-dia.shtml>>. Acesso em: 24 out. 2020.
- BORGES, F. **Sinopse de enredo**. 2003. Disponível em: http://www.carnavalpaulistano.com.br/a_escola_carnaval_dados.asp?rg_carnaval=434. Acesso em: 24 out. 2020.
- CANDAU, J. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.
- CAPELATO, M. H. **O Movimento de 1932**: a causa paulista. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- CHAUÍ, M. O que comemorar? In: **Projeto História** (Revista dos Estudos Pós Graduação de História da PUC-SP), v. 20, p. 35-62, nov. 2000.
- FERREIRA, A. C. **A epopeia Bandeirante**: letrados, instituições, invenção histórica (1870 – 1940). São Paulo: Unesp, 2002.
- GAGNEBIN, J. M. Verdade e memória no passado. In: **Projeto História** (Revista dos Estudos Pós Graduação de História da PUC-SP), v. 17, p. 213-221, nov. 1998.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HARTOG, F. **Regimes de Historicidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- KNAUSS, P. As formas da imaginária urbana: escultura pública no Brasil. In: *Anais do XXII Simpósio Nacional de História – ANPUH*. João Pessoa, jun. 2003. (CD-ROM).
- LOFEGO, S. L. **IV Centenário da cidade de São Paulo**: uma cidade entre o passado e o futuro. São Paulo: Annablume, 2004.
- LOPES, M. A. de O. **História e memória do negro em São Paulo**: efemérides, símbolos e identidade (1945-1978). 2007. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de São Paulo. Assis: Unesp, 2007.
- NEVES, C. M. das. **A Vila de São Paulo de Piratininga**: fundação e representação. São Paulo: Annablume; Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2007.

REYS, A. C.; LAMA, E. A.; DEHIRA, L. K. Monumentos da cidade de São Paulo: formas de alteração e conservação. In: **Revista CPC**, São Paulo, n. 5, p. 93-122, nov. 2007/abr. 2008.

RECEBIDO EM: 28/01/2021
PARECER DADO EM: 23/03/2021



www.revistafenix.pro.br