

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

IMAGENS DE UM RIO

UM OLHAR SOBRE A ICONOGRAFIA DO RIO TIETÊ

SONIA LENI CHAMON PARDIM

CAMPINAS, 2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

IMAGENS DE UM RIO
UM OLHAR SOBRE A ICONOGRAFIA DO RIO TIETÊ

SONIA LENI CHAMON PARDIM

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl.

CAMPINAS, 2005

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

P214i

Pardim, Sonia Leni Chamon.
Imagens de um rio : um olhar sobre a iconografia do rio
Tietê / Sonia Leni Chamon Pardim. -- Campinas, SP : [s.n.],
2005.

Orientador: Paulo Mugayar Kühl.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Pintura. 2. Cartografia – Tietê, Rio (SP).
3. Desenho. 4. Arte – História. 5. Imaginário.
6. Artistas. I. Kuhl, Paulo Mugayar. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Tradução do título e subtítulo da tese em inglês: Images of a river : one
look at on the iconography of the Tietê river.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Painting, Cartography – Tietê river,
Drawing, Art – History, Imaginary, Artists.

Área de concentração: Arte.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora: Paulo Mugayar Kühl, Valéria Alves Esteves de Lima,
Claudia Valladão de Mattos.

Data da defesa: 26-08-2005.

Dedico este trabalho aos que me movem e convergem:
Meus pais – Luiz e Odette
Meu marido – Marcos
Meus filhos – Luiza e Pedro

AGRADECIMENTOS:

Ao professor Paulo Mugayar Kühl, pelo respeito ao meu trabalho e extrema gentileza na condução do mesmo e por me mostrar que o meio acadêmico pode ser um lugar de humanidade e bom humor.

Às professoras Lygia Eluf e Valéria Alves Esteves de Lima, membros da banca de qualificação, que colaboraram com análises e indicações que enriqueceram esta dissertação e facilitaram a compreensão dos caminhos que eu deveria seguir.

Aos professores que ministraram as disciplinas que cursei no Instituto de Artes, ampliando meu universo pessoal, colaborando no estabelecimento dos meus objetivos e me proporcionando o extremo prazer de voltar a ser *aluna*. Muito obrigada professor Ernesto Boccara, professora Maria de Fátima Morethy Couto, professora Lygia Eluf (novamente), professor David José, professora Lucia Reily, professora Sara Lopes e professora Verônica Fabrini.

Aos funcionários do Museu Paulista, em especial à curadora professora Miyoko Makino pela dedicação no acompanhamento de minhas pesquisas.

A todos do Museu Republicano da Estância Turística de Itu, especialmente o pesquisador/docente Jonas Soares de Souza e a bibliotecária Maria Cristina Monteiro Tasca, pela paciência e ajuda constantes.

Aos funcionários da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Àqueles que, em algum momento e de tantas maneiras, me emprestaram amizade, tempo e colaboração. Cito, especialmente, os historiadores Maria de Lourdes Sioli, Luis Roberto de Francisco, Valderéz Antonio da Silva e Ettore Liberalesso, e a professora Maria do Carmo Alarcon.

À professora Marly Fabbri Panossian que, reiterando sua constante generosidade e carinho, revisou este trabalho.

Ao Marcos, meu companheiro, cúmplice e incentivador de todos os momentos.

À Luiza e ao Pedro pelo carinho, bom humor e paciência em verem-se roubados no tempo de dedicação materna. São eles que me inspiram.

Ao meu pai, Luiz, pelas leituras e indicações neste trabalho, por ter-se deixado encantar pela Arte e ter estendido esse encantamento até mim. E à minha mãe, Odette, minha grande amiga e incentivadora.

Aos meus irmãos e suas famílias: traduções inequívocas de alegria, companheirismo e solidariedade... sempre. Marco, Zilá, Sandra e Omar, muito obrigada!

RESUMO:

Levantamento e análise da iconografia do rio Tietê, observando-se a diversidade de significações deste rio no decorrer de sua história e as representações plásticas correspondente. Analisou-se brevemente a cartografia das primeiras monções; as obras dos artistas viajantes – em especial os que comprovadamente retrataram o rio Tietê, como Thomas Ender, Willian John Burchell, Aimé-Adrien Taunay e Hercule Florence e o olhar dos pintores locais – Miguelzinho Dutra e Almeida Júnior. Tendo-se como foco a questão da construção do imaginário sobre o Tietê a partir de sua iconografia, enfatizou-se a análise das pinturas referentes às monções que pertencem ao acervo do Museu Paulista. Estas pinturas, produzidas no princípio do século XX, participaram de um projeto de construção da história, tendo São Paulo como referência hegemônica e cujo mentor foi Affonso D’Escragnolle Taunay. As referidas pinturas utilizaram como modelo visual as ilustrações produzidas durante a Expedição Langsdorff e publicadas no livro “*Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*” – relato de Hercule Florence. Apesar da visualidade similar, as duas iconografias apresentam significações diferenciadas: as de Florence são crônicas visuais de uma expedição científica determinada (a de Langsdorff) e as obras do Museu Paulista são encomendas para um museu histórico que generalizam todas as monções. Para a compreensão desta dicotomia, analisou-se os contextos onde ambas foram produzidas.

ABSTRACT:

Survey and analysis of the iconography of the Tietê river, observing the diversity of meanings of this river during its history and the corresponding plastic representations. The cartography of the first “monções” (expeditions over the Tietê river in the XVIII-th and XIX-th centuries) was briefly analyzed through the works of the traveling artists - in special those that had effectively portrayed the Tietê river, as Thomas Ender, William John Burchell, Aimé-Adrien Taunay and Hercule Florence, and of the local painters - Miguelzinho Dutra and Almeida Júnior. With focus on the question of the construction of Tietê imaginary from its iconography, it was emphasized the analysis of paintings portraying the “monções” that belong to the São Paulo Museum. Produced in the beginning of the XX-th century, these paintings had participated of a history construction project, having São Paulo as hegemonic reference and Affonso D'Escragnolle Taunay as mentor. The visual model of these paintings was the illustrations made during the Langsdorff Expedition and published in the book “*Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*”, by Hercule Florence. Despite the similar viewing, the two iconographies present different meanings: Florence’s are visual chronics of a specific scientific expedition (Langsdorff’s) and São Paulo Museum’s are orders for a historical museum that generalize all the “monções”. To understand this dichotomy, the contexts where both had been produced were analyzed.

SUMÁRIO

Adentramento.....	19
Introdução.....	21
Capítulo 1: A Arte como Construção da Realidade / O Papel da Iconografia nas Significações do Rio Tietê	
1.1 “ <i>O Poder Demiúrgico da Arte</i> ”: A Arte Organizadora do Caos.....	29
1.2 As Significações do Tietê: Uma Trajetória Histórica e Iconográfica.....	33
Capítulo 2: A Formação Iconográfica do Rio Tietê	
2.1 A Cartografia Monçoeira.....	55
2.2 Os Artistas Viajantes do Século XIX.....	71
2.3 A Expedição Científica do Barão Georg Heinrich von Langsdorff.....	85
2.4 O Olhar dos Artistas Locais	139
Capítulo 3: O Museu Paulista e a Iconografia Tieteana – Um Projeto Civilizatório	
3.1 O Monumento.....	155
3.2 Histórico do Museu Paulista.....	159
3.3 A Direção de Affonso D’Escragnolle Taunay (1917/1945) – a concretização de um projeto	169
3.4 O Acervo Tieteano do Museu Paulista.....	199
Conclusão	241
Bibliografia	245

Fontes Documentais	250
Documentos Iconográficos.....	251
Consultas Virtuais.....	252

Lista de Figuras

Figura 01: <i>Sede do Clube Espéria - década de 20</i>	49
Figura 02: <i>“Mapa presenteado a S.M. por D. Luiz de Céspedes Xeria para la mejor inteligência Del viaje que hiso desde Vila San Pablo del Brasil a la Ciudad Real de Guayrá”</i>	56
Figura 03: Mapas de Navegação dos Rios (Juzarte) <i>Planta da freguesia de Araritaguaba, 1769</i>	59
Figura 04: Mapas de Navegação dos Rios (Juzarte) <i>Estampa 1ª</i>	60
Figura 05: Mapas de Navegação dos Rios(Juzarte) <i>Estampa 5ª</i>	62
Figura 06: Mapas de Navegação dos Rios (Juzarte) <i>Estampa s/n. Prospecto do Grande Salto de Avanhandava</i>	63
Figura 07: Mapas de Navegação dos Rios (Juzarte) <i>Estampa s/ n. Prospecto da cachoeira de Itupanema</i>	64
Figura 08: Mapas de Navegação dos Rios (Juzarte) <i>Estampa 22ª</i>	65.
Figura 09: <i>Planta do Rio Tietê, ou Anhemby, na Capitania de s. Paulo, desde a cidade do mesmo nome até a sua confluência no rio Paraná ou rio Grande (det)</i>	66
Figura 10: <i>Panorama da Cidade de São Paulo</i> <i>Autor: Arnaud Julien Pallière</i>	78
Figura 11: <i>Vista de São Paulo sobre a planície do Tietê desde a Casa da Pólvora</i> <i>Autor: Thomas Ender</i>	80
Figura 12: <i>São Paulo vista da Casa da Pólvora</i> <i>Autor: Thomas Ender</i>	81
Figura 13: <i>Vista da Igreja de Nossa Senhora da Penha a duas milhas de S. Paulo</i> <i>Autor: Thomas Ender</i>	82
Figura 14: <i>Ponte em São Paulo</i> <i>Autor: Willian John Burchell</i>	84

Figura 15: <i>Moradia do Senhor Langsdorff na Mandioca</i> <i>Autor: Thomas Ender</i>	88
Figura 16: <i>Vista da Segunda Grande Queda do Tietê, chamada Salto de Itapura</i> <i>Autor: Aimé-Adrien Taunay</i>	103
Figura 17: <i>Vista do Sítio de Antonio Manuel Teixeira (às margens do rio Tietê).</i> <i>Autor: Hercule Florence</i>	106
Figura 18: <i>O Salto de Itu</i> <i>Autor: Hercule Florence</i>	112
Figura 19: <i>Porto Feliz</i> <i>Autor: Hercule Florence</i>	113
Figura 20: <i>Porto Feliz. Vista do rio</i> <i>Autor: Hercule Florence</i>	114
Figura 21: <i>Partida de uma expedição mercantil de Porto Feliz a Cuiabá</i> <i>Autor: Hercule Florence</i>	116
Figura 22: <i>Partida de Porto Feliz a Cuiabá</i> <i>Autor: Aimé Adrien Taunay</i>	118
Figura 23: <i>Expedição mercantil de Porto Feliz a Cuiabá</i> <i>Autor: Hercule Florence</i>	119
Figura 24: <i>Rio Tietê perto de Porto Feliz</i> <i>Autor: Hercule Florence</i>	121
Figura 25: <i>Pirapora</i> <i>Autor: Hercule Florence</i>	122
Figura 26: <i>Junção do Piracicaba com o Tietê</i> <i>Autor: Hercule Florence</i>	123
Figura 27: <i>O encontro do rio Piracicaba com o Tietê</i> <i>Autor: Hercule Florence</i>	124
Figura 28: <i>Salto de Avandava</i> <i>Autor: Hercule Florence</i>	125
Figura 29: <i>Canoa “Chimbó”</i> <i>Autor: Hercule Florence</i>	127
Figura 30: <i>Canoa na corredeira</i> <i>Autor: Hercule Florence</i>	127

Figura 31: <i>Chimbó e Perova encalhados</i>	
<i>Autor: Hercule Florence</i>	129
Figura 32: “ <i>Varadouro</i> ” no Salto Augusto	
<i>Autor: Hercule Florence</i>	130
Figura 33: <i>Pouso da Represa Grande</i>	
<i>Autor: Hercule Florence</i>	131
Figura 34: <i>Rio Pardo. Queimada nos campos</i>	
<i>Autor: Hercule Florence</i>	133
Figura 35: <i>Acampamento no rio Pardo</i>	
<i>Autor: Hercule Florence</i>	135
Figura 36: <i>Encontro com uma expedição imperial</i>	
<i>Autor: Hercule Florence</i>	136
Figura 37: <i>Tipo Humano</i>	
<i>Autor: Miguelzinho Dutra</i>	139
Figura 38: <i>Estudo da Mendiga</i>	
<i>Autor: Almeida Júnior</i>	139
Figura 39: <i>Primeiro arco feito em Itu para a chegada do Imperador.</i>	
<i>Autor: Miguelzinho Dutra</i>	140
Figura 40: <i>Cozinha Caipira</i>	
<i>Autor: Almeida Júnior</i>	140
Figura 41: <i>Sítio do Capitão José Manuel, abaixo de Porto Feliz (às margens do Tietê)</i>	
<i>Autor: Miguelzinho Dutra</i>	142
Figura 42: <i>Salto de Itu no Tietê</i>	
<i>Autor: Miguelzinho Dutra</i>	143
Figura 43: <i>Porto do Góes – cachoeira abaixo do Salto de Itu</i>	
<i>Autor: Miguelzinho Dutra</i>	144
Figura 44: <i>Descanso da Modelo</i>	
<i>Autor: José Ferraz de Almeida Junior</i>	145
Figura 45: <i>Fuga para o Egito</i>	
<i>Autor: José Ferraz de Almeida Junior</i>	146

Figura 46: <i>O Derrubador Brasileiro</i>	
<i>Autor: José Ferraz de Almeida Junior.....</i>	146
Figura 47: <i>Salto de Itu (Piquenique da Família do Dr. Elias Antonio Pacheco e Chaves)</i>	
<i>Autor: José Ferraz de Almeida Júnior.....</i>	147
Figura 48: <i>Salto de Itu</i>	
<i>Autor: Pedro Alexandrino.....</i>	148
Figura 49: <i>Partida de Porto Feliz</i>	
<i>Autor: Antonio Luigi Gagni.....</i>	198
Figura 50: <i>A Partida da Monção</i>	
<i>Autor: José Ferraz de Almeida Júnior.....</i>	206
Figura 51: <i>A Partida da Monção(estudo)</i>	
<i>Autor: José Ferraz de Almeida Júnior.....</i>	209
Figura 52: <i>A Partida da Monção (estudo)</i>	
<i>Autor: José Ferraz de Almeida Júnior.....</i>	210
Figura 53: <i>A Partida da Monção (estudo)</i>	
<i>Autor: José Ferraz de Almeida Júnior.....</i>	211
Figura 54: <i>Carga de Canoas</i>	
<i>Autor:Oscar Pereira da Silva.....</i>	215
Figura 55: <i>Bênção das Canoas (Porto Feliz)</i>	
<i>Autor:Aurélio Zimmermann</i>	218
Figura 56: <i>Pouso no Sertão (Rio Pardo) – A Queimada</i>	
<i>Autor:Aurélio Zimmermann.....</i>	219
Figura 57: <i>Encontro de Monções no Sertão</i>	
<i>Autor:Oscar Pereira da Silva.....</i>	221
Figura 58: <i>Partida de Porto Feliz</i>	
<i>Autor: Oscar Pereira da Silva.....</i>	223
Figura 59: <i>Brasão da cidade de Tietê</i>	224
Figura 60: <i>Brasão da cidade de Porto Feliz.....</i>	224
Figura 61: <i>Canoa Fantasma</i>	
<i>Autor: Nair Opromolla de Araújo.....</i>	227

Figura 62: <i>Monstro Fluvial – Pirataraca</i>	
<i>Autor: Nair Opromolla de Araújo</i>	228
Figura 63: <i>Vista de Porto Feliz, 1826</i>	
<i>Autor: Sylvio Alves</i>	231
Figura 64: <i>Porto Feliz, 1826</i>	
<i>Autor: Sylvio Alves</i>	232
Figura 65: <i>Sítio do Capitão José Manuel</i>	
<i>Autor: Sylvio Alves</i>	234
Figura 66: <i>Pirapora</i>	
<i>Autor: Sylvio Alves</i>	235
Figura 67: <i>Pirapora de Curuçá (Hoje Porto Feliz)</i>	
<i>Autor: Zilda Pereira</i>	237
Figura 68: <i>Desencalhe da Canoa, 1826</i>	
<i>Autor: Zilda Pereira</i>	238
Figura 69: <i>Pouso de Monção à Margem do Tietê</i>	
<i>Autor: Zilda Pereira</i>	239

ADENTRAMENTO

“Principia o Diário da Navegação Destes Rios

Em 13 de abril de 1769

Neste dia treze de abril, estando tudo embarcado..., largamos pelas oito horas e meia da manhã, indo a capitânia adiante com o guia e com a sua bandeira larga,...; navegamos passando muitas voltas de rio, chegamos a uma cachoeira chamada Abaramanduaba, que quer dizer em português, onde caiu um padre.

Em outro tempo navegou por esta cachoeira um religioso da Companhia de Jesus de virtude chamado P. José de Anchieta, o qual andava catequizando os índios, e pregando-lhe missão, os quais vindo com ele em uma canoinha a embarcaram no meio desta cachoeira, largando o padre no fundo da mesma, passando muito tempo, vendo que o padre não surgia acima, cuidando estaria já morto, mergulhou um dos índios ao fundo e o achou vivo sentado em uma pedra rezando no seu breviário, e por isso ficou o nome a esta cachoeira de Abaramanduaba.

Esta cachoeira passamos com muita velocidade e perigo, e sendo o meu piloto o guia, contudo, deu as embarcações no canal dos Emboabas; tem este título por cá os filhos do reino, que quer dizer homem calçado, ou cabeludo pelas pernas; este canal abriram os Emboabas, ou descobriram quando viajavam para Cuiabá e Mato Grosso; é esta cachoeira muito perigosa pelas muitas pedras e redemoinhos, e ondas de água que forma; e isto em grande distância. No meio deste canal onde as águas eram já mais mansas fizemos alto, segurando-no no modo possível a esperar que passassem todas as outras canoas aquele perigo, e vendo a uma por uma se perdia, ou se saía a salvamento; pois nesta cachoeira se tem perdido muitas embarcações, fazendas e muitos homens afogados. Com efeito passaram todas este perigo e nos juntamos todos às onze e meia para jantarmos, acudir aos enfermos, e isto foi na paragem chamada a Irmandade, que dista da Freguesia quatro léguas e meia.

Sáímos desta paragem pela meia hora depois do meio-dia, e navegamos pelo rio abaixo até o pé de uma cachoeira chamada Pirapora, que quer dizer em português onde

saltam os peixes; aqui fizemos um pouso para passar a noite, da parte de cima desta cachoeira, e foi às quatro horas e um quarto da tarde passando muitas itaipavas, também perigosas; e navegamos esta tarde até chegar a esta cachoeira cinco léguas, e embicando as canoas, e, saltando a gente em terra depois de roçado o mato preciso para se arrancharem as famílias, se matou uma grande cobra-coral, e duas jararacas, que cada uma tinha o comprimento de sete palmos;... aqui ficamos esta noite navegando este dia nove léguas e meia.”¹

Assim se inicia o diário de Juzarte, ao adentrar o rio Tietê. Como tantos outros viajantes, este capitão-mor português nos legou um relato extenso de impressões, que não só serviram de apontamentos a outros aventureiros, mas também ajudaram a compor a complexidade de significações que o Tietê tem para cada um de nós.

De certa forma, também inicio o meu percurso por este rio, e suas múltiplas significações indicam turbulências equiparadas à sua geografia. Sei que há muito a fazer: compreender um rio para escolher e analisar as obras de arte que o retratam, analisar estas obras para compreender este rio. Cartografias, desenhos, aquarelas, óleos. Registros de bandeirantes, traços de viajantes, apuro de acadêmicos, devoção de artistas locais. Buscar um panorama da arte leiga paulista a partir da iconografia do Rio Tietê. Compreender que muitas destas obras estabelecem o nosso imaginário sobre o rio e sua história. Que a arte constitui um elemento construtor da realidade. Que sob todos os dejetos do rio Tietê, sob suas águas, sob o seu leito, repousa um grande signo construído em séculos de cultura.

Inicia-se aqui a minha monção particular.

Agora, é navegar...

11 de setembro de 2003

¹ . Relato de Juzarte in MAKINO, Miyoko e SOUZA, Jonas Soares de (org.), *Diário da Navegação – Teotônio José Juzarte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 32 e 33

INTRODUÇÃO

Por acreditar que uma Introdução possa ser uma espécie de guia de leitura indicativa da trajetória do autor - seus questionamentos, anseios e decisões - faço desta um retrospecto dos meus olhares sobre os assuntos abordados neste trabalho e dos percursos que trilhei.

Quando esta dissertação era um projeto, minhas pretensões eram imensas, mal cabiam na limitação imposta por sete folhas de papel. A **sinopse** versava:

“Levantamento, catalogação e análise de obras de arte relacionadas com a temática do Rio Tietê.

Este levantamento busca não apenas o registro ou classificação estilística em um quadro cronológico de história da arte, mas uma análise sígnica, estética e antropológica de obras elencadas, relacionando-as com o imaginário do Rio Tietê.”

Ao descobrir a real extensão destas palavras, compreendi que simplesmente tinha muito trabalho pela frente. Não pretendo mais esgotar aqui um assunto desta amplitude – pretendo iniciá-lo. Com a contribuição precisa de meu orientador e dos professores formadores da banca de qualificação, percebi a necessidade de *foco* dentro das várias possibilidades do assunto e de um instrumental de pesquisa não intimidador, mas que favorecesse um desenrolar natural ao trabalho. O *foco* tornou-se o acervo de pinturas tieteanas do Museu Paulista, principalmente as obras geradas a partir das ilustrações de Hercule Florence, segundo desenhista da Expedição Langsdorff. O instrumental de pesquisa, que estava mais ligado à questão sígnica, voltou-se à análise da imagem plástica e simbólica através da contextualização histórica e cultural. De antemão desculpo-me com o leitor por estender-me em contextualizações que poderiam ser simples referências bibliográficas em notas de rodapé – mas minha intenção foi compartilhar minhas impressões e descobertas em pequenos ensaios bibliográficos.

Assim sendo, a análise e a comparação bibliográfica foram os principais instrumentos para a formatação dos contextos, além da leitura de artigos de época, correspondências e relatórios. No entanto, a observação *in loco* das obras de arte, sem dúvida alguma, foi o fator viabilizador que possibilitou a compreensão deste contexto na

forma plástica concretizada em pinturas e desenhos; a arte foi gestora das conexões pretendidas e alcançadas. Para tanto, a Iconologia de Panofsky tornou-se a minha referência e minha busca, com o desfolhar das várias camadas de significação que cada imagem pode ter.

Não pude deixar de apresentar, também, os grandes interventores – os verdadeiros demiurgos - que individualmente propiciaram a produção artística analisada. De artistas a bandeirantes, de intelectuais a exploradores viajantes, a iconografia do rio Tietê é resultante do trabalho e do empenho de pessoas singulares: conhecer seus perfis possibilita perceber seus olhares sobre o Tietê.

No primeiro capítulo, um breve discorrer sobre a trajetória histórica e iconográfica do Rio Tietê em um recorte parcialmente cronológico possibilitou-me a reflexão sobre a ambivalente significação do rio em seus diversos momentos e suas representações artísticas, ou ainda o papel desta iconografia na formatação de seus significados. É a questão demiúrgica da arte como elemento organizador de pensamentos e imaginários que me é tão cara e que tem no foco da pesquisa – a iconografia tieteana do Museu Paulista – sua manifestação mais emblemática. Voltarei a esta questão mais à frente.

O segundo capítulo da dissertação versa sobre diversos exemplos de iconografia tieteana: da plasticidade simbólica existente nos primeiros mapas à contribuição dos artistas viajantes e ainda o atento olhar de artistas locais como Miguelzinho Dutra e Almeida Junior. Aborda temas que exigem um debruçar mais vagaroso, pois esboçam um universo reconhecível na produção artística posterior, principalmente nas encomendas do acervo do Museu Paulista. Por este motivo, se fez necessário um detalhamento da já citada Expedição Langsdorff, que dialoga proficuamente com as obras do acervo – assunto analisado no último capítulo.

Sobre o terceiro e último capítulo, é importante uma explicação – ou expiação. Quando ouvi falar e vi as telas de temática monçoeira encomendadas por Affonso d' Escagnolle Taunay para o Museu Paulista, fiquei, em um primeiro momento, estarecida: seria uma prática inimaginável na moderna museologia a não exposição de desenhos originais ou fotografias ou qualquer outro meio autoral em troca de cópias ou semelhante como prioritários do acervo.

Percebi que estabelecia um juízo sob critérios particulares e que isto dificultaria o meu envolvimento com as obras de arte em questão, impossibilitando a análise por elas merecida. Compreendi que não seriam conceitos contemporâneos de arte ou museologia que abarcariam a significação destas obras. Decidi que seria essencial compreender a trajetória do Museu Paulista e a complexidade do projeto e da figura de Taunay, para, com um olhar contextualizado, me aproximar do acervo monçoeiro e descobri-lo em significações.

A primeira parte deste capítulo buscou esta contextualização para que a iconografia tieteana se apresentasse em sua verdadeira dimensão: um apêndice de um projeto amplo, que almejou a valorização da história colonial paulista e os desdobramentos da independência, na qual o Rio Tietê e seus desbravadores estavam entre os protagonistas. Os protagonistas da construção histórica de um Estado em busca de sua hegemonia e legitimação. A iconografia apresentada se transmuta em significações, sob esta égide.

Voltando ao projeto inicial, a **justificativa** do trabalho, a princípio um tanto pretensiosa, permanece. Assim escrevi:

“A busca pelo o que está próximo motiva este trabalho. Neste caso, o próximo é um panorama da arte paulista, com um recorte definido: a iconografia do Rio Tietê.

Um levantamento de obras que enfocam este rio traduz e coincide com a história da arte leiga paulista. Este é um aspecto pouco abordado na história da arte e a catalogação destas obras preenche um déficit na área, possibilitando, assim, a construção icônica de São Paulo, e a análise da construção de seu imaginário.”

*Próximo o rio está, sempre esteve perto de mim em minhas andanças. Morando há vários anos na cidade paulista de Salto, levanto os olhos e o vejo em seu esplendor e miséria, numa tradução equivocada do belo *Salto de Itu* de Alexandrino. Como fugir ao seu apelo? E a arte paulista, quase tacanha quando comparada à miríade furta-cor da arte carioca ou nordestina... é a tradução exata dos brasis sem coroa: sua força está na singeleza, na obstinação, na precariedade e - por que não? - na arrogância de se agigantar a partir do mínimo. As terras paulistas têm uma arte rústica como seus homens e seus relevos. Como não se deleitar com cada achado, cada forma reconhecível, cada traço esboçado, cada obra*

elaborada? A mais absoluta justificativa a este trabalho é a mesma que moveu todo artista ou demiurgo citado nesta dissertação: o profundo prazer em descobrir e apresentar São Paulo.

Quando elaborei a **problematização** não imaginei o quão justo é este termo: problematização é nossa pedra no sapato, é o ponto do qual não podemos desviar, é onde deve repousar nossa sinceridade. Enfim, é um problema! Eis a própria:

“O objeto desta dissertação é o Rio Tietê. Não um objeto material, geograficamente cravado em terras paulistas, mas o rio imagem, representado significativamente em obras pictóricas e cartográficas. A cada momento que o Tietê foi retratado não se fixou apenas a sua materialidade, mas se apresentou o olhar sobre esta representação, pois ‘... o ver não é uma ocorrência natural e sim um fato histórico interligado aos critérios de valoração e aos modos operativos de que o homem dispõe’²”.

Interpretar o *olhar* daquele que vive e constrói realidades tendo como referência pinturas elaboradas ou desenhos esboçados e contextos nem sempre plenamente estabelecidos; perceber conceitos e mentalidades em traços e cores; perscrutar intencionalidades. Acima de tudo, lembrar que os artistas que retrataram o rio Tietê nos legaram um olhar repleto de intenções, que rio simbólico que os atingia foi traduzido em imagens que contribuem para a complexidade da nossa dimensão inconsciente. É o legado de tantos demiurgos: mais do que um objeto geográfico, o rio Tietê nos é apresentado como um objeto cultural mediado por formas plásticas, traduzido em obras de arte. Eis o pressuposto que procurei sustentar.

² MARTIN, Jules. *O Brasil dos viajantes. (vol. II) Um lugar no universo*. São Paulo: Fundação E. Odebrecht, 1994. p 9

CAPÍTULO UM

PRESSUPOSTOS

A ARTE COMO CONSTRUÇÃO DA REALIDADE / O PAPEL DA ICONOGRAFIA NAS SIGNIFICAÇÕES DO RIO TIETÊ

“DEMIURGO (lat. Demiurgos; in. Demiurge; fr. Démiurge; al. Demiurg; it. Demiurgo). O artífice do mundo. Essa palavra tem origem em Timeu, de Platão; nessa obra, a causa criadora do mundo é atribuída a uma divindade artífice que cria o mundo à semelhança da realidade ideal, utilizando uma matéria informe e resistente que Platão chama de “matriz do mundo” (Tim., 51 a)”.

ABBAGNANO, Nicola.

1.1 “O Poder Demiúrgico Da Arte”³: A Arte Organizadora Do Caos

Partindo da premissa que o universo material só é alcançado pela representação, podemos entender a realidade como uma construção; a concretude, uma efemeridade; a história, um amálgama transitório, e a verdade, uma sublimação ingênua. Sob esta óptica, o mundo concreto se desvanece em uma nova materialidade: um plasma amórfico sob o qual os fenômenos estão imersos e se delineiam a partir de múltiplas leituras.

Este plasma é organizado pela mediação. Todo o universo da cultura é instrumento mediador, pelo qual se vislumbra a realidade, a concretude, a história, a verdade. Ou não?

Podemos devanear, imaginando este caos sendo ordenado por Demiurgo, por tantos demiurgos: os sinais cerebrais, as palavras, o idioma, a filosofia, as ciências, ...as artes. Cada elemento que nos proporciona uma interação com a realidade atua como um meio organizador que facilita e ao mesmo tempo amplia nosso contato com o mundo, e este passa a existir a partir das consciências individuais e coletivas. Ser o sujeito da realidade é um estigma do homem. Trabalhar à luz deste estigma e ainda ter a capacidade de agir sobre o imaginário humano é premissa do artista que, participando do processo construtivo do mundo, faz as inovações estéticas tornarem-se também uma questão ética.

As Artes Plásticas detêm um imenso poder demiúrgico, autorizado pela intensidade da ordem visual que, historicamente, se mostra facilitadora do ato da comunicação e persuasiva na credibilidade de suas mensagens. Em maior ou menor grau, ao longo da história da arte, este poder de atuar sobre mentalidades sacralizou verdades, construiu

³ Este termo é utilizado por Jorge Coli, no texto: *Primeira Missa e Invenção da Descoberta*, que foi produzido originalmente para o primeiro dos quatro ciclos de conferências Brasil 500 Anos – Experiência e Destino, organizado pelo Ministério da Cultura, no ano 2000. Neste texto, o autor versa sobre o imaginário produzido pelo romantismo a respeito da descoberta do Brasil. A partir da obra *Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles, analisa o quanto ela é fruto do projeto ideológico de construção do Brasil enquanto nação – tão caro ao século XIX – e que, apesar de se basear em um documento (*Carta do Achamento do Brasil*, de Pero Vaz de Caminha), criava, na verdade, uma obra mítica., um símbolo que ainda é carregado por nós. “*Ele (o quadro) se tornou a verdade visual do episódio narrado na carta.(...) Isto é, Caminha não encontrara apenas um tradutor visual moderno. Era outra coisa, mais forte, mais profunda: o espectador assistia à primeira missa no Brasil. Quem o assegurava era (...) o poder demiúrgico da arte*”.

COLI, Jorge. *Primeira Missa e Invenção da Descoberta*, in NOVAES, Adauto (org.) *A Descoberta do Homem no Mundo*. São Paulo: Minc – Funarte, Companhia Das Letras, 2000. p 115

identidades, determinou imaginários. Partindo-se da forma visual e dos conteúdos temáticos de uma obra de arte pode-se alcançar o seu *significado*, que pertence à esfera dos valores simbólicos – na qual atuam as questões demiúrgicas. O alcance mais profundo do *significado* na arte pode ser atingido através da interpretação iconológica na qual se faz não apenas a análise das formas, temas e contextos relacionando-os, mas onde se dá “ *a compreensão da maneira pela qual, sob condições históricas diferentes, tendências essenciais do espírito humano foram expressas por temas e conceitos específicos*”⁴. O instrumental para se alcançar essa compreensão – que abrange o *todo* da obra – passa pela intuição, pela psicologia e pelo estudo comparativo de produções culturais correlatas. Desnecessário dizer que a complexidade desta ação se confronta com uma malha de impedimentos, desvios ou novas leituras que a tornam uma meta *a ser* atingida pelo historiador da arte e não um constructo definitivo. Mas, é no desenrolar desse processo analítico que se abarca a complexidade da arte: sua materialidade plástica, suas operações simbólicas, suas significações culturais ... A arte em seu contexto, a arte e suas significações.

A questão demiúrgica nas representações pictóricas do rio Tietê

A presente dissertação tem como pressuposto este poder demiúrgico da arte. O poder de construir realidades. O poder de permear nosso imaginário. O poder de mediar o nosso olhar. E o que faz a mediação do nosso olhar sobre o rio Tietê, hoje? O rio que enxergamos além dos dejetos - o rio ora bucólico e poético, ora heróico e desbravador que nos foi legado pela história - é fruto de quais mediadores, se para cada nova significação histórica do Tietê coincide uma linha de representação que organiza e avaliza esta significação?

De que forma os antigos bandeirantes, em suas travessias monçoeiras, deram visibilidade ao Tietê elevando-o à categoria de ‘lugar geográfico’ para o mundo civilizado?

⁴PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia –Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa. 1995. p. 27

Como Aimé Adrien Taunay, Hercule Florence, Miguelzinho Dutra, José Ferraz de Almeida Júnior, Oscar Pereira da Silva e tantos outros intensificaram essa visibilidade, traduzindo em suas obras o viés do estrangeiro, do viajante, ou do orgulhoso filho da terra? Quais recursos foram utilizados por um outro Taunay – Affonso d’Escragnolle – para consagrar um pitoresco rio apropriado para piqueniques, como mítico personagem da glória paulista?

A trajetória iconográfica tieteana coincide e responde pela trajetória das significações do Tietê. A dor do contraste entre este legado e o rio morto sobre o qual nossos olhos repousam não deixa de ser simbólica e evidencia o que o homem pode construir – e destruir. Por quanto tempo?

1.2 As Significações do Tietê: Uma Trajetória Histórica Iconográfica

“Meu rio, meu Tietê, onde me levas?

Sarcástico rio que contradizes o curso das águas

E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens,

Onde me queres levar?...”

Mário de Andrade. *“A Meditação sobre o Tietê”*

É definitiva a importância deste rio na história de São Paulo e, com certeza, do Brasil⁵. Sua geografia se justapõe à história, nascendo próximo do mar e caminhando para o interior: é a tradução geográfica do trajeto civilizatório brasileiro. O rio cruza o Estado de leste a oeste, dividindo-o ao meio, numa extensão de 1.100 quilômetros e percorrendo 62 municípios⁶. Sua nascente é na Serra do Mar, em Salesópolis⁷, região de Pedra Rajada, a 22

⁵ Affonso d’Escragnole Taunay traduz o pensamento vigente:

“No conjunto das vias de penetração do Brasil selvagem e desconhecido, nenhuma tem a significação histórica que sequer de longe se aproxime da que empresta ao Rio Tietê tão notável realce. Está o nome do grande rio de São Paulo indestrutivelmente ligado à história da construção territorial do Brasil.”

In NOBREGA, H. de Mello, *História do Rio Tietê*. Coleção Paulística, vol III. Governo do Estado de São Paulo, 1978. p 31

⁶ Dentre os municípios que são banhados pelo Tietê estão: (região do Alto Tietê) Salesópolis, Biritiba Mirim, Mogi das Cruzes, Suzano, Itaquaquecetuba, Guarulhos, São Paulo, Osasco, Barueri, Santana de Parnaíba, Pirapora do Bom Jesus, (região do Médio Tietê) Cabreúva, Salto, Itu, Porto Feliz, Tietê, Laranjal Paulista, Canchas, Anhembí, São Miguel, Mineiros do Tietê, Macatuba, Igarapu do Tietê, Barra Bonita, Jaú, Pederneiras, Itapuá, Boracéia, Bariri, Itaju, Arealva, Ibitinga, Iacanga, Reginópolis, Pongai, Borborema, Cafelândia, Novo Horizonte, Sabino, Sales, Promissão, Adolfo, José Bonifácio, Ubarana, Barbosa, Penápolis, Zacarias, Buritama, Birigui, Araçatuba, Santo Antônio do Aracanguá, Sud Menucci, Pereira Barreto, Andradina, Castilho e Itapura.

⁷ De acordo com Mello Nóbrega esta localização só foi determinada em 1954, em uma expedição científica da comissão da Sociedade Geográfica Brasileira e assim pôde o autor descrevê-la, e ao rio em sua extensão, de forma inspirada:

“ (...) as nascentes do Tietê estão a 25 quilômetros daquela cidade paulista [Salesópolis], em terras de propriedade de Joaquim Antônio Pinto. Diante da casa da fazenda, no valezinho formado por três abas de morros, debaixo de duas grandes pedras sobrepostas flui o olho de água que, não muito longe, pela confluência de córregos e riachos, será o Rio da Monções. A água escorrida das rochas acumula-se em pequena bacia, onde se agitam guarus. Depois, a medo, vai coleando pela encosta, recebe o reforço de outras nascentes, alarga-se, atravessa uma moita de caetés, contorna o morro e, já regato, engrossa com a vasão do primeiro afluente. Faz-se ribeirão e, de repente, desvia-se para o interior, começando o longo

km do Atlântico e desemboca no Rio Paraná, na divisa com o Estado de Mato Grosso do Sul. Essa peculiaridade de, diferentemente da maioria dos rios brasileiros que afluem para mar, adentrar o território nacional, possibilitou a exploração do interior principalmente por mamelucos paulistas, entre os séculos XVI e XIX. Antes disso, o rio já era explorado como fonte de sobrevivência de indígenas como os Tupiniquins, Kaiapós, Guaranis e Kaigangs, servindo a estes como local para higiene pessoal, recreação, fonte de alimento e sacralização através de rituais.

Um legado indígena: as nomenclaturas do rio

É possível que exista uma iconografia indígena do Tietê, posto a extrema importância do rio no cotidiano, mito e linguagem das tribos ribeirinhas. A existência ou não desta iconografia merece devida investigação, quiçá arqueológica, com certeza documental, que infelizmente não caberá na presente dissertação. Entretanto, o legado indígena em relação ao Tietê é imenso e proveu bandeirantes e monçoeiros de nomenclaturas, técnicas de navegação e provimento, histórias e imaginários. Este legado se perpetua no próprio nome do rio⁸: era conhecido primeiramente como Anhemi (tendo apresentado grafia diversificada em cartografia e relatos antigos como *Agembi*, *Aiemi*, *Anen by*, *Aniemi*, *Anhami*, *Niemi* entre outras), designação indígena cujo significado

trajeto de mil e trezentos quilômetros, no rumo noroeste, cortando obliquamente quase todo o território paulista.”

NOBREGA, H. de Mello, *História do Rio Tietê*. Coleção Paulística, vol III. Governo do Estado de São Paulo, 1978. p 47

⁸ Informações sobre as nomenclaturas indígenas do rio Tietê, ver:

MAKINO, Miyoko e SOUZA, Jonas Soares de (org.), *Diário da Navegação – Teotônio José Juzarte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

NOBREGA, H. de Mello, *História do Rio Tietê*. Coleção Paulística, vol III. Governo do Estado de São Paulo, 1978.

OHTAKE, Ricardo (editor). *O Livro do Rio Tietê*. Edição Comemorativa da CESP - Companhia Energética de São Paulo . São Paulo: Estúdio RO, 1991.

apresenta variantes: *Rio dos enambus*; corruptela de *Rio das perdizes*; *Rio das aňumas* (ave anhumã, muito abundante – foi retratada por Hercule Florence durante a Expedição Langsdorff); *Rio da erva nhambi* (erva rasteira, muito consumida pelos índios); corruptela de “*i-em-bi*”, não liso e saída alta – alusivo às cachoeiras, corredeiras e saltos do percurso; ou ainda “*anhang-i*” – *Rio dos veados*.

O mais antigo documento cartográfico do território paulista, no qual já figurava o Anhembi, é o mapa de Dom Luís de Céspedes Xeria, cuja expedição, em 1628, provavelmente foi a mais antiga penetração pelo Tietê⁹. Em 1748 o nome Tietê aparece pela primeira vez em uma obra cartográfica – o mapa D’Anville. Tietê daria nome ao rio no trecho compreendido de sua nascente ao Salto de Itu, depois desse trecho o nome seria Anhembi até a desembocadura no rio Paraná.

Tietê tem o significado próximo a *rio grande*, na conjugação das palavras indígenas *ti* - água- e *etê* - termo superlativo. Mas provavelmente este é um nome dado por portugueses e não por indígenas¹⁰. Em algumas grafias antigas, o nome do rio aparece como Tieté, o que daria um significado oposto ao real, isto é, *rio de água salobra, impura*. Padre Anchieta faz referência ao vocábulo como *madre ou mãe do rio*. A dupla designação do rio – Tietê/Anhembi - persistiu até por volta de 1840, apesar de documentos importantes, como os da Expedição Langsdorff¹¹, já terem usado a nomenclatura Tietê para toda a extensão do rio, até a sua foz no rio Paraná.

⁹ Há relatos provavelmente fantasiosos de expedições anteriores narrados por Diaz de Gusmão: 1526, por José Sedeño. O rio, porém, já era conhecido e utilizado pelas populações indígenas ribeirinhas.

¹⁰ “Em 1929, Plínio Ayrosa, em parecer para o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, afirmou que o nome Tietê não era indígena, mas dado pelos portugueses, mesmo porque, nem pelo seu volume, nem pela comparação com o outros cursos d’água, os índios seriam levados a atribuir-lhe o significado de *rio grande*.” OHTAKE, Ricardo (editor). *O Livro do Rio Tietê*. Edição Comemorativa da CESP - Companhia Energética de São Paulo . São Paulo: Estúdio RO, 1991. p.15

¹¹ 1826 (ver Capítulo 2, desta dissertação).

*O Tietê e o Bandeirismo*¹²

Ainda no século XVI, a então feitoria litorânea de São Vicente era cercada pela barreira praticamente intransponível da Serra do Mar, abrupta e sem gargantas, coberta por florestas virgens. O perigo que representava uma expedição rumo ao interior adiou por quase um século qualquer empreendimento. As bandeiras seiscentistas possibilitaram a conquista do interior do Estado, na maior parte das vezes, por terra. Os rios paulistas, encachoeirados e pedregosos, dificultavam a princípio o transporte fluvial servindo predominantemente de guias naturais para as expedições que, a pé ou em lombos de animais seguiam, seus cursos. Essa característica é comum no século XVII modificando-se, porém, no século XVIII quando a principal via de transporte ao interior torna-se o rio Tietê, através das Monções – que para alguns é um desdobramento das bandeiras (como procura provar Taunay, utilizando a cartografia de Dom Luiz de Céspedes Xeria, de 1628) e para outros um período de características bem peculiares, distanciando-se do movimento bandeirista¹³. De qualquer forma, seguindo suas margens ou navegando seu leito é o rio Tietê que, citando Cassiano Ricardo, *fez do sertanista bandeirante*.

A figura dos bandeirantes dos séculos XVI e XVII e seus ciclos - escravidão indígena, exploração de minérios/expansão territorial – e a dos monçoeiros do século XVIII estabeleceram toda uma construção iconográfica de rico alcance. A extensão do imaginário bandeirante compreende desde a visão do algoz, violento e saqueador, até a de ícone paulista, mitificada em grande parte no século XX em empreendimentos pela valorização

¹² Informações sobre as Bandeiras, ver:

NÓBREGA, Mello. *História do Rio Tietê*. São Paulo: Governo do estado, 1978.

TAUNAY, Affonso d' Escragnolle. *História Geral das Bandeiras Paulistas*. São Paulo: Typ. Ideal: Imprensa Oficial do Estado, 1924 – 1950. 11v

¹³ Taunay não aponta transformações significativas entre o ciclo das monções e aqueles da caça ao índio e da busca de metais preciosos vendo neles uma continuidade lógica. Sérgio Buarque de Holanda distingue o terceiro ciclo dos dois anteriores – como um capítulo à parte.

“ *Nos dois primeiros ciclos, os rios constituíam obstáculos à marcha, de modo que as embarcações (pequenas canoas ou toscas jangadas) eram um recurso ocasional do sertanista, ao qual se recorria somente quando a marcha a pé não podia se fazer. Já no ciclo das monções, contrariamente, a navegação era o que caracterizava o deslocamento mais disciplinado dos grupos, sendo a marcha a pé ou a cavalo a exceção.*”

Citado em BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragnolle Taunay (1917-1945)* – tese de doutorado apresentada ao IFCH, Universidade Estadual de Campinas em 1999. p. 237

do Estado e do povo paulista. Nesta polêmica significação da figura do bandeirante, ele pode ser visto como fator de sobrevivência e enriquecimento dos paulistas ao fornecer escravos para as regiões açucareiras, ou ainda como elemento desbravador que reverteu a geografia política imposta pelo Tratado de Tordesilhas, alargando o território sob domínio português e detendo a expansão espanhola representada pelos jesuítas. Esta é, efetivamente, uma imagem heróica que se sacralizou na iconografia bandeirante produzida nas primeiras décadas do século XX. O Capítulo 3 desta dissertação aborda algumas destas questões sucedidas na administração de Affonso d’Escragnolle Taunay frente ao Museu Paulista. Efetivamente, Taunay empenhou-se em um projeto de valorização total dos desbravadores paulistas, pela palavra e pela iconografia, reivindicando-lhes um papel histórico de destaque:

“ Foram os filhos da colônia, os de S. Paulo, incomparavelmente mais que os outros, - quem o ignora? – a quem coube tornar enorme este Brasil que as bulas e tratados haviam condenado a ser mesquinho, apertado entre o Atlântico e o meridiano pouco generoso de Tordesilhas. Haveria de valer a este Brasil mutilado a arrancada paulista trazendo-lhe milhões de quilômetros quadrados tomados ao espanhol, através da selva ignota e misteriosa, cheia de espanto e terror.”¹⁴

O primeiro ciclo da trajetória bandeirante nos desloca para os primórdios da colonização brasileira. No século XVI, a Vila de São Paulo, afastada dos principais centros mercantis e separada do litoral pela Serra do Mar, tinha a sua sobrevivência garantida pelas alianças políticas do cacique tupiniquim Tibiriçá com os portugueses mandatários da região, tendo, inclusive, casado a sua filha com o português João Ramalho. Com uma economia baseada no trabalho escravo indígena, iniciou-se, em 1562, o bandeirismo de apresamento com o ataque dos guerreiros ligados a João Ramalho a tribos do vale do Rio Paraíba. Iniciava-se, desta forma, a chamada “vocaçã interiorana” dos paulistas, que, em busca de cativos, voltavam-se cada vez mais para o sertão. Os bandeirantes, interessados

¹⁴ Affonso d’Escragnolle Taunay (*A Glória das Monções*) citado em BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d’Escragnolle Taunay (1917-1945)* – tese de doutorado apresentada ao IFCH, Universidade Estadual de Campinas em 1999. p. 234

nos lucros que o tráfico indígena lhes proporcionava, rumaram para as missões organizadas pelos jesuítas espanhóis nas regiões onde se encontram atualmente os estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. As missões tornaram-se o alvo favorito das bandeiras apresadoras, por abrigarem um grande número de indígenas já aculturados. Sem armas, acostumados à vida sedentária e ao trabalho agrícola, eram muito valorizados como mão-de-obra adequada às exigências da colonização. A representação heróica de bandeirantes deste ciclo, nos séculos XIX e XX, recebeu extrema resistência de artistas como Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo que, ligados ao romantismo, valorizavam a figura do indígena e viam o paulista como um algoz. Esta diretriz, porém, não evitou representações bandeirantes grandiosas, como a escultura de *Antonio Raposo Tavares* de autoria de Luigi Brizzolara, do acervo do Museu Paulista, ícone deste período econômico.

A segunda metade do século XVII marcou o declínio do bandeirismo de apresamento. Em 1648, com a reconquista de Angola, o abastecimento de escravos africanos foi normalizado. A expulsão dos holandeses do Nordeste restabeleceu o tráfico negreiro e a crise da economia açucareira provocou o declínio das bandeiras de caça ao índio. Os paulistas buscaram, então, novas alternativas. Autoridades coloniais, senhores de engenho do Nordeste e proprietários de fazendas de gado passaram a contratar bandeirantes para combater as tribos indígenas rebeladas e os negros fugidos. Conhecedores do sertão e com larga experiência na caça ao índio, os paulistas destacaram-se nessa nova atividade. Era o sertanismo de contrato.

A mais importante bandeira de contrato foi a de Domingos Jorge Velho que, com Matias Cardoso e Manuel Morais de Navarro, reprimiu várias tribos rebeladas na chamada Guerra dos Bárbaros, nos atuais Estados do Rio Grande do Norte e Ceará. Em 1649, Domingos Jorge Velho destruiu o Quilombo de Palmares, no atual Estado de Alagoas, recebendo como recompensa uma sesmaria na região, onde se estabeleceu como fazendeiro de gado. Muitos sertanistas de contrato também receberam lotes de terra no sertão nordestino e tornaram-se criadores de gado, não retornando mais à vila de São Paulo. Bandeirantes deste ciclo também são homenageados, nas galerias do Museu Paulista, com iconografias e referências, numa leitura histórica peculiar.

O período das Monções¹⁵

Embora a caça ao índio tenha sido ação bandeirante até meados do século XVII, desde os primeiros tempos da colonização buscou-se descobrir metais preciosos no sertão brasileiro. Quando as bandeiras começaram a declinar, o desbravamento do oeste assumiu outras formas. Utilizando os meios fluviais, as viagens se tornaram mais regulares e com destino conhecido. A esse movimento, que se iniciou na segunda década do século XVII, deu-se o nome de monções. A origem do termo indicaria o regime alternado de ventos, determinando as épocas propícias à navegação. No Brasil do século XVIII, porém, passou a se conhecer por monção a estação adequada para as viagens fluviais dependendo das cheias ou vazantes dos rios. A época mais propícia às viagens era entre junho e setembro, quando as margens não ficavam inundadas (sezões). Mas, na realidade, as monções saíam quando assim o era determinado pela governança. Este ciclo, caracterizado pelo adentramento e povoamento dos sertões pela exploração de minérios, é conhecido como 'do ouro' e tem seu representante, Fernão Dias Paes, imortalizado também por Luigi Brizzolará.

As monções tornaram-se constantes a partir de 1718, quando foi descoberto ouro nas barrancas do rio Coxipó- Mirim, próximo a Cuiabá, tornando-se a região um vasto campo de mineração, um novo Eldorado, pelo qual muitos paulistas tudo abandonavam para seguir viagem até Mato Grosso. Com o tempo essas viagens não apenas levavam novos mineradores, mas passaram a abastecer os que lá se encontravam. As periódicas viagens partiam de Nossa Senhora Mãe dos Homens de Araritaguaba – hoje Porto Feliz, e seguiam pelo Tietê até o rio Paraná, a partir do qual se alcançavam outros cursos, como o rio Pardo, para daí chegar a algum dos afluentes do rio Paraguai. A travessia entre os dois rios era feita por terra, pois as duas redes fluviais estavam separadas por um longo trecho cujo ponto mais estreito tinha duas léguas e meia (quinze quilômetros). Vencido esse obstáculo, era possível alcançar o Paraguai, subir o São Lourenço e, finalmente, o rio Cuiabá.

¹⁵ Informações sobre as Monções, ver:

NÓBREGA, Mello. *História do Rio Tietê*. São Paulo: Governo do estado, 1978.

TAUNAY, Affonso d' Escagnolle. *Relatos Monçoeiros*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo.

A travessia era feita a partir de técnicas de navegação e embarcações indígenas. Dependendo do tamanho e do tipo de construção havia as ubás (rasas, de pequenas dimensões e fundo chato, talhadas em casca de árvore), as igaras (escavadas num único tronco de árvore, de forma aproximadamente elíptica, rasas, fundo chato e mais altas na popa), os piperis (tipo de jangada), os batelões (barcaças ou canoas de madeira ou ferro, geralmente rebocadas, usadas para transporte de carga pesada). As mais comuns eram os canoões, que exigiam que se remasse em pé; os maiores eram, em geral, inteiriços, feitos com um só tronco de árvore, chegando a medir treze metros de comprimento, por um metro e meio de diâmetro. Uma descrição desse tipo de embarcação, usado na expedição Langsdorff, por Hercule Florence (observar **figs. 29, 30 e 31**), nos dá a dimensão de sua monumentalidade:

*“Em três meses, pois, duas grandes canoas ficaram prontas. Tinham cinco pés de largo, sobre 50 de comprimento e três e meio de profundidade, feitas de um só tronco de árvore, cavado e trabalhado por fora, de fundo chato e com pouca curvatura. Esse fundo era de duas e meia polegadas de espessura, a qual ia diminuindo até à borda, onde não tinha mais de uma polegada. Uma larga faixa de madeira, pregada solidamente, guarnecia as duas bordas e bancos deixados no interior das canoas aumentavam-lhes a solidez, além de duas travessas que concorriam para o mesmo fim. (...) entretanto, embora fortes, não podem comumente resistir ao choque dos baixios, quando impelidas pela rapidez das águas.”*¹⁶

Chegavam a transportar até quatrocentas arrobas de carga (seis toneladas), além de 25 a 30 pessoas, entre as quais o piloto, o proeiro (que viajava na proa, à frente do barco) e seis remeiros.

As corredeiras¹⁷ apresentavam um perigo constante de perda de provisões, de embarcações e de vidas. Podiam significar, pelo grau de periculosidade, ter de desembarcar

¹⁶ FLORENCE, Hercule. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas – de 1825 a 1829*. São Paulo: Edições Melhoramentos . p. 11, 12

¹⁷ Em 1905, a expedição da Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo constatou 29 corredeiras num trecho de 370 Km do Baixo Tietê.

meia carga ou toda a carga com os canoões navegando apenas com a tripulação¹⁸, ou ter que fazer a varação¹⁹ (ver **fig. 32**): o transporte por terra das canoas e provisões em trechos que apresentavam perigos tão grandes quanto as próprias corredeiras. De São Paulo a Mato Grosso, a monção levava, no mínimo, cinco meses de viagem.

As viagens eram feitas em grandes comboios²⁰ e levavam todos os gêneros necessários aos habitantes de povoados de mineração como Cuiabá e Vila Bela. Carregavam desde sal até bovinos, num valioso, mas arriscado, comércio monçoeiro. Esse trânsito passou a se prolongar até o Pará, penetrando por rios amazônicos.

Entre os séculos XVII, XVIII e XIX diversas expedições atravessaram o Tietê nos legando diários e relatórios de rico interesse histórico, como elenca Mello Nóbrega²¹:

“(...) Relación de viaje, de Dom Luís de Céspedes Xeria (...);

¹⁸ Em seu *Diário da Navegação*, Juzarte descreve esses procedimentos:

“ Amanhecendo este dia, se cuidou logo em descarregar as embarcações, e pô-las a meia carga para assim poderem passar a dita cachoeira Pirapora, e gastou-se este trabalho toda a manhã deste dia, passam-se as cargas às costas dos homens por uma picada que se abre por terra na distância de cem braças ou mais, isto é um grande trabalho, porque ali se tropeça em raízes de árvores, acolá ferem os espinhos, rompem a roupa, ali se encontra uma cova ou um barranco, e finalmente se vigia das cobras e bichos venenosos, e assim se conduzem as cargas, e a gente pela dita picada a sair abaixo desta cachoeira onde tudo se ajunta no barranco do rio. Feito isto se despem nus os homens da marcação, e se dobram os pilotos em cada uma embarcação; e agora o guia passa uma a uma por este perigo, deixando o seu lugar na popa troca indo para a proa; governa esta embarcação metendo-a pelos canais e ondas que lhe parece são menos perigosas, e assim passando uma, volta por terra, a ir conduzir a outra.”

Relato de Juzarte in MAKINO, Miyoko e SOUZA, Jonas Soares de (org.), *Diário da Navegação – Teotônio José Juzarte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p 33

¹⁹ *“ Amanhecendo este dia, se cuidou em acabar de passar as cargas para a parte debaixo do dito salto, e se gastou neste trabalho até o meio-dia, e depois do jantar se juntou toda a gente a qual já bem cansada para puxarem e vazarem por terra as embarcações; é este varadouro abrindo-se mato em largura suficiente para caberem as embarcações, bota-se pelo chão estivas de paus torados para por cima deles se puxarem as embarcações à força de braço; foi este varadouro a direita deste grande salto; tem de comprido mais de quatrocentas braças, é muito trabalhoso pelas concavidades, descidas e pedras, o que faz muito custosa esta varação; além disso, os muitos insetos e bichos que perseguem a gente; assim continuou o trabalho destes dias (...), assim foram passando as embarcações uma a uma até que anoiteceu (...).”* Idem, p 40

²⁰ Uma das maiores monções que partiram de Araraguaba foi a de Rodrigo César de Menezes, Capitão General de São Paulo, em 1726. Partiram 308 canoas com cerca de três mil pessoas.

²¹ NOBREGA, H. de Mello, *História do Rio Tietê*. Coleção Paulística, vol III. Governo do Estado de São Paulo, 1978. p 45

Relação verdadeira da derrota e viagem, do Capitão General Rodrigo César de Menezes para as minas do Cuiabá, redigida, em 1727, pó Gervásio Leite Rabello, secretário do Governo;

Notícias práticas, do Capitão João Cabral Camello, sobre sua viagem às mesmas minas, em 1727, e cuja redação data, segundo Taunay, de 1734;

Carta escrita do Cuiabá aos novos pretendentes daquelas minas, de autor desconhecido, que constitui a Notícia 8ª Prática da coleção do jesuíta Diogo Soares, sendo de data posterior a 1728, milésimo a que o cronista faz menção no texto, e anterior a 1748, ano em que faleceu o compilador;

Roteiro, de Manuel de Barros, também anterior a 1748;

Relação de viagem, do Conde de Azambuja (1751);

Diário do Sargento-mor Teotônio José Juzarte (1769-1771);

Diário do Brigadeiro José Custódio de Sá e Faria (1774-1775);

Divertimento Admirável, de Manuel Cardoso de Abreu (1783);

Carta de um passageiro de monção, de Diogo de Toledo Lara e Ordonhes (1785);

Plano para uma exposição no Iguatemi, do Tenente-General Cândido Xavier de Almeida e Souza (1786); Diários de viagem, do Doutor Francisco José de Lacerda e Almeida, o primeiro datado de 1788 e o segundo, do ano seguinte;

Notícias da Capitania de São Paulo, de Francisco de Oliveira Barbosa (1792);

Roteiro de navegação do Tietê desde a barra do Rio Grande de Santo Amaro até o Salto do Itu-guaçu (1792), cuja autoria Taunay atribui a Cândido Xavier de Almeida e Souza;

Esboço da viagem de Langsdorff ao interior do Brasil, de Hércules Florence (1825)²²; e, finalmente, a narrativa dos irmãos Prates da Fonseca, da viagem feita, em 1916, da Ponte Grande ao estuário da Prata”.

Muitas destas expedições nos legaram uma iconografia cartográfica rica em representações e signos de caráter plástico que apesar de muitas vezes fugirem às regras de

²² A indicação da expedição Langsdorff em sua listagem monçoeira e não na científica (a seguir) sugere as limitações da visão do autor sobre esta viagem, pelo desconhecimento deste sobre descobertas efetuadas posteriormente aos seus escritos e pela forte influência das concepções de Taunay (que sob diversos aspectos rejeitou os resultados da expedição) sobre ele. Estas questões são analisadas no Capítulo 2 desta dissertação.

proporção e escala – indicativos primeiros desta linguagem – podem ser considerados objetos referenciais de valor estético e expressivo (Capítulo 2).

À listagem monçoeira, Mello Nóbrega acrescenta uma cronologia²³ de expedições de caráter científico:

“1774 – O Brigadeiro Sá e Faria levanta a planta do rio.

1778/89 – O Doutor Lacerda e Almeida, além do levantamento de nova planta, determina a posição geográfica de algumas cachoeiras.

1792 – Uma comissão especial explora o rio entre a foz do Pinheiros e a cidade de Itu, segundo o brigadeiro Machado de Oliveira.

1810 – João Ferreira de Oliveira Bueno, partindo do Engenho São João, na margem do Capivari, navega todo o baixo Tietê e desce pelo Paraná à barra do Sucuriú, deixando descrição do trecho percorrido, no rio paulista, até a cachoeira de Guamicanga.

1810/17 – O Tenente-coronel de Engenheiros José Antônio Teixeira Cabral navega por três vezes o Tietê, descrevendo saltos e itapevas.

1876/77 – Relatório do Engenheiro Benjamin Franklin de Albuquerque Lima, encarregado pelo presidente da província de São Paulo (...) ‘de explorar o Rio Piracicaba, desde a cidade de constituição até a junção com o Tietê, e este rio, desde esse ponto até confluência do Paraná e este, desde aquela confluência até a do Rio Grande’ (Relatório do Ministro da Agricultura, de 1877). A comissão julgou navegáveis 294 quilômetros do curso do Tietê, desde a barra do Piracicaba até o Avanhandava, sugerindo a transformação da Colônia Militar de Itapura em penitenciária.

1889 – Estudos geológicos do Doutor Gonzaga de Campos sobre os terrenos cortados pelo rio, entre São Paulo e Salto de Itu.

1905 – O mesmo cientista procede ao reconhecimento geológico do trecho entre Bauru e Itapura.

- Exploração e levantamento cartográfico do baixo Tietê, da barra do Jacaré-grande até o Paraná, pela turma organizada pela Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, sob a chefia do engenheiro Jorge Black Scorrar.

²³ NÓBREGA, H. de Mello, *História do Rio Tietê*. Coleção Paulística, vol III. Governo do Estado de São Paulo, 1978. p 46

1954 – Uma comissão da Sociedade Geográfica Brasileira visita o nascedouro do rio, no sítio da pedra Rajada, a 25 quilômetros da cidade de Salesópolis”.

É certo que estas expedições levantadas por Mello Nóbrega tenham produzido uma iconografia (desenhos, pinturas, fotografias e mapas) que mereceriam um detalhamento impossível na presente dissertação.

As novas práticas do século XIX: o papel dos artistas viajantes

O século XIX presencia o declínio da prática monçoeira em função não apenas das terríveis condições em que estas viagens eram feitas, mas pela abertura de novos caminhos terrestres às margens do rio e diminuição dos veios auríferos mato-grossenses, extinguindo-se paulatinamente, esta prática.

Temos também, no século XIX, o rio Tietê valorizado pelas representações de artistas viajantes que acompanharam expedições científicas por São Paulo, como Thomas Ender (Missão Austríaca - Spix e Martius), Willian John Burchel (Expedição de Auguste de Saint-Hilaire), Hercule Florence e Aimé Adrien Taunay (Expedição Langsdorff), entre outros. Estas expedições, que visitavam diversos pontos geográficos brasileiros e pesquisavam e registravam a miríade de belezas, exotismos e riquezas de cada região, passavam por São Paulo sem ter o Rio Tietê como o protagonista de suas pesquisas (com exceção da Expedição Langsdorff). A própria localização do rio na cidade de São Paulo, em uma região despovoada e excessivamente afastada, impossibilitou um legado maior de registros pictóricos durante o século XIX. Esta dissertação pretende apresentar algumas destas obras e estabelecer possibilidades de pesquisas futuras, com alguns ‘mapeamentos’ de localizações de acervos e coleções.

A obra dos viajantes nos deixou imenso legado e sua real dimensão vem sendo estabelecida através de pesquisas e análises, pois as trajetórias percorridas pelos materiais de cada expedição tiveram históricos imprecisos ou até mesmo extraordinários, como os da Expedição Langsdorff – detalhados no Capítulo 2. A recuperação destas obras, no sentido de trazê-las à luz de análises artísticas e históricas, a determinação de suas localizações e,

quicá, a organização de exposições contextualizadas, tornam-se prementes para concretizar um olhar sobre nós mesmos e para organizar e repensar realidades através do olhar do outro. Como nas palavras de Ana Maria de Moraes Belluzzo:

“ O legado iconográfico e a literatura de viagem dos cronistas europeus trazem sempre a possibilidade de novas aproximações com a história do Brasil. No entanto, essas obras só podem dar a ver um Brasil pensado por outros. O olhar dos viajantes espelha, também a condição de nos vermos pelos olhos deles”²⁴

Será este espelhamento, elevado à categoria de referência, que efetivará uma construção histórica brasileira e uma parcela da produção artística das primeiras décadas do século XX. A produção viajante, por sua contemporaneidade descritiva, por sua peculiaridade testemunhal e por sua alegada neutralidade, serviu de matriz a formulações históricas e a iconografias recebidas como oficiais. Mais que referências brasileiras ao ávido e curioso olhar do público europeu, os desenhos destes artistas viajantes serviram para convalidar ‘verdades’ nacionais e, mais especificamente, edificar uma hegemonia paulista no século XX, transmutando sua temática original (neste caso, a Expedição Langsdorff) em mítica iconografia das monções. O acervo do Museu Paulista foi, em parte, constituído por obras deste caráter – as quais serão analisadas no Capítulo 3 desta dissertação.

O olhar dos artistas locais

O século XIX nos legou também a obra de dois artistas distintos no estilo, mas similares na paixão em retratar a cidade natal de ambos. Os artistas eram Miguelzinho Dutra e Almeida Junior e a cidade, Itu. Suas obras registraram uma região que abarcava diversas cidades vizinhas, sua gente e suas belezas naturais – o rio Tietê entre elas. O registro do Tietê enquanto paisagem é ampliado com a célebre *A Partida da Monção* [**fig. 50**] de Almeida Junior que incorpora pela primeira vez à iconografia monçoeira uma faceta

²⁴ BELLUZZO, Ana Maria. *A Propósito d'O Brasil dos Viajantes*. In Revista da USP nº30 (<http://www.usp.br/revistausp/n30/fbelluzzo.html>)

heróica. A importância dos dois artistas e de suas obras é analisada no Capítulo 2, assim como é feita uma referência a Pedro Alexandrino, discípulo de Almeida Junior, que também retrata o rio.

O século XX e suas múltiplas questões

A trajetória do rio Tietê, entre os séculos XIX e XX, se perpetua e transmuta: se por um lado permanece inalterado o seu pendore para o enriquecimento econômico do Estado, por outro a problemática ecológica intensifica-se. Se Anchieta já se preocupava com a destruição dos manguezais, ameaçando de excomunhão os que destruíssem a vegetação, o século XX determinou a exploração total e muitas vezes irracional do rio, dizimando-o em diversos trechos. A excomunhão decerto aconteceu: entre homem e natureza, entre mitos e progresso, entre São Paulo e o mais paulista de seus rios.

O enriquecimento econômico e suas conseqüências sociais passam por diversas fases antes do surto industrial do século XX, um dos principais causadores das alterações geográficas do rio e sua poluição. Em 1640 iniciou-se a atividade de mineração que se estendeu até aproximadamente 1730, sendo substituída pelo comércio de gado. A partir de 1775 iniciou-se a industrialização do açúcar e as grandes fazendas-engenho persistiram como atividade maior até 1822, sendo então substituídas pelo café, que exerceu seu domínio nas lavouras até 1888 – nos moldes escravagistas. Após este período, a implantação de uma extensa rede ferroviária e a fixação do imigrante europeu no campo propiciaram o surgimento de uma elite cafeeira que vigorou econômica, política e culturalmente em São Paulo, até os anos 30 do século XX. Se, por um lado, este é um momento de extrema riqueza e diversidade cultural para a cidade de São Paulo, por outro é um momento determinante na designação dos papéis sociais – com toda a sua carga de injustiças e preconceitos que ainda carregamos.

A elite cafeeira das primeiras décadas do século apresentava antagonismos que determinaram, em muitos aspectos, a modernidade e o conservadorismo da incipiente

metrópole. Quatrocentões, seus integrantes eram descendentes de tradicionais famílias paulistas que por vezes remontavam aos bandeirantes ou detinham títulos de nobreza concedidos na época do Império. Eram donos de terras produtoras de café e estavam ligados à indústria e à exportação deste produto. Detinham o poder político, muitas vezes legislando em causa própria e beneficiando-se das sucessivas desvalorizações da moeda nacional e dos altos subsídios governamentais. Mas, também, estavam diretamente ligados ao progresso e à modernidade da cidade, trazendo as novidades européias e desenvolvendo o mecenato que chegou a impulsionar a Semana de 22²⁵ e o Modernismo subsequente.

Efetivamente, São Paulo pôde contar, ao longo das décadas que se sucederam, com uma parcela de sua elite que apoiou integralmente sua modernidade, da organização do Salão de Maio²⁶ ao mecenato de empresários como Assis Chateaubriand (Museu de Arte de São Paulo – 1946) e Francisco Matarazzo Sobrinho (Museu de Arte Moderna – 1948 e a Bienal de São Paulo – 1951).

A elite cafeeira, detentora das rédeas da modernidade até os anos 30, também buscava o convencionalismo – que de certa forma igualmente rompeu fronteiras e determinou aspectos vitais de São Paulo. A arquitetura metalúrgica importada, grande sensação da virada do século²⁷; o Ecletismo de Ramos de Azevedo; a habilidade dos artesãos do Liceu de Artes e Ofícios: a capital paulista perdia seus aspectos provincianos e se definia visualmente, fortemente amparada na economia do café. É principalmente a este

²⁵ Paulo Prado foi o principal expoente da elite cafeeira a participar da organização da Semana de 22. Realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro, a Semana de Arte Moderna foi o que se anunciou: três escandalosas sessões de música, poesia, dança, artes plásticas, literatura. O público que compareceu ao Teatro Municipal de São Paulo mais vaiou do que aplaudiu os modernistas Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Mário de Andrade, Di Cavalcanti, Menotti Del Picchia, Zina Aita, Guiomar Novaes, Villa-Lobos, Victor Brecheret, entre outros. Mas foi, indiscutivelmente, o marco oficial da modernidade no Brasil.

²⁶ Criação dos críticos Quirino da Silva e Geraldo Ferraz, aconteceu de 1937 a 1939 e buscou apresentar artistas considerados de ‘vanguarda’.

²⁷ A arquitetura metalúrgica era a grande sensação da época. Importados da Grã-Bretanha, da França, da Bélgica e da Alemanha, estruturas e produtos de ferro eram comprados por meio de catálogos de empresas especializadas. A Estação da Luz é um dos símbolos dessa São Paulo do início do século, projetada por engenheiros ingleses da São Paulo Railway, foi feita a partir de uma estrutura pré-moldada de ferro fundido, ocupando uma área de 7.500 metros quadrados do Jardim Luz, no antigo centro da cidade. Todo material utilizado na construção foi trazido da Grã-Bretanha – as plantas arquitetônicas, as estruturas de ferro e aço para as pontes e arcos, tijolos vermelhos, madeiramento e até os parafusos. Sua beleza vitoriana despertava admiração dos paulistanos, virando um ponto de encontro de pessoas da sociedade, como os intelectuais, políticos e empresários. Ver: *Nosso Tempo. A Cobertura Jornalística do Século*. vol. I. Jornal de Tarde.

grupo social que está ligado Affonso d'Escragnole Taunay – demiurgo de uma história de revitalização do passado e da hegemonia paulista nas primeiras décadas do século XX, por meio de uma imensa obra de resgate dos valores e dos mitos autóctones. Esta obra teve um monumento: o Museu Paulista e seu acervo documental, material e pictórico. Como já foi citado, o Capítulo 3 desta dissertação se estende sobre esta questão pois, entre os resgates de Taunay, encontra-se a figura heróica do explorador monçoeiro e o próprio rio Tietê mitificado em protagonista geográfico de uma história.

Sob certos aspectos, esta história conduzida por Taunay propiciava o fortalecimento dos barões do café, que viam seu poder mitigar frente a uma nova e poderosa classe, a alta burguesia imigrante, detentora não de terras, mas de capital.

Nomes como Giovanni Briccola – atividades bancárias; Giuseppe Martinelli – navegação e importação; Rodolfo Crespi – tecidos; Henrich Trost – importação e principalmente Francisco Matarazzo – importação, atividade bancária e indústrias, formaram uma elite econômica poderosa em uma São Paulo dominada pelos quatrocentões. Os ricos empreendedores foram nomes que se destacaram de um imenso contingente de imigrantes que foram trabalhar nas lavouras de café, nas indústrias nascentes (fábrica de tecido, estradas de ferro, fábrica de sapato, de sabão, de velas etc) ou em algum ofício como gráfico, vidraceiro, estucador etc.

Assim, o processo de industrialização em São Paulo, que vinha sendo desenvolvido de forma gradual, passa a se acelerar vertiginosamente. Este processo não recebeu um planejamento social adequado e a cidade passou a receber uma população imigrante, tanto interna como externa, sem oferecer-lhe estrutura concreta.

Em 1900 a cidade de São Paulo já dispunha de 165 indústrias com o predomínio das têxteis, de metalurgia e de bebidas. Vinte anos depois, o número de fábricas atingia 4.415, agregando a indústria farmacêutica. Em 1940 chegaram a 14.225 e em 1950 eram 24.159 os estabelecimentos fabris²⁸.

Indústrias eram implantadas em bairros como Brás, Belém, Pari, Barra Funda e Lapa, expandindo a área urbana de São Paulo e a cidade alcançava a várzea do Tietê, ao norte. Suas margens eram palco de lazer e práticas esportivas, como o então moderno, mas

²⁸ Dados extraídos de OHTAKE, Ricardo (editor). *O Livro do Rio Tietê*. Edição Comemorativa da CESP - Companhia Energética de São Paulo. São Paulo: Estúdio RO, 1991.

já popular, futebol. Suas águas propiciavam esportes náuticos [fig.1] e pescarias. São abundantes e ricos os registros fotográficos deste período, que, pela iconografia desportiva, indicam uma inédita significação ao Tietê²⁹.

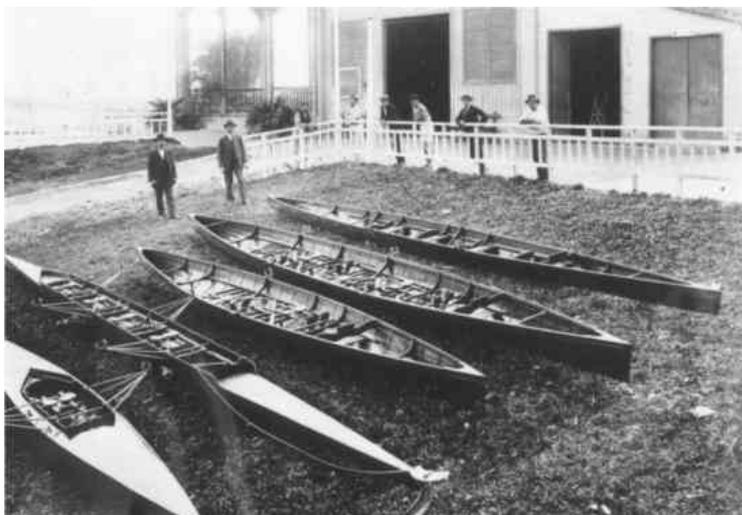


Fig. 1

Sede do Clube Espéria - década de 20 (acervo Clube Espéria)

Os esportes aquáticos eram realizados pelos clubes próximos à Ponte Grande³⁰, como o Regatas Tietê, Associação Atlética São Paulo e o Espéria. Mais acima, pelo rio, o Deutsch Sport Club, da colônia alemã. As competições de remo e nado foram realizadas até 1945, quando a poluição das águas passou a comprometer as práticas esportivas.

Além dos esportes, as recreações às margens do Tietê compreendiam serenatas e piqueniques, sendo a pintura de seus bucólicos cenários uma prática comum entre amadores e futuros artistas de renome, como decerto os do Grupo Santa Helena – entre os quais Volpi, Bonadei, Rebolo, Zanini – que tinham a prática comum de, nos finais de semana, pintar os arredores proletários da cidade.

Vale salientar que, a partir de 1933³¹, a cidade passou a contar com o Salão Paulista de Belas Artes por onde passaram artistas consagrados³² ou que despontavam para o

²⁹ ver NICOLINI, Henrique. *Tietê, o rio do esporte*. São Paulo: Phorte Editora, 2001.

³⁰ A Ponte Grande foi substituída pela Ponte das Bandeiras, em 1942.

³¹ Decreto Estadual n.º 6.111 de 04/10/1933

exercício profissional da arte, e que muitas vezes pertenciam ou recebiam o apoio de uma parcela da elite mais conservadora. Alguns destes pintores participaram do acervo iconográfico tieteano do Museu Paulista, através de doações de obras ou por encomendas estabelecidas por Affonso Taunay. Mello Nóbrega cita duas telas inspiradas em paisagens do Tietê, expostas no décimo primeiro Salão Paulista de Belas Artes: *Madrugada no Tietê*, de José Monteiro França e *O Tietê em Vila Maria*, de José Marques Campão. Esses registros bucólicos, pitorescos, ou mesmo de tendências modernizantes do Tietê das primeiras décadas do século XX, merecem um olhar atento através de um efetivo levantamento em coleções particulares, acervos de instituições e documentações da época para trazer à luz obras que resgatam uma São Paulo já industrializada, mas que ainda conseguia conviver pacificamente com seus rios.

E assim, o almejado desenvolvimento industrial se concretizava, causando uma desenfreada ocupação em terrenos próximos aos rios e, em conseqüência, uma profunda impermeabilização do solo dessas regiões. Os rios, sem vegetação ciliar – causa de perigosa erosão – e recebendo o esgoto doméstico e fabril da cidade, passaram a acumular resíduos poluentes e a intensificar enchentes em áreas outrora de várzea.

A poluição do Tietê é o resultado de diversos fatores que acompanharam de forma irresponsável a industrialização moderna. A partir de 1930 o rio passou a servir de esgoto industrial e urbano e na gestão do prefeito Ademar de Barros, em 1955, toda a rede de esgoto de São Paulo foi interligada, escoando no Tietê. Suas águas também passaram a ser empregadas na geração de energia elétrica, sendo represadas em barragens que, em maior ou menor intensidade, também causam impacto ambiental. Apesar das conseqüências ecológicas, a geração de energia elétrica, distribuída entre onze usinas ao longo do rio, propicia ao Estado uma economia de milhões de dólares.

Atualmente, o rio já apresenta problemas próximo à nascente, pelo lançamento de dejetos em seu leito e pelo uso inconseqüente de suas terras pela agricultura e pecuária nas

³² Sua primeira edição, inaugurada em 25/01/1934, contou com nomes como Oscar Pereira Silva, Eliseu Visconti, Pedro Alexandrino, Anitta Malfati, Tarsila do Amaral e Alfredo Volpi. O Salão Paulista de Belas Artes teve continuidade até 1988, quando foi interrompido por onze anos, voltando a ser organizado em 1999. Sua documentação histórica pertence à Associação Paulista de Belas Artes, instituição fundada em 1942 e organizada por quatro participantes do 1º Salão Paulista de Belas Artes: Juarez de Almada Fagundes, Torquato Bassi, Eurico Fanco Caiuby e José Maria da Silva Neves. (ver site da Associação Paulista de Belas Artes (www.apba.com.br)

regiões ribeirinhas. Indica a presença de esgotos domésticos ao se aproximar de Mogi das Cruzes. É considerado morto ao cruzar a capital, o mais amplo complexo industrial do país, principalmente depois de receber as descargas do rio Tamanduateí nas proximidades da ponte dos Remédios e ainda pior na região da barragem Edgard de Souza, com as impurezas despejadas pelo rio Pinheiros. Na ponte das Bandeiras, as águas do rio não apresentam oxigênio nenhum, com 16 milhões de bactérias a cada 100 mililitros e 483 miligramas de resíduo por litro. Ao sair de São Paulo ainda recebe grandes quantidades de agro-químicos. Mas é impressionante a capacidade auto regenerativa do rio, que, gradualmente, recupera suas qualidades na medida em que se afasta da região metropolitana, estando praticamente limpo próximo à cidade de Barra Bonita.

É neste cenário histórico que se desenvolve a iconografia tieteano ao longo dos séculos – trilhando e compartilhando olhares e imaginários sobre São Paulo e seus personagens. Os próximos capítulos a apresentarão parcialmente.

CAPÍTULO 2

A FORMAÇÃO ICONOGRÁFICA DO RIO TIETÊ

“ A supremacia da imagem indica em certos casos que o homem está diante de um mundo que lhe escapa.”

Rubens Borba de Moraes

2.1 A Cartografia Monçoeira

“Das explorações antigas do curso do Tietê, (...), ficou-nos farto material cartográfico: aos levantamentos feitos com pretensões a rigor, em que se inscrevem distâncias itinerárias e posições geográficas e em que os coleios dos rios se delineiam cada vez mais precisos, a essas cartas ainda toscas mas, indubitavelmente, já traçadas com preocupações de escala, são de opor os roteiros ingenuamente errados e curiosamente refertos de legendas e figuras, numa desproporção alucinante de desenho infantil”³³.

Onde o olhar atento e minucioso de Mello Nóbrega vê *desproporção alucinante*, podemos analisar plasticamente como *representação*. As desproporções, erros e figuras mais ou menos toscas podem ir além da ingenuidade canhestra dos tecnicamente limitados cartógrafos, mas captar intenções de valoração do desenhista em determinada imagem.

“É importante saber não apenas se determinados artistas ou períodos da arte aderiram ou não a um sistema de proporções, mas também de que modo a aplicação das regras exercia uma influência real”³⁴.

Panofsky propõe a teoria das proporções para analisarmos iconologicamente determinados períodos da História da Arte. Numa aproximação talvez forçada, mas cabível, podemos analisar a cartografia como uma linguagem que necessita de um sistema claro de proporção para se fazer legível. Quando deliberadamente, ou por falta de recursos, essa proporção e clareza não são seguidas, pode servir de material de estudo plástico e simbólico, rico em significações.

³³ NÓBREGA, Humberto de Mello. *História do Rio Tietê*. Coleção Paulística vol. III São Paulo: Governo do Estado, 1978. p 48

³⁴ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1976. p 90

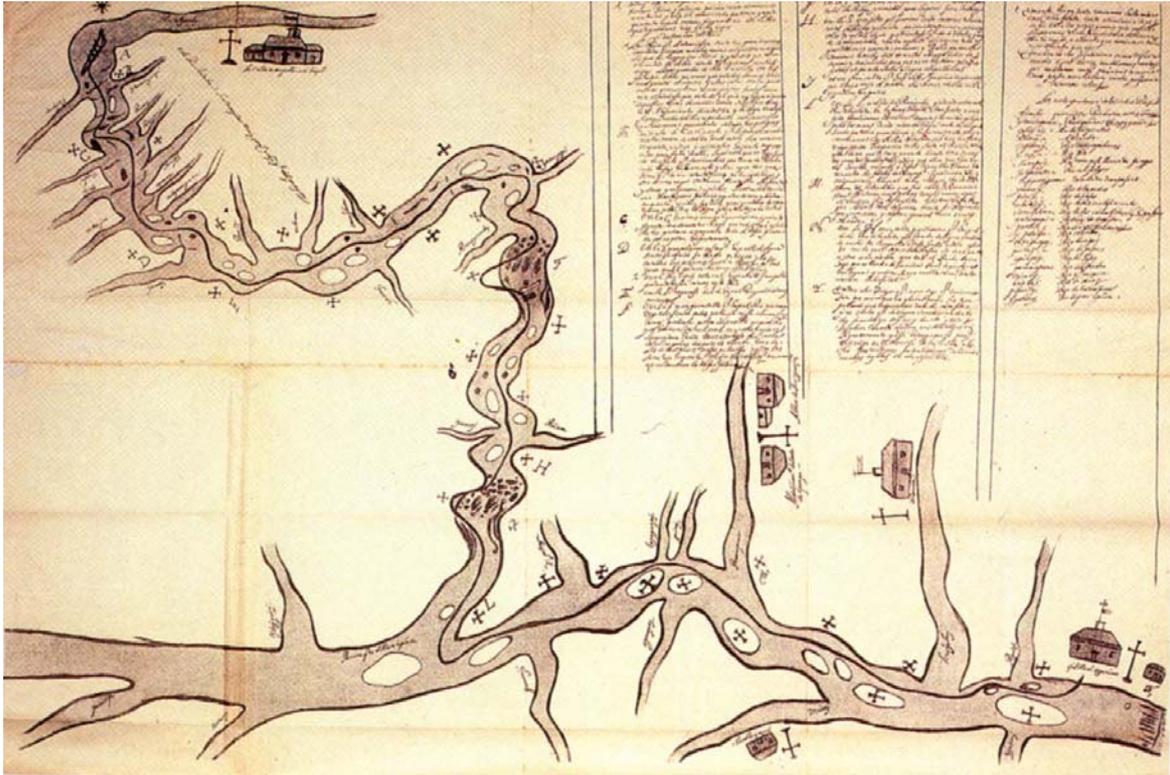


Fig.: 2

O mais antigo mapa conhecido do Rio Tietê, feito pelo Governador do Paraguai D. Luiz de Céspedes Xeria.
"Mapa presentado a S.M. por D. Luiz de Céspedes Xeria para la mejor inteligêcia Del viaje que hizo desde Vila San Pablo del Brasil a la Ciudad Real de Guayrá"
1628
Acervo: Mapoteca do Itamaraty, Rio de Janeiro

A cartografia do rio Tietê é particularmente abundante e antiga. Inclusive, o mais antigo documento cartográfico brasileiro de penetração pelo interior é o mapa de D. Luís de Céspedes Xeria [fig.2]³⁵, que apresenta os cursos dos rios Tietê e Paraná. Produzido durante a viagem do Capitão-general do Paraguai, D. Luís de Céspedes Xeria, de um local

³⁵ "... mero roteiro ou topografia como no tempo se chamava, é talvez a mais antiga carta conhecida de penetração do Brasil, e certamente o primeiro documento existente de nomenclatura geográfica do planalto". Alfredo D'Escagnolle Taunay, citado em NÓBREGA, Humberto de Mello. *História do Rio Tietê*. Coleção Paulística vol. III São Paulo: Governo do Estado, 1978. p48

próximo a Porto Feliz até a Ciudad Real de Guayra, em 1628, registra em sinuosas linhas um Tietê desproporcional e por vezes até mais largo que o Paraná. A sinuosidade do rio paulista apresenta exageros que, juntamente com todos os afluentes, constitui uma vigorosa imagem do rio percorrido, isto é, a complexidade da trajetória ficou registrada em toda a sua sensoriedade.

O mapa é pontuado por símbolos e indicações que, embora imprecisas sob a égide da cartografia atual, consegue apresentar percursos e localidades. Assim, compreendemos pela toska, mas eficaz iconografia aliada aos verbetes, que a construção na parte superior do mapa é a antiga Casa da Câmara de São Paulo; que a forma triangular esboçada no rio apresenta as embarcações utilizadas na expedição e ,ainda, a linha escura e sinuosa que percorre parte do mapa é o caminho percorrido por D. Luís e seus companheiros – inclusive com as varações e as respectivas corredeiras e saltos.

É, portanto, um mapa importante do ponto de vista histórico, pois inicia a representação do rio Tietê, sacralizando-o como local geográfico e confirmando sua navegabilidade (por mais temeroso que possa parecer o empreendimento, através desta representação) a outros viajantes.

Um dos mais significativos documentos cartográficos do Tietê é a série produzida durante a expedição de Juzarte. Organizada sob ordens do Marquês de Pombal, para deter o avanço castelhano em terras portuguesas próximas à região do Paraguai, a expedição de Teotônio José Juzarte legou um diário riquíssimo em minúcias e descrições, não apenas de uma expedição, mas das entranhas de um Brasil setecentista e ainda um complexo conjunto de mapas composto de 58 folhas que foi considerado extraviado até os primeiros anos do século XX³⁶. O diário e a planta foram feitos por determinação do governador e capitão-general Dom Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, o Morgado de Mateus, e permaneceram nos arquivos do Solar de Mateus (Vila Real, Portugal) até 1960, quando o Plano de Borrão foi comprado pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Antes disso, os mapas de Juzarte foram localizados e reproduzidos para a exposição comemorativa do quarto centenário da cidade de São Paulo.

³⁶ “... consta-nos a existência de um álbum de desenhos da lavra de Teotônio José Jusarte no arquivo de Solar de Mateus. Se assim é exato serão essas peças os mais antigos documentos iconográficos monçoeiros de que tem notícia.” TAUNAY, Affonso D’Escagnolle. *Relatos Monçoeiros*. Biblioteca Histórica Paulista – Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, s.d. p.39

A bela edição da Universidade de São Paulo³⁷, a qual foi amplamente utilizada nesta dissertação, reproduz as plantas e o manuscrito atualmente pertencentes respectivamente à Biblioteca Nacional e ao Museu Paulista. Dentre os vinte e dois mapas de Juzarte que representam o rio Tietê, alguns foram elencados para figurar nesta dissertação, levando-se em consideração os que apresentam algum diferencial iconográfico passível de análise.

As imagens cartográficas são introduzidas pela *Planta da Freguesia de Araritaçuaba* [**fig.3**], que apresenta a então incipiente cidade de Porto Feliz em áreas demarcadas geometricamente. Um sutil esboço marca uma estrada que se dirige a Itu, cruzando um riacho grafado como “córrego” a esquerda do mapa. À direita da cidade, um trecho do rio Tietê com um esboço esmaecido de um casario grafado como “sítio de André (?) Diaz” .

A Estampa 1ª [**fig.4**] mostra o Tietê em vista geral. O entorno do rio é ilustrado por construções que se alternam entre a vista frontal e a superior. São registros iconográficos do Tietê habitado, com prédios públicos e sesmarias. Obviamente todas as ilustrações têm caráter referencial, não apresentando escalas – mas aproximando-se visualmente da localidade pretendida – e registrando a vista mais facilmente decodificável. A pluralidade na representação das vistas de um objeto é não apenas antiga na história da arte, mas provavelmente a mais intuitiva e clara forma de representação plástica³⁸: seriam reconhecíveis a contento, nestas plantas, os pequenos prédios se não vistos frontalmente?

³⁷ MAKINO, Miyoko e SOUZA, Jonas Soares de (org.), *Diário da Navegação – Teotônio José Juzarte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

³⁸ ver GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983 – 3ª Edição. p. 34, 35

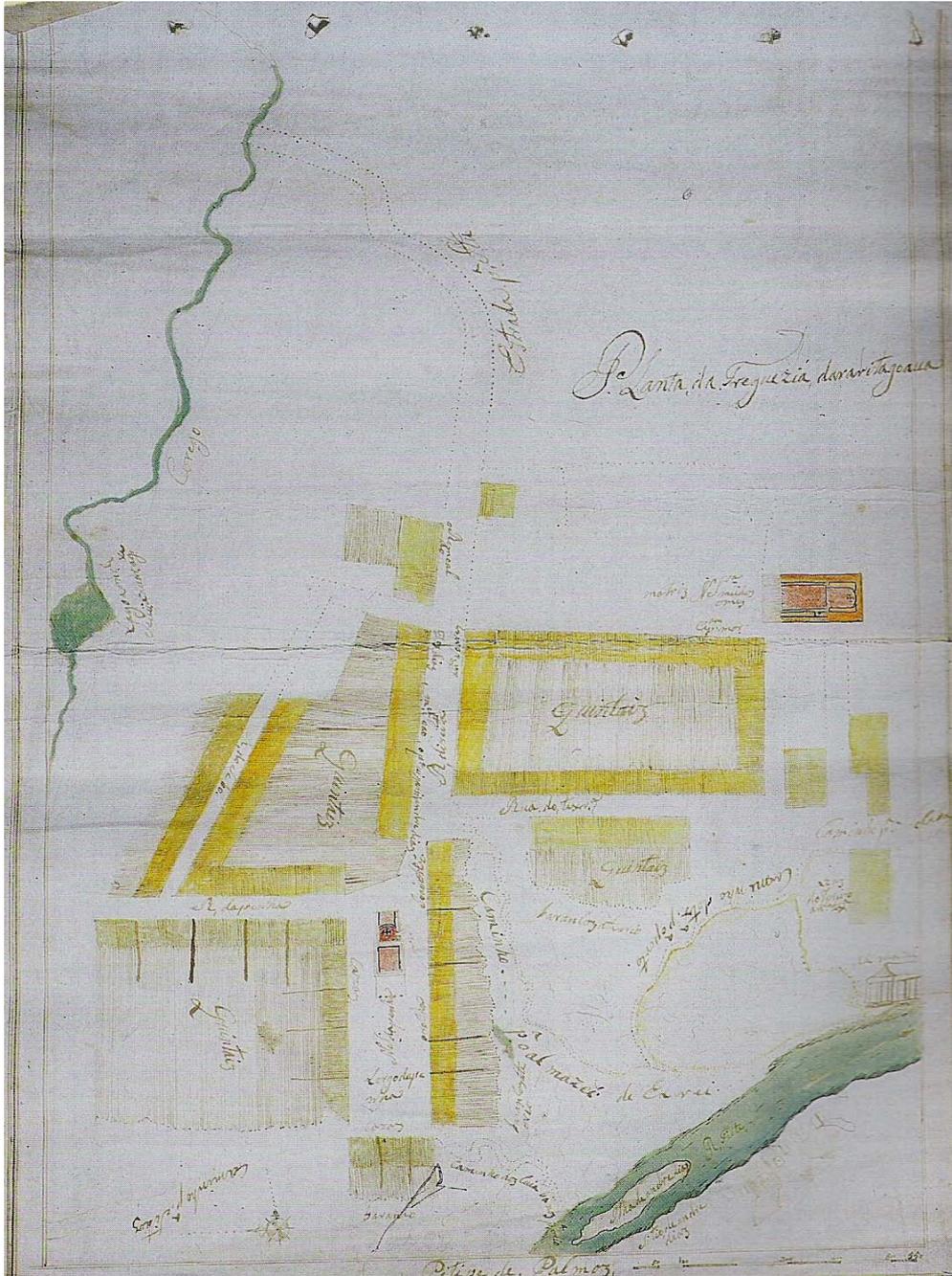


Fig.: 3

Mapas de Navegação dos Rios
 (Juzarte)
 Planta da freguesia de Ararituaba,
 1769.
 [Localização do porto às margens do
 Tietê]
 Petipé de Palmos (anotação
 inferior).
 Acervo: Biblioteca Nacional

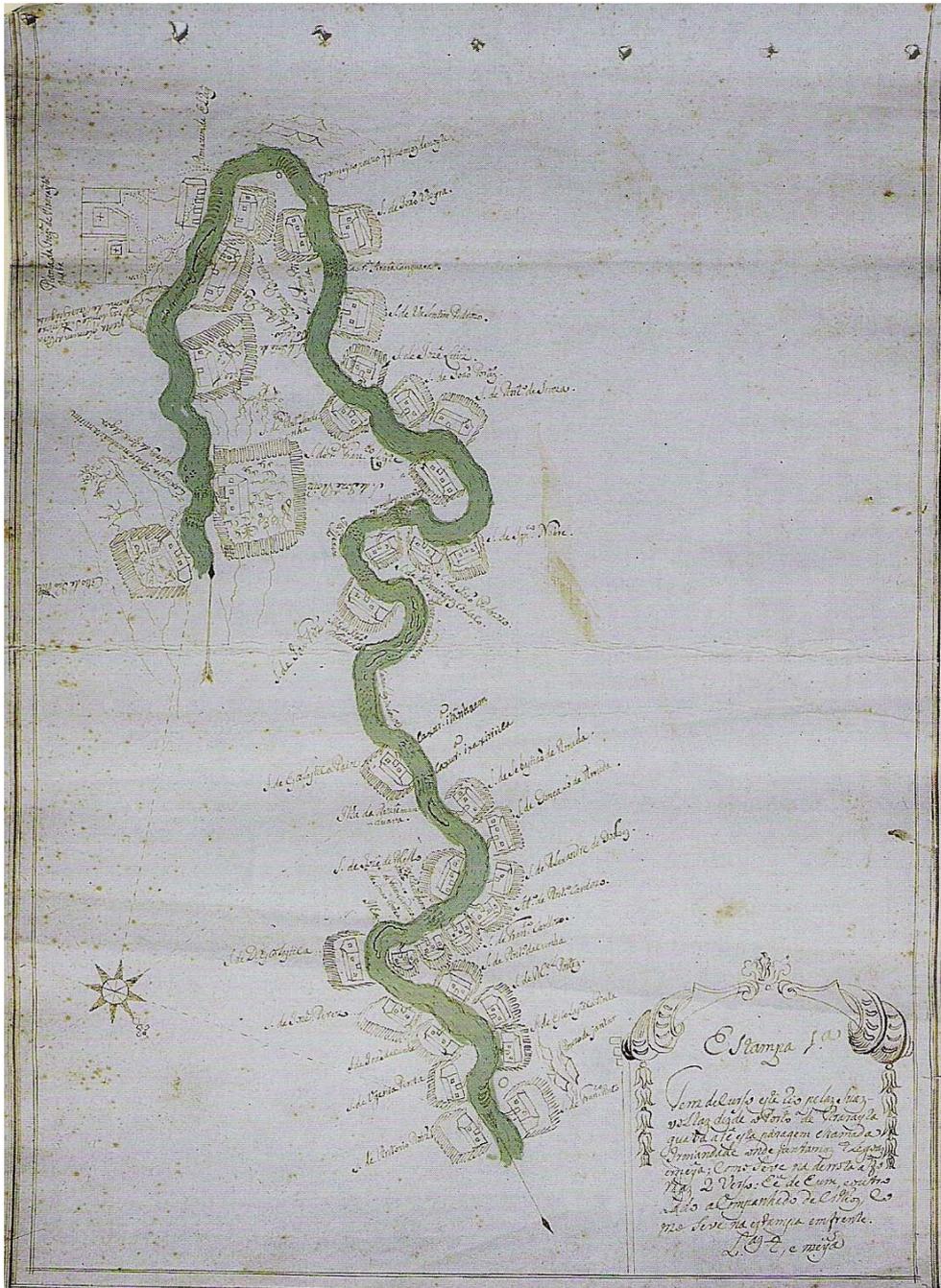


Fig: 4

Mapas de Navegação dos Rios
 (Juzarte)
 Estampa 1ª. Tem de curso este rio
 Pelas suas voltas desde o porto de
 Ararituaba até esta paragem chamada
 de Irmandade (...). [dia 13 de abril]
 Acervo: Biblioteca Nacional

Nas expedições, são comuns as construções dos canoões em plena mata. O próprio Florence narra em seu diário a necessidade de reposição de embarcações destruídas pelas pedras das corredeiras. A Estampa 5ª [fig.5] exhibe as grandes canoas sendo construídas por homenzinhos estilizados manejando seus machados. A solução gráfica é eficaz, indicando a mobilidade de uma cena e não a estabilidade de uma localidade determinada.

No *Grande Salto de Avanhandava* [fig.6] a representação do leito do rio é alargada para o registro minucioso do local. Acima, estão desenhadas canoas à margem esquerda e o local do pouso, com suas barracas. As grandes pedras da cachoeira e o desnível do rio estão demarcados ao centro do mapa, tendo abaixo novamente o local de pouso e retorno das canoas à margem – demonstrando a necessidade de variação³⁹ para percorrer este trecho.

A mesma solução gráfica é aplicada no *Salto de Itupanema* [fig.7], mas a cachoeira está na parte mais alta do mapa e a variação ocorre à direita. Em ambos os saltos, o desnível é representado por uma linha perpendicular ao rio, como um degrau. As distâncias percorridas nas variações são evidenciadas pelas diminutas dimensões das ilustrações laterais (embarcações, barracas) em relação ao trecho de rio.

A Estampa 22 [fig.8] apresenta o último registro do Tietê, quando este deságua no Grande Rio Paraná. As embarcações são representadas lateralmente, com a inscrição na lateral do rio: “as canoas saindo no Rio Grande”.

Vinte e dois desenhos foram necessários não apenas para registrar percursos e localidades do Tietê, mas para descrever os procedimentos da expedição – como um diário gráfico.

³⁹ ver descrição página 39 no Capítulo 1.

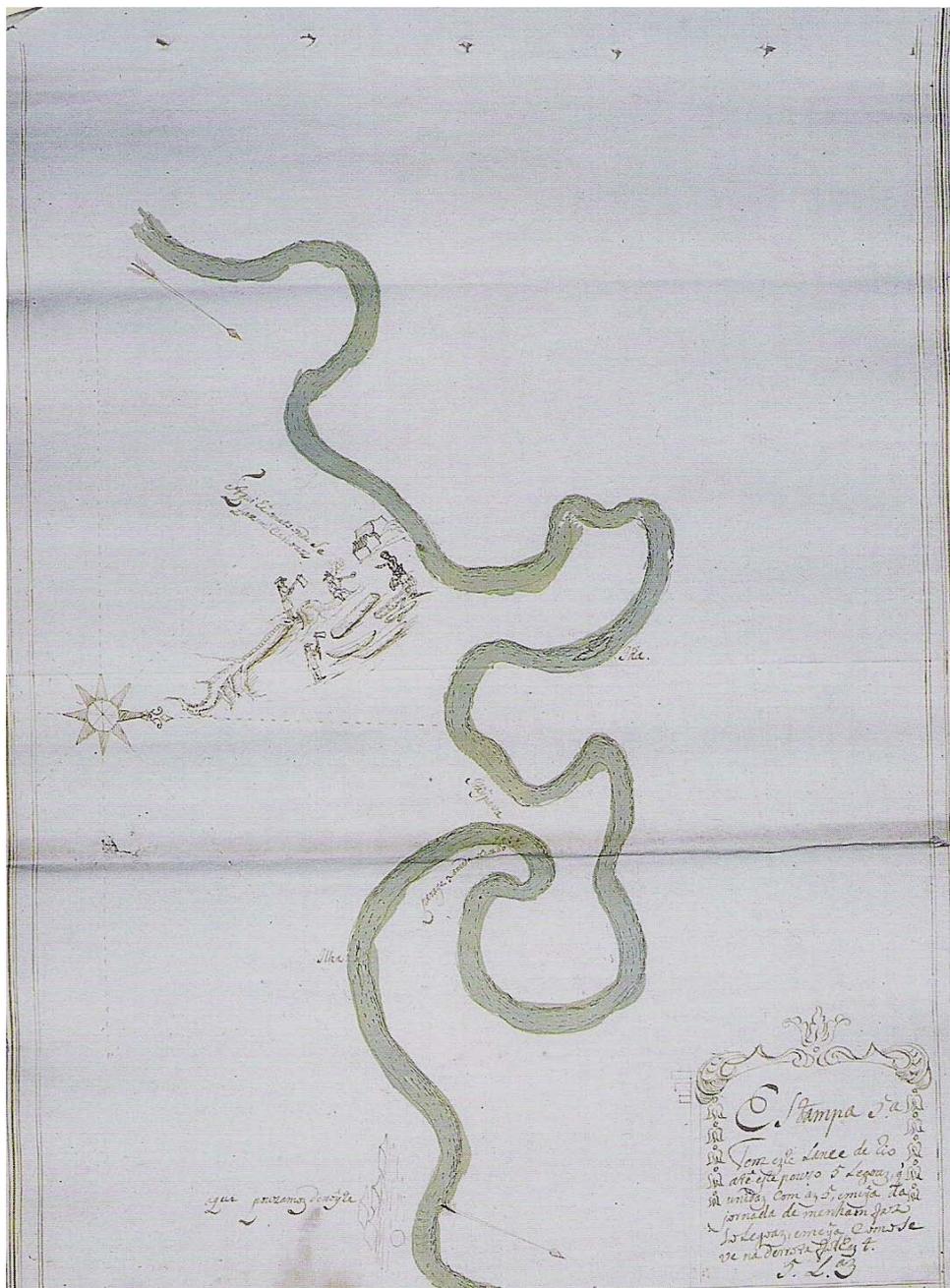


Fig.: 5

Mapas de Navegação dos Rios
(Juzarte)
Estampa 5ª [dia 15 de abril].
"Aqui é o mato onde se fazem
canoas"
Acervo: Biblioteca Nacional

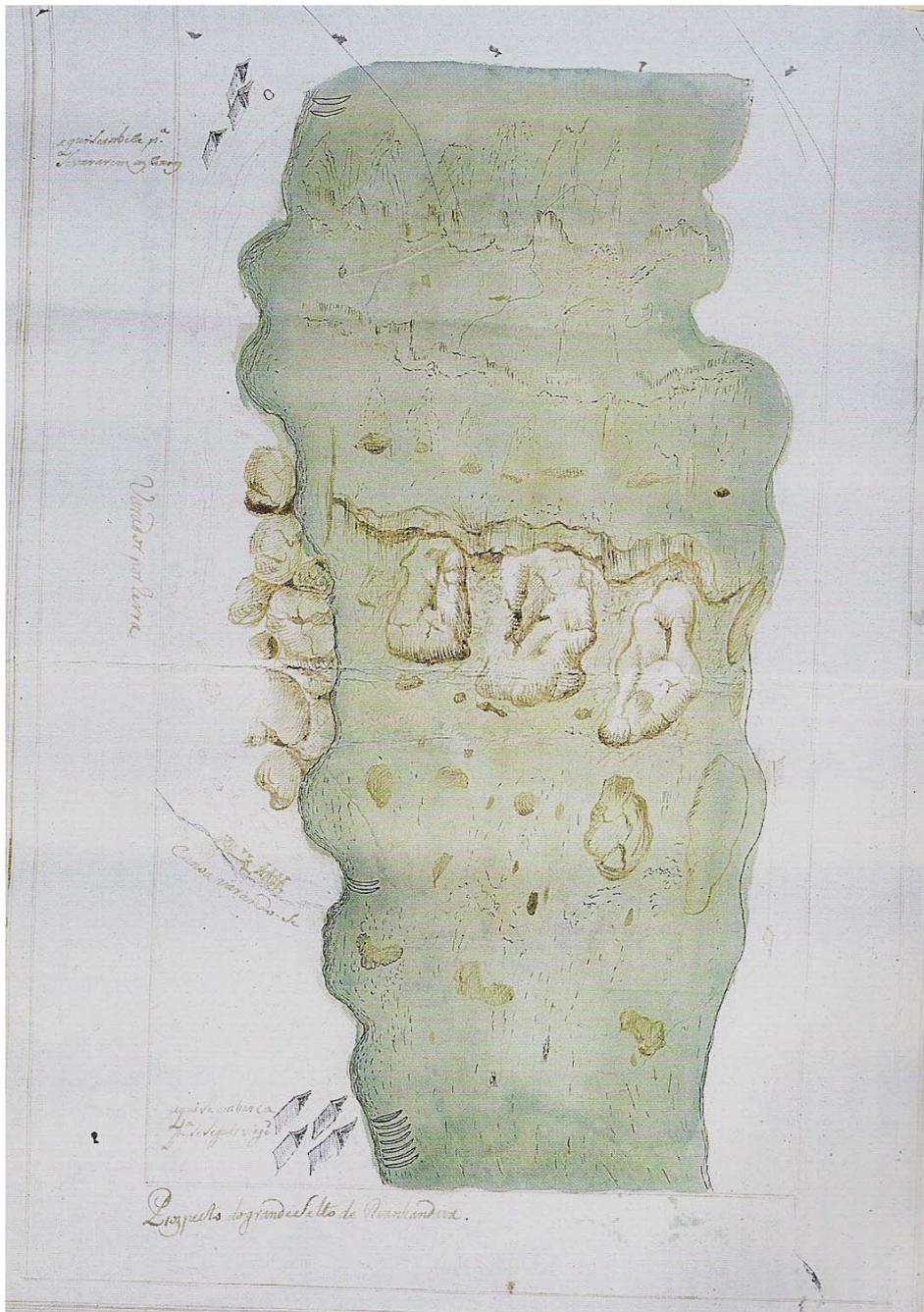


Fig.: 6

Mapas de Navegação dos Rios (Juzarte)
Estampa s/n. Prospecto do Grande Salto de Avandava (indicações das canoas embicadas no barranco e trechos do varador).
Acervo: Biblioteca Nacional

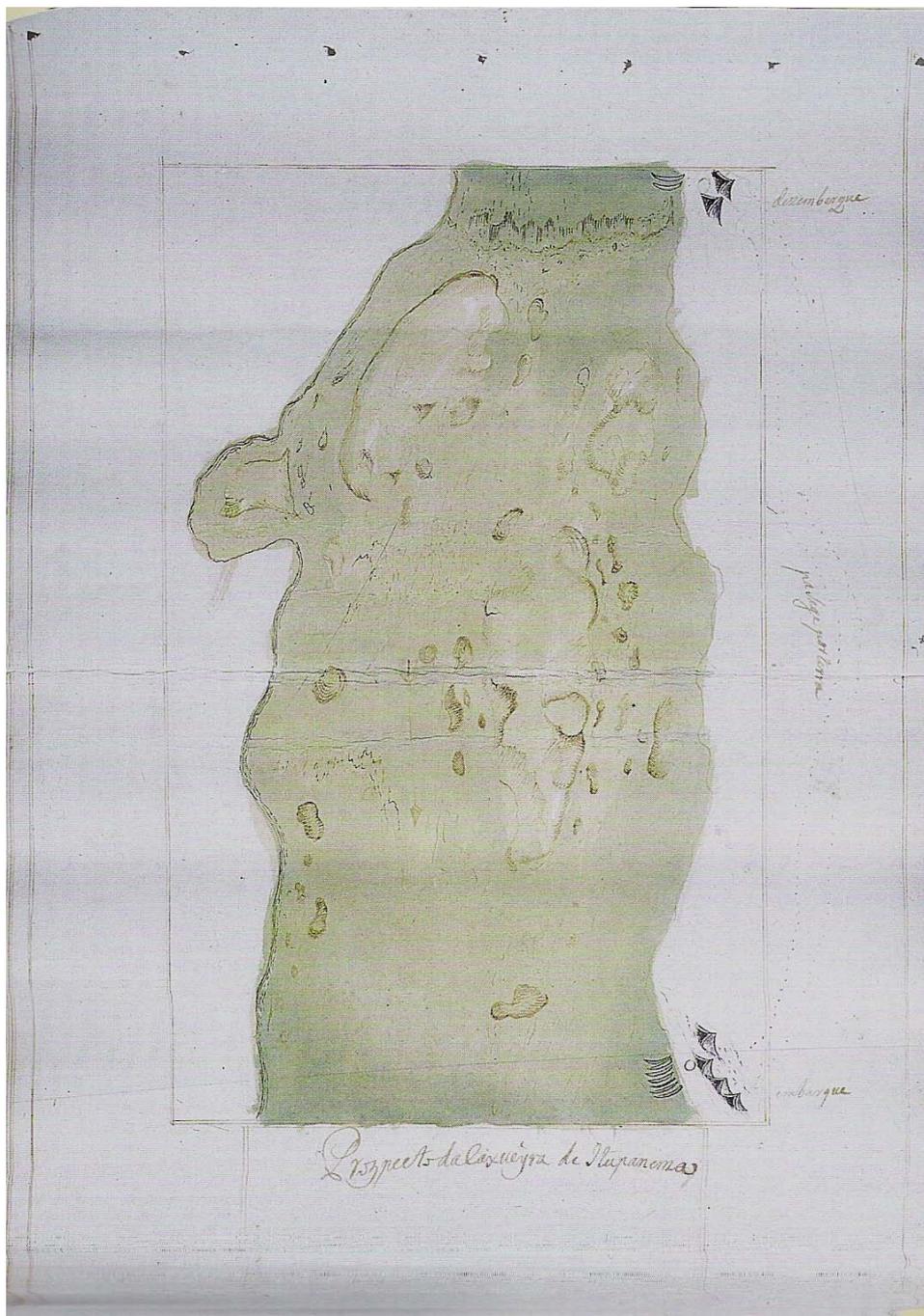


Fig.:7

Mapas de Navegação dos Rios
(Juzarte)
Estampa s/ n. Prospecto da
cachoeira de Itupanema
(indicação do varador à direita
da cachoeira).
Acervo: Biblioteca Nacional

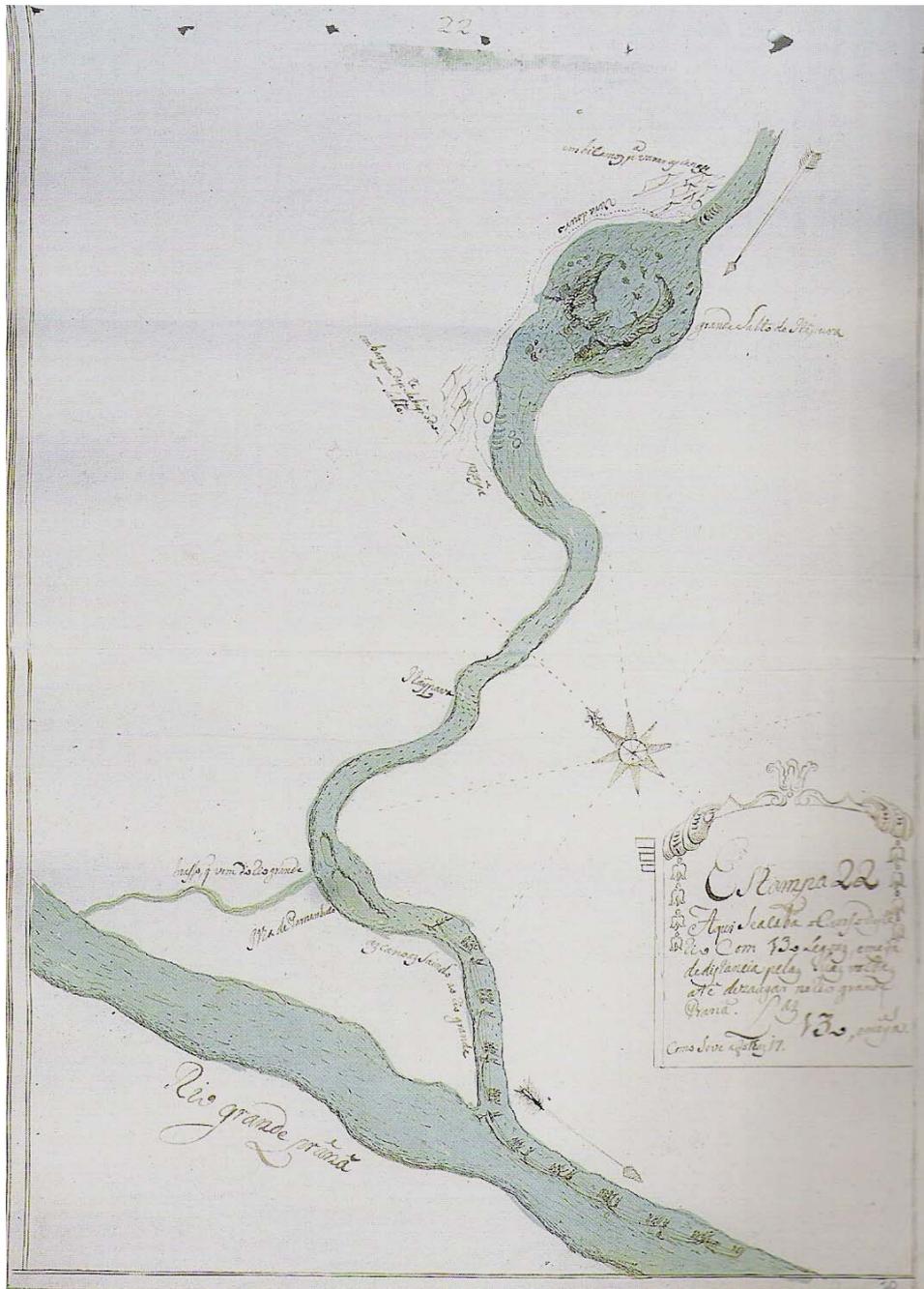


Fig. 8

Mapas de Navegação dos Rios
 Juzarte)
 Estampa 22^a. Aqui se acaba o curso deste
 rio com 130 léguas e meia de distância
 pelas suas voltas até desaguar no Rio
 Grande Paraná. [dias 5, 6 e 7 de maio.]
 Acervo: Biblioteca Nacional

Ainda do século XVIII, podemos apreciar um outro mapa tieteano, de autor anônimo [fig. 9]. Neste são mais reconhecíveis os elementos da linguagem cartográfica atual, com ausência de detalhes plásticos não convencionais e apresentando-se em uma única prancha (a foz se apresenta à esquerda). A extrema horizontalidade do suporte cartográfico – simbolicamente um ‘seguir o percurso’ do objeto referido – é um recurso plástico não apenas funcional, mas de dimensões estéticas que modificam a leitura convencional.

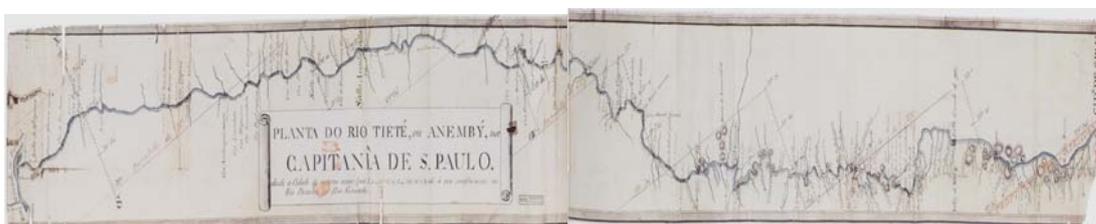


Fig.: 9

Planta do Rio Tietê, ou Anhemby, na Capitania de s. Paulo, desde a cidade do mesmo nome até a sua confluência no rio Paraná ou rio Grande (det.)
Autor desconhecido
1788/1789
Manuscrito a nanquim e aquarela



Detalhe da figura anterior

A partir da cronologia de Mello Nóbrega⁴⁰, podemos levantar outros exemplares cartográficos que se encontram em acervos ou catálogos:

1732 – Mapas jesuíticos.

17... – Mapa anônimo da região parano-paraguaia (pertencente à Biblioteca Nacional, cópia existente no Museu Paulista)

1734 – Mapa de D'Anville.

1748 – O mesmo, em nova edição. (é onde aparece, pela primeira vez, a denominação Tietê para o trecho entre a nascente e o Salto de Itu.)

1749 – Mapa das Cortes.

1764 – “*Mapa do continente das Capitanias de Mato-Grosso e de São Paulo com a configuração mais exata, até agora, de todas as terras, rios e serras, principalmente dos dois caminhos; um pelos rios, outro por terra, de S. Paulo para o Cuiabá*” – autor desconhecido (pertencente à mapoteca do Itamarati).

1768 – Mapa de Silveira Peixoto.

1774 – “*Mapa da viagem do Brigadeiro José Custódio de Sá e Faria da Cidade de São Paulo à Praça de Nossa Senhora dos Prazeres do Rio Iguatemi*” reprodução reduzida publicada na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – original perdido.

1775 – Mapa de Olmedilla.

1780 – “*Mapa do leito dos rios Taquari, Coxim, Camapuan, Varador do Camapuan, Pardo, Paraná, Tietê e caminho de terra desde a Freguesia de Nossa Senhora May dos Homens da Araraitaguaba até a cidade de S. Paulo que por ordem do Ilmo. Exmo. Sr. Luís de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres levantou nos anos de 1788 e 1789 Francisco José de Lacerda e Almeida, Dr. e Astrônomo*” - autor Dr. Francisco José Lacerda e Almeida [pertencente aos arquivos do Ministério da Guerra (sic)] .

1792 – Mapa corográfico da Capitania de São Paulo, de Antônio Roiz Montesinho (pertencente provavelmente à mapoteca do Ministério do Exterior).

⁴⁰ NÓBREGA, Humberto de Mello. *História do Rio Tietê*. Coleção Paulística vol. III São Paulo: Governo do Estado, 1978. p. 48 a 52

1792 – *Roteiro da navegação do Tietê, desde a barra do Rio Grande de Santo Amaro até o Salto de Itu-guaçu, começado em 27 de agosto de 1792 e terminado em 19 de setembro*” - atribuído por Taunay ao Tenente-general Cândido Xavier de Almeida e Souza.

1793 – “*Carta corográfica da Capitania de São Paulo* - atribuída a João da Costa Ferreira [original pertencente ao Ministério da Guerra (sic), reprodução na mapoteca do Museu Paulista].

1837 – “*Mapa corográfico da Província de São Paulo desenhado por Daniel Pedro Müller, marechal reformado do corpo de engenheiros, segundo suas observações e esclarecimentos que lhe têm sido transmitidos*” – primeira carta paulista impressa (Museu Paulista possui um exemplar).

1859 – “*Mapa da Navegação do Rio Tietê (Província de São Paulo)*” – de Augusto Glimm.

1860 – *Carta topográfica do Rio Tietê construída e oferecida a S. M. o Imperador pelo engenheiro geógrafo bacharel Carlos Vitor Boisson, segundo dados que lhe foram fornecidos, atualmente os mais exatos que existem*”.

1905 – “*Planta do Rio Tietê, da barra do Jacaré-guaçu ao Paraná*” – levantada pela Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo.

Mapas do rio Tietê sem data e autor, que constam no “*Catálogo*” da exposição cartográfica de 1889:

- “*Informações sobre os rios navegáveis da Província de São Paulo, sua profundidade, correnteza, largura e mais circunstâncias feitas às expensas dos cofres provinciais e exigidos pela presidência da mesma Província em ofício de 8 de outubro*”.

- “*Demonstração geográfica do curso do rio Tietê desde a cidade de São Paulo, até a confluência que forma com o rio Paraná, e desta até a barra do rio Iguatemi, e a direção deste até às suas origens*”.

- “ *Planta do Rio Tietê ou Anembi, na Capitania de São Paulo, desde a cidade do mesmo nome, até sua confluência com o Rio Paraná, ou Rio Grande*”.

Consta ainda um mapa, atribuído a José Colombina, dos caminhos fluviais e terrestres que levavam a Minas, Goiás, Mato Grosso, Amazonas e Paraná, encerrando aqui o levantamento de Mello Nóbrega. Com certeza, necessita de atualizações, mas deixa

vislumbrar a abundância e a antigüidade cartográfica do rio Tietê que, em paralelo aos estudos dos códigos corográficos, antevê uma riqueza iconológica em seus padrões, proporções, ilustrações, técnicas e ornamentos.

Todos estes mapas, em especial os do século XVIII, inauguraram as descrições sobre o rio Tietê e, concomitante às descrições relatadas nos diários, iniciaram a formação do imaginário sobre o rio. Na realidade, a influência da maior parte desta documentação só se estabelecerá efetivamente no começo do século XX, quando Taunay resgata uma grande parte deste material (que muitas vezes se encontrava em instituições de difícil acesso) com a finalidade de publicações e enriquecimento do acervo do Museu Paulista⁴¹ - período de grande valorização do Tietê, tanto nas artes plásticas, quanto na poesia e na história. No século XIX, período de declínio das monções e início das expedições científicas, sem a influência direta dos relatos do século XVIII, inicia-se uma nova visualidade nas representações do rio Tietê – menos heróica mas, com certeza, mais pitoresca.

⁴¹ Ver Capítulo 3.

2.2 Os Artistas Viajantes do Século XIX

Um olhar sobre a produção dos artistas viajantes

A tradução das Américas através de imagens e textos realizados por estrangeiros, foi prática corrente desde o século XVI. Este olhar estrangeiro, impregnado em tantas obras, consolidou nosso imaginário sobre o continente americano, consolidou nosso olhar sobre nós mesmos. Essa questão é fartamente discutida na coleção *O Brasil dos Viajantes*, como na introdução do primeiro volume:

“ (...) Não somos os autores e nem sempre os protagonistas. Fomos vistos, não nos fizemos visíveis. Não nos pensamos, mas fomos pensados. Ainda assim, a contribuição dos viajantes forja uma possível memória do ‘passado colonial’ e povoa nosso inconsciente”⁴².

Obviamente, constituíram-se momentos de ‘diálogo cultural’, pouco grafados na história das hegemonias, mas incontestáveis em seus legados. Lévi-Strauss enumera algumas contribuições dos povos americanos para a civilização européia:

“Em primeiro lugar, a batata, a borracha, o tabaco e a coca (base da anestesia moderna) que, a títulos sem dúvida diversos, constituem quatro pilares da cultura ocidental; (...) em seguida o cacau, a baunilha, o tomate, o ananás, o pimentão, várias espécies de feijão, de algodão e de cucurbitáceas. E finalmente o zero, base da aritmética e indiretamente das matemáticas modernas, reconhecido e utilizado pelos Mayas, pelo menos meio milênio antes de sua descoberta pelos sábios indianos, de quem a Europa recebeu por intermédio dos árabes.”⁴³

Esta utilização eficaz da maioria dos produtos vegetais americanos se deu pela extrema capacidade exploratória de seu meio pelos povos indígenas – inclusive

⁴² BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes (Vol.I) Imaginário do Novo Mundo*. São Paulo: Fundação E. Odebrecht, 1994. p 13

⁴³ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Raça e História*. Lisboa: Ed. Presença, 1973. p 42

transformando espécies venenosas em alimento e remédio. Além desses produtos, o europeu travou contato com um requintado artesanato cerâmico, têxtil e metalúrgico nas Américas. No Brasil, as línguas indígenas enriqueceram a língua portuguesa que ainda se definia quando aqui se instalou; hábitos e técnicas nativas foram apreendidos; mitos e imaginários foram apropriados. Efetivamente, a herança indígena não só se fixa e se perpetua na identidade nacional, mas é absorvida pela civilização européia. Mas estes são os já citados raros “diálogos culturais” que permeiam a complexidade das relações entre os continentes – o que temos de fato é uma matriz cultural hegemônica européia, determinante da identidade civilizatória nacional.

A importância da produção do viajante, já abordada no Capítulo 1, como fator de convalidação histórica se dá, não apenas pela pretensa isenção ou neutralidade com que o viajante constataria os acontecimentos, mas pelo paradigma de civilização que representava. A partir disso, o estabelecimento de igualdades e diferenças, de reconhecimentos e estranhamentos, de averiguações e classificações passa a ser dado pelo confronto, pela comparação, pelo pressuposto. Esta arte de estrangeiros abre a possibilidade de ver-se no outro: nós, que fomos vistos, e o outro, que formatou esta visão. Novamente, Beluzo aborda esta questão:

“ O legado iconográfico e a literatura de viagem dos cronistas europeus trazem sempre a possibilidade de novas aproximações com a história do Brasil. No entanto, essas obras só podem dar a ver um Brasil pensado por outros. O olhar dos viajantes espelha, também a condição de nos vermos pelos olhos deles”⁴⁴

Os historiadores que utilizaram as obras estrangeiras como constatações absolutas de fatos, abstiveram-se de dimensionar o repertório cultural impresso em cada informação. Minimizaram, na verdade, a riqueza de significados destas representações.

No campo iconográfico, as representações dos viajantes partem de uma operação simbólica com intencionalidade de comunicação. Os desenhos - sejam os que o rigor científico exigisse isolamento da forma e sua esquematização ou os que possibilitassem

⁴⁴ BELLUZZO, Ana Maria. *A Propósito d'O Brasil dos Viajantes*. In Revista da USP nº30 (<http://www.usp.br/revistausp/n30/fbelluzo.html>)

uma visão totalizante da natureza a partir da impressão do artista - buscavam apresentar espécies, etnias e lugares a olhos europeus que nunca veriam os originais, mas mesmo assim se dariam por satisfeitos com a apreensão de um conhecimento substituído, de um original pela sua representação. O registro dos artistas viajantes servia, na sua função primeira, como viabilizador desta experimentação, remetendo o observador a um objeto mencionado sem a necessidade da presença material deste. O século XIX encontra um público - o europeu acadêmico, o leitor das publicações viajantes (diários e relatos) ou o fruidor de imagens exóticas – com a percepção pronta para a apreensão desse conhecimento mediado. Mas os artistas compreendiam o que este público desejava ver e muitas vezes seus desenhos aqui produzidos *in loco* eram tênues sombras evocadas nas gravuras (re)elaboradas para as publicações.

As especificidades brasileiras

O século XIX encontra, também, o Brasil politicamente aberto para receber os viajantes e suas expedições. A chegada da família real e da corte portuguesa em 1808 e a imediata decisão de D. João VI em abrir os portos ao comércio estrangeiro, inclusive com a Inglaterra, e a criação do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, em 1815 estabeleceram condições de visitação ampla ao país, alterando a prática colonial de hermetismo ao estrangeiro. A vinda da Missão Artística Francesa, em 1816, estabelece novas possibilidades artísticas, renovando a posição social do artista e sua influência junto à corte.

Outros fatos políticos das primeiras décadas do século XIX possibilitaram o livre fluxo de estrangeiros no país, mas principalmente o primeiro casamento de D. Pedro com uma princesa austríaca, que despertou sobremaneira o interesse do mundo científico pelo Brasil. Assim, por ocasião do casamento da arquiduquesa austríaca Carolina Josefa Leopoldina com Dom Pedro de Alcântara, herdeiro real, vem ao Brasil a Missão Austríaca, uma expedição científica de História Natural, com o objetivo de reunir informações sobre o país e posteriormente organizar um museu brasileiro em Viena.

No decorrer do século, várias expedições aconteceram, visitando as mais diversas localidades do país, inclusive, terras paulistas. Nas primeiras décadas do século XIX, São Paulo era uma incipiente, e muitas vezes esquecida, cidade do interior do país que mantinha praticamente o seu tamanho colonial. Sua limitada área situava-se entre o Anhangabaú e o Tamanduateí, e entre o Largo São Bento e a região da Chácara dos Ingleses. A área nobre da capital da Província era a área do Carmo. Após 1830 a cidade começou a se expandir territorialmente, fazendo com que a zona urbana ocupasse as antigas áreas de chácaras que circundavam a cidade.

Isto explica, em parte, a exigüidade pictórica de temática tieteana de então. Os primeiros registros de São Paulo não privilegiaram o Rio Tietê por este não estar localizado na região central da cidade, diferentemente do rio Tamanduateí que constantemente foi registrado pelos primeiros artistas viajantes. A exceção é a Expedição Langsdorff, tratada a seguir, cujo itinerário não apenas privilegia o rio Tietê, mas utiliza sua tradição monçoeira. De qualquer forma, há necessidade de um levantamento mais minucioso para determinar a amplitude da iconografia tieteana neste período.

Temos na realidade um vasto campo de estudo na investigação da produção dos artistas viajantes no Brasil e, mais especificamente, em São Paulo. Como é citado na introdução do segundo volume de *O Brasil dos Viajantes*:

“ *O registro das expedições que passaram pelo Brasil, a identificação dos participantes e de seus propósitos, a melhor compreensão do encadeamento das iniciativas desses grupos exigem ainda melhores esclarecimentos, que poderão não somente elucidar os documentos iconográficos como também ser iluminados por eles*”⁴⁵.

⁴⁵ BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes (Vol.II) Imaginário do Novo Mundo*. São Paulo: Fundação E. Odebrecht, 1994. p. 11

*Artistas viajantes que retrataram São Paulo em seus primeiros ângulos pictóricos*⁴⁶

É instigante abarcar a complexidade das ações dos viajantes: o que os movia, o que legaram e o que vieram a influenciar. O que determinou os seus percursos e o que estes percursos determinaram em suas vidas – Florence se constituiu como pessoa e como profissional a partir das experiências vividas na Expedição Langsdorff, fixando-se no país com notoriedade; Nicolas Taunay teve seu filho morto nessa mesma expedição, mas seu sobrenome se perpetua em personagens ilustres na história do Brasil; Burchell encontrou a

⁴⁶ Fontes sobre os artistas:

BANDEIRA, Júlio e WAGNER, Robert. *Viagem ao Brasil nas Aquarelas de Thomas Ender (tomo 3)*. Petrópolis: Kapa Editorial, 2000.

BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes (Vol.III) A construção da paisagem*. São Paulo: Fundação E. Odebrecht, 1994.

Cadernos História da Pintura no Brasil – Academismo. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1993

COELHO, Salvador José Correia. *Passeio à Minha Terra*. São Paulo: Ed. Kosmos, 1968.

COSTA, Maria de Fátima G.; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter. *O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX : Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1954

FERREZ, Gilberto. *O Brasil de Eduard Hildebrant*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1989.

FERREZ, Gilberto. *O Brasil do Primeiro Reinado Visto pelo Botânico Willian John Burchell, 1825 - 1829*. Rio de Janeiro: Fundação João Moreira Salles - Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

FLORENCE, Hercule. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas – de 1825 a 1829*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1942.

FLORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê a o Amazonas – pelas províncias brasileiras de São Paulo, Mato Grosso e Grão-Pará (1825-1829)*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1977.
Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 é Mais. O Olhar Distante. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

RUGENDAS, Johan Moritz. *Viagem Pitoresca Através do Brasil*. São Paulo, Ed. Martins, 1940.

SAINT – HILAIRE, Auguste de. *Viagem à Província de São Paulo e Resumo das Viagens ao Brasil, Província Cisplatina e Missões do Paraguai*. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

TAUNAY, Affonso d'Escrangolle. *A Missão Artística Francesa de 1816*. Brasília: Universidade de Brasília, 1983.

<http://www.itaucultural.org.br>

miséria, mesmo com os louros em Oxford, após aplicar sua fortuna pessoal em viagens pelo mundo. Tantos nomes, tantas trajetórias, tantos percalços e tantas glórias: os estudos sobre os artistas viajantes e as expedições que acompanharam merecem uma exploração equivalente à empreendida por eles.

Os artistas que serão mencionados a seguir registraram cenas paulistas que estão presentes em publicações ou coleções conhecidas – apesar de não constar nenhum registro específico do rio Tietê. Suas obras sobre São Paulo podem ser indícios de que pode existir uma iconografia tieteano produzida por estes artistas, fazendo jus a pesquisas posteriores.

JEAN BAPTISTE DEBRET – (1768 –1848) Veio ao Brasil em 1816, como membro da Missão Artística Francesa. Permaneceu 15 anos no país, lecionando e desempenhando a função de pintor oficial da corte, cenógrafo-organizador das festividades e cerimônias oficiais, criador de símbolos e insígnias da monarquia, vindo assim a tornar-se um dos principais responsáveis pela construção do imaginário imperial brasileiro. Como discípulo de Jacques Louis David, Debret buscou adaptar sua pintura a um novo código, mais coerente com a visualidade tropical brasileira. Isto é atingido plenamente em seus desenhos e aquarelas documentais, nos quais retrata tipos e cenas sociais, além de exemplares da fauna e flora – apesar de não ter estado de fato em todos os locais que retratou. Entre os registros de São Paulo, a aquarela *Vista Geral da Cidade de São Paulo*, de 1827, pertence ao acervo da Fundação Maria Luiza e Oscar Americano.

Ao retornar à França registra apontamentos e gravuras que publica em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, obra composta por 151 pranchas divididas em três tomos.

Uma significativa parte das obras brasileiras de Debret constitui a coleção Brasileira do Museu Castro Maya, no Rio de Janeiro, adquiridos em Paris entre 1939 e 1940, destacando-se 490 aquarelas e 62 desenhos do artista.

CHARLES LANDSEER – (Londres/Inglaterra, 1799 – idem 1879) Artista inglês, chegou ao Brasil em 1825, integrando a comitiva do embaixador Sir Charles Stuart, que negociava questões políticas no Brasil. Aqui, Landseer fez uma série de registros de paisagens, entre estas várias vistas de São Paulo. Seus trabalhos brasileiros foram apresentados numa exposição no The British Institution, em 1827. Já no século XX, várias obras foram encontradas no Castelo de Highcliff, sendo adquiridas pela família Guinle. Atualmente, o Instituto Moreira Salles possui estas obras em seu acervo, sob a denominação Highcliffe Album - um dos mais importantes conjuntos iconográficos sobre o Brasil novecentista, anterior à fotografia. Organizado por Landseer, o álbum é formado por desenhos e aquarelas do próprio artista além de Willian Burchell, Henry Chamberlain e Jean-Baptiste Debret.

ARNAUD JULIEN PALLIÈRE - (Bordeaux/França: 1784; idem: 1862) Veio ao Brasil em 1817, acompanhando a Imperatriz Leopoldina, tornando-se seu professor de desenho e pintor oficial da corte, além de ser considerado o introdutor da litografia no Brasil.

Pallière foi encarregado por D. João VI de pintar retratos oficiais e vistas do Rio de Janeiro, Minas Geras e São Paulo, sendo o autor do primeiro *Panorama da Cidade de São Paulo*, de 1821 [fig. 10], no qual mostra a cidade às margens do rio Tamanduateí. Este é considerado o primeiro quadro a óleo da iconografia paulistana. É o destaque do acervo da Fundação Itaú, arrematado em um leilão em Nova York pelo banqueiro Olavo Setúbal.

O artista retorna à França em 1830, onde dá continuidade à vida artística. No Brasil integra os seguintes acervos: Museu Imperial de Petrópolis, Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas Artes e Museu Castro Maya.



Fig.: 10

Panorama da Cidade de São Paulo
Arnaud Julien Pallière
óleo s/ tela
36,5 x 96,8 cm
Acervo: Banco Itaú S.A. (São Paulo, SP)

EDUARD HILDEBRANDT - (Dantzig /Alemanha:1818; Berlim/Alemanha, 1869)
Pintor e principalmente aquarelista alemão, vem ainda jovem ao Brasil após premiação em Paris. Registra cenas do Rio de Janeiro, São Paulo (então com pouco mais de 20.000 habitantes), Salvador e Recife produzindo cerca de 200 aquarelas nos sete meses de estada no país. Sua qualidade técnica é atestada no texto do catálogo da Mostra Brasil 500 anos:

“ Talvez o [artista] de desenho mais seguro e preciso, e certamente o mais brilhante aquarelista”⁴⁷.

Suas obras estão no Museu de Berlim.

Os artistas citados abaixo participaram de expedições que visitaram São Paulo e têm uma iconografia tieteana conhecida. Já os artistas que acompanharam a expedição Langsdorff - Rugendas, Taunay e Florence – serão analisados após o histórico desta expedição para uma devida contextualização.

⁴⁷ *Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 é Mais. A Arte do Séc. XIX.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 181

THOMAS ENDER – (Viena/Áustria:1793; idem: 1875) Pintor, gravador e desenhista,dedicou-se com especial mestria à pintura de paisagem em aquarela. Sua percepção arguta aliada a uma técnica personalíssima propiciou algumas das mais belas obras sobre o Brasil, registrando em suas aquarelas o frescor da primeira impressão.

Com apenas 24 anos quando chegou ao Brasil, já apresentava sólida formação artística, tendo realizado pinturas como viajante e recebido o Grande Prêmio de Pintura da Academia de Belas Artes de Viena. Veio ao Brasil em 1817, acompanhando a Expedição Científica de História Natural, liderada pelos pesquisadores bávaros Johann von Spix (1781-1826) e Carl von Martius (1794-1868) – integrando a Missão Austríaca. Nos dez meses que permaneceu no país, fez cerca de 760 aquarelas de localidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Entre estas estão as primeiras vistas de São Paulo e seus arredores, incluindo aí a planície do rio Tietê [**figs. 11, 12 e 13**].

As sutis aquarelas aqui apresentadas enfatizam, nas figuras **10 e 11** as construções e vistas da cidade, em detrimento ao próprio rio. Na figura **12**, uma poética curva de rio, com a igreja ao fundo, privilegia uma paisagem bucólica através da riqueza técnica da aquarela. As obras deixam entrever que a região já apresentava certa concentração urbana e que foi merecedora da visita dos pesquisadores da expedição.



Fig.:11

Vista de São Paulo sobre a planície do Tietê desde a Casa da Pólvora

Thomas Ender

1817

Aquarela s/ papel

19 x 30,2 cm

Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste,
Viena, Áustria

(Vista da Liberdade, desde o Largo da Pólvora)

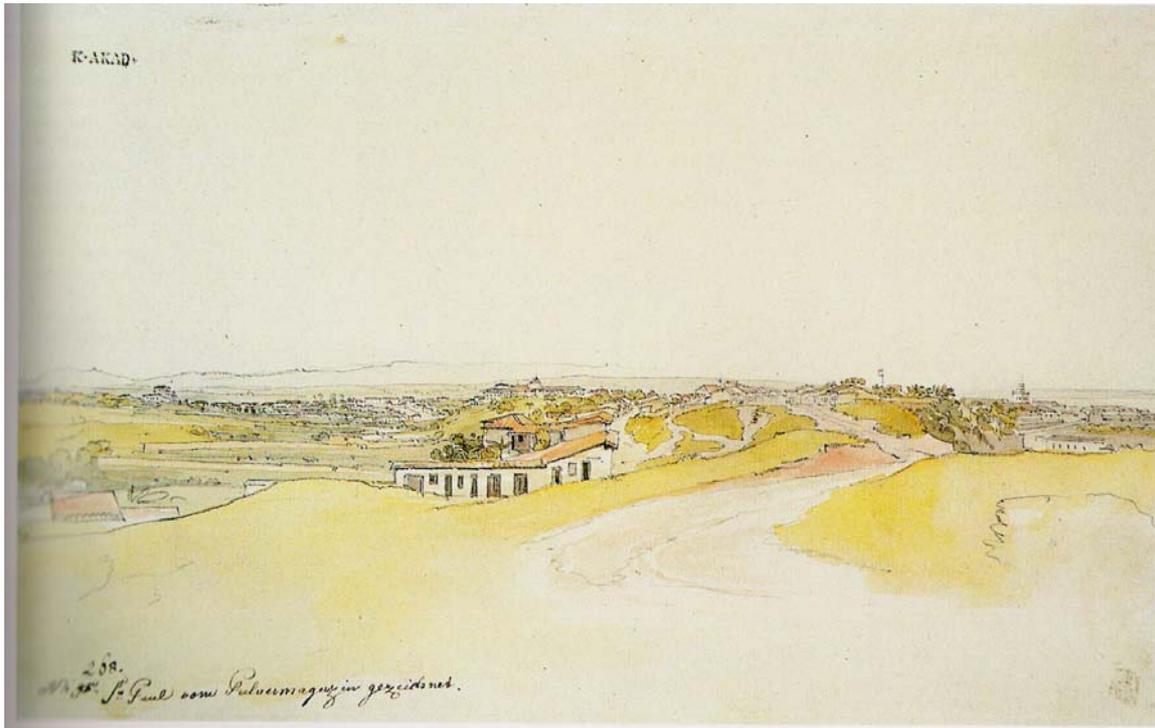


Fig.:12

São Paulo vista da Casa da Pólvora
Thomas Ender
1817
lápiz e aquarela s/papel
19,5 x 30,6 cm
Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste,
Viena, Áustria
(Vista geral da cidade, com o convento de São Francisco
à esquerda)



Fig.: 13

Vista da Igreja de Nossa Senhora da Penha a duas milhas de S. Paulo
Thomas Ender
1817
Lápis e aquarela s/ papel
19,6 x 30,4 cm
Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste,
Viena, Áustria

O retorno de Ender à Áustria em 1818 não foi seguido de publicações, como de outros artistas viajantes: o conjunto de sua obra sobre o Brasil permaneceu, em grande parte, no Gabinete de Gravuras da Academia de Belas Artes de Viena. Não foi, portanto, uma referência na arte brasileira do século XIX, ou mesmo em grande parte do século XX. A 26ª Bienal de São Paulo (2004) apresentou um projeto desenvolvido entre a Academia de Belas Artes de Viena e a Fundação Bienal, coordenado pelo artista americano Mark Dion e

o doutor Robert Wagner, da Academia. Ambos comandaram uma equipe formada por alemães, austríacos e brasileiros que refez e atualizou a expedição austríaca do século XIX. O grupo repetiu o percurso do artista no Brasil, tendo cada membro desempenhado um papel específico dentro da expedição: naturalistas, guias, pintores, cartógrafos... Do projeto ainda fez parte uma mostra de aquarelas brasileiras de Thomas Ender realizada pela Academia de Belas Artes de Viena.

Além do acervo austríaco, há referências de aquarelas brasileiras de Ender que foram comercializadas em Paris e atualmente pertencem ao Museu Histórico da Cidade, no Rio de Janeiro. A Fundação Moreira Salles, em São Paulo, também conta com uma coleção pinturas de Thomas Ender.

WILLIAN JOHN BURCHELL (1782 – 1863) Renomado botânico inglês e habilidoso desenhista, Burchell veio ao Brasil acompanhado de Charles Landseer, com a comitiva do embaixador da Inglaterra Sir Charles Stuart. Permaneceu no país entre 1825 e 1830, e consta que acompanhou parte da expedição de Saint-Hilaire, visitando São Paulo na condição de cientista e de artista. Como o diário de viagem de Burchell é dado como perdido, são conhecidos apenas alguns detalhes de seus percursos no Brasil, através de cartas e dos desenhos. A existência de registros do rio Tietê feitos pelo artista, ainda na capital, não apenas capta as construções rudimentares da época, mas demonstra que a expedição passou por esta região da cidade.

Em suas obras, antecipou com precisão os ângulos da cidade que seriam registrados pelos primeiros fotógrafos. Entre seus desenhos, uma paisagem bucólica do rio Tietê [fig.14]. Seu traço preciso, a lápis, documenta uma pequena ponte sobre o rio e uma rústica casa de palafitas.

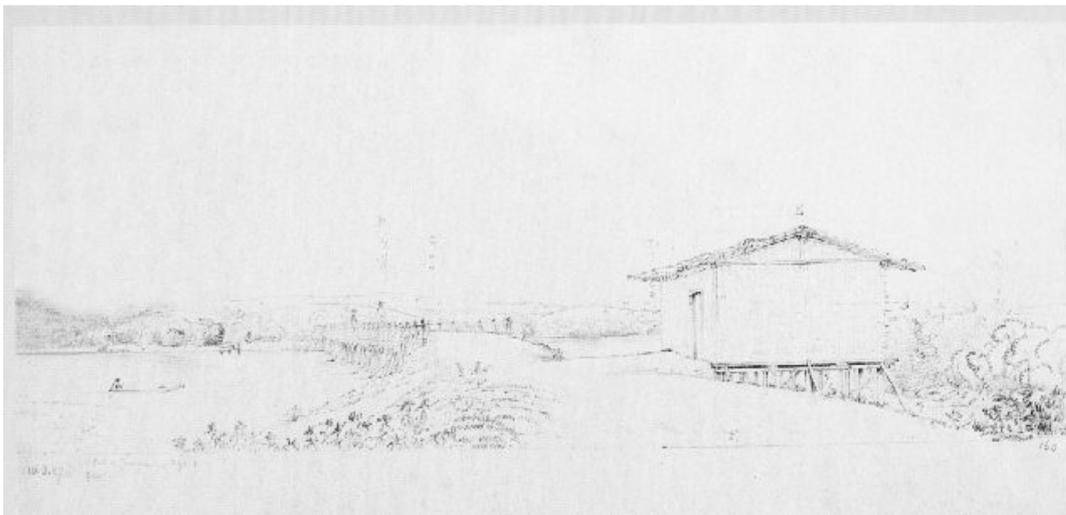


Fig.: 14

Ponte em São Paulo
Willian John Burchell
1827
Lápis s/ papel
23,5 x 58,5 cm
MuseuMAfrica, Johannesburgo, África do Sul
(Vista de uma ponte rudimentar sobre o rio Tietê, nos
arredores de São Paulo).

Ao retornar à Europa, Burchell levou consigo um imenso legado botânico de mais de 20.000 insetos, 362 espécies de pássaros, diversas plantas e animais que fazem parte do acervo do Museu de História Natural da Universidade de Oxford. De seus desenhos de viajante, há exemplares no Museum África de Johannesburgo (sua expedição à África, anterior a sua chegada ao Brasil, é muito bem documentada) e também no já citado acervo do Instituto Moreira Salles.

2.3 A Expedição científica do Barão Georg Heinrich Von Langsdorff

*A Expedição Langsdorff: um breve histórico*⁴⁸

A Expedição Langsdorff é um espelho multifacetado de significações. É espelho pois todos os seus relatos sugerem visões refratadas por olhos turvos – pela loucura, pela exaustão, pelo rancor, pela lucidez... As significações vão do fracasso à (a)ventura científica, da insanidade ao heroísmo – todas as leituras essa expedição possibilitou. E releituras: parte de seu legado serviu de matriz para uma nova iconografia monçoeira (acervo do Museu Paulista)⁴⁹ e seu trajeto foi refeito em expedições atuais⁵⁰ ávidas por verdades – e compreensões.

A expedição do século XIX foi patrocinada pelo Czar Alexander I e teve na figura de seu líder, o Barão Georg Heinrich Freiherr Von Langsdorff (Grigory Ivanovich – na documentação russa), seu ícone máximo. Membro da Academia de Ciências de Petersburgo e cônsul-geral da Rússia no Rio de Janeiro, Langsdorff carregou em si as dicotomias que se estenderam à expedição. Foi tão reverenciado quanto desdenhado, foi contemplado com a lisura do cientista e a extravagância do insano, levou a si e aos companheiros a um destino de glórias e horrores – sua figura polêmica se estende e se confunde com a expedição que carrega seu nome.

Sendo a nova iconografia monçoeira, realizada sob encomenda para o acervo do Museu Paulista nas primeiras décadas do século XX, o foco desta dissertação, se faz necessária a contextualização histórica das matrizes, cujas imagens serviram de referência

⁴⁸ Fontes:

BECHER, Hans. *O Barão Georg Heinrich von Langsdorff: Pesquisas de um cientista alemão no século XIX*. São Paulo: Edições diá; Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1990.

BERTELS, D.E.; KOMISSAROV, B.N ; LICENKO, T.I.(org.) e CHUR, L.A. (coord.). *A expedição científica de G. I. Langsdorff ao Brasil: 1821 – 1829*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

COSTA, Maria de Fátima G.; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter. *O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX : Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

⁴⁹ Capítulo 3 desta dissertação.

⁵⁰ Como a que gerou a exposição “O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX – Artistas Alemães e Brasileiros refazem a Expedição Langsdorff”, ou obras do fotógrafo Boris Kossoy na década de 1970.

para a produção das telas do Museu. Esta contextualização histórica é a trajetória da Expedição Langsdorff, que se torna símbolo genérico das expedições monçoeiras nas pinturas posteriores, mas que se impõe enquanto fato histórico no contexto iconológico destas imagens. Mesmo não havendo uma citação verbal sobre Langsdorff nos títulos destas pinturas - no mais das vezes apenas uma datação histórica: “1826” -, mesmo a bandeira russa sendo substituída pela brasileira nas proas dos canoões, numa resignificação das imagens como representações de monções brasileiras, vem da Expedição Langsdorff a gênese dessas pinturas. A supressão do nome do líder da expedição tem seus motivos históricos – e também emocionais. Para compreender os possíveis motivos deste fato, é necessário que sejam interpretadas a figura e a personalidade do cientista alemão.

Filho de uma família de barões, Langsdorff nasceu em abril de 1774 em Wöllstein, no Essen Renano, Alemanha. Em 1793, aos 19 anos, iniciou seus estudos de medicina na Universidade de Göttingen, importante centro científico europeu, em que se dedicavam notórios especialistas. Entre eles encontrava-se Johann Friedrich Blumenbach, doutorado em medicina, antropólogo, cientista, membro dos institutos de Física, de Ciências e do Instituto de Meteorologia de Frankfurt, que se tornou orientador universitário do jovem Langsdorff e o influenciou a estender seus interesses a áreas como antropologia e ciências exatas. Depois de formado, Langsdorff tornou-se médico da corte do príncipe Christian August von Waldeck e com ele seguiu viagem para Portugal, onde introduziu a vacina contra varíola e aprendeu, com fluência, o idioma português.

Em paralelo à medicina, Langsdorff pesquisou botânica e zoologia e, em correspondência com inúmeros acadêmicos europeus, travou contato com o físico russo L.I. Kraft que o recomendou à Academia Real de Ciências de Petersburgo, tornando-se membro correspondente desta instituição, em 1803. Neste mesmo ano, G. I. Langsdorff tomou conhecimento da expedição científica russa do capitão von Krusenstein, que daria a volta ao mundo. Por seus contatos em Petersburgo conseguiu engajar-se como cientista, ligando-se definitivamente à Rússia. Assim explica Komissárov, o grande estudioso de Langsdorff:

“A viagem de circunavegação do mundo alargou consideravelmente o círculo de interesses de Langsdorff, ao mesmo tempo em que enriquecia seus conhecimentos e o

despertava para os estudos de etnografia, geografia e lingüística. Durante os anos de viagem foram se formando as características de pesquisador em Langsdorff, sua capacidade de coleccionar escrupulosamente os elementos, sistematizar e compreender o sentido do material científico, dedicação ao trabalho e desprezo às dificuldades.”⁵¹

Foi nesta viagem que conheceu o Brasil, permanecendo na cidade portuária de Nossa Senhora do Desterro, na ilha de Santa Catarina, de 20 de dezembro de 1803 a 4 de fevereiro de 1804. Sentindo-se fascinado pela terra brasileira, escreveu:

“... e assim tivemos que deixar o mais belo e rico país da terra. A lembrança de minha estada no Brasil permanecerá em minha mente por toda a vida!”⁵²

Depois da viagem com Krusenstein, Langsdorff participou de uma missão diplomática com N.P.Riesanov, e posteriormente viajou como naturalista em sua expedição. Visitou desde o Japão até a costa oeste americana, chegando até a Califórnia. Depois foi até Kamtschatka e Sibéria retornando à Rússia em 1808 – tinha então 33 anos, tendo percorrido grande parte do mundo. Por seus serviços, o Czar Alexandre I deu-lhe título de nobreza e Langsdorff foi finalmente nomeado membro da academia.

Com a importância que o Rio de Janeiro passou a ter após a vinda da Família Real portuguesa ao Brasil, em 1808, houve a necessidade de ampliar e administrar as relações da Rússia com o país sul-americano. Langsdorff foi indicado cônsul-geral e enviado ao Brasil em 1813, com atribuições múltiplas: apoio ao comércio russo, abastecimento dos navios russos e diplomacia para a abertura de novos mercados. Além de encarregado de negócios, também deveria efetuar pesquisas científicas no país.

⁵¹ BERTELS, D.E.; KOMISSAROV, B.N ; LICENKO, T.I.(org.) e CHUR, L.A. (coord.). *A expedição científica de G. I. Langsdorff ao Brasil: 1821 – 1829*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Nacional Pró-Memória, 1981. p.20 e 21

⁵² Langsdorff citado em: BECHER, Hans. *O Barão Georg Heinrich von Langsdorff: Pesquisas de um cientista alemão no século XIX*. São Paulo: Edições diá; Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1990. p 23

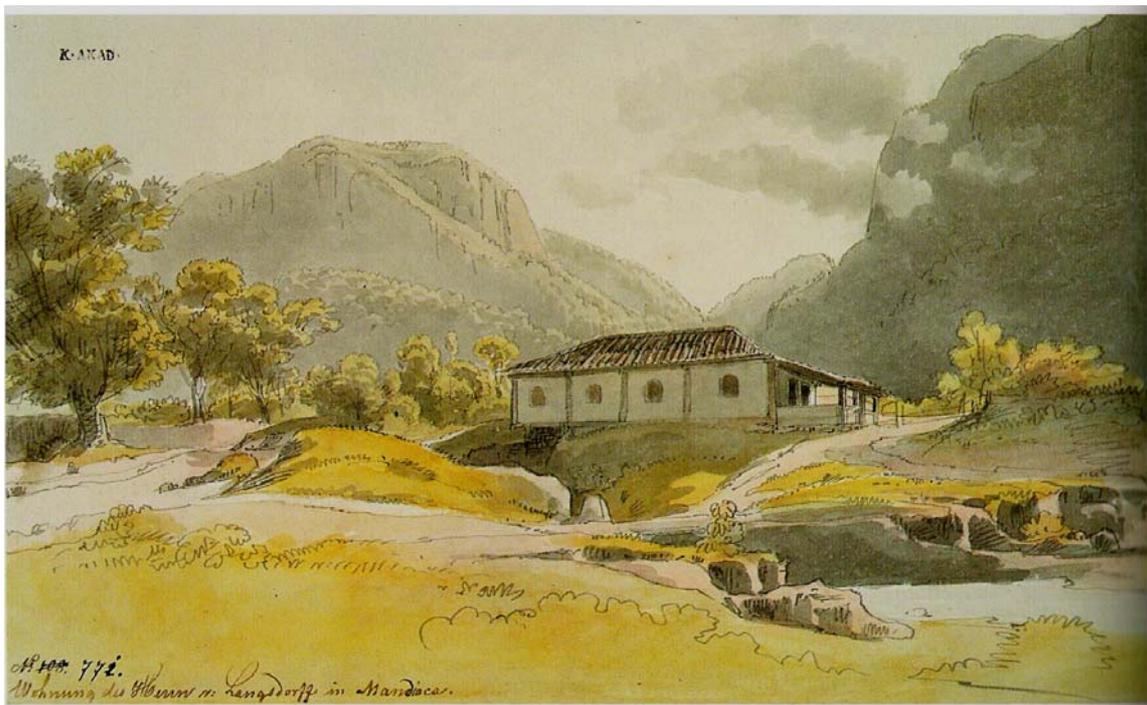


Fig. 15

Morada do Senhor v. Langsdorff na Mandioca.
1817
Thomas Ender
aquarela s/ papel
19,3 x 31,6 cm
Acervo: Kupferstichkabinett der Akademie der
bildenden K unst Wien (Áustria)

Após três anos no Brasil, G. I. Langsdorff adquiriu uma fazenda nas proximidades do Rio de Janeiro. Era a Fazenda Mandioca, que viria a se tornar não apenas uma fazenda modelo conhecida no Brasil e no exterior, mas um efetivo centro cultural e científico da época. Com uma casa-grande de dois andares, diversas casas de hóspedes e dependências, ricas plantações de café, mandioca e milho, além de batata, banana e árvores de noz moscada, chegou a possuir trinta e seis escravos. Experimentos científicos, projetos de pesquisa, uma excepcional biblioteca científica, um raro jardim botânico aliados à hospitalidade do anfitrião tornaram a Fazenda Mandioca um local freqüentado por autoridades – D. Pedro I e D. Leopoldina l  se hospedaram em 1822, assim como os

presidentes das províncias de Minas Gerais e Goiás - pesquisadores, cientistas e artistas - como Thomas Ender [fig.15] -, viajantes a caminho de suas expedições. Conhecedor do andamento de muitas dessas viagens e suas pesquisas, Langsdorff relatava-as a Petersburgo, além das próprias: fez diversas viagens curtas neste período aos arredores do Rio de Janeiro e a Minas Gerais. A este estado Langsdorff viajou com o naturalista francês Saint-Hilaire⁵³, que assim o descreve:

“Na companhia do Sr. Langsdorff, a pessoa mais ativa e incansável que jamais encontrei na minha vida, aprendi a não perder um só minuto durante as viagens, a não prestar atenção nas privações e a suportar com alegria todas as incomodidades. Meu acompanhante (...) andava para lá e para cá, agitava-se, chamava um, fazia observações a outro, comia, escrevia seu diário, colocava em ordem uma coleção de borboletas, e tudo isso ao mesmo tempo. Seu andar era impetuoso, levando para a frente a cabeça e os braços, como que acusando de lentidão o resto do corpo. Ele falava tão depressa, que sua respiração era entrecortada, como acontece depois de uma extensa carreira.”

Em 1820, Langsdorff empreendeu uma viagem à Europa para propor ao Czar Alexandre I uma expedição científica que percorresse o Brasil, possibilitando, como diz em seu projeto,

*“... descobertas científicas, geográficas, estatísticas e outras pesquisas, estudo sobre produtos não conhecidos no mercado, coleção de objetos de todo o reino natural”*⁵⁴.

A expedição iria custar aos cofres russos a soma de 40 mil rublos, para as primeiras necessidades e mais 10 mil rublos anuais, o que foi aceito pelo Czar. Langsdorff retornou ao Brasil em 5 de março de 1822, acompanhado de dois membros da planejada

⁵³ BERTELS, D.E.; KOMISSAROV, B.N ; LICENKO, T.I.(org.) e CHUR, L.A. (coord.). *A expedição científica de G. I. Langsdorff ao Brasil: 1821 – 1829*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Nacional Pró-Memória, 1981. p. 26

⁵⁴ Idem, p 26 e 27

expedição: Jean Moris Eduard Ménétriès, naturalista francês (que assinava Eduard Petrovich Ménétriès quando membro-correspondente da Academia de Ciências de Petersburgo), e Johann Moritz Rugendas⁵⁵, pintor alemão. No Brasil, já o esperavam Ludwig Riedel, botânico; Nester Gavriílovich Rubtsov, cartógrafo, astrônomo e geólogo russo e Georg Wilhelm Freyreiss, caçador e naturalista.

Mesmo com o apoio do estadista e cientista naturalista José Bonifácio de Andrada e Silva⁵⁶, a expedição não teve início imediato. Em setembro de 1822 a expedição russa partiu para a primeira parte de sua viagem, percorrendo vasto território da província do Rio de Janeiro. Apesar de breve - em dezembro já haviam retornado à Fazenda Mandioca - a expedição primou pelos trajetos originais e já iniciou a remessa de materiais científicos para Petersburgo.

Em maio de 1824, partem para exploração da rica província de Minas Gerais - sem Freyreiss, que viria a morrer em 1825, na Bahia. Muitos viajantes percorreram o rico solo mineiro, mas Langsdorff deu preferência a locais desconhecidos e sem localização geográfica exata. À riqueza do material coletado (“... 29 caixas com espécies minerais, 15 com plantas dissecadas, 398 aves e 23 répteis empalhados, somando-se a isto objetos etnográficos, cartas e ilustrações”⁵⁷) subtraiu - se grande perda: desentendimentos constantes com Langsdorff afastaram Rugendas da expedição, o qual, contrariando seu

⁵⁵ Ver comentários pág. 97

⁵⁶ Como explica Maria de Fátima G. Costa, o Império contribuiu com esta e outras expedições, com uma finalidade precisa:

“O novo Estado para se constituir como Nação necessitava se auto-conhecer, saber de que se compunha, qual o seu corpo, o que continha dentro de seus limites, quais eram estes limites. Era necessário saber quais eram as suas reais dimensões, quem nele habitava, o que produzia etc. Neste sentido criou diversas Comissões Estatísticas que passaram a percorrer as regiões quase desconhecidas do Império. Paralelo a estas, a expedição científica de Langsdorff (...), era naquele momento, a parceira ideal, à qual se deveria prestar todo o apoio. A documentação guardada na Rússia atesta o suporte que o Império brasileiro prestou a esta Expedição”

COSTA, Maria de Fátima G. *O Brasil pelo olhar da Expedição Langsdorff*. In COSTA, Maria de Fátima G.; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter. *O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX : Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p.24

⁵⁷ FAUSER, Hildegard W. *O Barão Georg Henrich von Lansdorff*. In COSTA, Maria de Fátima G.; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter. *O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX : Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p.34

contrato, carregou consigo grande parte de seus valiosos desenhos, que viria a publicar mais tarde. As excursões por Minas Gerais duraram cerca de oito meses e possibilitaram acesso a informações antes negadas aos estrangeiros, pois até 1808 a coroa proibia pesquisas no território nacional, principalmente em proteção ao seu monopólio na mineração. Em relatório de março de 1825, Langsdorff escreveu⁵⁸:

“Quanto mais eu conheço este país, mais aumenta o interesse para com os lugares desconhecidos. O Brasil é realmente um novo Mundo”

E mais à frente comunica que recebeu em Minas Gerais:

“...anotações estatísticas e físico-geográficas até então guardadas em arquivos secretos, como também mapas”.

De volta à fazenda Mandioca em março de 1825, Langsdorff recebeu novos subsídios para a continuidade de sua expedição em solo brasileiro. Necessitando de novos integrantes, contratou dois pintores franceses para substituir Rugendas: Aimé Adrien Taunay⁵⁹, na qualidade de primeiro artista da expedição, e Hercule Florence⁶⁰, como segundo artista⁶¹ e geógrafo iniciante. Ménériès retornou à Rússia em fevereiro de 1825, onde se fixou como entomólogo no Museu Zoológico de São Petersburgo, sendo substituído pelo médico e naturalista alemão Christian Hasse. A intenção era a exploração da província de São Paulo, já visitada por Saint-Hilaire, Natterer, Spix e Martius, mas com

⁵⁸ Relatório de G.I. Langsdorff a K.V.Nesselrode (Ministro de Assuntos Estrangeiros da Rússia), citado em: BERTELS, D.E.; KOMISSAROV, B.N ; LICENKO, T.I.(org.) e CHUR, L.A. (coord.). *A expedição científica de G. I. Langsdorff ao Brasil: 1821 – 1829*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Nacional Pró-Memória, 1981. p. 33

⁵⁹ Ver comentários a pág. 95

⁶⁰ Ver comentários a pág. 97

⁶¹ A princípio as funções de Florence eram variadas, conforme seu relato:

“Passei pela cidade de Itu e fiquei três dias com meus companheiros de expedição. Cabe aqui dizer a razão por que eu viajava separado deles. Havendo pedido ao Sr. cônsul a honra de acompanhá-lo em sua exploração ao interior do Brasil, anuiu ele, fazendo-me ver que, levando grande bagagem, muita satisfação teria em me encarregar de sua condução. Aceitei sem hesitar (...), embora com prejuízo do fim para que eu fora mandado, visto como, durante 10 meses, raros desenhos pude executar. Entretanto para diante o cônsul, a rogos meus, ocupou-me somente como desenhista.”

FORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas – de 1825 a 1829*. São Paulo: Edições Melhoramentos. p. 8, 9

poucas publicações a respeito. Na realidade, desejava algo grandioso, e já cultivava a idéia de chegar até o Norte do país, passando por Mato Grosso e Goiás e retornando ao Rio de Janeiro através do Maranhão, Piauí, Pernambuco, Bahia e Minas Gerais.

Em agosto de 1825, parte do grupo – Langsdorff, Rubtsov, Taunay e Florence - foi a São Paulo por via marítima, aportando em Santos e hospedando-se na residência do cônsul inglês (e também vice-cônsul russo) William Whitaker. Um outro grupo, comando por Riedel e Hasse, seguiu por terra, acompanhando a caravana da expedição. Os dois grupos encontraram-se em São Paulo e partiram para a cidade de Itu, passando por Jundiá.

Em Itu, Langsdorff decidiu fazer a travessia até o Mato Grosso por via fluvial, influenciado pelo alemão Karl Engler - químico, mineralogista e médico – residente em Itu, que o apresentou a José Joaquim d’Almeida que já fizera a travessia e lhe fez as devidas recomendações. Goiás já não fazia mais parte do itinerário da expedição, planejando-se chegar à Cuiabá através dos rios Tietê, Paraná, Pardo, Camapuam, Coxim, Taquari, Paraguai, São Lourenço e Cuiabá até a cidade de mesmo nome. Dali se partiria para Belém do Pará. No trajeto até Cuiabá, Langsdorff escolhera os caminhos percorridos pelas monções setecentistas, apesar de aparentemente não ter utilizado seus escritos⁶², mas eram rotas ainda bastante usadas com finalidade comercial entre São Paulo, Goiás e Mato Grosso. Coincidentemente, a Comissão Estatística, chefiada pelo sargento-mor Luiz D’Alincourt, fazia o mesmo roteiro por ordem do Imperador, descrevendo a região. As duas expedições encontram-se posteriormente em Cuiabá, fato que gerou o desenho *Encontro com uma expedição imperial*, de Florence [fig.36] e depois a tela *Encontro de monções no sertão*, de Oscar Pereira da Silva [fig.58].

⁶² Rubtsov afirma :

“Ninguém ainda havia feito uma navegação pelo Tietê, e mesmo por suas margens hostis e cheias de perigo, mas o chefe da expedição tomou aquele caminho...”

(BERTELS, D.E.; KOMISSAROV, B.N ; LICENKO, T.I.(org.) e CHUR, L.A. (coord.). *A expedição científica de G. I. Langsdorff ao Brasil: 1821 – 1829*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Nacional Pró-Memória, 1981. pp. 30). Com certeza ele se refere aos modernos viajantes como Saint-Hilaire, Johann Baptista Spix, Martius e Natterer que, efetivamente, visitaram São Paulo sem embrenhar-se em tão arriscada trajetória. A falta de referência aos relatos monçoeiros, se deve a efetiva organização, publicação e divulgação desses relatos ter acontecido apenas um século depois, entre os anos de 1924 e 1950, quando Affonso d’Escragnolle Taunay publicou os onze volumes do seu *História Geral das Bandeiras Paulistas*.

Instalados em Porto Feliz, muitos preparativos para a expedição se faziam necessários. Enquanto Florence se ocupava das canoas, mercadorias e tripulação, parte do grupo continuou as explorações por terras paulistas e parte do Paraná. Em abril todos se encontravam em Porto Feliz, inclusive Langsdorff, que fora ao Rio de Janeiro levar materiais coletados, vender a Fazenda Mandioca para o Estado e buscar sua segunda esposa, Wilhelmine, tratada pelos brasileiros por Guilhermina, que deve ter participado da expedição cuidando, no início, da escrita do diário da expedição. Sua permanência não é relatada, sendo provável que chegou a Cuiabá e de lá retornou ao Rio de Janeiro.

A organização da viagem reteve os participantes por mais dois meses em Porto Feliz e, finalmente, em 22 de junho de 1826, parte a expedição em direção à Cuiabá, com oito canoas e quase quarenta pessoas. Hasse não parte na viagem: seu destino é trágico⁶³, como o de tantos integrantes da Expedição Langsdorff.

A partida foi um evento festivo para a pequena cidade. Os primeiros dias da expedição transcorreram com tranquilidade e houve uma breve parada ao chegar ao último local civilizado da província – a Fazenda Pederneiras. Os seiscentos quilômetros seguintes foram de enfrentamento dos perigos do tortuoso Tietê, com variação das canoas nos saltos de Avanhandava e Itapura. Em 11 de agosto chegaram ao Rio Paraná e dois meses depois, no Rio Pardo, fronteira com o Mato Grosso. Em Camapuam, a expedição permaneceu quase três meses, percorrendo os arredores. Em dezembro, alcançaram Corumbá, onde pesquisaram os costumes dos índios Guana e Guató, e, posteriormente, os Guaikuru. Todas as nações indígenas com que travaram contato ampliaram o conceito cultural dos viajantes. De acordo com Costa⁶⁴,

“(...) ali vivia uma vigorosa população de milhares de índios que se dividia em muitas nações. Era o ‘país dos Guaná’, ‘o país dos Guató’, ‘o país dos Guaikuru’, entre

⁶³ De acordo com Becher, ele foi assassinado, dez anos após a saída da expedição, com trinta facadas no peito na cidade de Campinas. (BECHER, Hans. *O Barão Georg Heinrich von Langsdorff: Pesquisas de um cientista alemão no século XIX*. São Paulo: Edições diá; Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1990. p 75)

⁶⁴ COSTA, Maria de Fátima G. *O Brasil pelo olhar da expedição Langsdorff*. In COSTA, Maria de Fátima G.; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter. *O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX : Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p.26

outros, como muito propriamente escreveu H. Florence (...); cada nação com sua própria língua e cultura”.

Mas, ao mesmo tempo em que a Expedição estudava esses índios, presenciava o seu extermínio e o registrava, como no esboço de Florence “*Expedição ao Porto de Cuiabá Contra os Índios Guaikuru*”.

Enfrentando o perigoso período das chuvas, a expedição chegou em janeiro a Cuiabá – capital da província do Mato Grosso. Era um imenso território até então inexplorado pelos naturalistas que adentraram o interior brasileiro, fato que incentivou a permanência dos viajantes até novembro, com pesquisas em várias localidades.

A permanência em Cuiabá evidenciou os desentendimentos entre Langsdorff e Taunay. Em correspondências, Taunay já havia se referido ao cônsul como ‘velho’ e ‘desprovido de juízo’⁶⁵, e por sua vez, Langsdorff o considerava boêmio e não admitia ocupações que não fossem restritas à expedição. É compreensível o choque entre personalidades tão díspares quanto à de Langsdorff – inteiramente voltado à ação e ao movimento, como descrito por Saint-Hilaire – e a de Adrien Taunay – poético em todo o seu ser e com características que poderiam ser percebidas como indícios de uma tendência depressiva⁶⁶. Consciente de seu próprio talento, Taunay se ligava cada vez mais a Riedel, possuidor de uma gentileza e bons tratos que não existia no líder da expedição.

Langsdorff decidiu, então, dividir a expedição em dois segmentos. O grupo liderado por Riedel e Taunay partiria a oeste passando pelos rios Guaporé, Mamoré, Madeira e Amazonas esperando o restante da expedição em Barra do Rio Negro, atual Manaus. Apesar do trajeto já ter sido pesquisado por Natterer – zoólogo austríaco – e outros viajantes, ainda não fora explorado por botânicos. Langsdorff partiria com Rubtsov e Florence em expedição geográfica à procura das nascentes dos rios Paraguai, Cuiabá, Arinos e outros. Durante esta viagem, Langsdorff escreveu em seu diário:

⁶⁵ DIENER, Pablo. *Os Artistas da Expedição de G. H. von Langsdorff*. In COSTA, Maria de Fátima G.; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter. *O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX : Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p.13

⁶⁶ Idem. p.15

“As contrariedades, as dificuldades e os perigos que havíamos sofrido até então eram nada em comparação com todas as desgraças e os tormentos que tivemos que sofrer subindo o Paraguai, o São Lourenço e o Cuiabá.

*A estação das chuvas já tinha começado e com elas apareceram milhões de mosquitos. As chalupas e os marujos que, nesse clima abrasador, são obrigados a remar quase nus, estavam cobertos desses insetos a ponto de estarem enegrecidos e não achávamos nenhuma maneira de defender-nos dessas nuvens de vampiros. O Paraguai fluiu lentamente coberto de folhas, de raízes de árvores e de peixes podres, de crocodilos com cheiro de almíscar, de terra argilosa vermelha, e de uma espuma amarela nojenta. As águas são apenas potáveis. O calor do ar oscilava entre 26 e 29 graus à sombra; e o calor da água do rio era de 24. Fomos obrigados a renunciar ao prazer de banhar-nos nesse rio por causa do perigo que se corre de sermos devorados pelas piranhas.”*⁶⁷

A descrição, acompanhada de referências às febres e demais doenças daquelas paragens, demonstra o clima opressor pelo qual passava a expedição. Era um Brasil lúgubre, o visitado por esses europeus. O Brasil paradisíaco sempre descrito por Langsdorff desmoronava, junto com suas faculdades mentais.

No dia 14 de fevereiro, chegava o comunicado da morte de Adrien Taunay, ocorrida nos primeiros dias de janeiro. Assim foi descrita, em correspondência de Riedel, à família Taunay⁶⁸:

“ A uma légua da cidade perdeu-se Adriano; atravessou duas vezes o rio Alegre e entrou num canavial, onde uma negra lhe ensinou uma vereda que por matos e pântanos levava à margem do Guaporé, defronte da cidade, uns trezentos passos acima do porto. Chegando ali, viu do outro lado uma lavadeira e pediu-lhe que fosse avisar o passador. A

⁶⁷ G. I. Langsdorff, citado em: COSTA, Maria de Fátima G. *O Brasil pelo olhar da expedição Langsdorff*. In COSTA, Maria de Fátima G.; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter. *O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX : Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p.23

⁶⁸ Carta de Riedel, citada em: TAUNAY, Alfredo D'Escragnolle. *A Expedição do Cônsul Langsdorff ao interior do Brasil*. Prefácio de FLORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas – de 1825 a 1829*. São Paulo: Edições Melhoramentos. p XIX

trovoada roncava com força e caía chuva a cântaros. Adriano impacienta-se; prende a rédea ao animal e, recomendando-o à lavadeira, toca-o para a água. A mulher avisa-o do perigo, mostra-lhe o barqueiro que vinha chegando. Nada porém o desvia da funesta intenção; atira-se a nado; chega ao meio do rio; perde as forças; afunda; luta; dá um grito; levanta um braço e, vítima da excessiva temeridade, desaparece, no momento em que chegava a canoa. Infelizmente o passador não sabia mergulhar. As autoridades fizeram todas as diligências para achar o corpo. No dia 6 de Janeiro, mais de 15 pessoas em vão se ocuparam neste triste mister.

Entretanto, na madrugada de 8, vieram-me avisar que tinha sido descoberto. (...) No mesmo dia foi sepultado com a pompa devida à sua família na igreja de Santo Antônio que se ergue junto ao porto, encravada num frondoso e extenso laranjal. (...)”

A perda deste artista foi lamentada por todos, e ainda o é. Apesar dos constantes desentendimentos entre Taunay e Langsdorff, em decorrência de incompatibilidades e desavenças – chegando Taunay a apresentar uma carta de demissão em 1827⁶⁹ -

o alemão tinha plena consciência da genialidade do jovem artista e escreve a seu respeito:

*“ A delicadeza com que desenhava, a força da imaginação e a naturalidade freqüentemente faziam com que ninguém, a não ser ele, compreendesse seus esboços; (...)”*⁷⁰.

Também Florence admirava com sinceridade seu colega desenhista, escrevendo, sem arroubos de necrológio, em seu diário:

“ Este moço, dotado de brilhantes disposições para a pintura e membro de distintíssima família, tinha por certo diante de si auspiciosa carreira. (...) Na qualidade

⁶⁹ DIENER, Pablo. *Os artistas da expedição de G. H. von Langsdorff*. In COSTA, Maria de Fátima G.; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter. *O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX : Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p.15

⁷⁰ Diário de Langsdorff, citado em DIENER, Pablo. *Os artistas da expedição de G. H. von Langsdorff*. In COSTA, Maria de Fátima G.; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter. *O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX : Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p.19

de desenhista da nossa comissão remetera para São Petersburgo perto de 100 desenhos, ficando mais de 130 entre minhas mãos, para serem coordenados.”⁷¹

Com certeza, o conjunto desta obra merece uma análise autônoma, como resgate de um grande artista (que obviamente emprestou o seu talento a registros do rio Tietê ainda não publicados) e documentação de uma extraordinária biografia.

Depois que deixaram Cuiabá, Riedel e Taunay fizeram registros dos índios Bororos, em localidade próxima ao rio Paraguai. Em 18 de dezembro chegaram a Villa Bella do Mato Grosso, onde pretendiam permanecer alguns meses para depois partir para o Amazonas simultaneamente com o grupo de Langsdorff. De Villa Bella partiram para a aldeia de Casavasco, a setenta quilômetros da fronteira com a Bolívia. No regresso desta pequena expedição deu-se a morte do artista. Após o acidente, Riedel continuou o trajeto pré-estabelecido por Langsdorff, permanecendo alguns meses em Villa Bella. Desceu, então, os rios Guaporé e Mamoré, até o Madeira, onde observou os índios Caripuna, chegando então ao rio Negro. Informado sobre os novos planos de Langsdorff, viajou até Santarém, vindo a se encontrar com o restante do grupo, no Pará, em janeiro de 1829. Florence indicou em seu diário as penas sofridas pelo botânico:

“ Quatro meses inteiros esperamos pelo Sr. Riedel. Afinal chegou ele por seu turno magro e desfeito das moléstias que apanhara no rio Madeira, onde de seu lado sofrera tanto quanto nós.”⁷²

Os dois grupos da Expedição Langsdorff sofreram seus reveses dolorosos, sem abandonar seus objetivos científicos. O grupo de Langsdorff, ao deixar Diamantino, necessitou de 96 mulas de carga para o transporte dos materiais coletados até então⁷³.

⁷¹ FLORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas – de 1825 a 1829*. São Paulo: Edições Melhoramentos. p. 157, 158

⁷² Idem .p.218

⁷³ BERTELS, D.E.; KOMISSAROV, B.N ; LICENKO, T.I.(org.) e CHUR, L.A. (coord.). *A expedição científica de G. I. Langsdorff ao Brasil: 1821 – 1829*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Nacional Pró-Memória, 1981. p. 43

Adentrando o Amazonas intensificaram os relatos e descrições de toda a sorte de moléstias, doenças, fatalidades e tormentos.

“De 34 pessoas que compunham a expedição, somente 15 não estavam doentes e, destas, somente 8 não tiveram febre antes”⁷⁴

A doença atingiu gravemente Langsdorff, e a febre lhe deixou marcas indeléveis. Em outubro de 1828, Rubtsov relata:

“Grigory Ivanovich piorava a cada dia, e eu não tinha mesmo esperança de chegar com ele à cidade de Santarém. Ele sentia o mesmo, tendo me chamado e declarado que sua vida estaria chegando ao fim, e recomendando-me ocupar o seu posto e enviar todo o material sobre história natural para São Petersburgo. Alguns dias depois ele já estava perdendo a razão”⁷⁵.

As doenças que acometeram o cientista foram, provavelmente, a malária e o tifo cerebral⁷⁶.

Seguiram então para Santarém e de lá para Belém do Pará, reorganizando o trajeto em função da debilidade de Langsdorff. A companhia regressava ao Rio de Janeiro em 24 de janeiro de 1829, a bordo do *D. Pedro I*, após mais de dois anos de expedições – um ano e meio apenas no Mato Grosso – e tendo percorrido mais de 7.500 quilômetros.

⁷⁴ Idem p. 43

⁷⁵ Relatório de Rubstov ao Colégio de Assuntos Exteriores, citado em BERTELS, D.E.; KOMISSAROV, B.N ; LICENKO, T.I.(org.) e CHUR, L.A. (coord.). *A expedição científica de G. I. Langsdorff ao Brasil: 1821 – 1829*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Nacional Pró-Memória, 1981. p. 44

⁷⁶ Em relato de seu filho Georg, que se tornou médico, existe esta afirmação:

“Na última viagem de meu pai, (...) ele ficou enfermo e perdeu a memória em consequência de tifo cerebral, de maneira que conseguia se lembrar exatamente do passado, mas não do presente.”

(BECHER, Hans. *O Barão Georg Heinrich von Langsdorff: Pesquisas de um cientista alemão no século XIX*. São Paulo: Edições diá; Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1990. p 89)

Langsdorff se reabilitou, mas as febres resultaram em grandes lapsos de memória que o impossibilitaram de qualquer retorno ao trabalho científico. Aposentado, retornou à Alemanha em abril de 1830, onde veio a falecer no dia 29 de junho de 1852.

Acidentes, doenças, mortes, fatalidades... às desventuras da Expedição Langsdorff - desventuras estas que estão no rol dos destinos possíveis de qualquer viajante da época – seguiu-se o maior revés imaginado: a maior parte do material perdida, diários e anotações não publicados, financiamentos cortados pela falta de notícias em Petersburgo. Todo o registro documental da expedição (centenas de caixas com anotações de viagens, desenhos, aquarelas, material etnográfico, amostragens de botânica e zoologia, apontamentos geográficos, correspondências e o próprio diário de Langsdorff) foi dado como perdido por quase um século. Os escritos e ilustrações de Hercule Florence, principalmente seu livro “*Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*”, e os materiais esparsos remetidos a instituições européias no decurso da expedição, não foram suficientes para evitar a desfavorável impressão causada pelo seu infeliz desfecho: foi, durante muito tempo, considerada um fracasso chefiado por um insano.

No final do século XIX, iniciou-se o processo de pesquisa sobre a Expedição Langsdorff. Alfredo d’Escragnolle Taunay encontrou por acaso os originais em francês de Florence, os traduziu para o português e os publicou⁷⁷. Diversos pesquisadores dedicaram-se a escritos sobre a expedição a partir dos materiais disponíveis, até que, em 1930 – um século após o término da viagem – o arquivo da expedição foi descoberto intacto no Museu Botânico de Leningrado, de onde foi transferido para a Academia de Ciências da União Soviética⁷⁸, desencadeando uma profusão de pesquisas que se perpetuam até hoje.

⁷⁷ ver próximo texto: *Relatos e imagens de uma expedição pelos olhos do segundo desenhista*

⁷⁸ A partir de 1963, foi divulgada, no Brasil, a existência de um valioso material sobre o Brasil nos arquivos da Academia de Ciências de Leningrado, conforme verificado por Dom Clemente Maria da Silva Nigra, diretor do Museu de Arte Sacra da Bahia.

“*Esse material divide-se em três partes: uma coleção de desenhos de animais, composta de 145 grandes folhas, feitos pelo pintor holandês Frans Post, entre 1639 e 1644 (...); uma coleção de aquarelas da fauna e da flora do Amazonas, composta de 135 folhas na maioria em pergaminho, feita pela pintora alemã Sibila Maria Merian entre 1686 e 1701; e, finalmente, o acervo da expedição Langsdorff.*”

BERTELS, D.E.; KOMISSAROV, B.N ; LICENKO, T.I.(org.) e CHUR, L.A. (coord.). *A expedição científica de G. I. Langsdorff ao Brasil: 1821 – 1829*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Nacional Pró-Memória, 1981. p. 13

A Expedição Langsdorff, com seu vasto material, é estudada no Brasil no núcleo de Estudos Langsdorff, da Universidade Federal de Brasília, tendo como seu maior especialista o professor russo Boris Komissarov, que discorre sobre os manuscritos por ele analisados:

“Chegaram até nós os diários de Langsdorff (1824-1828), de Ménétriès (1821-1825) e as anotações de viagem de Florence (1827-1829). (...) No diário de Langsdorff há uma grande quantidade de dados concretos. É uma descrição diária da viagem, contendo desenhos do cientista, relacionados com a zoologia, a botânica, a mineralogia, a geografia, a meteorologia, a medicina, a lingüística e outras ciências, além de um vasto e valioso material de caráter sócio-econômico e etnográfico.(...) Os diários de Ménétriès, de 1822-1824, referem-se à zoologia, principalmente à ornitologia e à entomologia. O manuscrito de 1821-1825 (...) constitui igualmente interessante fonte histórico-etnográfica. O diário de Florence, elaborado entre 1829 e 1830 constitui importante fonte de conhecimentos sobre a história etnográfica do Brasil dos anos 20 do século XIX e, pelo seu conteúdo, é bem mais próximo ao diário de viagem do que as anotações publicadas por Alfredo Taunay nos anos de 1875-1876”⁷⁹

Uma grande quantidade de obras, textos e arquivos encontram-se em instituições e em coleções particulares pelo mundo. Obras de Florence – estima-se que tenha produzido cerca de 300 desenhos durante a expedição – pertencem à família do artista e uma parcela de desenhos inclui-se no acervo da Biblioteca Nacional de Paris. Muitas obras de Adrien Taunay – manuscritos e desenhos - também se encontram com familiares do artista. A maior parte da obra de Rugendas se encontra em instituições da Alemanha, mas há uma grande quantidade de trabalhos seus em coleções particulares.

Toda a complexidade da Expedição Langsdorff ainda está sendo documentada, analisada e publicada.

⁷⁹ BERTELS, D.E.; KOMISSAROV, B.N ; LICENKO, T.I.(org.) e CHUR, L.A. (coord.). *A expedição científica de G. I. Langsdorff ao Brasil: 1821 – 1829*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Nacional Pró-Memória, 1981. p. 49, 50

Os artistas da Expedição Langsdorff

JOHANN MORITZ RUGENDAS – (Augsburgo/Baviera: 1802; Wüttemberg/Alemanha: 1858) - Eis mais um artista que retratou São Paulo, porém sem obras sobre o Tietê que sejam conhecidas através das principais publicações. Por sua iconografia paulista e por sua participação na expedição Langsdorff, precisa ser citado nesta dissertação.

Foi um dos principais artistas viajantes do século XIX. Esteve duas vezes no Brasil, na primeira para acompanhar parte da Expedição Langsdorff. Muito jovem quando aqui chegou (apenas 19 anos) em 1821, ainda não tinha totalmente formalizado os seus estudos, mas como descendia de ilustre família de artistas e já conhecia trabalhos de outros viajantes, como Thomas Ender, que retrataram o país, ficou ansioso por desenvolver seu trabalho de artista viajante. Viu sua empreitada frustrada, devido aos constantes adiamentos da expedição – limitando sua atuação aos desenhos produzidos na Fazenda Mandioca e arredores e aos contatos amistosos com membros da Missão Artística Francesa.

Os adiamentos, aliados a sucessivos desentendimentos com o chefe da expedição, fazem o artista abandoná-la em 1824, levando consigo a maior parte dos desenhos originais. Continua sua expedição particular pelo país até 1825, passando por São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Espírito Santo, Bahia e Pernambuco. Voltando à Europa, com o apoio do naturalista Alexander von Humboldt, publica uma das principais obras sobre o Brasil de então: o *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. O álbum foi composto de litografias feitas a partir de seus desenhos brasileiros – sendo que estes foram produzidos a lápis, técnica na qual Rugendas era magistral - totalizando cem gravuras produzidas entre 1827 e 1835. Sobre a obra, comenta Pablo Diener:

“Sem dúvida trata-se de um livro muito bonito, bem estruturado e com uma rica variedade de temas. No entanto, deve-se levar em conta que sua concepção não coincide plenamente com o Brasil que Rugendas apreendeu durante sua estadia no país; inúmeras

cenar foram modificadas radicalmente na Europa e bom número de litografias não obedece senão à moda e aos interesses europeus da época.”⁸⁰

Cerca de vinte anos depois, volta ao Brasil, onde permanece por mais quatro anos. Neste ínterim fez diversas viagens pelas Américas, nas quais pôde evidenciar a influência de Humboldt em representar o “todo orgânico” da natureza e desenvolver com mestria sua arte, vindo a tornar-se o mais importante artista viajante do século XIX.

AIMÉ - ADRIEN TAUNAY- (Paris França 1803 - Mato Grosso 1828) Filho do pintor Nicolas Antoine Taunay, que se estabeleceu no país com a família em 1816 integrando a Missão Artística Francesa, Adrien Taunay se mostrou um artista extraordinário precocemente. Tendo já participado de expedições pelo Pacífico como desenhista, foi convidado por Langsdorff, em 1824, a substituir o artista Rugendas. Este fato é comentado por seu sobrinho neto Affonso d'Escragnolle Taunay:

“... mostrava desde a infância notáveis aptidões artísticas. Vindo para o Brasil com os seus, foi, em 1817, convidado pelo grande navegador Luiz de Freycinet para desenhista da sua expedição aos mares da Oceania. Na viagem de regresso ao Atlântico, naufragou nas Ilhas Malvinas, de onde pôde, em 1820, voltar ao Rio de Janeiro. Em setembro de 1825, partiu com a expedição de Langsdorff, em demanda de Mato Grosso, pelo itinerário da Monções.”⁸¹

Seu gênio também se confrontou com o de Langsdorff, que, apesar de considerá-lo muito talentoso, o classificava como indolente e distraído. De fato, Taunay, assim como Rugendas, não se submetia à servilidade imposto por um contrato que priorizava a razão

⁸⁰ DIENER, Pablo. *Os Artistas da Expedição de G. H. von Langsdorff*. In COSTA, Maria de Fátima G.; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter. *O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX : Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p.20

⁸¹ TAUNAY, Affonso d' Escragnolle. *Relatos Monçoeiros* – Biblioteca Histórica Paulista. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. p.41

e o pragmatismo. Entre as consideradas “distrações” de Taunay, constava seu interesse por música, o que favoreceu uma profícua pesquisa e transcrição de 84 peças musicais de Padre José Maurício, que o artista encontrou em Cuiabá e que Langsdorff desconsiderou sem importância.



Fig.:16

Vista da Segunda Grande Queda do Tietê, chamada Salto de Itapura
Aimé-Adrien Taunay
1826
Aquarela negra sobre papel
62,2 x 43 cm
Arquivo da Academia de Ciências da Rússia, Moscou

Seus registros em aquarela – paisagens e indígenas - eram poéticos e luminosos. Vemos na “*Vista do Salto de Itapura*” [fig.16] puro movimento, contraste e fluidez. O

virtuosismo do artista na técnica da aquarela praticamente dispensa o uso do lápis. Diener comenta sobre a genialidade do pintor:

*“ Talvez, tenha sido Taunay uma das personalidades mais geniais da equipe de Langsdorff e, sem dúvida, representa o espírito poético neste empreendimento de pesquisa científica. A sensibilidade de seu olhar supera enormemente as exigências da mera ilustração positivista. Tanto na sua pintura quanto nos seus escritos que permaneceram, ressalta o gosto pelos jogos de evocação e pelas metáforas.”*⁸²

Suas obras – um conjunto prioritariamente de aquarela - realizadas no período da expedição Langsdorff, estão conservadas na Academia de Ciências da Rússia, em São Petersburgo, e só recentemente foram publicadas.

HERCULE FLORENCE – *Antoine Hercule Romuald Florence* (Nice/França, 1804; Campinas/Brasil, 1879) Tinha apenas 20 anos quando chegou ao Brasil vindo da França, de onde saíra por conta própria, no afã de conhecer o mundo. Seu neto, Ataliba Florence, comenta os primeiros tempos do pintor no país:

“ Sua profissão era de pintor, mas chegando ao Brasil em 1824 na fragata francesa Marie Thérèse, comandada pelo Capitão Rasamel, ele pediu licença para desembarcar e empregou-se na casa de negócios do francês Sr. Dillon, conhecido do capitão, para poder viver e sustentar-se. Depois de quase um ano passou para a livraria e tipografia do francês Sr. Pierre Plancher, o fundador do Jornal do Comércio do Rio de Janeiro. Estava havia 4 meses ali, quando um vizinho veio lhe mostrar o anúncio, pelo qual o cônsul da Rússia procurava um desenhista para acompanhá-lo em uma expedição científica pelo interior do Brasil. (...)

⁸² DIENER, Pablo. *Os Artistas da Expedição de G. H. von Langsdorff*. In COSTA, Maria de Fátima G.; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter. *O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX : Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 16

*Em vista do anúncio apresentou-se Florence ao cônsul Langsdorff e foi sem dificuldade contratado como 2º desenhista (...)*⁸³

Após os incidentes com Rugendas, Langsdorff optou por ter dois desenhistas na expedição podendo Florence, desta forma, participar integralmente da viagem a partir de São Paulo, registrando-a em diários e desenhos (texto a seguir). O seu espírito mais flexível, e até mesmo mais humilde, em relação aos outros dois artistas, proporcionou à expedição um excelente colaborador – pragmático, inventivo e determinado. Seu minucioso diário foi, por muito tempo, a referência mais concreta sobre a expedição.

Ao término da expedição, Florence casou-se com Maria Angélica de Vasconcellos, filha de Francisco Álvares Machado e Vasconcellos e fixou-se na Vila de São Carlos (atual Campinas). Prosseguiu como pintor (têm sido analisados e discutidos seus estudos de nuvens, inclusive sob o ponto de vista meteorológico) e ilustrador⁸⁴, mas sua verve de inventor era infatigável. Ainda na expedição Langsdorff, concebeu um método para a transcrição do canto dos pássaros denominado Zoophonia; criou um sistema de impressão tipográfica denominada *Polygraphia* (método semelhante à mimeografia atual), que possibilitou o aparecimento do primeiro jornal do interior paulista, a “Aurora Campineira” e, principalmente, desenvolveu um processo fotográfico, em 1833, batizado de *Photographie*, que precedeu a invenção de Daguerre.

⁸³ Ataliba Florence, na Introdução de FLORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas – de 1825 a 1829*. São Paulo: Edições Melhoramentos . pp VIII,IX

⁸⁴ “*Que não deve a Hércules Florence a história dos costumes brasileiros, em São Paulo, em Mato Grosso, na Amazônia? Muitos de seus copiosíssimos desenhos constituem documentos únicos no gênero como os que se referem à Monções para Mato Grosso, às cavalhadas de Sorocaba, à velha indústria açucareira de Campinas, à vida dos tropeiros no Caminho do Mar, à abertura das primeiras grandes fazendas campineiras de café, às cenas de estrada etc.*

E quanta vista preciosa de localidades como Santos, Itu, Sorocaba, Cuiabá, Campinas etc, de grandes acidentes naturais como os de Salto de Itu, Avanhandava, paisagens paulistas, matogrossenses, amazônicas?

Quantos retratos de personagens célebres (...), documentação de tipos étnicos, trajes e cenas populares, ambientes populares etc. etc?

Ao incansável lápis deve a nossa iconografia primeva a mais rica e original das contribuições”

TAUNAY, Affonso de. “Memória de Hércules Florence”, Mensário do Jornal do Commercio citado por BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d’Escragnolle Taunay (1917-1945)* – tese de doutorado apresentada ao IFCH, Universidade Estadual de Campinas em 1999. p 229, 230

Os vários desenhos publicados em seu livro “*Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*” registram imagens precisas, de linhas simples e puras com poucas texturas e escorços lineares e algumas aquarelas.

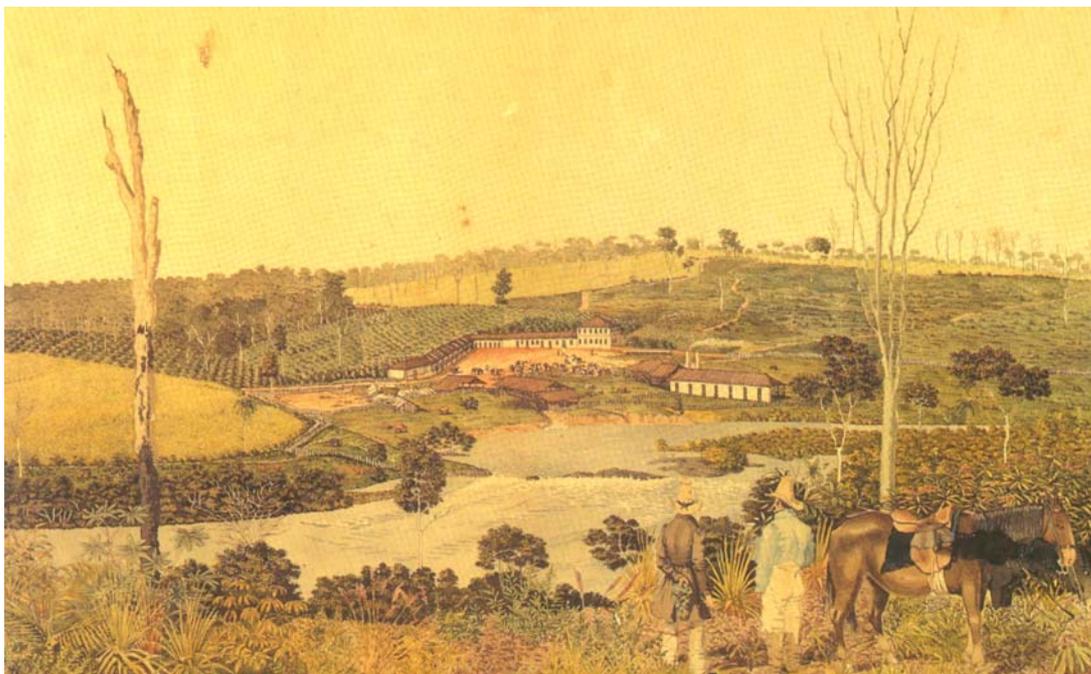


Fig. 17

Vista do Sítio de Antonio Manuel Teixeira (às margens do rio Tietê).
Hercule Florence
Data: 1834
Técnica: Aquarela
Dimensões: 27 x 40 cm
Coleção Cyrillo Hercules Florence

A partir de estudos do artista e de observações escritas, Pablo Diener faz referência ao estilo de Florence:

“ (...) *Florence formula instruções para a composição da paisagem em termos similares aos que podem ser encontrados nos pintores acadêmicos do século XVIII tais*

como Joshua Reynolds, Claude Joseph Vernet ou nos textos de Pierre-Henri de Valenciennes.”⁸⁵

Vários desenhos de Florence (e um de Adrien Taunay) produzidos durante a expedição e publicados posteriormente, serviram de referência para pinturas de temática monçoeira realizadas sob encomenda de Affonso d’Escragnolle Taunay - que o considerava o “*patriarca da iconografia paulista*”⁸⁶ - para fazer parte do acervo do Museu Paulista (ver Capítulo 3).

O conjunto da obra de Florence permaneceu, em parte, com seus descendentes (desenhos, fotografias e manuscritos), que moram em Campinas (SP) e no Rio Grande do Sul; nos arquivos de São Petersburgo e na Biblioteca Nacional de Paris. A coleção desta última instituição apresenta um fator de interesse suplementar, pois, ao saber de sua existência, Affonso d’E. Taunay a mandou fotocopiar⁸⁷ para os arquivos do Museu Paulista. Ataliba Florence explica a trajetória destes desenhos de Hercule Florence, a partir de relatos do Dr. Koch–Grünerg, professor de etnografia e geografia na Universidade de Tübingen e grande admirador do artista:

“(…) quando eu era assistente de Karl von den Steinen no Museu Etnográfico, o Voelkerkundemuseum de Berlim, foram oferecidos a este para comprar, quatro mapas de desenhos de Hercules Florence, mas por preço tão alto que o negócio não se efetuou. A família deve empregar esforços para descobrir o paradeiro desses desenhos.[relato do Dr. Koch–Grünerg]

Esses esforços foram feitos, mas até agora com pouco resultado (...). Somente o Dr. Afonso Taunay soube por informação do Dr. Alberto Rangel que este tinha visto na Bibliothèque Nationale de Paris, desenhos de H. Florence em número de 30 a 40. Esta

⁸⁵ DIENER, Pablo. *Os Artistas da Expedição de G. H. von Langsdorff*. In COSTA, Maria de Fátima G.; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter. *O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX : Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p.15

⁸⁶ TAUNAY, Afonso d' Escragnolle. *Relatos Monçoeiros – Biblioteca Histórica Paulista*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. p.41

⁸⁷ *Álbum de fotocópias dos desenhos de Hercules Florence referente à Expedição do Barão de Langsdorff 1825 – 1829*. IC 10099, localização: A2 PR 44 caixa 4, Arquivo do Museu Paulista. Contém 39 fotocópias de desenhos de Florence, com carimbo *Bibliothèque Nationale de Paris*.

coleção tinha sido dada de presente àquela Biblioteca por um Conselheiro de estado polonês e estava por ela guardada sob o nome de Hercules Florence, como em 1930 verificaram minha filha e meu sobrinho, Dr. Delfino Pinheiro Cintra.”⁸⁸

O pequeno álbum de fotocópias pertencente ao Museu Paulista contém retratos diversos, desenhos étnicos, algumas paisagens e cenas de navegação – algumas poucas coincidem com as impressas no *Viagem Fluvial*. Não foi, como se acreditava, a partir desse álbum que se reproduziram as telas do Museu Paulista: provavelmente os artistas utilizaram as próprias reproduções do livro – os originais pertencem à família Florence. Por outro lado, o álbum permite concluir que existam outros desenhos de temática tieteana do artista, além dos impressos no livro.

Relatos e imagens de uma expedição pelos olhos do segundo desenhista

O *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*, de Hercules Florence, narra de forma muito particular uma grande parte da Expedição Langsdorff: da vinda de integrantes do grupo do Rio de Janeiro a São Paulo, a 3 de setembro de 1825, ao desfecho, quando, vindos do Pará, ainda sofreram um naufrágio na costa do Maranhão antes de aportar no Rio de Janeiro em março de 1829. Escrito na forma de diário, impressiona pela lucidez constante, mesmo sob todas as pressões, malogros, penúrias e desespero. São os registros de um jovem estrangeiro, mais curioso que especialista, que narra em prosa, traços e pinceladas suas impressões – não relatórios científicos ou textos que primam pela neutralidade e isenção, mas declarações muito humanas feitas no calor da emoção. Seus desenhos crescem em vitalidade à medida em que perdem o apuro. A trajetória da expedição é também a do artista.

As ilustrações contidas no livro apresentam, na maioria das vezes, uma linearidade delicada, dada pelo traçado a lápis e pena. Manchas em aquarela ou tinta estão presentes em

⁸⁸ Introdução de Ataliba Florence, in: FLORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas – de 1825 a 1829*. São Paulo: Edições Melhoramentos. p. XI e XII

alguns desenhos. Cores, quando expostas, se apresentam nitidamente conspurcadas pela impressão – limitando uma leitura crítica.

As imagens de Florence revelam os registros previsíveis de um viajante. O olhar se desloca do pitoresco à crônica de costumes etnográficos e ao cotidiano da expedição. No *Viagem Fluvial*, estes são os assuntos ilustrados. Fauna e flora isolados se apresentam esparsos, existindo referência, como já foi dito, a uma grande quantidade destes nos arquivos russos.

As imagens monçoeiras como fatos carregados de eloquência e dramaticidade, ou mesmo exacerbado heroísmo, não se configuram nos desenhos de Florence. Cenas de desencalhe ou varação, passíveis de tintas mais veementes, registram mais o dinamismo do traçado incompleto ou a limpeza da mancha, provenientes do olhar preciso do cronista. Esta iconografia não se configura como instrumento de representação heróica da Expedição Langsdorff, apesar do seu uso posterior servir para fins tão demiúrgicos como a mitificação das monções paulistas.

O manuscrito que originou a publicação em 1876 também percorreu caminhos não programados⁸⁹, como todo o material da expedição. O caderno original, com rápidas

⁸⁹ De acordo com o catálogo de Komissarov, a tradução de Alfredo D’Escragnolle Taunay tem como matriz um manuscrito redigido pelo artista entre os anos de 1855 e 1860 a partir de suas anotações de viagem. O diário redigido logo após a expedição a partir das anotações, se encontraria no Arquivo da Academia de Ciências da URSS (a edição é de 1981, sendo mantido aqui a nomenclatura da época) – Seção de Leningrado. A análise de Komissarov sobre este diário e o traduzido por Taunay já foi citada neste capítulo. Já Ataliba Florence explica que o manuscrito traduzido por Alfredo Taunay foi entregue à família Taunay em 1829, conforme relata:

“Ao passar pelo Rio de Janeiro em 1829, de volta da expedição, Florence deixou seu diário nas mãos da família Taunay, que tinha grande interesse em conhecer como decorreria a expedição, pois nela perdera seu tão esperançoso filho Amado Adriano Taunay (...) . Na casa Taunay ficou depositado e depois esquecido tanto pelo autor como por seus amigos o manuscrito durante os longos anos de 1829 a 1874, e conta o Visconde de Taunay que só por ocasião duma mudança ele encontrou um grande volume manuscrito, bem escrito e conservado e com alguns desenhos, e que, examinando-o, ele viu com surpresa que se tratava do diário de Hercules Florence, narrando minuciosamente o decurso e os acontecimentos da Expedição Langsdorff pelo interior do Brasil, da qual não existia nenhuma outra descrição na literatura” .

Ataliba Florence na *Introdução* de FLORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas – de 1825 a 1829*. São Paulo: Edições Melhoramentos . p VIII,IX

O manuscrito que foi reescrito por Florence posteriormente, pertence à família do artista e foi traduzido e publicado pelo Masp em 1977 – como explica Boris Kossoy:

“O manuscrito (...) aqui transcrito e traduzido, refere-se ao diário de viagem de Hércules Florence por ele reescrito a partir de 1849. Tal texto foi se desenvolvendo em formade cadernos que foramsendo anexados aos manuscritos L’Ami dès Arts livre à lui-même, ou Recherches et Décourvertes sur différents sujets nouveau das páginas 197 a 423 .”

anotações feitas no calor dos acontecimentos, permaneceu com Florence que o reescreveu parcialmente (da partida de Porto Feliz à chegada em Cuiabá) durante o trajeto de volta ao Rio de Janeiro, em março de 1829. Esta primeira parte foi remetida à família de Adrien Taunay e ficou desconhecido por anos. Sua descoberta é magistral, como todas as descobertas acidentais, e é assim descrita por Alfredo d’E. Taunay no prefácio da edição da *Melhoramentos*⁹⁰:

“ Revolvendo,(...) uns papéis velhos por ocasião de uma mudança de casa, tive a fortuna de se me deparar com um manuscrito de 84 páginas de letra muito miúda, um tanto apagada pela ação do tempo, mas ainda perfeitamente inteligível. Folheando-o, vi que continha a narração de uma viagem e o pus a parte. Mais tarde, aplicando-me a sua leitura, achei que continha a descrição minuciosa da primeira parte da desconhecida jornada do cônsul Langsdorff, pois era o diário de um dos membros dessa expedição.

(...); a parte pitoresca dessa longa e curiosa viagem está toda escrita, ornada de mais de 300 desenhos e pronta, há quinze anos, para entrar no prelo em ocasião propícia.

*O que li sob o título – Esboço da viagem do Sr. Langsdorff no interior do Brasil pelo 2º desenhista da comissão científica Hercules Florence, não é portanto senão um seguimento de rápidas notas e apontamentos tomados para receberem, em trabalho completo e regular, todo o desenvolvimento desejável; entretanto nisso mesmo achei tanto interesse pela singeleza de narrativa, vivacidade de colorido e prudência de apreciação, que fui traduzindo desde logo com destino às páginas da Revista do Instituto Histórico.”*⁹¹

Boris Kossoy, em nota de rodapé de FLORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê a o Amazonas – pelas províncias brasileiras de São Paulo, Mato Grosso e Grão-Pará (1825-1829)*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1977. sem paginação

⁹⁰ Há várias edições do *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*. Nesta dissertação foram usados três: FLORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas – de 1825 a 1829*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1941; FLORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas – de 1825 a 29*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 2001 e FLORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê a o Amazonas – pelas províncias brasileiras de São Paulo, Mato Grosso e Grão-Pará (1825-1829)*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1977.

⁹¹ FLORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas – de 1825 a 1829*. São Paulo: Edições Melhoramentos. p XX e XXI.

A segunda parte do diário foi publicada em francês nos anos de 1905 e 1907, e, em português, em 1977. Os manuscritos e ilustrações originais pertencem à família Florence⁹².

Utilizando os escritos do diário de Florence, podemos analisar algumas de suas ilustrações que, no todo ou em parte, serviram de matriz para as obras em tela que fazem parte do acervo do Museu Paulista, conforme já comentado. Essas obras de caráter monçoeiro, retratam, em quase toda a sua totalidade, cenas do Rio Tietê. Será restringida, portando, a análise às citações e ilustrações que se reportam aos acontecimentos ocorridos durante o trajeto no Rio Tietê e àqueles ocorridos após a passagem pelo Rio Paraná, mas que, de certa forma, contribuíram para a construção da iconografia tieteano organizada por Affonso d'E. Taunay.

A primeira citação significativa descreve o salto de Itu, que, apesar de não servir de referência às encomendas de Taunay, é emblemática ao descrever a sensação gozada diante desta paisagem a qual podemos desfrutar em obras significativas de artistas como Miguelzinho Dutra [fig.42], Almeida Júnior [fig.47] e Pedro Alexandrino [fig.48].

“Uma légua antes de chegar Itu, transpõe-se o Tietê numa ponte de madeira. É o salto de Itu. Desde a ponte, o leito do rio se inclina: a água adquire forte correnteza; esbarra de encontro a rochas esparsas; espuma em torno, espadana branca como a neve; precipita-se entre dois grandes maciços e forma uma primeira queda de 15 pés de altura mais ou menos. De contínuo se ergue espesso nevoeiro que o vento atira sobre as árvores. Adiante as águas fervem em curso vertiginoso; em borbotões saltam pelas pedras; chocam-se, cachões contra cachões; desfazem-se em líquida poeira; surgem nas margens e

⁹² Quando houve o lançamento da edição do *Viagem Fluvial...* do Masp, em 1977, o Museu organizou uma grande exposição comemorativa com objetos, manuscritos e desenhos de Florence, angariados na Academia de Ciências da então URSS, na Biblioteca Nacional de Paris e, principalmente, nas coleções Arnaldo Machado Florence e Cyrillo Hércules Florence. Os manuscritos e aquarelas que ilustram a publicação pertencem aos seis volumes das coleções dos familiares de Florence, que somam mais de 1250 páginas. Sobre estes volumes, comenta Boris Kossoy:

“... contém anotações, conjecturas, seqüências de dados científicos em forma de diário com descrições tal como o relato da Expedição Langsdorff com belíssimas ilustrações e algumas confissões pessoais...”

KOSSOY, Boris. *Hercules florence – 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Faculdade de Comunicação Social Anhembi, 1977.

alternadamente submergem ou descobrem grandes rochas. É a imagem eterna do mar em fúria.”⁹³

A ilustração de Florence, *Salto de Itu*, [fig.18], em aquarela, não chega a corresponder em imagem à empolgação da descrição, inclusive porque deve ter sido produzida em ocasião posterior a esta primeira visita. A composição é bem solucionada, mais aberta que a dos artistas acima citados, recua o salto e enfatiza as grandes pedras. Talvez a solidez da representação das pedras contraste com a pouca ênfase dada à água, que fica aquém da imagem de “mar em fúria”, que a citação faz enxergar. As figuras humanas à esquerda são esquematizações não finalizadas sobrepostas à paisagem.

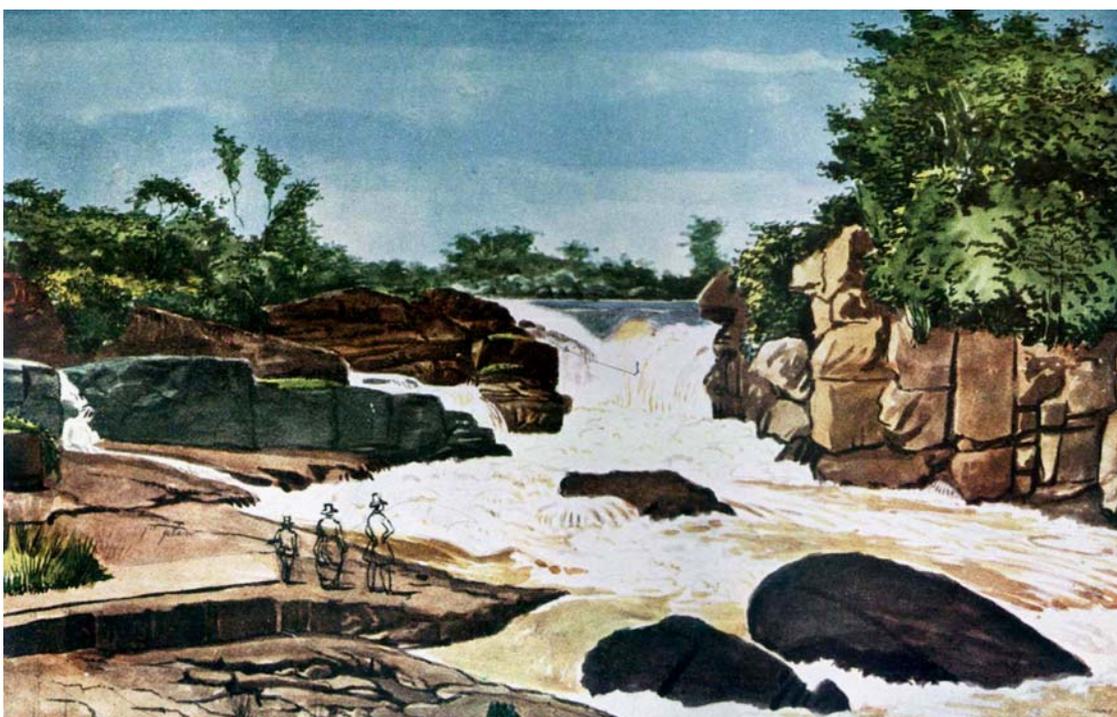


Fig.: 18

O Salto de Itu
Hercule Florence
1849
Aquarela
21,5 x 36 cm
93 Coleção Cyrillo Hercules Florence
M

éaoAmazonas- de 1825 a1829. São Paulo: Edições

A impressão causada pela cidade de Porto Feliz, local de onde parte a expedição, possibilitou belos registros do artista, que foram resgatados, anos depois, por Sylvio Alves [figs.63 e 64] para o acervo do Museu Paulista. Florence descreve o local:

*“ Porto Feliz é uma cidadezinha assente na margem esquerda do Tietê, e em terreno elevado e desigual. As casas são térreas e as ruas tortas, e não como as de Itu e Jundiaí. Estão tão mal calçadas que à noite é impossível dar um passo sem muita cautela. A classe dos habitantes agrícolas, a mais numerosa sem dúvida, não concorre a ela senão aos domingos e dias santos, de modo que só nessas ocasiões é que se vê alguma gente nas ruas”*⁹⁴.

As singelas ilustrações *Porto Feliz* [fig.19] e *Porto Feliz. Vista do rio*[fig.20], originam as obras *Vista de Porto Feliz, 1826* [fig.63] e *Porto Feliz, 1826* [64] de Sylvio Alves, que compreende a obra de Florence colorindo suas telas com alta luminosidade, o que intensifica a descrição visual de uma cidade solitária na primeira obra e valoriza a bela perspectiva da curva do rio, na segunda.

⁹⁴ Idem. p.11

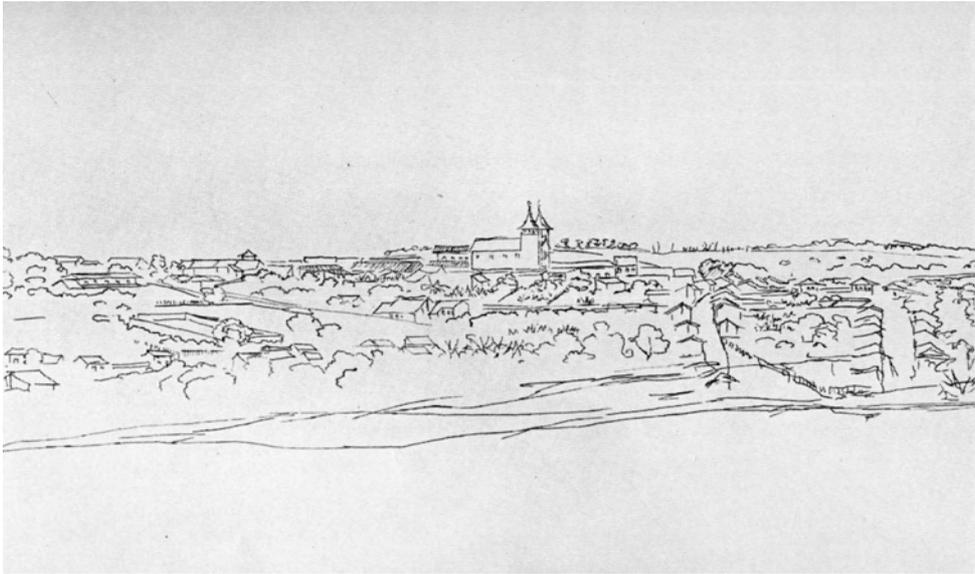


Fig.: 19

Obra: Porto Feliz

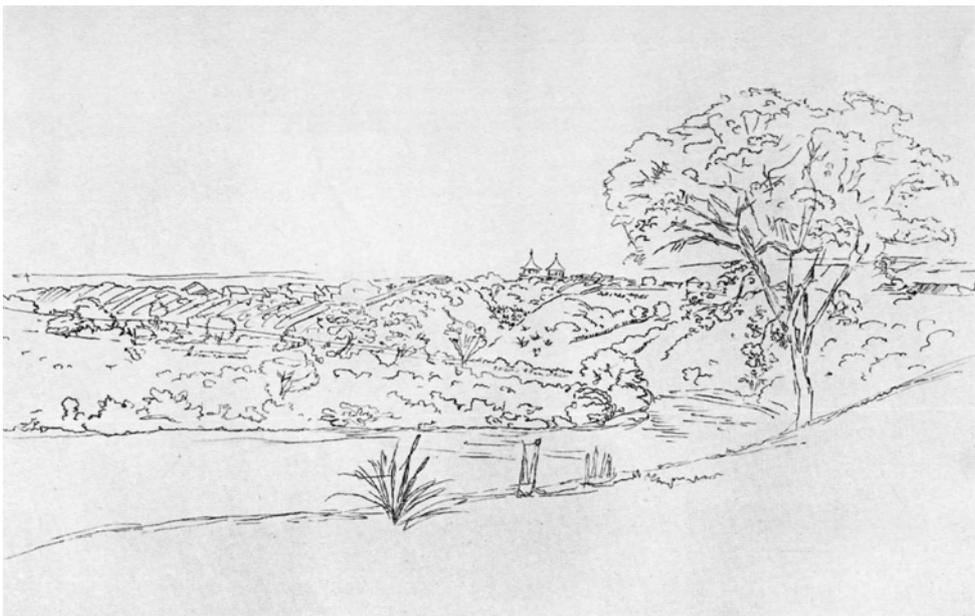


Fig.: 20

Obra: Porto Feliz. Vista do rio



Vista de porto Feliz, Sivio Alves



Porto Feliz, Sivio Alves.

A partida da expedição é descrita e ilustrada [fig.21] por Florence como um acontecimento festivo⁹⁵:

“ Acompanhados de Francisco Álvares, sua família, o capitão-mór e o juiz, dirigimo-nos para o porto, onde achamos o vigário paramentado com suas vestes sacerdotais, afim de abençoar a viagem, como é costume, e rodeado de um grande número de pessoas que viera assistir ao nosso embarque. Os parentes e amigos se abraçavam, despediam-se uns dos outros. (...) Romperam então da cidade salvas de mosquetaria correspondidas pelos nossos remadores e, ao som desse alegre estampido, deixamos as praias,(...).

Na primeira canoa iam o Sr. cônsul e uma moça alemã que ele trouxera ultimamente do Rio de Janeiro:na segunda os Srs. Riedel, Taunay, Hasse e Francisco

⁹⁵ Idem. p.13, 14

Álvares⁹⁶. O Sr. Rubzoff e eu ocupávamos o batelão (...). Cada canoa, com exceção das menores, tinha arvorada a bandeira da Rússia.

(...) a tripulação da embarcação do cônsul, a qual designarei pelo nome de Perova, corrupção da palavra índia iperova, como chamam a árvore cujo tronco servira para sua construção. O ajudante do guia, um do piloto, um proeiro e seis remadores formavam a equipagem do segundo barco chamado Chimbó, modificação do legítimo vocábulo indígena Chimbouva.

(...)

O resto da gente, caçadores, criados e escravos do cônsul remavam nos batelões e canoinhas, em número todos eles de 36.”



Fig.: 21

*Partida de uma Expedição Mercantil de Porto
Feliz para Cuibá*
Hercule Florence
1830
nanquim a pena
29 x 43 cm
Coleção Cyrillo Hercules Florence

⁹⁶ Florence explica que o Sr. Francisco Álvares separa-se da comitiva alguns dias depois da partida, não chegando a especificar o momento da despedida de Hasse.



Benção da Canoas, A. Zimmermann

Em *Partida de uma expedição mercantil de Porto Feliz para Cuiabá* [fig.21], vemos o clima festivo da partida descrito no texto. A tomada é da margem para o rio, possibilitando o detalhamento dos cidadãos em suas vestes que determinam uma classificação social, dentro de uma rigidez estrutural que caracteriza a representação da figura humana em Florence, que chega a ser minimizada na maioria de seus retratos indígenas. Vemos a espessa vegetação do lado direito, cujo desenho textural quase se confunde com a linha imperceptível de um pequeno grupo de pessoas que assistem à partida. Do lado direito, no rio, as embarcações já se afastam, havendo uma ainda ao aguardo de tripulantes com um degrau de transporte fixado à margem e uma minúscula canoa com dois tripulantes. Poucos nessas embarcações olham para a margem – já se ocupam dos remos, com o proeiros deslocando as canoas. Na margem direita, a pequena construção em perspectiva esboçada emoldura as águas do Tietê com uma vegetação simplificada. O vazio do céu é recortado pela vegetação e a ela se contrapõe, num jogo de volumes que é emblemático em obras com esse tema.

Para o historiador Affonso d'Escragnoille Taunay este desenho teria inspirado a obra *Partida da Monção de Almeida Junior*:

*“Foi esta composição que inspirou a Almeida Junior a idéia de sua famosa Partida da Monção, legitima obra prima que todos sabem.”*⁹⁷

⁹⁷ . TAUNAY, Afonso de E. *Guia da Secção Historica do Museu Paulista*. São Paulo: Imprensa Official do Estado, São Paulo. p. 16

De fato, o ângulo das duas representações é semelhante, assim como o tema de uma partida monçoeira, mas o tom é outro – a obra de Almeida Junior é carregada de uma dramaticidade que a festiva partida de Florence não busca alcançar. Esta obra inspira integralmente e é matriz de *Benção das Canoas (Porto Feliz)* [fig.55] de Aurélio Zimmermann.

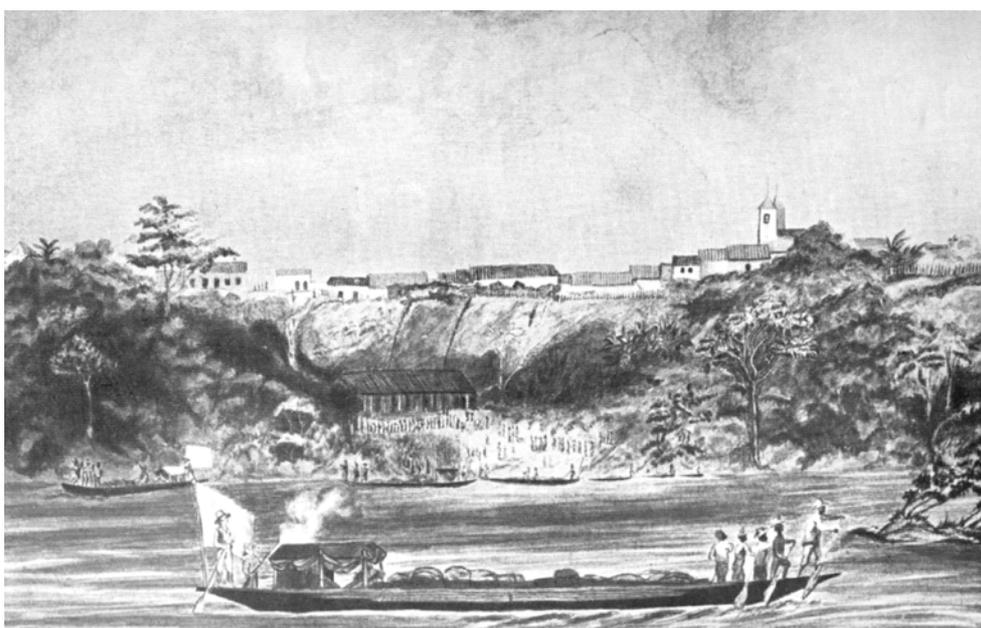


Fig. 22

Obra:Partida de Porto Feliz a Cuiabá

Autor: Aimé Adrien Taunay



Partida de Porto Feliz, Oscar Pereira da Silva

A aquarela *Partida de Porto Feliz para Cuiabá* [fig.22], de Adrien Taunay, retrata o mesmo momento sob o ângulo de quem observa a margem direita do Tietê, onde fica o povoado de Porto Feliz. O público – minúsculas estilizações humanas - aparece em grande quantidade na rampa natural que margeia o rio e na que desce do povoado. A vegetação, em manchas livres e imprecisas, emoldura o côncavo que se retrai e abriga uma construção (provavelmente um galpão) e a população que assiste à partida. No alto do morro a antiga Ararituaba: quase onírica com suas cercas e seus simplificados e pouco definidos volumes geométricos, num interessante jogo de tonalidades que se finaliza na indefectível torrezinha da matriz, que, por sua vez, se equilibra visualmente com a árvore à esquerda. No céu uma esquematização do que seriam as “*salvas de mosquetaria*” sugeridas no texto. A pintura é um interessante jogo simétrico arrematado no primeiro plano pelo canoão com sua tripulação. Este desenho serviu de matriz para o belo *Partida de Porto Feliz* [fig.58] de Oscar Pereira da Silva.

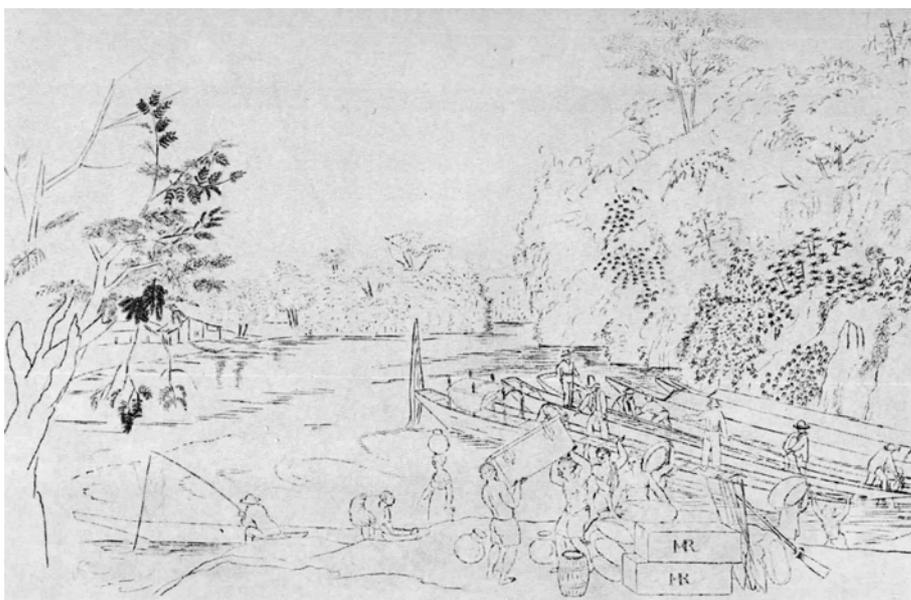


Fig.: 23

Obra: Expedição mercantil de Porto Feliz a Cuiabá



Carga de canoas, Oscar Pereira da Silva

A organização das canoas para seguir viagem, é vista em *Expedição mercantil de Porto Feliz a Cuiabá* [fig.23]. Homens e mulheres, em esmerados escorços, carregam caixotes, cabaças, barris e sacas de víveres, preparando-se para uma partida. Seria a partida inicial, ainda em Porto Feliz? O título poderia indicar que sim, mas a paisagem tem algumas alterações em relação ao porto de *Partida de uma expedição mercantil de Porto Feliz para Cuiabá* [fig.21], podendo representar o fim de um pouso ou de uma varação em algum local no decurso da expedição, ou um deslocamento de ângulo do artista, que teria provocado a alteração. De fato, os dois locais têm as mesmas porções de terra e água: na margem direita, o pequeno porto desnudo de vegetação, abraçado por uma porção de rio que se estende em sua curvatura, é sucedido por um monte baixo, de vegetação abundante. Na margem esquerda, uma pequena habitação, que difere em feitio entre os dois desenhos, e uma ilha mais ao longe provoca o estreitamento do rio, cuja perspectiva diminui ainda mais. Independente do momento exato em que se deu esta passagem, ela se torna emblemática na referência ao cotidiano de uma expedição monçoeira – procedimentos de trabalho, quem carrega pesos, características dos utensílios – principalmente quando recriada por Oscar Pereira da Silva em *Cargas de canoas* [54]. O sóbrio colorido do artista ressalta o contraste entre a placidez da paisagem e o movimento sugerido pela dinâmica dos escorços e a diagonalidade das canoas.

Em alguns desenhos de Florence, podemos observar a ênfase dada ao próprio rio Tietê, de forma quase autônoma, nos quais se evidenciam o curso d'água e suas margens. A beleza e serenidade destas representações demonstram a tranquilidade das relações do artista com o rio, nesta primeira etapa da trajetória fluvial. Em *Salto de Itu* [fig.18], já

citado, a sua contemplação beira à reverência. Em *Rio Tietê perto de Porto Feliz* [fig.24], vemos uma paisagem bucólica, com o rio serpenteando entre vegetações frondosas. Remete-nos à passagem de Florence:

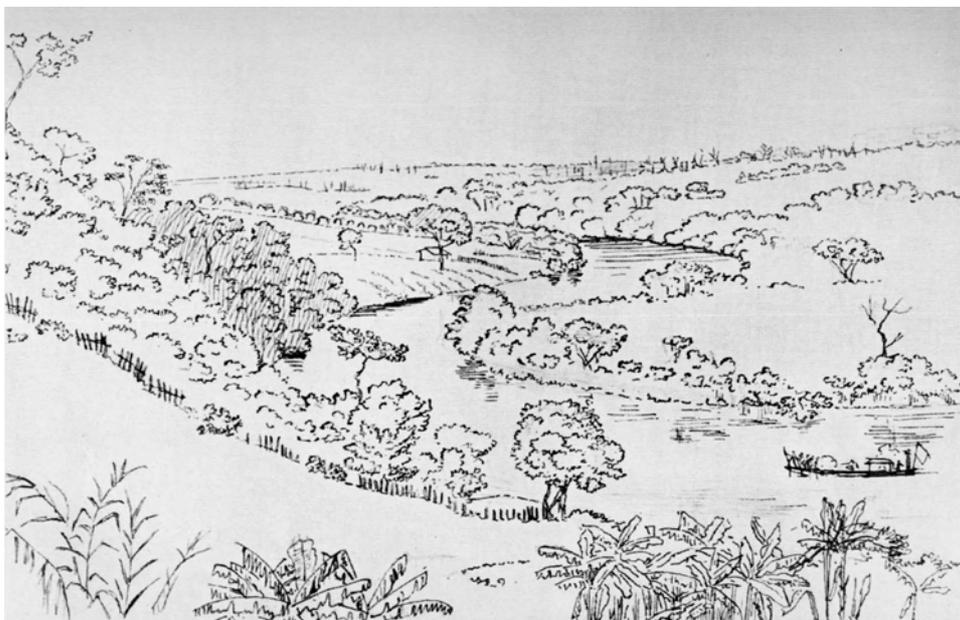


Fig.: 24

Rio Tietê perto de Porto Feliz

“O aspecto das margens continua sempre o mesmo. São por toda a parte cobertas de mato alto, denso e sem interrupção. As árvores de tamanho notável são freqüentes. As figueiras tomam até grandes proporções, estendendo horizontalmente, como que em latadas, um plano paralelo à superfície das águas de ramos e galhos, no qual é raro ver-se uma folha mais inclinada que outra.”⁹⁸

No desenho, a localidade é habitada, demonstrado pelas cercas, plantações de bananeiras no canto inferior direito, a casinha ao longe e os vazios, entrecortados por vegetações, que sugerem plantações. É realmente o princípio da viagem, demonstrado mais na composição prazenteira que no próprio título.

O desenho *Pirapora* [fig.25], num registro anterior à partida de Porto Feliz, apresenta o rio Tietê nas proximidades de uma pequena vila. É um rio ondeante, numa faixa

⁹⁸ Idem, p. 20, 21.

de diversas pedras, evitadas por um canoão solitário. No primeiro plano, dois moradores, ou barqueiros – pelo comprido utensílio de navegação, talvez um breque de proa, no qual um deles se apóia – ocupam a margem oposta ao povoado. No plano médio, a própria Pirapora, com casas esparsas em terrenos de pouca vegetação. Não sugere a poesia das vistas de Porto Feliz [figs. 19 e 20], o que não se altera em *Pirapora de Curuçá* [fig.67], de Zilda Pereira.

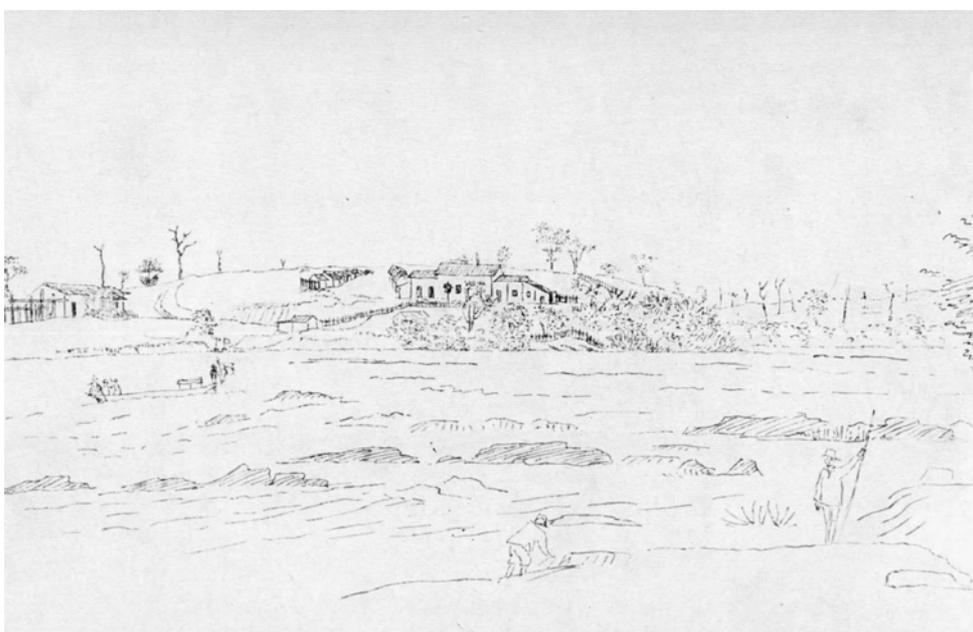
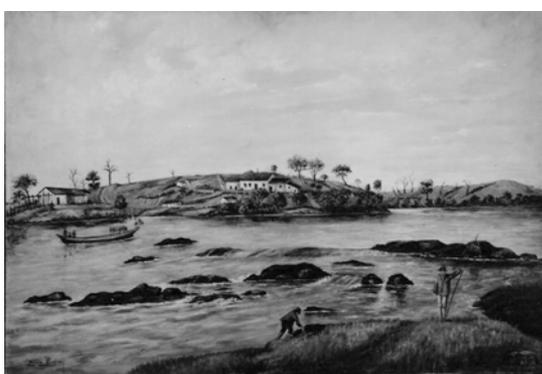


Fig.: 25

Obra: Pirapora



Pirapora de Curuçá, Zilda Pereira

No belo *Junção do Piracicaba com o Tietê* [fig.26], Florence domina as manchas da aguada representando uma vegetação densa, mas com cada exemplar vegetal bem caracterizado e sutilmente refletido no rio, sóbrio e brilhante. Sobre a passagem por este local, Florence diz:

“ *Depois do meio dia, chegamos à embocadura do Piracicaba, rio quase tão largo como o Tietê e, entre a foz e uma ilha chamada da Barra, fizemos pouso, fronteiro ao qual se viam rochedos talhados a prumo e coroados de altanadas árvores.*”⁹⁹

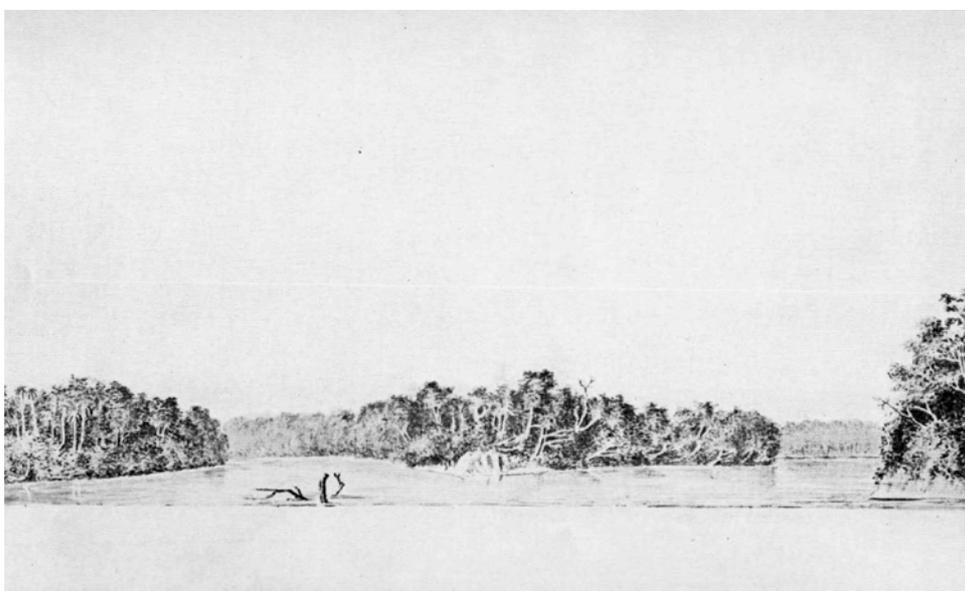


Fig.: 26

Obra:Junção do Piracicaba com o Tietê.

Este desenho, provavelmente refeito a partir de um esboço *in loco* denominado *O Encontro do rio Piracicaba com o Tietê* [fig.27], representa o local da sesmaria de Francisco Alvez. No esboço, que não consta no *Viagem Fluvial*, Florence registra a lápis os números com os nomes correspondentes: acima, ‘sesmaria de F^{ran} Alvez’; na porção de terra à esquerda, ‘n^o 3^o’; no primeiro braço de rio, ‘Rio Piracicaba n^o 2^o’; no segundo braço de rio, ‘Rio Tietê n^o 1^o’; no primeiro plano, na horizontal ‘n^o 1^o’; abaixo, ‘n^o 1 Riviera Tietê.

⁹⁹ Idem, p.19

– nº 2 Riviera Piracicaba. – nº 3 Sesmaria de F^o Alvez'; na ilustração inferior, na parte de cima, provavelmente 'Ilha da Barra (ilegível)'. Temos então, pelas legendas do artista, os nomes das localidades e a compreensão de que o rio do primeiro plano é o Tietê, assim como o trecho à direita. O primeiro braço de rio, à esquerda, é a foz do Piracicaba, que abraça a propriedade de Francisco Alvez. Serenidade e beleza impregnam não apenas a ilustração, mas o cuidadoso olhar do artista.

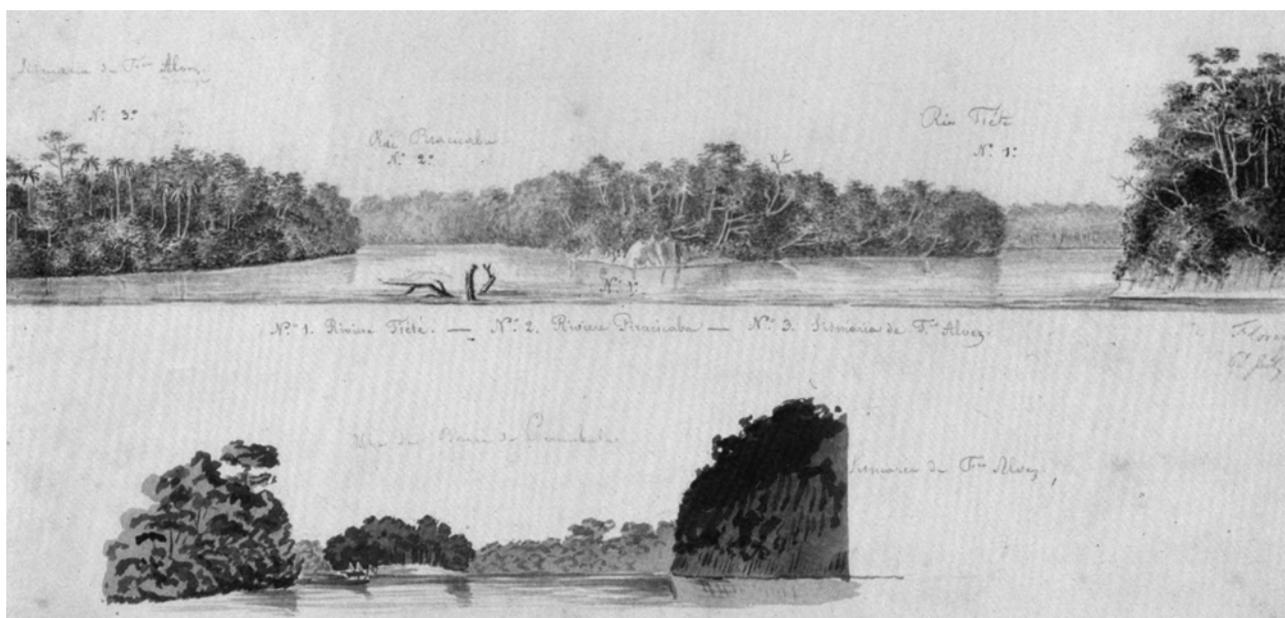


Fig. 27

O Encontro do rio Piracicaba com o Tietê
 Hercule Florence
 após 1825
 Aguada de nanquim e aquarela negra
 23,8 x 36 cm
 Coleção Cyrillo Hercules Florence

Posteriormente, a relação de Florence com o Tietê se transmuta. Vemos reverência pela beleza e força de seus saltos e corredeiras. Neste trecho, o artista descreve o que virá a ser uma de suas mais belas ilustrações sobre o Tietê:

“O salto de Avanhandava é uma bela e majestosa catarata. Corta o rio segundo uma linha oblíqua, de modo que a víamos bem de frente. Sua largura pode ser de 300 braças, a altura de 40 pés, (...). À direita vêem-se as águas se precipitar entre a margem umbrosa, uma ilhazinha coberta também de árvores e uns grandes penedos. Formam-se, pois, duas gargantas por onde atiram-se as massas líquidas em tal agitação e revolvimento de espumas, que densas nuvens de vapores se erguem como neblina cerrada. As águas que caem pelo lado do grande maciço de rocha não são tão revoltas: milhares de cascatinhas divididas por pontas de rochedos constituem um anfiteatro de pedra riscado por fios d’água, alva como a neve.”¹⁰⁰

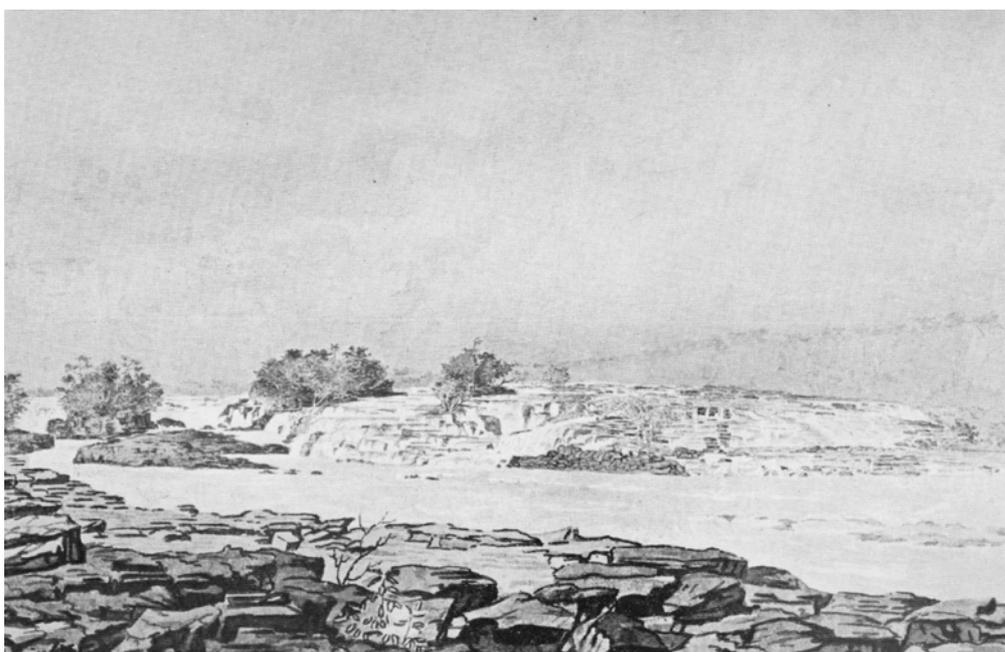


Fig.: 28

Obra: Salto de Avanhandava

Na ilustração *Salto de Avanhandava* [fig.28] percebemos a obliquidade da catarata em relação ao rio que, seguindo à direita do desenho, é margeado por pedras planas, como um mosaico. A beleza desta aquarela se evidencia na sutil variação tonal que percorre toda

¹⁰⁰ Idem, p 27, 28

a imagem e, sublime, faz a clara aguada do céu contrastar-se, emoldurando a espuma alva da catarata, na precisão exata entre texto e imagem.

O ardor de seu sentimento de artista é poeticamente revelado após observar o salto de Itapura, ilustração da qual esta dissertação não dispõe. Qual a sensação frente a um mar de água doce? Respeito, vertigem, êxtase... o próprio artista explica:

“Entre as grandes e belas cenas da natureza, um salto como o de Itapura ou Avanhandava oferece tanta magnitude como outras, sem contudo incutir n’alma nenhum sentimento de terror. Não podemos de uma praia batida pela tempestade admirar o embate dos vagalhões e o esforço do furacão sem recear pela vida dos infelizes que estejam sofrendo esses furores. O temporal desfeito faz-nos tremer pela sorte das plantações e das pobres choupanas do agricultor: um terremoto aterra, aniquila o homem. A vista porém de um grande rio que cai em catadupa não traz nenhuma destas impressões. Fica-se preso de admiração, dominado pelo tumulto, pelo estrondo e a agitação; os abismos se abrem a cada instante mas não nos inspiram medo nem horror.”¹⁰¹

As dificuldades da navegação, as cenas de corredeira e varação, a coragem da tripulação e a majestade das embarcações são citações constantes em *Viagem Fluvial*. A clareza das descrições de Florence nos apresenta dois importantes personagens participantes da expedição: as canoas *Chimbó* e *Perova*. A canoa ***Chimbó*** nos é mostrada em um ágil desenho de Florence [fig.29]. A absoluta simplicidade linear, com os volumes estabelecidos apenas pelos escorços – como o da bonita figura central - registra uma cena de corredeira em que parte da tripulação desce do barco e o faz ultrapassar os obstáculos com seus próprios músculos e a perícia do proeiro. O mesmo tema se repete em ***Canoa na corredeira*** [fig.30], com o proeiro sozinho na canoa. Aqui, o traço preciso já não demonstra agilidade, mas equilíbrio sobre as águas do rio apenas sugerido. O grande X da bandeira russa (subtraído nas reproduções posteriores, que apresentam, no lugar, a brasileira) aparece com clareza na proa da embarcação.

¹⁰¹ Idem, p. 34, 35.

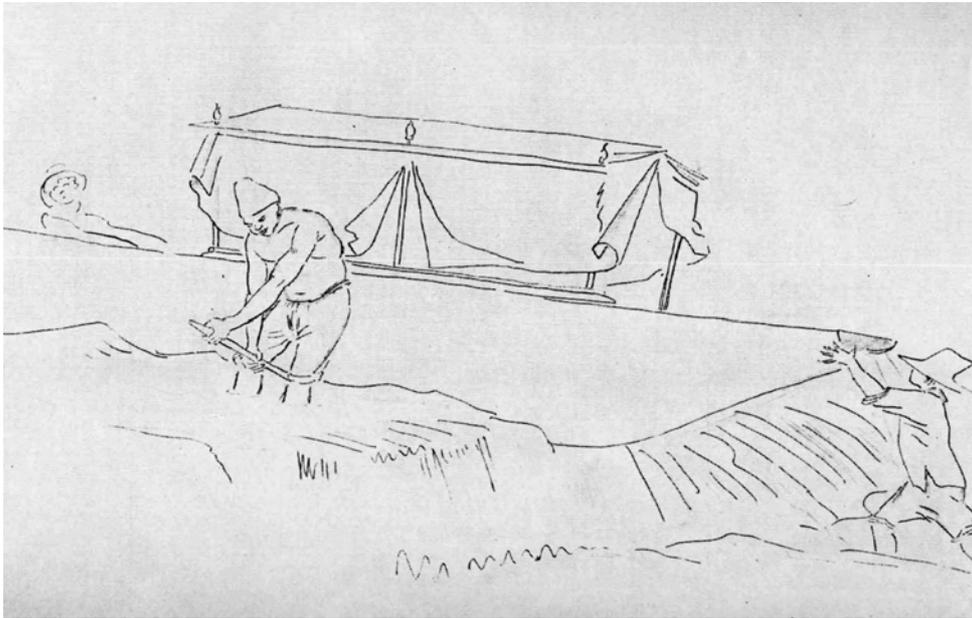


Fig.: 29

Obra: Canoa "Chimbó"

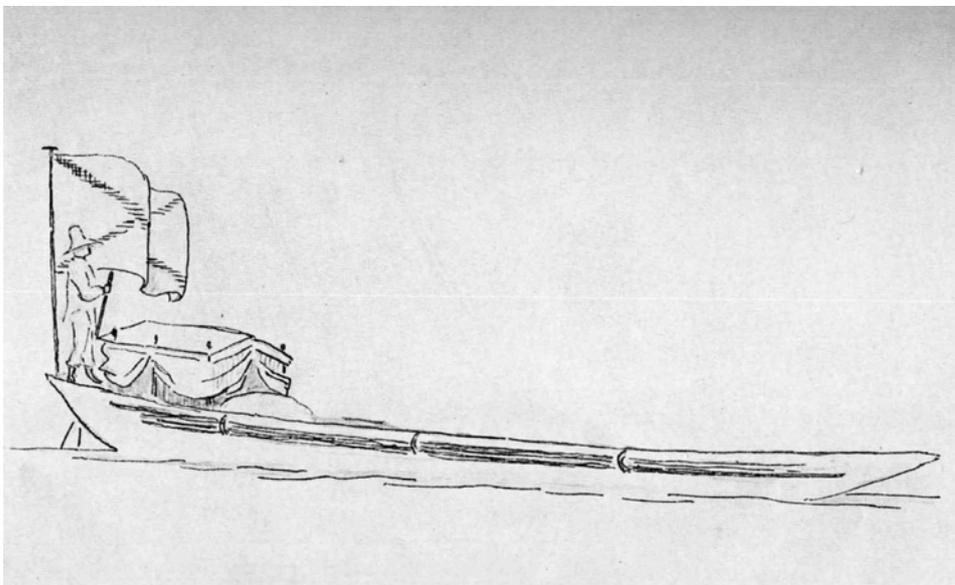


Fig.: 30

Obra: Canoa na corredeira

É assim descrita, nos apontamentos, uma cena de corredeira:

“ *O Chimbó e a Peroba encalharam num recife: a tripulação saltou n’água e a muito custo conseguiu safá-los de entre as pedras.*”¹⁰²

Ou mais adiante:

“*É preciso que todos saltem n’água para empurrar as canoas completamente livres de peso e que vão sendo arrastadas pelas pedras*”¹⁰³.

As ilustrações têm a felicidade de representar o binômio força/agilidade, imprescindível para a navegação pelo tortuoso Tietê.

Chimbó e Perova tornam-se símbolos de embarcações monçoeiras, com suas configurações sendo copiadas na obra *Desencalhe da Canoa, 1826* [fig.68] de Zilda Pereira. Esta obra reproduz em minúcias o elegante desenho ‘*Chimbó*’ e ‘*Perova*’ *encalhados* [fig.31], de Florence, que repete o tema de desencalhe. Na ilustração, a diagonalidade dos escorços sugere a dinâmica precisa da cena – o que não ocorre na pintura, apesar dos escorços iguais, pela dureza volumétrica dada às figuras pela pintora.

¹⁰² Idem. p.23

¹⁰³ Idem. p.29

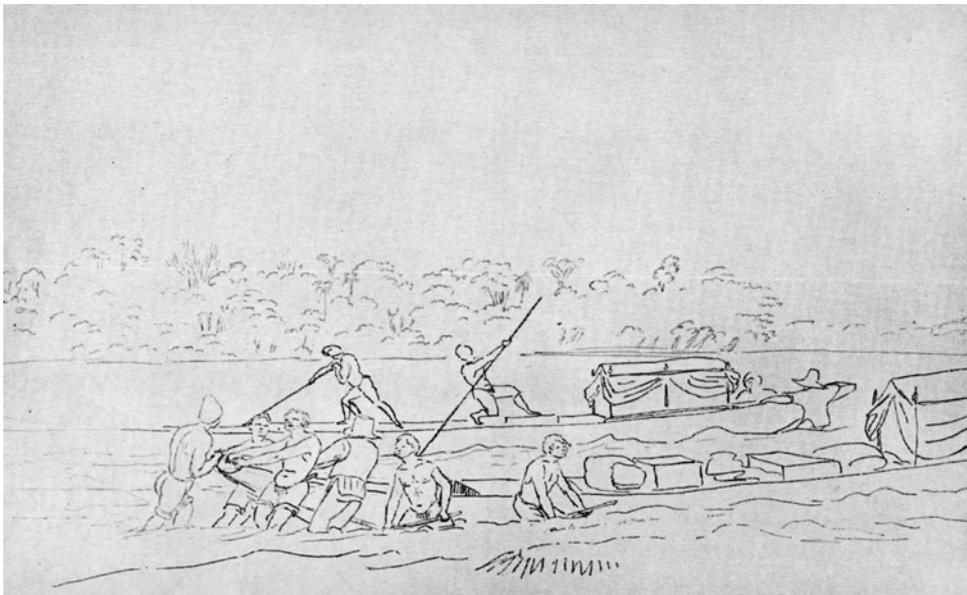


Fig.: 31

Obra: Chimbó e Perova encalhados



Desencalhe da canoa, 1826 – Zilda Pereira

As cenas de varação também existem nos relatos de Florence; esta é a passagem pelo salto de Avanhandava:

“ Metemo-nos por um caminho aberto na mata no qual havia, de dois em dois passos, troncos roliços atravessados e deixados por nossos predecessores de viagem, afim

que as canoas pudessem ser arrastadas por terra, visto como a transposição por água é impossível. Chamam-se esses caminhos varadouros.”¹⁰⁴.

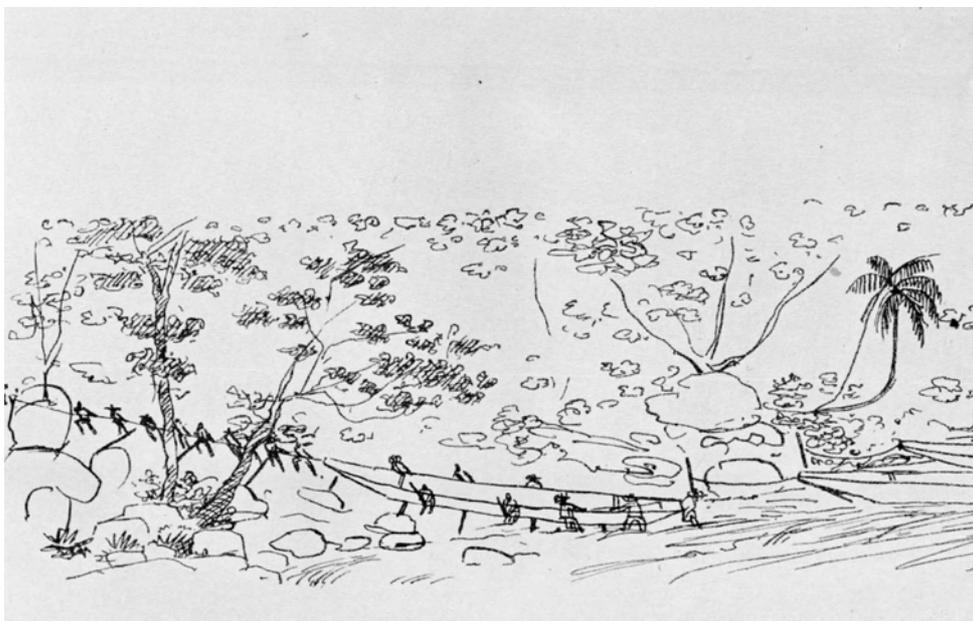


Fig.: 32

Obra: “Varadouro” no salto Augusto

Podemos observar o esboço *‘Varadouro’ no Salto Augusto* [fig.32], produzido em ocasião posterior à saída do Tietê – abril de 1828 – em direção ao Amazonas. As mazelas já se assomavam à expedição, na medida em que o apuro técnico do desenho era substituído pela leveza do registro, o que possibilitou resoluções mais simples, mas interessantes, como a paisagem gestual e as figuras estilizadas em pequenas diagonais contrastando em tamanho e solidez à embarcação.

Florence registra graficamente dois pousos que originam, posteriormente, duas obras distintas: o *Pouso da Represa Grande* [fig.33] e *Rio Pardo. Queimada nos Campos* [fig.34]. O primeiro serve de matriz à tela *Pouso de Monção à Margem do Tietê* [fig.69] de Zilda Pereira e o segundo, por sua vez, é a base de *Pouso no Sertão (Rio Pardo) – A Queimada* [fig.56] de Aurélio Zimmermann.

¹⁰⁴ Idem. p.27

A localização exata do primeiro pouso é incerta, provavelmente depois do rio Tietê, na chamada Ilha Grande. Zilda Pereira usou a ilustração de Florence como um símbolo dos pousos (tranqüilos) relatados durante a expedição, como nesta passagem, ainda no rio Tietê:

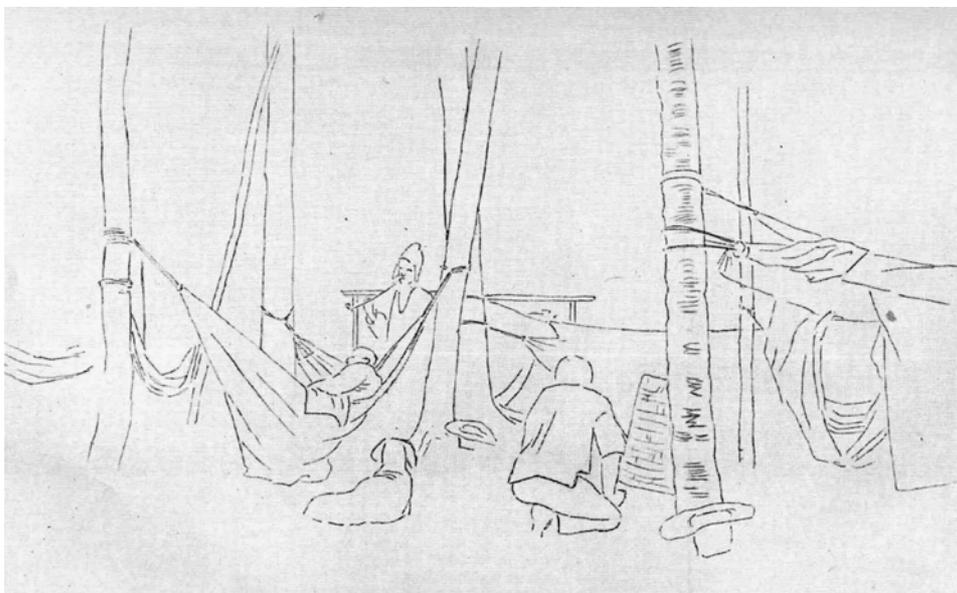


Fig.: 33

Obra: Pouso da Represa Grande



Pouso de Monção à Margem do Tietê, Z. Pereira.

“ À tardinha, lá pelo ocaso do Sol, aproava-se, e então cada remador desempenhava o serviço que lhe havia indicado o guia para toda a viagem. Uns cortavam árvores, limpavam o terreno que ia ser acampamento; outros buscavam lenha seca para acenderem fogo; outros, enfim, armavam as barracas e suspendiam as redes. O cozinheiro preparava sua panelada dos feijões que deviam ser consumidos naquela hora ou no dia seguinte.”¹⁰⁵

¹⁰⁵ Idem . p. 18

A ilustração permite entrever não apenas os apetrechos do cotidiano de uma expedição, mas a tentativa de descanso ou algum lazer por parte daqueles homens tão duros. Isso se repete na segunda ilustração, que recebe tratamento cromático e é acompanhada de uma outra (que com certeza a precedeu), apenas linear, denominada de forma dúbia *Acampamento no rio Pardo. Grupos do desenho anterior* [fig.35]. O título é contraditório pois todos os agrupamentos desta ilustração reproduzem cenas de *Encontro com uma expedição imperial* [fig.36] (que será comentado à frente), que de fato a precede na edição, com o acréscimo da rede com os homens. Florence deve ter primeiramente feito a ilustração *Encontro com uma expedição imperial* [fig.36] que não deixa de ser, como veremos, uma cena de pouso - porém de duas expedições no mesmo local - e que apresenta traços rápidos e gestuais, o que poderia caracterizá-la como uma produção *in loco*. Utilizando algumas de suas cenas, mas de forma mais organizada, Florence criou *Acampamento no rio Pardo* [fig.35] (o acompanhamento do título não será mais usado aqui, pois a sua lógica está limitada à edição de *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*), já planejando, talvez, a aquarela *Rio Pardo (Queimada nos Campos)* [fig.34]. Esta ilustração cromática se dá, efetivamente, no rio Pardo, e registra uma interessante e perigosa descrição de Florence:



Fig.: 34

Obra: Rio Pardo. Queimada nos campos.



Pouso no Sertão (A Queimada), A. Zimmermann

“Quando a gente por desenfado atira fogo aos campos que cercam os acampamentos, o espetáculo à tarde se transforma,(...). As labaredas se alargam, formas linhas de compridas chamas que sobre todos os objetos deitam claridade resplandecente, por tal modo intensa que se pode enxergar um alfinete caído no chão. Essa linha de fogo se afasta, estende-se em grandes círculos, sobe e transmonta por vezes outeiros. Clarões vivos se desprendem, destacando-se de sombras opacas. Rolos de fumo enevoam os céus: o rio

parece fogo, e as taquaras nos bosques estouram, dando violenta saída ao ar contido entre os nós e que se dilata com o calor repentino.

Não raramente gozávamos daquela esplêndida iluminação até ao depois de meia-noite”¹⁰⁶.

É mais uma ilustração prejudicada pela coloração chapada da impressão, provavelmente sobreposta às manchas originais do artista. A dureza das tonalidades permite entrever uma composição bem realizada, mas algo ‘encenada’, dominada pelo céu tomado de uma fumaça bruxuleante. Apesar de serem o foco da descrição, nenhum dos grupos se volta para as chamas: para a ilustração, o brilho ondulado da queimada e seus vapores são moldura para a cena do pouso, rico em minúcias descritivas. É novamente um momento de tranquilidade transitória para a expedição. À esquerda, o canoão aportado acolhe um viajante solitário, representado de forma esquemática, que rivaliza em artificialidade com o outro sentado na rede. Este, prejudicado na cena pela falta de cor – o que lhe dá uma aparência fantasmagórica – é figura já vista em *Acampamento no Rio Pardo* [fig.35], que, como o grupo sentado à esquerda, é ‘reaproveitado’ neste desenho. Ambos, figura da rede e do barco, se voltam para o exterior da obra, tendo um espetáculo às suas costas. Os demais grupos (muitos dos quais são herdados de *Encontro com uma expedição imperial* [fig.36]) atuam de forma mais natural na cena, executando as atividades esperadas num momento de descanso: conversas, preparo de alimento, o pito. É o retrato de um hiato de paz gozado pelos extenuados viajantes.

¹⁰⁶ Idem. p 40, 41

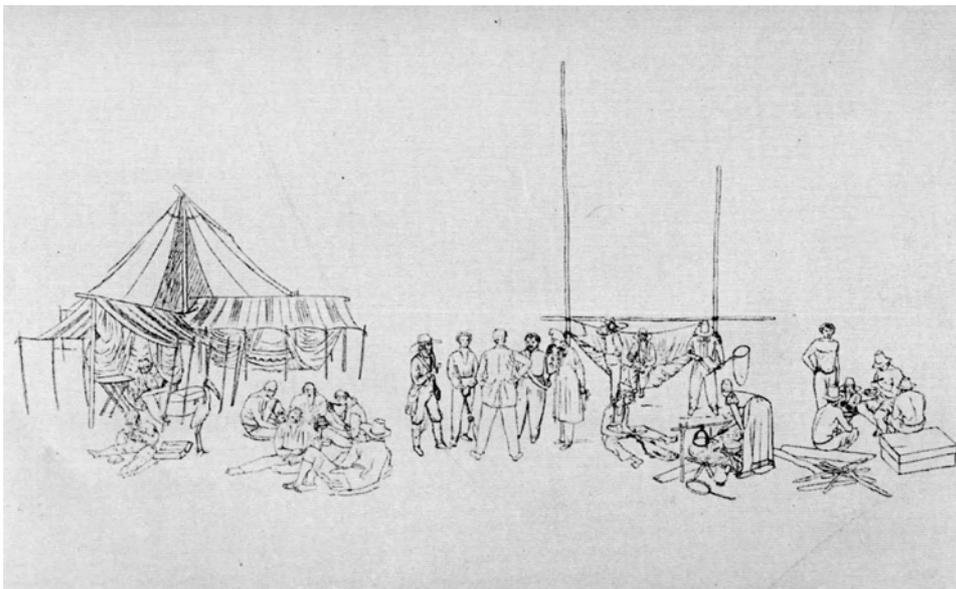


Fig.: 35

Obra: Acampamento no Rio Pardo (Grupos do desenho anterior)

Florence registra dois encontros com monções¹⁰⁷ antes de chegar a Cuiabá. O que vem a se tornar a ilustração *Encontro com uma expedição imperial [fig.36]* é estabelecido perto do salto de Itupanema, quando a expedição russa se encontra com a Comissão Estatística, chefiada pelo sargento-mor Luiz D'Alincourt, ainda no trajeto sobre o Tietê:

¹⁰⁷ Em muitos momentos de seu diário, Florence manifestou juízos particulares sobre costumes, valores e ações brasileiros. Isso, mais do que indicar preconceito, é indicativo de seu 'olhar estrangeiro' que vê o novo a partir de seu próprio repertório. Uma das passagens mais significativas em que o seu comentário não se reduz a uma descrição, mas é a elaboração de uma crítica – e aparentemente muito bem fundamentada – é justamente no segundo encontro com uma monção (não há ilustração correspondente), quando se surpreende com a incapacidade de funcionários pagos pelo Império:

“Quando a nossa tripulação dava tiros de alegria, responderam outros para lá do estirão, (...). Não tardou porém que se ouvisse a buzina do guia, e daí a nada apareceram três canoas com barracas vermelhas à popa e dois batelões, a subirem a corrente. Arvoraram a bandeira brasileira, nós a russa e, depois de nos saudarmos ainda com descargas, juntos abicamos à margem.

Era uma monção do governo, comandada por um tenente de pedestres (soldados, ou melhor, canoeiros de Mato Grosso, empregados no serviço dos rios) chamado Manuel Dias e que trazia a comissão de ir descobrir não só as nascentes do rio Sucuriú (...), como as do Itiquirá, que são contravertentes. O governo queria saber se entre elas duas existe variação mais cômoda que a de Camapuan, o que traria a vantagem de encurtar a distância entre Cuiabá e São Paulo. (...)

Desde já direi que a (...) exploração a que ele procedia com outro oficial não trouxe senão gastos inúteis de dinheiro. Nada fizeram, o que logo à primeira vista se podia prever. Ambos, com efeito, além de ignorantes, nada conheciam do país e nem sabiam usar bússola. O tenente apresentou-se-nos de pé no chão e em mangas de camisa: o alferes não dizia coisa com coisa e parecia teimoso. Finda a comissão, nem sequer puderam dar notícias da variação, se era praticável ou não.” - Idem, p 58 a 60

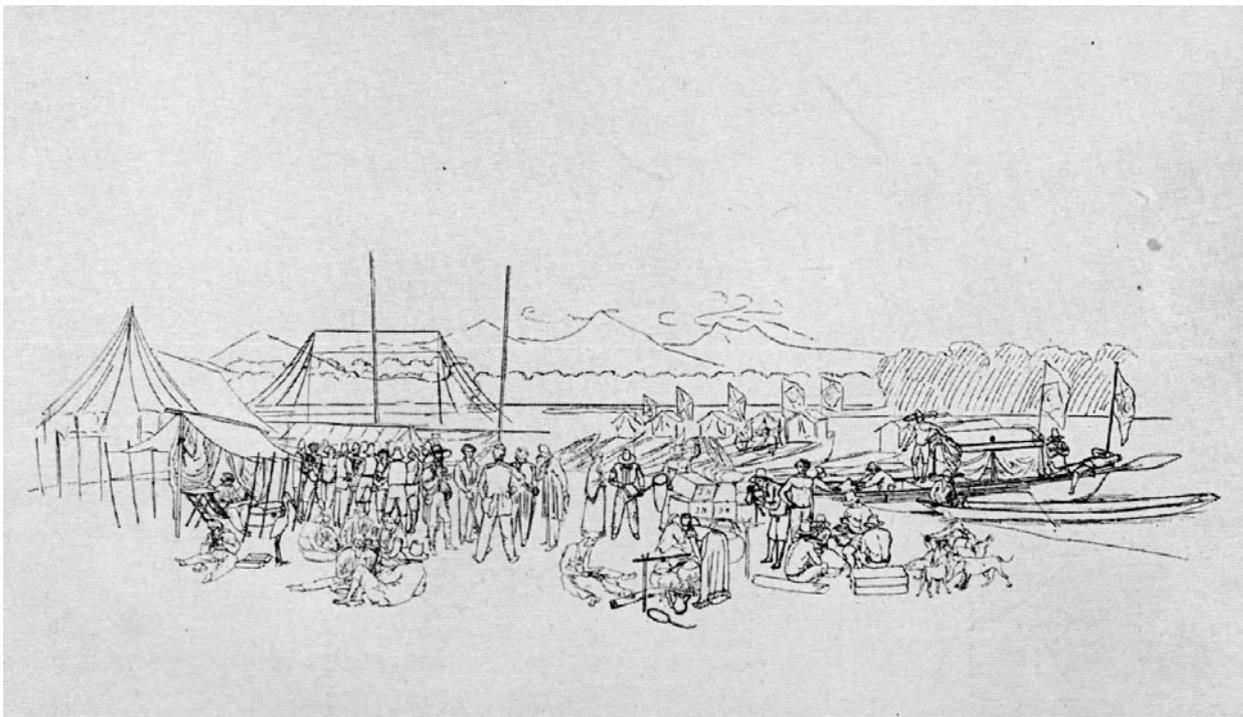


Fig.: 36

Obra: Encontro com uma expedição imperial



Encontro de Monções no Sertão, Oscar P. da Silva

“Depois do jantar, fui passear até abaixo da cachoeira, onde parte da tripulação tinha já arrumado o grosso da bagagem e preparado o pouso. Quando lá cheguei, fiquei surpreso de encontrar um homem muito barbado, com um grande chapéu preto à cabeça, espada à cinta, um saco de pele em bandoleira, espingarda e botas altas de couro de cervo. A princípio cuidei que fosse um morador daqueles matos, mas caí em mim quando vi os companheiros que trazia remadores e quatro canoas. Era o capitão Sabino que vinha de Cuiabá e dirigia-se para Porto Feliz. Com ele iam um tenente-coronel, um padre e um tenente além de trinta e dois pedestres, da companhia de 500 praças que o

governo mantém em Cuiabá para o serviço fluvial. Em Porto Feliz, devia ele tomar artilharia, pólvora, ferro, sal e outros objetos destinados à fazenda pública na capital de Mato-Grosso.”¹⁰⁸

Esta ilustração, que vem a ser copiada e elegantemente reorganizada por Oscar Pereira da Silva em *Encontro de Monções no Sertão* [fig.57], traduz em seu traçado e composição apressados o seu caráter presencial. Toda a balbúrdia que Florence descreve no texto, se estabelece nas linhas frenéticas, nas hachuras ligeiras e nas figuras sobrepostas. Está lá o grupo de cinco homens (o de barba e chapéu - D’Alincourt- , os dois militares, o padre e o homem de costas, provavelmente o próprio Langsdorff) que conversam impassíveis, em meio aos demais. As tendas armadas e as estruturas vazadas à direita do desenho acolhem o desenhista em seu ofício: seria Adrien registrando a garça, ou o próprio Hercules retratando-se em meio à cena? Perto dele, um rapazinho displicentemente observa instrumentos náuticos (um sextante, de acordo com Affonso Taunay), retirados de uma caixa.

Um grande grupo de pessoas em pé se posiciona entre as duas barracas criando distorções nos escorços – mas que dá a idéia exata de aglomeração. À frente, um grupo impreciso de homens empresta suas formas às ilustrações já citadas e às obras delas derivadas, assim como o homem a limpar o peixe – aqui apenas esboçado – perto das panelas fumegantes, mas este está acompanhado de uma mulher que se debruça sobre o fogo. Atrás destes, um esboço imperceptível de outra figura agachada junto a caldeirões.

Próximo ao grupo dos cinco cavalheiros, uma mulher bem vestida conversa com um botânico, assim considerado por segurar uma caixa e uma armadilha de borboletas. Ao lado está uma pilha de mantimentos com um homem a colocar mais uma caixa. Outros tantos seguram ou retiram objetos de dentro de um canoão brasileiro aportado. Um homem encurvado observa, talvez a topografia, através de um instrumento medidor, próximo a um grupo circular de homens de dorsos nus. Um grande animal (uma anta, novamente de acordo com Taunay) é esfolado por um caçador mais afastado, atraindo cães. Aportados estão os canoões russos, ao lado dos brasileiros.

¹⁰⁸ Idem, p30

Eis uma extensa lista de registros em uma única ilustração, que demonstra o que vemos em todas as ilustrações de Florence: a exata observação do viajante e o apuro com que indica os detalhes, que permitem deduzir funções, ofícios, práticas e hierarquias através de apontamentos iconológicos representados por gestos, posturas, vestuários, objetos e bandeiras. Nos desenhos está tudo o que não coube no texto.

2.4 O olhar dos artistas locais – Miguel Arcanjo Benício de Assumpção Dutra e José Ferraz de Almeida Júnior

A análise destes dois artistas ituanos sugere uma questão: como uma mesma temática e uma mesma ligação afetiva a este tema encerram possibilidades de representação, escolhas estilísticas e métodos tão díspares entre artistas conterrâneos e praticamente contemporâneos? Miguelzinho Dutra e Almeida Júnior cresceram vendo praticamente as mesmas coisas – do Salto de Itu às obras de frei Jesuíno do Monte Carmelo. A natureza, os personagens locais [figs.37 e 38] e o espaço barroco foram referências para ambos.



Fig.:37

Tipo Humano
Miguelzinho Dutra
1841
Aquarela sobre papel
16,4 x 11,7 cm
Acervo do Museu Republicano Convenção
de Itu

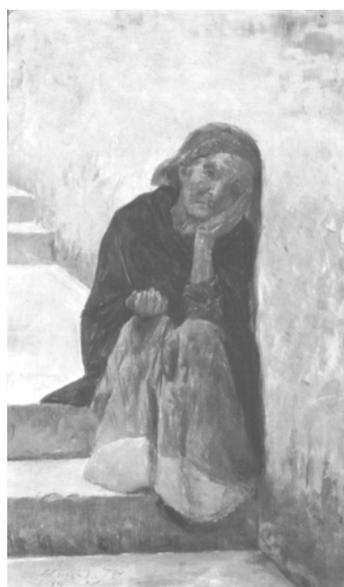


Fig.: 38

Estudo da Mendiga
Almeida Júnior
1899
Óleo sobre tela
58 x 35cm
Coleção particular

A formação artística destes artistas com certeza foi um diferencial que influenciou nos resultados plásticos da produção de cada um. O não-estudo acadêmico de Miguelzinho foi determinante em sua produção, inclusive em sua tentativa de apropriação de uma estética oficial [fig. 39]. Isso resultou em uma obra personalíssima e extremamente original. O requinte técnico de Almeida Júnior, apurado em anos de estudo na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e mais alguns na *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, com Alexandre Cabanel, foi fundamental na construção de suas obras - de caráter realista ou não – mesmo quando aparentemente abria mão deste requinte e de seus preceitos oficiais [fig.40].



Fig.: 39

Primeiro arco feito em Itu para a chegada do Imperador. Foi edificado fronteiro ao Cruzeiro de São Francisco
Miguelzinho Dutra
março de 1846
aquarela sobre papel
25 x 21 cm
Acervo do Museu republicano Convenção de Itu

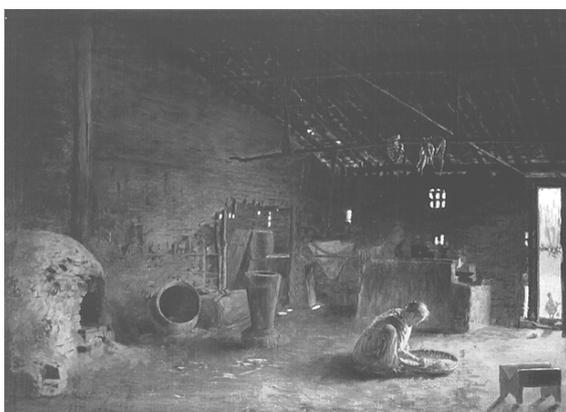


Fig.: 40

Cozinha Caipira
Almeida Júnior
1895
óleo sobre tela
63 x 87cm
Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo

Ambos legaram registros do rio Tietê em ângulos emblemáticos: das bucólicas curvas de *Sítio do capitão José Manoel abaixo de Porto Feliz* [fig.41] às exuberâncias de *Salto de Itu no Tietê* [fig.42] e *Porto Góes – cachoeira abaixo do Salto de Itu* [fig.43], do caráter festivo de *Salto de Itu (Piquenique da Família do Dr. Elias Antonio Pacheco e Chaves)* [fig.47] ao heroísmo humanizado de *A Partida da Monção* [fig.50].

Miguelzinho Dutra (Itu SP 1812 – Piracicaba SP 1875)

Filho do ourives Tomás da Silva Dutra, caracterizou-se pela aprendizagem não acadêmica de arte, chegando mesmo a ser autodidata em diversas linguagens e técnicas. Foi ourives, escultor, arquiteto, poeta, entalhador, decorador de igrejas e pintor.

Suas aquarelas, que fazem parte da coleção do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, mais especificamente no Museu Republicano Convenção de Itu – braço do Museu Paulista - constituem não só uma das mais valiosas documentações de caráter iconográfico paulista da primeira metade do século XIX, mas também uma requintada mostra da arte novecentista produzida fora da Academia Imperial de Belas Artes. Sobre estas obras comenta Pietro Maria Bardi no catálogo *Miguel Dutra: o poliédrico artista paulista*:

*“Deliciosas e caseiras estas aguadas às quais é justo conferir a posição de destaque no panorama da arte nacional...”*¹⁰⁹

Affonso d’Escragnolle Taunay, com as restrições de julgamento estético que lhe cabem, também opina sobre o artista:

“Vivia nesta época na Província de S. Paulo um artista modesto, a quem deve a iconografia paulista assinalados serviços: o ituano Miguel Archanjo Benício da Anunciação Dutra, homem que deve ter tido singular intuição artística , para resistir à

¹⁰⁹ BARDI, Pietro Maria. *Miguel Dutra: O Poliédrico Artista Paulista* São Paulo: MASP, 1981

ação asfíxiadora do meio tão atrasado do Brasil seu contemporâneo, sobretudo avesso à Arte.

Pintava, graças aos dotes naturais, e seus desenhos e aquarelas ingênuas, primitivas, têm hoje alto valor documental.”¹¹⁰

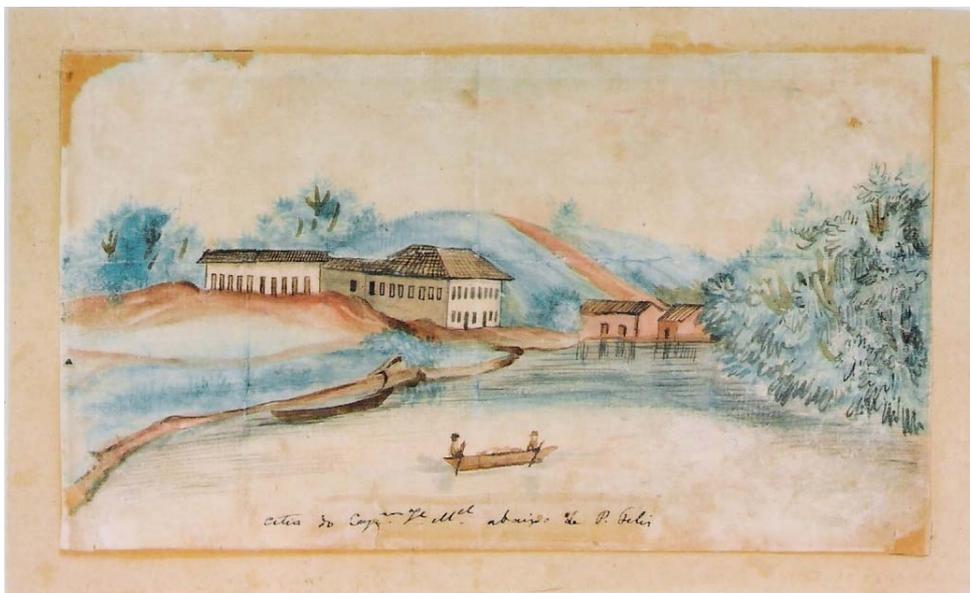


Fig.: 41

Sítio do Capitão José Manuel, abaixo de Porto Feliz (às margens do Tietê)
Miguelzinho Dutra
Ano: -
Aquarela sobre papel
11 x 19 cm
Acervo do Museu Republicano
Convenção de Itu



Sítio do Capitão José Manoel, Sylvio Alves

¹¹⁰ TAUNAY, Afonso de E. *Guia da Secção Historica do Museu Paulista*. São Paulo: Imprensa Official do Estado, São Paulo. p. 16

Entre as obras de temática tieteana do Museu Paulista (Capítulo 3) encontra-se uma tela de Sylvio Alves [fig.65] que tem como matriz a aquarela *Sítio do capitão José Manoel abaixo de Porto Feliz* [fig.41], de Miguelzinho Dutra. A aquarela, que também pertence ao acervo do Museu Paulista (Museu Convenção de Itu, localizado na cidade que lhe dá nome), demonstra a extrema delicadeza e originalidade que o artista consegue retirar da linearidade algo rígida de seus volumes e das desproporções.

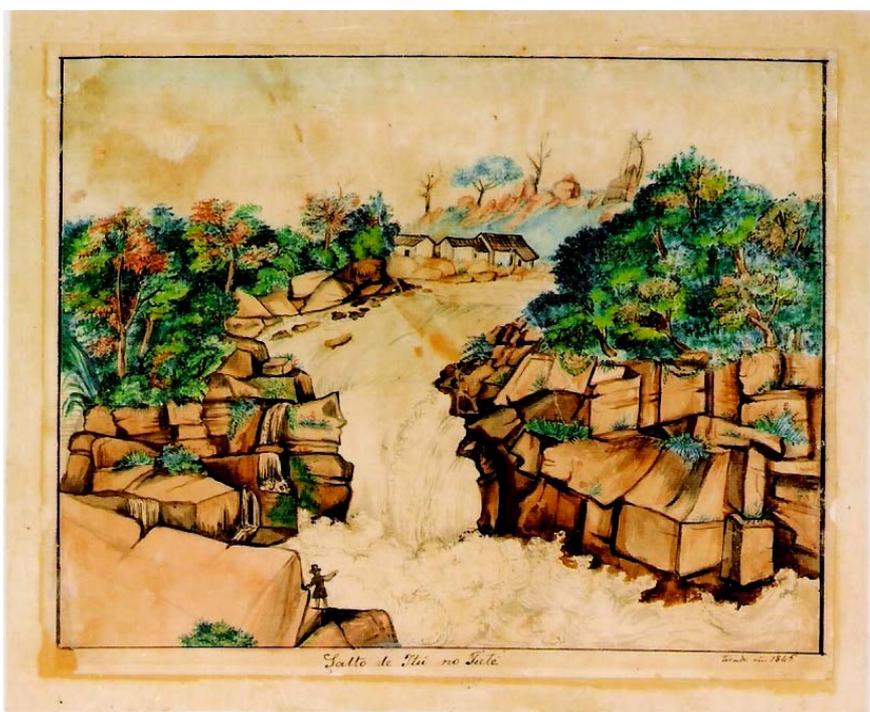


Fig.: 42

Salto de Itu no Tietê
Miguelzinho Dutra
1845
Aquarela sobre papel
16,7 x 20,8 cm
Acervo do Museu Republicano
Convenção de Itu

Em *Salto de Itu no Tietê* [fig.42], a cachoeira é representada em ondulações de arabesco que contrastam em peso e densidade com as pedras que a ladeiam. Essas pedras,

blocos recortados geometricamente, são base de uma vegetação de cor intensa e rica textura. A diminuta figura humana agiganta a queda d'água.



Fig.: 43

Porto do Góes – cachoeira abaixo do Salto de Itu
Miguelzinho Dutra
Ano:
Aquarela sobre papel
15 x 22,5 cm
Acervo do Museu Republicano
Convenção de Itu

A aquarela negra *Porto Góes – cachoeira abaixo do Salto de Itu* [fig.43], salienta a riqueza das texturas e os contrastes formais entre vegetação, pedras e líquido.

O que permanece destas pinturas? Que resquícios sobrariam se possível fosse esvaziá-las de técnica, tinta, formas... Ficaria um olhar, um sentimento de extrema doçura, delicadeza e respeito sobre um lugar familiar e querido. Se acontecesse o contrário e as pinturas fossem esvaziadas de referências, sobrando apenas técnica, tinta e forma, permaneceria a doçura das tonalidades, a delicadeza dos traçados, a sobriedade respeitosa das composições. Miguelzinho alcança harmonia e autenticidade absolutas em sua pintura.

Almeida Júnior (Itu SP 1850 – Piracicaba SP 1899)

É rica e intensa a vida deste artista ituano, que, tendo tido uma infância pobre, chega a estudar em 1869, na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, com a ajuda financeira da população local – principalmente do padre Miguel Correa Pacheco, a quem retrata em óleo em 1890.

Na Academia Imperial de Belas Artes estuda desenho com Jules le Chevrel e pintura histórica com Victor Meirelles, que anos mais tarde oferece seu cargo de professor a Almeida Júnior, que não aceita. Concluindo os estudos em 1874, não participa das Exposições Gerais e volta a Itu, onde leciona desenho e pinta encomendas, principalmente retratos. A visita de D. Pedro II à região, por ocasião da inauguração da Estrada de Ferro Mogiana, possibilita o reconhecimento do monarca ao talento do artista, tanto que subsidia seus estudos como bolsista em Paris, com o mestre Cabanel.

Entre 1876 e 1882, em Paris, Almeida Júnior desenvolve uma obra sólida, com criações importantes como *Descanso da Modelo* [fig. 44], telas onde se evidencia o uso da luz como tema, como em *Fuga para o Egito* [fig.45] e a busca pela temática nacional e registro humano, como em *Derrubador Brasileiro* [fig. 46].



Descanso da Modelo
José Ferraz de Almeida Junior
1882
Óleo sobre tela
98 x 131 cm
Museu Nacional de Belas Artes

fig.44



fig. 45

Fuga para o Egito
José Ferraz de Almeida Junior
1881
Óleo sobre tela
333x 226 cm
Museu Nacional de Belas Artes

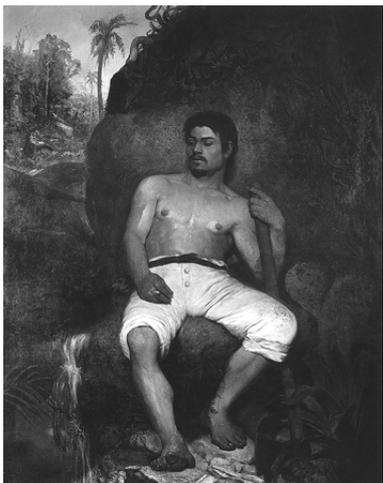


fig.46

O Derrubador Brasileiro
José Ferraz de Almeida Junior
1879
Óleo sobre tela
227x 182 cm
Museu Nacional de Belas Artes

De volta ao Brasil, trabalha entre São Paulo e a região de Itu, lecionando e pintando. Nesta época tem como aluno Pedro Alexandrino. Produz suas famosas cenas regionalistas e, sob encomenda de Cesário Motta, pinta *Partida da Monção* [fig.50], que, apesar de histórico, não deixa de ser um registro das pessoas simples também (comentários Capítulo 3).

Pinta o Rio Tietê, também, no óleo “Salto de Ytú” [fig. 47], de 1886, no qual o rio é cenário de um piquenique em que aparece, inclusive, um pintor retratando o salto – de onde se pode concluir que esta poderia ser uma prática comum.

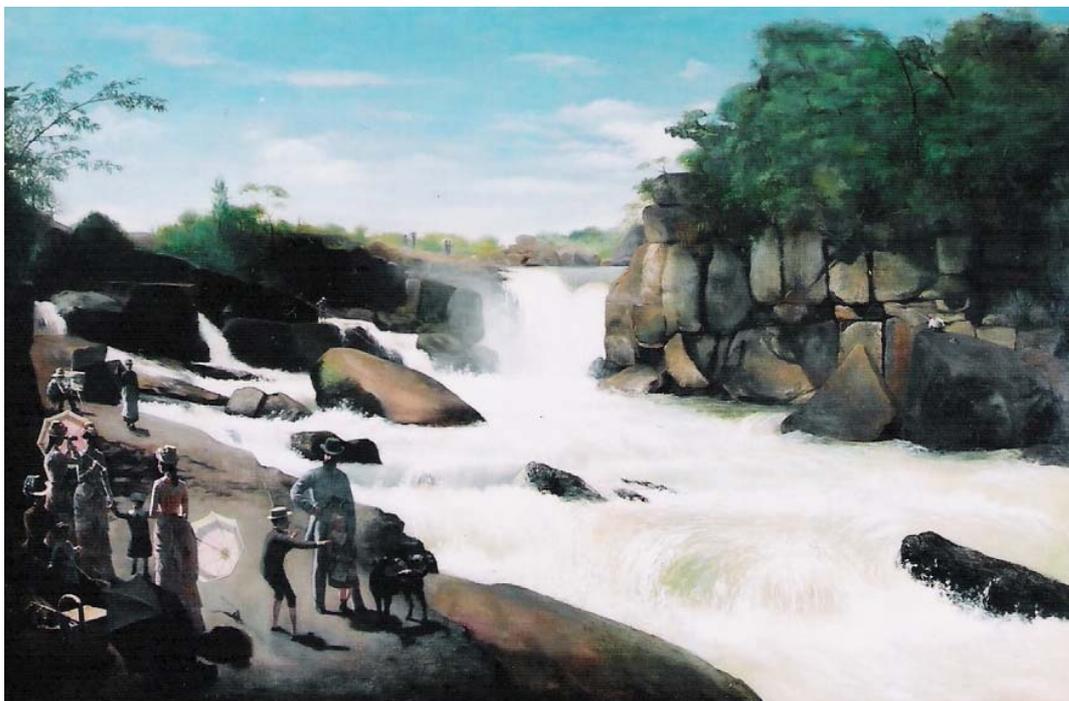


Fig.:47

Salto de Itu (Piquenique da Família do Dr. Elias Antonio Pacheco e Chaves)
José Ferraz de Almeida Júnior
1866
Óleo sobre tela
135 x 199 cm
Coleção Museu Paulista da Universidade de São Paulo

Como já visto, a beleza deste salto é por diversas vezes retratada: Florence, Dutra e, posteriormente, Alexandrino se encantam e pintam esta paisagem. O diferencial desta obra é o enfoque social dado às margens do Tietê, pois enquanto todas as outras representações evidenciavam o isolamento e a solidão do observador diante da queda d’água, este quadro inaugura uma iconografia de lazer em relação ao rio. O tema piquenique, diferentemente das obras que mostram despedidas para os viajantes das monções, demonstra uma autonomia na diversão relacionada ao rio que só voltará a aparecer nas fotografias esportivas do Tietê da primeira metade do século XX.

A morte prematura de Almeida Júnior , aos quarenta e nove anos, impediu uma iconografia mais numerosa ligada ao rio Tietê. Suas duas obras citadas – *Partida da monção* e *Salto de Itu* – legaram dois olhares sobre o rio: um, histórico e heróico; o outro, crônica contemporânea de lazer.

O Salto de Itu de Pedro Alexandrino (discípulo de Almeida Júnior)



Fig.: 48

Salto de Itu
Pedro Alexandrino
1899
Óleo sobre tela
109 x 147 cm
Museu Mariano Procópio

Esta vista frontal do salto se assemelha à aquarela de Miguelzinho Dutra e é uma vista aproximada do *Piquenique da Família do Dr. Elias Antonio Pacheco e Chaves* de Almeida Júnior. Foi pintada por Pedro Alexandrino, que foi aluno de Almeida Júnior, no ano da morte de seu mestre. Talvez haja relato sobre o motivo da escolha do tema, mas, sem averiguações aprofundadas, podemos imaginar uma influência do professor sobre o aluno, despertando-lhe o desejo de retratar um tema tão caro aos moradores da região de Itu.

Ytu-Guaçu, Salto de Itu, ou apenas o Salto, como é conhecida esta cachoeira, é (ainda hoje, apesar da poluição do rio) uma das vistas mais belas do Tietê. Dá nome à cidade de Salto, que a comporta e faz dela atração turística. Hoje, uma ponte pênsil e mirantes seguros possibilitam uma visão exata do mesmo ângulo desta obra. Era esta mesma visão – porém com pouquíssima interferência humana - que teria tido Hercules Florence há quase dois séculos ou exatamente vinte e seis anos antes de Pedro Alexandrino, quando a descreveu em seu *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*¹¹¹.

Três anos antes de Florence, em 1823, um outro viajante ilustre também descrevia o mesmo local em seus relatos: era Saint-Hilaire em sua primeira viagem a São Paulo¹¹². Diz o texto:

*“Não querendo deixar Itu sem ver o salto à qual a cidade deve o nome*¹¹³*, pus-me a caminho para visitá-lo (...). Chegando ao Tietê encontra-se uma ponte estreita, muito mal conservada e desprovida de parapeto (...) Nesse local o rio divide-se, formando várias ilhas erçadas (...). Maciços de água e de arbustos, de um feitio pitoresco, cobrem as ilhas e tufo de orquídeas, que crescem sobre as pedras, formam soberbos ramos de flores purpurinas (...). Todo esse conjunto forma uma lindíssima paisagem.*

¹¹¹ Ver página: 108

¹¹² SAINT – HILAIRE, Auguste de. Viagem à Província de São Paulo e Resumo das Viagens ao Brasil, Província Cisplatina e Missões do Paraguai. São Paulo: Livraria Martins, 1940. p 237

¹¹³ A palavra Itu tem origem tupi e significa aproximadamente ‘local onde o rio cai’. Itu, portanto, significa salto, sendo uma redundância o nome que se dava à cachoeira. Atualmente, as duas cidades vizinhas se chamam, respectivamente, Salto e Itu: dois nomes, o mesmo significado.

Correndo sob a ponte a água, apertada entre os rochedos, escapa-se com ruído; além existe um grande monte de pedras, e um pouco mais longe está a cascata. Depois de ter serpenteado, rapidamente, entre duas fileiras de pedras amontoadas, o rio lança-se de repente num estreito canal, limitado em cada margem por u'a muralha de rochedos a pique, e é ali que o mesmo se precipita, de uma altura de 25 a 30 pés, com inconcebível impetuosidade e um ruído ensurdecador, ruído tão forte que é escutado na cidade de Itu”.

A tela de Pedro Alexandrino aproxima-se em visualidade das descrições de Florence e Saint-Hilaire. Apresenta as águas violentas e seus vapores, em uma coloração realista entre o acinzentado e o amarelo; as pedras – sólidos geométricos – contrastam com a fluidez da água e são despidas de vegetação.

Alexandrino não se caracterizou pela pintura de paisagens, mas seu arguto olhar – mais treinado à imobilidade da natureza morta – percebeu e registrou este salto de forma eloqüente e verdadeira.

CAPÍTULO 3

O MUSEU PAULISTA E A ICONOGRAFIA TIETEANA

UM PROJETO CIVILIZATÓRIO

*“Na psicanálise como na história,
memória e esquecimento são termos
de uma mesma equação.”*

Maria Alice Milliet de Oliveira

3.1 O Monumento

“Por monumento, no sentido mais antigo e realmente original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e construída com a finalidade precisa de conservar sempre presente e viva, na consciência das gerações futuras, a lembrança de determinada ação ou de determinada existência (ou da combinação de ambas)”¹¹⁴.

Efetivamente, a imagem do Museu Paulista nos remete imediatamente à concepção de **monumento**, apesar de ser ele uma construção arquitetônica e não apenas a construção escultural que, via de regra, caracteriza este tipo de obra. É a ele, enquanto presença de um acontecimento, que recorre uma multidão a cada 7 de Setembro (e todos os outros dias do ano também: é um dos mais visitados museus de São Paulo) que admira o “...*lugar onde o príncipe soltara o seu brado de revolta e esperança*”¹¹⁵. A multidão usufrui o parque, o conjunto escultural de Ettore Ximenes construído em 1922 - ocasião do centenário da independência-, a “Casa do Grito” e, principalmente, o Museu e seu acervo: emblema da Independência proclamada por D. Pedro I e, ainda mais nítido, emblema de uma hegemonia paulista com seu desfilar de heróis – mas esta é uma questão que será melhor analisada à frente.

O Museu é um **Palácio- Monumento**¹¹⁶, pois, como ditado no conceito acima, é uma obra criada pela mão do homem com a finalidade precisa de conservar presente e viva a lembrança de um ato histórico, remetido a um monarca. O fato histórico em questão – a Independência do Brasil - sendo marcante demais, simbólico demais, tornou-se o princípio óbvio da busca do Brasil enquanto nação, tanto para monarquistas quanto para republicanos, sendo o causador de um desvio no percurso histórico brasileiro. Para este fato tornar-se reconhecível, necessitaria penetrar na mente de cada indivíduo das ‘gerações

¹¹⁴ RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos* (texto escrito em 1903) – in Revista de Museologia, São Paulo, Instituto de Museologia de São Paulo/ FESP, 1989 – v.1 -, n.1. p.19

¹¹⁵ TAUNAY, Affonso de E. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1937. p.8

¹¹⁶ Termo utilizado por SALLES OLIVEIRA, Cecília Helena de. *O Museu Paulista e o imaginário da Independência*. In, Museu Paulista: Novas Leituras, São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1995. p.5

futuras' com a clareza e a força determinadas pelas tradições construídas. O grito da independência às margens do Ipiranga deveria concretizar-se em imagem e a primeira teria a solidez de um monumento. Seria a concretização imediata de uma memória.

Mas de que maneira algo tão imaterial como uma memória pode ser concretizado, senão através de signos construídos? A formatação do tipo de comemoração celebrada a cada setembro, bem como todos os emblemas que o Museu não só carrega, mas que são difundidos por diversos meios, principalmente didáticos, como verdades, são *construções históricas de uma tradição*. A questão da tradição construída é analisada pelo historiador inglês Eric Hobsbawm: “... toda a tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal.(...) O elemento de invenção é particularmente nítido neste caso, já que a história que se tornou parte do cabedal de conhecimento ou ideologia da nação, Estado ou movimento não corresponde ao que foi realmente conservado na memória popular, mas àquilo que foi selecionado, escrito, popularizado e institucionalizado por quem estava encarregado de fazê-lo”¹¹⁷. É flagrante a existência de um projeto de cunho nacionalista, apoiado em uma valorização da atuação paulista na história nacional, compreendido sistematicamente desde a formação do Museu. Porém, é na figura de Affonso D’Escragnolle Taunay que se encontra o demiurgo que consegue efetivar, passo a passo, esse projeto. A partir dele, o Museu Paulista torna-se **ícone nacional, marco na identidade** do passado colonial até a Independência, **fonte autêntica** de verdade histórica.

Enquanto **ícone**, o Museu extrapola o seu limite de monumento, se revestindo tão plenamente do fato histórico que indica que, no imaginário popular, é comum confundir o local com a morada de D. Pedro I ou, efetivamente, com um palácio imperial. O Museu foi construído muitos anos após a morte do monarca e as paragens do Ipiranga eram ermas e distantes da cidade e não consta que D. Pedro I tenha voltado lá, após a Proclamação. Mesmo assim, o “Museu do Ipiranga” – como é conhecido – é emblema não apenas da Independência, mas do Império.

É **marco na identidade** do passado nacional, pois cada fato ou figura significativa de nossa história oficial tem a sua configuração assegurada no panteão do Museu. A própria

¹¹⁷ 33. HOBBSAWM, Eric. *Introdução: A Invenção das Tradições* in HOBBSAWM, E. e RANGER, T. (org.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Editora Paz e terra, 1997. p. 21

arquitetura palaciana é tão profundamente identificada com a Independência que não apenas é causadora da confusão citada acima, mas é, em qualquer nível, mais relacionada com o processo de Independência e com D. Pedro I que qualquer palácio em que de fato ele tenha residido ou governado.

E, finalmente, por **fonte autêntica** de verdade histórica passam todos os seus símbolos, quando agregados ao estudo histórico como referência e não como emblemas passíveis de discussão e igualmente analisados numa abrangência histórica. Da aventura do descobrimento às referências aos bandeirantes; da representação histórica de paisagens e retratos à reprodução da vida no período imperial – são todos símbolos construídos por um olhar unilateral. São tecidos com uma extrema riqueza de detalhes e apoiados em documentações consideradas fiéis e verídicas, mas não existe neutralidade numa escolha e todo o Museu Paulista é constituído de escolhas.

Dentre as escolhas empreendidas está a manutenção de valores monárquicos conservadores que subsistiram nos primeiros tempos de República.

“ Tal posicionamento foi utilizado por muitos monarquistas que optaram pela adesão ao novo regime, forçados pelas contingências.(...) Na narrativa museográfica há a valorização e busca da identidade nacional, na óptica do domínio do civilizado sobre o selvagem, e na relação do colonizador português com as populações indígenas amigáveis, com a mediação da Igreja”¹¹⁸.

Há, portanto, a opção pelo hegemônico nas representações históricas do acervo. As lutas e conflitos empreendidas pelos não dominantes – quer fossem escravos, abolicionistas ou grevistas – não fizeram parte do receituário visual ou textual selecionado para acervo ou publicação. São os que dominam que ditam a história contada no Museu. Taunay era um expoente desta classe, ligava-se à sociedade conservadora das elites cafeeiras e representava as instituições tradicionais, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, a Academia Brasileira de Letras e a

¹¹⁸ GLEZER, Raquel. *Um museu para o século XXI: o Museu Paulista e os desafios para os novos tempos*. In Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material. Nova Série vol. 10/11. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002/2003. p.14

Academia de Letras de São Paulo. É a sua visão particular, mas com forte ressonância num abrangente grupo intelectual, que está sacralizada nos acervos do Museu Paulista.

Durante sua gestão, e mesmo depois dela, Taunay trilhou passo a passo um projeto civilizatório de identidade nacional, baseado em encomendas de obras de arte, publicações e busca de documentos e objetos de época. Dentre as encomendas de pinturas, se encontra uma série de obras de arte que retrata o Rio Tietê monçoeiro, elaborada a partir de desenhos e aquarelas de Hercule Florence, Adrien Aimé Taunay e Miguelzinho Dutra e também a partir de textos descritivos e literatura oral. Estas obras foram executadas entre os anos 20 e 40, sendo analisadas neste capítulo. São, porém, parte da concepção museográfica de Taunay e precisam ser compreendidas dentro de um contexto maior de vocação do Museu Paulista. É necessário compreender a trajetória do Museu para abarcar o real sentido dessa tardia iconografia monçoeira, daí este esboço de histórico do Museu Paulista.

3.2 Histórico do Museu Paulista

Precedentes

O primeiro ato pela busca de uma tradição, subsequente à ocasião da independência, deu-se através de um documento pertencente aos arquivos do Museu Paulista e proveniente do espólio do Barão de Iguape (Antonio da Silva Prado), no qual D. Pedro I concede licença para a construção de um monumento comemorativo :

“Sendo presente a Sua Magestade o Imperador o Officio do Governo Provisorio da Provincia de São Paulo, na data de 29 de Janeiro proximo passado, acompanhando huma Representação, que Antonio da Silva Prado, e outros nella assignados, pedem Licença para abrirem huma Subscrição a fim de se erigir no Lugar, denominado Piranga, hum Monumento, que faça memoravel o dia 7 de Setembro do anno passado, em que foi por Sua Magestade Imperial proclamada a Independencia deste Imperio . O mesmo Augusto Senhor, Annuindo a tão justa Representação, na qual se desenvolvem sentimentos muitos patrioticos e honrados, Manda pela Secretaria de estado dos Negocios do Imperio participar ao referido governo que Ha por bem Conceder a licença requerida para a erecção do mencionado Monumento. Palacio do Rio de Janeiro em 20 de Fevereiro de 1823.

*José Bonifacio de Andrada e Silva”*¹¹⁹

Tão rápida iniciativa – apenas alguns meses após a Proclamação – demonstra a compulsão pela celebração, pela evocação concretizada dos fatos históricos que tanto caracterizaram o século XIX. A nação imberbe necessitava de legitimação, a qual se efetivava além das leis ou decretos: havia uma identidade a ser construída. Apesar da

¹¹⁹ TAUNAY, Affonso de E. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo, Imprensa Official do Estado, 1937. p. 9 e 10 (transcrito na grafia original).

ereção do monumento ocorrer apenas no final do século, com um intervalo de mais de sessenta anos desta primeira carta, todo o esforço para a efetivação deste marco ocorreu na esteira de um projeto maior, já tão estudado e analisado por tantos teóricos e historiadores: o projeto de um Brasil-Nação. A ânsia de um país que, deixando de ser colônia pelas mãos do colonizador, precisava fixar sua memória, conquistar sua identidade. Esta busca incessante, tantas vezes apoiada nas artes, que integrou a vocação monarquista - e também a da Primeira Republica - de construir a memória através do imaginário, marca uma grande fatia da arte brasileira. A história do Museu Paulista é acompanhada de uma fração muito significativa desta arte demiúrgica, que parece apoiada em grandes e pequenos projetos civilizatórios.

Ao documento de José Bonifácio seguem-se diversas tentativas de edificação de um monumento até o ano de 1875, quando uma Comissão encabeçada pelo Presidente provincial de S. Paulo e composta por figuras de destaque inicia o movimento que efetivou a construção – já idealizada como um prédio destinado à instrução. Para levantar fundos, o Governo Imperial instituiu as loterias Ypiranga e em 26 de fevereiro de 1881 correu a primeira, que rendeu a soma de mil contos de réis.

O engenheiro-arquiteto italiano Tommaso Gaudencio Bezzi¹²⁰, que residia então no Rio de Janeiro e freqüentava a Corte, foi indicado pela Comissão Central do Monumento, a pedido do Visconde do Rio Branco, para elaborar o projeto do monumento o qual foi entregue em novembro de 1882. No ano seguinte, foi nomeada uma comissão de engenheiros para analisar o projeto e propor alterações, sendo então aprovado pela Comissão e pelo próprio D. Pedro II.

As obras se iniciaram em 1885, sendo realizadas pelo arquiteto e empreiteiro Luigi Pucci, a partir de concorrência pública. Esse construtor italiano se tornou também urbanista, projetando, anos depois, a via de ligação entre o Museu e o centro da cidade, bem como o trajeto para a instalação de bondes que chegavam à Rua do Braz.

¹²⁰ Nascido em Turim e lá formado engenheiro, viajou para a América do Sul no final dos anos sessenta e chegou ao Brasil em 1875. Com forte influência nos meios aristocráticos do Rio de Janeiro, projetou o Clube Naval e remodelou o Palácio do Itamaraty e do Banco do Comércio, além de diversos projetos residenciais. Bezzi era Membro Efetivo do Instituto dos Engenheiros Civis de Londres; Delegado Geral da Cruz Vermelha Italiana no Brasil; Comendador da Ordem da Coroa da Itália, e obteve diversas condecorações militares, tendo atingido o posto de Tenente-Coronel durante a campanha de unificação da Itália.

A construção foi iniciada sob o crepúsculo do governo imperial e finalizada em harmonia com o novo regime, que estabelecia as metas do empreendimento de acordo com nova cartilha. Era exigida a construção de um estabelecimento de ensino científico, com disciplinas de matemática, ciências físicas e naturais. Provavelmente foi a finalidade de caráter utilitário para o monumento que o viabilizou, pois se enquadrava melhor no contexto do projeto republicano, de influência positivista, que já se irradiava. A superação da ‘ignorância da população’, decorrente de anos de monarquia, para uma efetiva afirmação da nacionalidade era a proposta educacional do governo republicano que se estabelecia. Acreditavam que a liberdade do povo era conquistada pela instrução, portanto, num primeiro momento, uma edificação escolar teria maior facilidade de aceitação e conclusão que um monumento ligado a valores imperiais. Mesmo quando se tornou museu e permaneceu a questão histórica, o ato da Independência foi apropriado pelos republicanos como símbolo do ideal de nação e afirmação da nacionalidade. É por isso que se manteve a encomenda feita por D. Pedro II a Pedro Américo da grande tela *Independência ou Morte*, que, produzida em Florença na Itália em 1888, lá foi exposta, bem como também nos Estados Unidos. Foi fixada no Museu em 1894 no espaço para ela idealizado por Bezzi – o Salão de Honra.

Foi constatado que o projeto da construção não se adequava a um prédio escolar. Na realidade, como veremos a seguir, sua arquitetura era muito pouco prática. O arquiteto manteve a sua intenção estética – na qual a beleza arquitetônica deveria ser seu próprio fim – projetando um grandioso palácio na forma de um E deitado, com a fachada principal ricamente adornada, voltada para a cidade de São Paulo. Uma série de desentendimentos, que se tornou questão judiciária, terminou com a declaração de insalubridade do edifício (em função das salas ao sul serem varridas pelos ventos úmidos da Serra do Mar) o que o tornava inapto a um prédio escolar freqüentado por crianças e jovens. E assim foi determinada a ocupação do local pelo Museu do Estado.

O prédio não foi concluído inteiramente, deixando de ser feitas as duas alas laterais do projeto inicial, mas Tommaso Bezzi conseguiu não apenas manter os seus ideais estéticos originais, como também inaugurou uma forma inteiramente nova de construir em São Paulo. A cidade manteve, até meados do século XIX, uma arquitetura colonial, construída prioritariamente em taipa-de-pilão, técnica que não permitia os ornamentos

obtidos nas construções com tijolos. A complexidade do projeto de Bezzi exigiu uma organização incomum nas construções usuais, obrigando o arquiteto a uma dedicação extremada: relatórios e plantas detalhados; quantificações e determinações dos materiais; cálculos estruturais; custos e orçamentos; uma maquete em gesso executada por ele mesmo, que especificava todo o ornato da fachada e arregimentação de mão de obra especializada entre os imigrantes. As decorações em estuque precediam o período áureo do Liceu de Artes e Ofícios - então recém formado - e os tijolos eram fabricados na cidade vizinha de São Caetano e trazidos a São Paulo por trem. Era uma nova escola de construção que se iniciava.

A arquitetura do Museu se mostrou, desde cedo, pouco prática. Seu caráter de ‘representação’ é acentuado pela imensa fachada e estreita largura, lembrando um cenário cujo sentido é causar sensação visual remetendo o espectador a um imaginário remoto. As dificuldades do prédio já eram detectadas por seu primeiro diretor, Ihering, logo no início de sua administração:

“É verdade que o Monumento não foi feito para a instalação de um Museu e que foi mais feito para oferecer uma vista esplendida ao visitante do que para fins de serviço. Os telhados construídos de telhas nacionais muito ordinárias sem o caimento necessário, os corredores estreitos demais (...) de modo que nos domingos quando há muita gente não se pode fazer a circulação do público, a distribuição das escadas interiores, as galerias abertas e as salas acanhadas entrem no numero destas disposições arquitetônicas que dificultam o serviço do museu. O que mais ainda é a lamentar, é que o edifício não tem muito espaço, contando com a fachada de 123m apenas 13 de fundo, levando ainda as galerias abertas e o vestíbulo a metade do lugar disponível”¹²¹.

Às restrições de espaço somavam-se outras, como a dificuldade de acesso (o transporte nos primeiros tempos era feito em lentos bondes da Companhia Viação Paulista e a avenida só viria a se concretizar no centenário da Independência), falta constante de água e ausência de recursos para as melhorias e finalizações do local. Apesar de tudo, surgiu um novo museu brasileiro, mais voltado, no seu primeiro momento, à História

¹²¹ IHERING, Hermann von. *Historia do Monumento do Ypiranga e do Museu Paulista*. In Revista do Museu Paulista, vol. 1. S. Paulo: Typ. A Vapor de Hennies Irmãos, 1885. p. 7 (gramática atualizada)

Natural, como era moda nos grandes centros europeus, mas efetivamente um local devotado à instrução, pesquisa e identidade nacional.

A ocupação inicial do Museu

Em 1890 finalizou-se a obra, sem a conclusão total do projeto de Bezzi. A absoluta falta de verba não permitiu a construção das duas alas do projeto original, além dos complementos decorativos imaginados. Todos os nichos, sancas e pedestais só foram devidamente preenchidos posteriormente, durante a direção de Taunay que, sendo engenheiro por formação, conseguiu vislumbrar as intenções de Bezzi que deixara a estrutura para a formação de um panteão (ler extratos dos relatórios de Taunay referentes aos anos de 1920 e 1921, nas páginas 169 e 170).

A Proclamação da República em 1889 impôs novas funções ao prédio. Um espaço inteiramente voltado à comemoração de um ato imperial – a Proclamação da Independência – não satisfez os dirigentes, pelo menos não como uma ação institucionalizadora de uma efetiva monarquia, mas sim, como o nascimento de uma nação – conceito ligado aos ideais patrióticos republicanos. O que tivemos foi a apropriação de símbolos do Império matizados em colorações republicanas. “(...) o Memorial e a tela de Pedro Américo, Independência ou Morte, especialmente encomendada pelo governo de D. Pedro II para adornar o edifício, deixaram de compor o palco da celebração do Império e de seu ‘fundador’, transformando-se em espaço de afirmação da nacionalidade ‘restaurada’ pelos governos da República”¹²². Na realidade, a tão almejada identidade nacional – calcada nos símbolos, na história e na tradição – rompeu o limite tênue entre os dois regimes de uma forma paradoxal, pois mesmo se havia desprezo às instituições imperiais, de certa forma, acabaram tornando-se emblemas republicanos.

O prédio deveria ter uma ocupação compatível com os ideais republicanos e ao mesmo tempo honrar todo o investimento empregado. Com a decisão judicial de que a arquitetura realmente não comportaria um prédio escolar, instituiu-se a ocupação do prédio pelo Museu do Estado: um pequeno e heterodoxo acervo, fruto de doações, sem sede

¹²²OLIVEIRA, Cecília H. de Salles. O Museu Paulista e o imaginário da Independência. In *Museu Paulista: Novas Leituras*. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1995. p.7

determinada. A lei de 25 de agosto de 1882 (nº 46) considerou o monumento e suas dependências próprios do Estado de São Paulo e em 1893 o Presidente de Estado, Bernardino de Campos, determinou que o prédio devesse ter função cultural e científica, tendo como acervo inicial a coleção Sertório¹²³, doada pelo Conselheiro Francisco de Paula Mayrink em 1890; as coleções Peçanha e Ramalho e o acervo da Comissão Geográfica e Geológica, que já formavam desde 1891 o Museu do Estado, instalado de forma precária na sede da Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo. As coleções contavam com peças de zoologia, mineralogia, botânica, etnografia, arqueologia e algumas peças históricas. Era, portanto, um museu enciclopédico, com amostragens diversificadas, tipicamente oitocentista, mas com forte caráter educacional e características de instituição científica.

Em 7 de Setembro de 1895 o Museu Paulista foi inaugurado por Bernardino de Campos. O diretor da instituição passou a ser Hermann von Ihering, famoso naturalista que permaneceu no cargo por vinte anos. De fato, o Museu passou a dedicar-se quase exclusivamente às ciências naturais, patrocinando e organizando pesquisas e publicações científicas como a Revista do Museu Paulista.

A direção de von Ihering (1894 a 1915)¹²⁴

¹²³ A coleção era de propriedade do Coronel Joaquim Sertório, que possuía o conhecido Museu Sertório aberto para visitação pública, em São Paulo. Era constituída por objetos de história natural e outros diversificados, cujo valor científico foi depreciado por Taunay: “*Eram coleções zoológicas muito pobres, sobretudo muito mal preparadas. Formava o resto um grande ‘bric a brac (...)*” (TAUNAY, Affonso de E. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1937. p.44) e também por Orville Derby, diretor da Comissão Geográfica e Geológica, para a qual foi transferida a coleção: “*(...) consiste de uma coleção privada, feita por um curioso e vendida por ele junto com a casa para um rico especulador durante o ‘boom’ [do café], o qual fez presente da coleção ao governo e ficou com a casa. O governo, não sabendo o que fazer com ela e não desejando incorrer em despesa, ‘encostou’ o museu na comissão, e eu muito relutantemente aceitei o encargo a fim de preservar o que havia de valor nas coleções e para manter viva a idéia de um museu, que no futuro poderá se transformar em algo melhor*”

(Trecho da Carta de Orville Derby a Hermann von Ihering, de 16/1/1893. In LOPES, M^a Margaret e FIGUEROA, Sílvia F. de Mendonça. A criação do Museu Paulista na Correspondência de Hermann von Ihering (1850-1930) – In *Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material* Nova Série, Vol. 10/11 . Universidade de São Paulo, 2002- 2003. p.30)

¹²⁴ Informações extraídas de: LOPES, Maria Margaret e FIGUEROA, Sílvia F. de Mendonça. A Criação do Museu Paulista na Correspondência de Hermann von Ihering (1850-1930). In *Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material*. Nova Série, volume 10/11. São Paulo: Universidade de São Paulo, Museu

Hermann von Ihering nasceu em 9 de março de 1850 em Giesen, Alemanha. Chegou ao Brasil em 1880, fixando residência no Rio Grande do Sul e cultivando a fama de zoólogo. Transferiu-se, em seguida, para o Rio de Janeiro onde atuou como naturalista-viajante do Museu Nacional até 1891. Foi o primeiro diretor do Museu Paulista entre os anos de 1894 e 1915.

Atuou principalmente nas áreas de Zoologia e Paleozoologia, dedicando-se também a Antropologia e Etnografia. Antes de ser designado diretor do Museu Paulista, mostrava forte desejo de ser diretor de uma instituição desse tipo, pleiteando avidamente a diretoria do Museu em Montevidéu e observando a possibilidade em outros museus da América do Sul. De fato, sua ligação com os países do cone-sul, em especial a Argentina, era por demais estreita: além das costumeiras correspondências científicas, von Ihering doou importantes documentos pessoais (inclusive suas correspondências) e coleções ao Museu de Buenos Aires.

Quando Orville Derby, geólogo norte-americano radicado no Brasil desde 1875 e chefe da Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, lhe ofereceu a chefia da Seção Zoológica da Comissão, que incluía a responsabilidade sobre o acervo do então Museu do Estado, Ihering deixou clara a sua pretensão em se tornar diretor do Museu. O Museu Paulista em 1892, ano em que se iniciam as correspondências, ainda não havia se consolidado, mas se embrionava no Museu do Estado, com sede provisória na Comissão. Em 1893, Ihering aceitou o cargo para a Seção Zoológica e no ano seguinte, instituído o Museu Paulista, tornou-se seu diretor, cargo que ocupou por 22 anos dando à instituição um caráter marcadamente científico, pontuado pela pesquisa e divulgação das Ciências Naturais.

É clara a especificidade científica como matriz epistemológica do período em que Ihering dirigiu o Museu Paulista. Por um lado apresentava a necessidade de pesquisa e divulgação científica, o que de fato aconteceu através de expedições, intercâmbios e publicações; por outro a vocação instrucional da entidade, não na forma de bancos escolares, mas na tentativa de instrução pública. A seção de história não foi esquecida, mas

Paulista, 2002-2003. p. 23 a 35 e *Às Margens do Ipiranga 1890 – 1990*, , Exposição do Centenário do Edifício do Museu Paulista da USP . São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1990.

é perceptível a atuação canhestra do diretor que eticamente percebeu a propensão histórica do museu, mas esta divergia de sua formação. Esse fator deflagrou as severas críticas constantemente emitidas por Affonso Taunay a Ihering e sua gestão:

“...durante vinte e dois anos, de 1894 a 1916, vegetou a coleção chamada histórica do Museu Paulista, amontoada em duas das menores salas do palácio do Ipiranga, semi vazio ainda.

*(...) Não realizou aquisições senão insignificantes, neste largo lapso de anos.”*¹²⁵

Ihering apontava a falta de espaço como um empecilho para uma melhor acomodação das obras de artes, mas relatou em 1901 e 1902 a aquisição de diversas obras históricas, como *A Partida da Monção*, de Almeida Junior; *A Descoberta do Brasil*, de Oscar Pereira da Silva; os retratos de Padre Bartholomeu Gusmão, D. Pedro I, José Bonifácio e Padre José de Anchieta de Benedito Calixto, estes últimos encomendados pelo Museu. Além de quadros históricos, paisagens e pinturas de gênero de artistas como Antonio Parreiras e Pedro Alexandrino também pertenciam ao acervo do Museu. A questão maior, para Taunay, era a disposição mal feita e a mistura sem critérios para a exposição do acervo histórico – que contrastava com o rigor do acervo científico, e que seria motivo de chacota do público mais erudito. Na realidade, o acervo científico primava pela boa organização e sintonia com o que havia de mais contemporâneo na museografia da época. Sob este aspecto, são compreensíveis as críticas de Taunay à situação do acervo histórico e artístico.

Mesmo havendo divergências nos campos de conhecimento de cada um dos diretores, o que repercutiu na posição museológica de cada um e conseqüentemente no perfil que o museu teve durante cada gestão, ambos mantiveram as áreas não especializadas do acervo. Ihering não apenas manteve as peças de caráter unicamente histórico, mas a própria especificidade de seu acervo de ciências e história natural contribuía enormemente para uma compreensão do cenário no qual se deram os fatos históricos e o desenrolar da civilização brasileira. Taunay, apesar de subestimar esta contribuição, respeitou a

¹²⁵ TAUNAY, Affonso de E. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1937. p.46 e 47

manutenção do acervo misto¹²⁶, preservando as seções de zoologia e botânica e mantendo a Revista do Museu Paulista, de caráter eminentemente científico.

Dentre as melhorias para o prédio feitas por von Ihering está o jardim de frente ao Museu, projetado pelo arquiteto, professor e paisagista belga Arsenius Puttemans, em 1909. Inspirado nos jardins franceses barrocos, teve a beleza de seu projeto paisagístico elogiada por Taunay – que o alterou durante sua administração - e foi prazerosamente apreciado pelos inúmeros visitantes que deixaram registros na História.

A visitação em datas específicas era vultosa, consta que mais de 10 mil crianças estiveram presentes à solenidade dos 90 anos da Independência, em 7 de setembro 1912. Era uma tradição que se formatava, ao se comemorar a data no local do Grito, comemoração esta ao mesmo tempo civil e militar. A tradição se perpetua, em paradas e desfiles, nas ruas e principalmente no Museu, a cada 7 de setembro.

Ihering deixou a direção do Museu em 1916, de forma bastante atribulada, após desentendimentos com autoridades, irregularidades nas prestações de contas à Secretaria da Agricultura e à Secretaria do Interior. A partir de 1910 as dificuldades de angariar recursos acentuaram os problemas administrativos. Karina Anhezini levanta algumas dificuldades enfrentadas por Ihering, como a questão do desprestígio das Ciências Naturais associados aos problemas decorrentes da Primeira Guerra Mundial, e cita outras fontes: *Ana Maria de Alencar Alves aponta outros motivos para os problemas enfrentados pelo cientista, principalmente sua atuação contra o desmatamento florestal (...) Lilia Moritz Schwarcz ressalta que pesavam sobre ele acusações de que teria proferido declarações racistas a respeito dos indígenas brasileiros em 1911 n'Estado de São Paulo (...)*¹²⁷. Consta, inclusive, um desfalque significativo de volumes da biblioteca do Museu, por ocasião de sua saída, assim como irregularidades com algumas coleções de zoologia e

¹²⁶ “Entre as primeiras medidas adotadas por Taunay estão a contratação de um naturalista para cuidar das coleções de Botânica (...). Deste modo, à 7 de setembro de 1917, graças ao trabalho sistemático do novo botânico, Taunay inaugura uma nova sala de exposição, a sala A7, cuja disposição das coleções, organizada segundo rigorosos princípios científicos orientadores das Ciências Naturais, pretendia compor um painel demonstrativo da teoria da evolução.” BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escagnolle Taunay (1917-1945)* – tese de doutorado apresentada ao IFCH, Universidade Estadual de Campinas em 1999. p 79, 80

¹²⁷ ANHEZINI, Karina. *Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da História de Afonso de Taunay*. In *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* – nova série vol. 10/11. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002 – 2003. p.40, nota 14

desacordos salariais. Foi instaurada uma Comissão de Sindicância que pormenorizou em inventário todas as coleções do Museu. Estas informações foram imprescindíveis para os primeiros contatos de Taunay com o Museu enquanto diretor e para determinar as diretrizes que foram seguidas.

Ihering retornou à Alemanha em 1924, onde faleceu em 1930.

3.3 A direção de Affonso d’Escragnolle Taunay (1917/1945): a concretização de um projeto

O ilustre Affonso d’Escragnolle Taunay (SC 11/06/1876; SP 20/03/1958)

A família Taunay no Brasil remonta à época de D. João VI. Integrando a Missão Artística Francesa em 1816, chefiada por Lebreton, veio Nicolas Antoine Taunay – importante pintor bonapartista do *Institut de France* que executou, no Brasil, uma extensa obra na qual se destacam belas paisagens, através das quais demonstra seu fascínio pela exuberante natureza local. Sobre ele disse Affonso d’E. Taunay em estudo sobre a Missão Francesa: “ (...) a contemplação da natureza brasileira modificou-lhe o colorido e inspirou-lhe uma das melhores fases da carreira de paisagista, pois, realmente, das suas vistas no Rio de Janeiro algumas há de incomparável realismo.”¹²⁸

Nicolas trouxe consigo toda a sua família: seus cinco filhos, August, Hipolite, Félix-Emile e Aimé-Adrien (já mencionado nesta dissertação) e trouxe também seu irmão, Auguste-Marie. Félix-Emile se destacaria, anos depois, como consagrado pintor de paisagens e diretor da Academia Imperial de Belas Artes entre 1834 e 1851, sendo ainda o orientador cultural do jovem D. Pedro II. Adrien chegou ao Brasil aos treze anos e, aos vinte e cinco, precocemente morreu durante a expedição Langsdorff – não sem antes deixar um significativo legado como artista-viajante.

Félix –Emile casou-se com a filha do Conde d’Escragnolle, ministro francês no Rio de Janeiro, dando origem à família Escragnolle-Taunay. Em 1843 nasceu Alfredo d’Escragnolle Taunay, que viria a ser conhecido pelo título de Visconde de Taunay. Militar, escritor, lexicógrafo e político, foi uma das grandes figuras públicas do século XIX. Participante da Guerra do Paraguai, descreveu seus horrores em *Retirada de Laguna* e, entre vários romances e contos, é autor do belo *Inocência*, configurando-se em importante

¹²⁸ TAUNAY, Afonso d’Escragnolle. *A Missão Artística Francesa de 1816*. Brasília: Universidade de Brasília, 1983. p 197

membro do romantismo brasileiro. Como político exerceu diversos cargos, inclusive o de presidente da província de Santa Catarina, e foi lá, em Nossa Senhora do Desterro – hoje Florianópolis - que em 1876 viu nascer seu filho, Affonso d'Escragnolle Taunay.

Já em 1877 a família mudou-se para o Rio de Janeiro onde Affonso teve a sua formação acadêmica, do Colégio D. Pedro II à Escola Politécnica, na qual se diplomou engenheiro-civil em 1900. Tendo exercido docência nesta área, logo que pôde trocou a carreira pela História: sua verdadeira vocação. Em São Paulo, onde viveu por mais de cinquenta anos, casou-se com D. Sara de Souza Queiroz e realizou sua vasta obra, tornando-se um dos maiores historiadores paulistas.

Catedrático da tradicional Escola Politécnica de São Paulo, foi lá que publicou seus primeiros escritos. Permaneceu até 1917, quando deixou o cargo para efetivar-se diretor do Museu Paulista, na qual permaneceu até 1945 – sempre procurando se adequar ao momento político em questão. Sendo professor, historiador, ensaísta, biógrafo, romancista, tradutor e lexicógrafo, Taunay exerceu múltiplas atividades, ocupando também diversos cargos, como o de diretor dos Museus do Estado de São Paulo desde 1923; foi encarregado da reorganização da Biblioteca e do Arquivo do Ministério das Relações Exteriores em 1930 e professor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo entre 1934 e 1937. Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do Instituto Histórico de São Paulo, da Academia Paulista de Letras, da Academia Portuguesa de História e sócio correspondente de Institutos Históricos estaduais. Ao se aposentar, em 1945, foi distinguido com o título de Servidor Emérito do Estado de São Paulo.

Autor prolixo, nos legou extensa obra – algumas das quais utilizadas nesta dissertação – que se iniciou com *Léxicos de termos técnicos e científicos*, em 1909, e terminou com os *Ensaio de história econômica e financeira*, publicada postumamente, em 1958. Abordou amplamente o bandeirismo, a história da cidade de São Paulo, a história do café no Brasil, a lexicografia e a literatura dos viajantes estrangeiros no Brasil. Sua publicação mais significativa, com certeza, foi a *História Geral das Bandeiras Paulistas*, realizada ao longo de mais de vinte anos em que se produziram onze volumes.

Participou de diversos projetos, entre publicações e ações culturais, que enfatizavam sua visão particularizada, mas ressonante com uma grande facção da elite social e intelectual da época, sobre a história brasileira e, em especial, paulista. Sua atuação na

direção do Museu Paulista se mostrou emblemática neste contexto, viabilizando um projeto de elaboração da história paulista – talvez elitista, possivelmente mítica, decididamente hegemônica, mas amplamente difundida e revisitada.

A Posse do novo diretor

Após a rápida, mas significativa¹²⁹ passagem de Armando Prado como diretor do museu entre 1916 e 1917, o presidente do Estado, Altino Arantes, designou Affonso d'Escragnolle Taunay como novo diretor do Museu Paulista. O próprio Taunay reconheceu, anos mais tarde, a importância da recomendação de seu nome ao secretário do Interior Oscar Rodrigues Alves pelo então prefeito Washington Luis – que acompanhou sua trajetória e efetivou politicamente os projetos do Museu. Taunay era membro, desde 1911, dos Institutos Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro e de São Paulo, através dos quais realizou pesquisas e publicações sobre a história do Brasil. Já tinha, portanto, um bom destaque na área histórica quando aconteceu o convite para a direção do Museu Paulista, o que foi ainda mais valorizado pela proximidade do Centenário da Independência. Sob influência de Capistrano de Abreu, dedicou-se à história do passado colonial paulista, apresentando estudos sobre Pedro Taques e Frei Gaspar da Madre de Deus – entre os anos de 1914 e 1915. Seus primeiros trabalhos em história foram através do romance histórico, relatando episódios da invasão holandesa.

A presença de Taunay à frente do Museu, nos vinte e oito anos de sua administração, foi determinante no processo de criação e solidificação de símbolos nacionais – ou alegorias históricas - produzidos incessantemente até os anos 40 - e mesmo em anos subsequentes. Gerados por fontes documentais impressas e iconográficas, estes símbolos integram o imaginário nacional e, mais especificamente, paulista.

A transição do século XIX e XX e as primeiras décadas efetivaram um momento de valorização de São Paulo. A pequena província vinha sendo transformada paulatinamente em uma potência. A fotografia se tornava um meio eficaz de registro do desenvolvimento

¹²⁹ Armando da Silva Prado, durante sua curta gestão, elegeu a História do Brasil como foco, adquirindo a importante Biblioteca “Eduardo Prado”, composta não apenas de livros, mas também de cartografia, gravuras e manuscritos. Por sua disposição por enriquecer o acervo histórico do Museu, Taunay não deixou de elogiar seu antecessor em seu *Guia da Seção Histórica*.

da pequena cidade, principalmente com as publicações de Militão de Azevedo. Capistrano de Abreu e Washington Luís publicavam documentações históricas que valorizavam o passado paulista. Dos escritórios de Ramos de Azevedo projetava-se uma nova e rica cidade. O mecenato dos barões do café possibilitava uma modernização cultural. Fizeram-se necessários pilares sólidos para sustentar essa transformação: a construção de São Paulo em metrópole.

A questão econômica determinou o desdobramento político, no qual São Paulo pleiteava sua hierarquia hegemônica na República Velha. Taunay, tão ligado às elites econômicas¹³⁰, principalmente a cafeeira, ostentava o lema da cidade, *Non ducor, duco* (não sou conduzido, conduzo). Havia um consciente projeto regionalista de valorização do nacional, sim, mas principalmente dos ícones paulistas pré-imigração. O destaque é a figura dos bandeirantes, que foi cristalizada na forma de mito, tanto na iconografia (entre outras, as encomendas de Taunay sobre a iconografia monçoeira a partir de obras de artistas viajantes – assunto que será visto neste capítulo) como nas publicações – impossível não citar os 11 volumes da *História Geral das Bandeiras*, editados entre 1924 e 1950, do próprio Taunay.

Linha museológica de Taunay

Ao assumir a direção do Museu, Taunay imediatamente criou a seção de História, iniciando o perfil histórico que caracteriza a instituição até hoje¹³¹. Bem mais entrosado

¹³⁰ A ligação de Taunay com as elites e a ideologia desprendida dessa ligação é assunto controverso. Karina Anhezini afirma que, a partir da análise das correspondências do diretor, não foi possível visualizar Taunay como “mentor de um projeto ideológico das autoridades e da elite paulista”, como afirma Aureli Alcântara em *Taunay e a iconografia cafeeira: discurso e recurso*. Para Anhezini os anseios de uma elite política não seriam suficientes para dirigir as atividades museológicas que ocorreram no Museu Paulista mas que estas apenas coincidiram com a mentalidade em voga de que São Paulo teria papel de destaque na História Brasileira. Por outro lado, Fernando Novais cita Joseph Love que descreve o incômodo que a burguesia imigrante, industrial, começou a trazer às famílias tradicionais paulistas nos anos 20, o que teria levado a um projeto ideológico de resgate e valorização do passado paulista pré-imigração.

¹³¹ Em 1925 a seção de botânica do Museu Paulista foi removida para o Instituto Biológico, recém criado. O acervo de zoologia e mineralogia foi para outros institutos estaduais. Diversas pinturas foram transferidas para a Pinacoteca do Estado. Em 1934 o Museu foi incorporado à Universidade de São Paulo, com a integração definitiva em 1963 (Lei Estadual nº 7.843, de 11.03.1963). Em 1989 (Resolução 3.560 da Universidade de São Paulo, de 11 de agosto de 1989) unificaram-se museus e órgãos com atuação nas áreas de Arqueologia e

com as autoridades que seu predecessor, conseguiu levar adiante uma série de reformas materiais que contribuíram para a sustentação de seu projeto museográfico. De acordo com seu biógrafo Odilon Nogueira de Matos, *“coube-lhe igualmente determinar a complementação das obras do palácio, especialmente a decoração interior e o ajardinamento do belo parque que se estende até o riacho histórico; encomendou quadros a artistas famosos(...); deu um caráter grandioso e evocador do bandeirismo ao peristilo e à majestosa escadaria (...), decorando todo o vestíbulo com ânforas contendo água dos rios vinculados às bandeiras paulistas e com a suposta iconografia dos nossos bandeirantes, bem como retratos dos grandes vultos da Independência; organizou o salão de honra, dedicado ao Sete de Setembro, tendo em sua parte maior o famoso quadro de Pedro Américo, (...); organizou uma sala dedicada às monções, tendo como fundo o não menos famoso quadro de Almeida Junior (‘A partida da monção’) e organizou salas dedicadas à reconstituição do passado da cidade de São Paulo”*¹³².

Não se pode afirmar que o projeto de Taunay frente ao Museu tinha uma intencionalidade determinada, que previa cada passo que viria a tomar. Havia, com certeza, uma concepção de museologia voltada para a questão comemorativa e emblemática como sacralizadoras de uma memória. Nesse entendimento se sustentava o princípio historiográfico de Taunay: para a reconstituição de um fato histórico bastaria a apresentação de objetos e documentos textuais e iconográficos – preferencialmente contemporâneos ao fato, mas não unicamente – para lhe dar autenticidade. Ao apresentar um objeto ou documento autêntico a História estaria também sendo apresentada, cabendo ao historiador a busca e seleção de fontes plausíveis. Essa pretensa neutralidade isentaria o historiador de seu papel analítico e ideológico.

Todo o acervo histórico do Museu se constituiu, sob a batuta de Taunay, na forma de objetos reais (os cabelos de D. Leopoldina, as águas retiradas dos rios e guardadas em ânforas, as armas, os documentos assinados) ou de objetos produzidos a partir de fontes

Etnologia, transferindo-se todo esse acervo para o Museu da Universidade de São Paulo, tornando-se, a partir daquela data, o Museu Paulista um museu de História do Brasil, ou mais especificamente, um museu de História da Cultura Material da sociedade brasileira com as áreas de pesquisa: Sociedade e Cotidiano, História do Imaginário e Universo do Trabalho

¹³² MATOS, Odilon Nogueira de. *Afonso de Taunay Historiador de São Paulo e do Brasil – perfil biográfico e ensaio bibliográfico*. São Paulo: Coleção Museu Paulista (Universidade de São Paulo), 1977. p.32

consideradas fidedignas (pinturas de retratos, de paisagens ou fatos; cartografias; publicações). Os objetos originais e contemporâneos aos fatos históricos, mais do que a própria informação que deles derivaria, serviriam para avaliar os objetos e obras encomendadas, assim como a fonte legitimaria os mesmos objetos, impondo-lhes uma imparcialidade histórica, uma verdade. É o caso das fontes originadas de artistas ou cientistas estrangeiros que documentaram seus relatos de viajantes em diários publicados e cuja probidade nunca foi refutada por Taunay:

“A contribuição dos viajantes estrangeiros, apesar de sua desvantagem de origem, causada pelas diferenças fundamentais de mentalidade, representa elementos da maior valia e nada supre seu conhecimento. Sobretudo quando é possível lançar mão de informantes probidosos e inteligentes como muitos do século XIX (...). Graças a estes elementos conjugados de procedência nacional e de origem alienígenas será possível ensaiar a reconstituição de aspectos da vida de outrora”¹³³.

Seria a origem realmente uma desvantagem, neste caso? Não seria justamente a procedência hegemônica da fonte que legitimaria os argumentos e, portanto, propiciaria a legitimidade que buscava o historiador? Mesmo sabendo que os viajantes, com toda a sua probidade, inteligência e (por que não?) coragem, carregavam uma imensa bagagem cultural que interferia em seus juízos e relatos, isso poderia servir de parâmetro para a autenticidade das descrições e análises dos fatos, épocas, raças e paisagens relatados por eles.

Por outro lado, o conceito museológico de Taunay também estimulava a utilização de toda a documentação como fonte de pesquisa e publicação, o que ocorreu em abundância durante a sua gestão. O objeto histórico deveria ir além da contemplação, sendo

¹³³ Affonso de E. Taunay (TAUNAY, Affonso de E. – *Anuário da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP - 1934-35*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1937), citado em LIMA, Solange Ferraz de e CARVALHO, Vânia Carneiro de. *São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista*, in *Anais do Museu paulista – História e Cultura Material*. Nova Série, nº 1. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993. p 149, nota nº 2

labutado, esmiuçado, podendo gerar novos objetos, mas não analisados com a finalidade de gerar novos conceitos.

Redefinição do Museu

Assim que assumiu a direção do Museu Paulista, Taunay iniciou a organização de uma sala especialmente dedicada ao passado paulista, onde haveria uma exposição permanente de documentos antigos. Para tal, contactou diversas instituições no Brasil e no exterior, como o Arquivo do Estado Maior das Forças Armadas, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a Biblioteca Nacional de Lisboa e os Arquivos das Índias em Sevilha, buscando doações de documentos originais ou empréstimos para cópias. Além de diversas obras cartográficas, conseguiu reunir documentos coloniais¹³⁴, que além de servirem às exposições forneceram a Taunay farto material para as suas publicações, especialmente as ligadas ao bandeirismo. Outro importante feito foi a ampliação da biblioteca – denominada *brasileira* – por meio de permutas e doações de livros e periódicos ligados à História do Brasil, tornando-se referência obrigatória desta área.

A partir de 1919, Taunay iniciou a decoração do Museu preparando-o para as festividades do Centenário da Independência em 1922. Visava dar ao Museu um aspecto de panteão, homenageando todos os feitos e vultos históricos significativos, através de obras de arte. Na busca por uma apresentação estética das obras já existentes e das que o Museu adquiriu com o tempo, talvez esteja o maior feito de Taunay como diretor, como comenta Ana Cláudia F. Brefe:

“Sem dúvida alguma, a construção de um novo universo estético foi o grande suporte de Taunay, (...) particularmente no rearranjo de todas as salas, galerias, peristilo, escadaria, salão de honra, que a inflexão imposta pelo novo diretor, em relação à gestão

¹³⁴ “ Além das coleções já citadas estão reunidos inventários de bandeirantes ilustres, uma carta de sesmaria assinada por Martim Afonso de Souza, cartas de negócios dos séculos XVII e XVIII , róis de remessas de ouro tirado do sertão, roteiro de minas, cartas setecentistas trocadas entre parentes e amigos, registro de cartas régias e atos oficiais, livros de notas tabelionais, autógrafos de personalidades notáveis – bandeirantes, escritores, homens de governo. Enfim, diversos documentos referentes às diversas fases da vida paulista, num período que vai de 1550 a 1822.”Relatório de Taunay à Secretaria do Interior. In BREFE, Ana Cláudia Fonseca. História Nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. In Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material. Nova série vol. 10/11. Universidade de São Paulo, 2002/2003 . p 84

anterior se materializou e pode ser amplamente notada, até mesmo por um espectador mais inadvertido. As imagens e a forma pela qual elas foram sendo dispostas é que reconstruíram o espaço e o dotaram de sentido. No conjunto (...) a História foi instituída de maneira progressiva, sobretudo espacialmente, indo culminar e dotando de sentido integral o quadro de Pedro Américo, Independência ou Morte”¹³⁵.

Ao mesmo tempo em que o Museu ia se configurando esteticamente, numa disposição de acervo compatível com a proposta de museu histórico aos moldes do século XIX, Taunay manteve a disposição incessante na busca por angariar doações de objetos e por viabilizar encomendas de obras de arte e fundos para reformas, decorações e melhorias do Museu. O objetivo era o ano de 1922, deixando o local pronto para as comemorações do Centenário da Independência. Um aliado era Washington Luís, então presidente do Estado, que não só possibilitou um orçamento condizente com as propostas de Taunay mas, ele mesmo sendo um entusiasta da história paulista, colaborou com as publicações e projetos do diretor do Museu Paulista. Os relatórios e correspondências de Taunay neste período demonstram uma infatigável busca por recursos, planos e idéias e ainda uma extraordinária troca intelectual com diversas personalidades de então, detalhadas por Karina Anhezini a partir de seus levantamentos e pesquisas ¹³⁶. Entre 1919 e 1921 se deu uma incessante troca de idéias e sugestões entre Taunay e vários intelectuais, entre os quais Basílio de Magalhães, Eugênio Egas, Theodoro Sampaio, Washington Luís, Oliveira Lima e Capistrano de Abreu, o que contribuiu para a determinação de escolhas temáticas e iconográficas para o acervo do Museu.

Os planos de Taunay para a preparação do Museu para os festejos do Centenário da Independência passavam por um extremo uso da visualidade – Taunay acreditava no poder de evocação da iconografia, documentando fatos, fisionomias, paisagens e costumes

¹³⁵ BREFE, Ana Cláudia Fonseca. História Nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. In Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material. Nova série vol. 10/11. Universidade de São Paulo, 2002/2003 . p. 86

¹³⁶ O texto utilizado nesta dissertação, *Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da História de Afonso de Taunay*, é uma versão modificada do capítulo 3 da dissertação de Mestrado da autora, intitulada *Intercâmbios intelectuais e a construção de uma História: Afonso D’Escragnolle Taunay 1911-1929*, realizada sob orientação da Prof^a Dr^a Teresa Maria Malatian, em História – Unesp.

sociais. Via na imagem a sua capacidade celebrativa e pedagógica, sua eficácia em difundir e resguardar a memória. Acreditando que a iconografia produzida até então era insuficiente e precária – especialmente as produções sobre papel de artistas viajantes e fotografias, que, apesar do valor documental não tinham dimensão, permanência e compatibilidade com os valores pictóricos estabelecidos – principiou uma complexa negociação com autoridades, artistas e intermediadores para efetivar todas as suas encomendas.

Ao se voltar para a documentação e iconografia histórica, o Museu assumiu sua identidade epistemológica minimizando, sem abandonar, a importância das ciências naturais. Em relatório de 1919, ao detalhar seus planos de decoração para 1922, Taunay ressalta:

“ (...) a verdadeira riqueza do Museu consiste no seu herbário e nas suas coleções zoológicas em depósito. A natureza das festas de 1922 coloca porém a História Natural em segundo plano para pôr em vivo destaque a necessidade da glorificação das tradições brasileiras e paulistas, sobretudo o que se prende aos dias de 7 de Setembro”¹³⁷.

As encomendas e as dicotomias iconográficas

Consciente de que o acervo coletado por Ihering em vinte anos de administração era mais abundante e seletivo que as peças esparsas da coleção histórica, Taunay começa sua empreitada por tornar o Museu apropriado para os festejos do Centenário da Independência. Já em 1919 inicia sua correspondência com artistas como os pintores Oscar Pereira da Silva, Domenico Failuti, Benedito Calixto e Wash Rodrigues, que estavam em evidência em São Paulo, e pintores e escultores da renomada Escola Nacional de Belas Artes, como Fernandes Machado, Rodolfo Amoedo e Henrique e Rodolfo Bernardelli, dando início aos processos de negociação das encomendas. Karina Anhezini ressalta a importância da intermediação de Eugênio Egas neste momento, facilitando o contato de Taunay com os

¹³⁷ Taunay, 1919, sendo citado em BREFE, Ana Cláudia Fonseca. História Nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. In Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material. Nova série vol. 10/11. Universidade de São Paulo, 2002/2003 . p. 88

artistas da ENBA e as estratégias para adquirir obras de artistas de renome por valores mais razoáveis:

“No Rio estive com o pintor Fernandes Machado a quem falei sobre os retratos para o Museu. Disse-lhe que V. desejava-lhe quatro ou cinco, desde que os pintasse a preço razoável – Respondeu que pintaria – Acrescentei: não podemos obter do Bernardelli algum trabalho? ‘Sim, respondeu Machado, e devem também procurar o Amoedo – Se o dr. Taunay me der cinco retratos eu me comprometo a conseguir que Amoedo e Bernardelli acompanhem os meus preços’. Isto foi no dia 24 do corrente. – Se V. quiser pormenores, marque lugar para nos encontrarmos.(...) Esta cartinha é de caráter Confidencial. Seu, de coração, Egas”¹³⁸.

Foi pertinente a escolha de Taunay pela Escola Nacional de Belas Artes para a efetivação de parte de seus planos, pois a Escola, sendo a continuidade da Academia Imperial de Belas Artes depois da República, esteve sempre presente nos projetos civilizatórios do século XIX.

Félix Émile Taunay, diretor da Academia entre 1834 e 1851 e avô paterno de Afonso Taunay, discursava para o então jovem Dom Pedro II, em 1840 em solenidade na Academia:

“Senhor! São as Belas Artes instrumentos de civilização e de glória: e como tais, elas, não menos que as ciências e as letras, merecem proteção aos soberanos, nem tão pouco se pode dizer que no Rio de Janeiro elas se achem em estado de desamparo e orfandade”¹³⁹.

¹³⁸ Carta de Eugênio Egas a Afonso de Taunay, 28 de julho de 1919. Citada em ANHEZINI, Karina. *Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da História de Afonso de Taunay*. In Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material – nova série vol. 10/11. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002 – 2003. p 41

¹³⁹ Trecho de discurso de Félix Émile Taunay in SANTOS, Afonso C. Marques dos Santos. *A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império – A Representação da Nacionalidade*. in Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro – 20 a 22 de Novembro de 1996. p 133

Naquele momento Taunay, diretor da AIBA, já percebia o poder demiúrgico das artes enquanto instrumento de identidade nacional; já solicitava do poder reinante proteção, custeio e apoio e afirmava que, em algum grau, isto já acontecia. No outro momento, Taunay, diretor do Museu Paulista, continuava acreditando na arte como o demiurgo capaz de efetivar uma identidade nacional e paulista; solicitava e obtinha do Estado apoio e custeio para o seu projeto – além do de algumas entidades privadas - e ainda buscava uma estética oficial, apoiada pelo Estado, para a realização do mesmo. Momentos diversos, mas com atuações paralelas de ambos os diretores.

Essa é uma questão mais complexa: a Escola Nacional de Belas Artes havia ansiado por uma renovação modernizante entre os anos 80 e o início do século XX. A relativa rigidez estética que muitas vezes se impunha no ensino na Academia passou a se flexionar às tendências, senão totalmente inovadoras, pelo menos mais maleáveis num amálgama estilístico que compreendia acentos do Romantismo, Realismo, Impressionismo, Simbolismo e Art Nouveau. Artistas como os irmãos Bernardelli e Rodolfo Amoedo fizeram parte desse período da AIBA, o que em certa medida explica divergências entre as determinações de Affonso Taunay e a posição desses artistas.

Para Taunay o repertório mítico em torno da figura dos bandeirantes era vasto. Mais do que heróis, eles deveriam personificar o Estado de São Paulo em seu significado perante a Nação. A determinação de todos os pormenores em sua representação – que abarcava desde o vestuário, aos gestos, semblante, atitudes e feitos – confrontou-se com visão talvez mais realista e, com certeza, mais humanizada dos dois artistas e de outros expoentes culturais deste período¹⁴⁰.

¹⁴⁰ “Em 1940, Humberto Mauro filmará *Os Bandeirantes*, para o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), sob a orientação geral de Edgar Roquette-Pinto, diretor do Instituto, e a coordenação histórica de Affonso Taunay. Seguindo uma ótica educativa, Taunay vislumbrará no filme a oportunidade de dar animação às imagens que já constituíam o acervo do Museu Paulista. (...) Mas seu projeto de reeditar o mito bandeirante, por meio do cinema, chocar-se-á com o de Roquette-Pinto e o de Humberto Mauro.(...)”

Humberto Mauro, por sua vez, dará ênfase à história de Fernão Dias. Enquanto Taunay destaca o despreendimento com o qual o bandeirante promove a busca às pedras preciosas a mando do governo, mas com recursos próprios, o filme privilegiará as dificuldades enfrentadas pelo velho e enfermo Fernão Dias, narradas em tom melancólico, destoando da celebração proposta por Taunay.

(...)

Semelhante procedimento, caracterizado pelo abandono dos valores heróicos clássicos, tornou-se evidente desde a publicação, em 1902, do poema *O caçador de esmeraldas*, de Olavo Bilac (1865-1918) (...). É irresistível a comparação entre os quadros de Henrique Bernardelli (...) e a imagem criada pelo poeta:

Sendo já sexagenário quando iniciou o processo das encomendas para a decoração do Museu, Henrique Bernardelli (1857 – 1936) há muito dispunha de uma história iconográfica bandeirante revolucionária. Sua obra *Os Bandeirantes*, de 1889 é longamente analisada por Maraliz Vieira Christo¹⁴¹, que explicita a rejeição do artista por heróis inventados, a sua visão arguta sobre o bandeirante que avança no sertão ser apenas um ser humano e ainda, mais sutilmente, o questionamento sobre a moral desses homens que aprisionam os índios para escravizá-los e que atuam sempre de forma predatória. Na obra (uma pintura histórica de 2,4 x 2,9m, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes), dois bandeirantes sedentos sorvem água diretamente de uma poça no chão, na floresta, sendo observados por índios prisioneiros. Sendo autor de uma obra tão anti-heróica, deve ter evidentemente se exasperado com a interferência de Taunay ao seu esboço de Mathias Cardoso de Almeida, sobrinho de Fernão Dias Paes Leme, o qual fumava negligentemente:

“E como este quadro vai figurar numa galeria em que todos têm atitudes heróicas, não será de recear que ele venha representando um homem numa situação despreocupada como que estar a fumar? (...) Assim lhe pediria que suprimisse o cachimbo, o seu quadro deve ir ao lado da estátua de seu irmão que representa Pedro I (...) Ora, poderá causar estranheza ver-se um homem, figura principal da tela, a fumar entre o Imperador nesta atitude heróica e o conquistador de Goiás (...) não pensa assim?”¹⁴²

*E sete anos, de fio em fio destramando
O mistério, de passo em passo penetrando
O verde arcano, foi o bandeirante audaz...
- Marcha horrenda! derrota implacável e calma,
Sem uma hora de amor, estrangulando na alma
Toda a recordação do que ficava atrás!”*

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico*. In Projeto História – artes da história & outras linguagens. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História, PUC-SP, n° 24, 2002. p. 330 e 331

¹⁴¹ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Bandeirantes ao chão*. In Estudos Históricos, número 30, 2002. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas. p 33 a 55

¹⁴² Carta de Afonso de Taunay a Henrique Bernardelli, 27 de Setembro de 1923. Citada por: ANHEZINI, Karina. *Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da História de Afonso de Taunay*. In Anais do Museu

Não era crível que o artista assim pensasse, mas teve que aceitar esta e outras interferências nas quais, inclusive, o argumento era a aceitação ou não do presidente do Estado Washington Luís¹⁴³.

Rodolfo Amoêdo, na época das encomendas também sexagenário, ainda lecionava na ENBA, ao contrário de Bernardelli que apenas atendia a encomendas. Ligava-se historicamente ao romantismo indianista, em que a figura do índio se eleva a símbolo nacional, cultuando também a figura dos jesuítas. Ambos foram negligenciados no projeto do Museu Paulista, tendo o índio uma representação, com exceção de Tibiriçá, subserviente. Ver-se na situação de representar o algoz daquele a quem tinha como modelo (o índio) como um herói (o bandeirante), levou Amoêdo a se subtrair das interferências de Taunay no painel encomendado *A Variação das Canoas*, elaborando uma cena em que o bandeirante é mostrado enfraquecido e em igualdade com os índios. A obra terminada tardiamente, em 1926, não foi aceita pelo diretor do Museu Paulista, que alegou falta de recursos para o pagamento. O painel se encontra no Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora com o nome *Bandeirantes*.

Essa situação conflitante entre Affonso Taunay e os artistas Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoêdo é analisada por Maraliz Christo que de forma perspicaz sugere o porquê da contratação por Taunay de artistas tão contrários à sua causa:

“... acreditamos que Taunay os via, não como pintores ligados a temas românticos, mas como consagrados artistas, virtuosos no tocante à representação do corpo humano, aptos a criarem uma imagem verossímil para os bandeirantes; via a si mesmo como capaz de impor aos artistas a sua noção de pintura como criação de um documento histórico”¹⁴⁴.

Paulista: História e Cultura Material – nova série vol. 10/11. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002 – 2003.

¹⁴³ A participação de Washington Luís na remodelação do Museu Paulista excede suas funções políticas de gerir as verbas necessárias às reformas e aquisições. Tendo sido historiador apaixonado, atuante no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, participa de forma intelectual colaborando com documentações, e doações, auxiliando nas publicações e atuando ao lado de Taunay nas decisões de cunho museográfico. É a partir de 1920, quando se torna presidente do Estado que as verbas se tornam suficientes para a aquisição de todas as obras necessárias para o projeto de Taunay.

¹⁴⁴ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico*. In Projeto História – artes da história & outras linguagens. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História, PUC-S, nº 24, 2002. p.330 e 331

Taunay buscava a representação perfeita de uma estética aceita e consolidada por artistas de talento irreprochável. Não deve ter considerado que estes senhores também tinham seus projetos particulares de representação de uma história brasileira mais humanizada.

A organização do Museu para o Centenário

Entre 1917 e 1922, Taunay organizou as festividades do Centenário da Independência cuidando, sobretudo, da iconografia histórica do período colonial até 1822, na forma de encomendas de pinturas e esculturas. Após o centenário, as encomendas continuaram em profusão até a década de 30. O *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*, de 1937, traz como concluído o acervo de obras históricas do Museu e, realmente, poucas peças foram adquiridas posteriormente. O projeto inicial limitava a data dos feitos representados até a Independência, mas retratos de vultos que marcaram a história nacional posteriormente a esta data foram lembrados e registrados pelo empenho em consolidar a identidade do Brasil independente.

Em relatórios¹⁴⁵ ao Secretário do Interior, Taunay expõe suas concepções e preocupações:

“Ativamente prosseguiram os trabalhos para a apresentação do Museu às grandes festas centenárias.

Estes embelezamentos serão sobretudo realizados no saguão do Museu, na sua escadaria monumental e no Salão de Honra.

No Salão de Honra fiz colocar quatro dos cinco grandes medalhões decorativos que devem acompanhar o notável quadro de Pedro Américo.(...) Ao nível do quadro de Pedro Américo para os lugares deixados pelo arquiteto para a colocação de dois grandes

¹⁴⁵ Extratos dos relatórios de Affonso de Escagnole Tauany, referentes aos anos de 1920 e 1921, encaminhados ao Secretário do Interior do Estado de São Paulo; citados em *Às Margens do Ipiranga 1890 – 1990, Exposição do Centenário do Edifício do Museu Paulista da USP*. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1990. p. 19 e 20

painéis, resolvi instalar figuras femininas para variar o tom geral da ornamentação da sala, e render homenagem aos vultos de mulheres patrióticas que também contribuíram para a nossa emancipação política. (...)

Para a decoração da escadaria também pedi projetos e propostas para as estátuas que devem completá-la. (...) procurei reunir as efígies dos homens notáveis da Independência que devem ser reproduzidos nos lugares especialmente para eles deixados pelo arquiteto do Monumento. Consegui achar os retratos de numerosos brasileiros ilustres que se supunham não existir, graças a repetidos e constantes pedidos feitos pela imprensa de todo o Brasil.

A São Paulo vieram nossos ilustres pintor e escultor Profs. Amoedo e Rodolpho Bernardelli, a quem ouvi. Com eles discuti muito o plano de decoração. O projeto da sanca é todo do Prof. Amoedo. O da escadaria tem a aprovação plena do Prof. Rodolpho Bernardelli. Conversei longamente com artistas do valor dos Srs .Prof. Brizzolara, C. Ximenes, Fernandes Machado, Oscar Pereira da Silva, D. Adalberto Gresnigt, entre outros.

O projeto da sanca traz dezoito painéis, onde serão pintados retratos dos próceres da Independência, e nos quatro ângulos esculturas com medalhões cercados de ramos de louro e carvalho, trazendo os quatro milésimos dos movimentos libertadores do Brasil de 1720, 1789, 1817 e 1822.

Abaixo da sanca há uma linha deixada pelo arquiteto para levar seis retratos(...). Abaixo desta linha há um terceiro plano a decorar-se (...) onde o arquiteto fez colocar um nicho grande e seis pedestais para estátuas. (...)

Infelizmente a verba concedida pelo Governo do Estado para o preparo do Museu e insuficiente. Assim o saguão ficará por completar: sua decoração só ficará perfeita quando tivermos mais duas estátuas e quatro painéis. Ao meu ver sintetizará o saguão o século XVI paulista de preparação ao surto das bandeiras(...).

Às idéias com a decoração, somavam-se as preocupações com reformas indefectíveis do edifício na rede de esgoto, eletricidade, telhados, paredes, esquadrias, adornos de mármore e estuque, pintura geral. Os bons relacionamentos de Taunay possibilitaram as melhorias e os reparos necessários. Por outro lado, a decoração interna

exigiu um verdadeiro *tour de force* por parte de Taunay e dos envolvidos, não apenas em relação a orçamentos e verbas, mas à viabilidade de conclusão e de concretização das obras projetadas.

A maior dificuldade de Taunay nestes primeiros anos era a aquisição de fotos, desenhos de época ou descrições fidedignas que legitimassem os retratos. No Salão de Honra, principal foco de Taunay para o Centenário que se tornou antologia iconográfica da Independência, laureando a parte superior da grande sala que comporta o *Independência ou Morte*, destacaram-se os medalhões de dois metros de diâmetro, autoria de Oscar Pereira da Silva. Retratavam os principais nomes do movimento da Independência: D. Pedro I, ao centro; Gonçalves Ledo (cuja fidelidade do semblante nunca foi comprovada), à esquerda; José Clemente Pereira, à esquerda; José Bonifácio, na parede lateral esquerda e Diogo Feijó na lateral direita. Domenico Failutti (artista provavelmente italiano que esteve em São Paulo no princípio do século) pintou, para o mesmo Salão, um retrato de Maria Quitéria com uniforme militar, a partir de uma gravura de Maria Graham de 1822 e da imperatriz D. Leopoldina de Habsburgo com seus filhos, a partir de uma gravura austríaca de 1824. A escolha sobre as duas retratadas representa o desejo de Taunay de homenagear figuras femininas significativas no processo da Independência num panteão onde a predominância masculina reinava absoluta. Completavam a decoração do Salão de Honra dois painéis históricos de Oscar Pereira da Silva: *O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União e Sessão da Corte de Lisboa*, além da ornamentação das paredes em baixo relevo, dragões e medalhão PI.

Em maio de 1921, com o Museu fechado desde o ano anterior para melhor efetuarem as reformas, Taunay listou os nomes que deveriam figurar nos medalhões da sanca da escadaria, todos ligados ao processo da Independência, conforme projeto de Amoedo. A dificuldade em obter retratos fiéis fez as escolhas recaírem em alguns personagens menos importantes, o que desagradou Washington Luís. Ana Cláudia Brefe cita a publicação de Taunay em 1922 *Grandes Vultos da Independência Brasileira*, onde reproduz os retratos dos medalhões do Museu com detalhada bibliografia. Esta publicação seria uma forma de assegurar a importância desses personagens, legitimando a sua escolha. As pinturas e relevos dos medalhões foram encomendadas a Oscar Pereira da Silva e a

Domenico Failutti que deveriam terminar todos os retratos para o Centenário. Entregaram a metade dentro do prazo estabelecido.

Foram encomendadas, nesta mesma época, uma estátua de D. Pedro I a Rodolfo Bernardelli a ser posta no nicho central da escadaria; duas esculturas de 3 metros de altura, incluído o pedestal, dos bandeirantes Fernão Dias Paes Leme e Antonio Raposo Tavares¹⁴⁶ ao escultor italiano Luigi Brizzolara para figurarem no saguão e seis estátuas menores de bandeirantes aos artistas Nicollo Rollo, Amadeu Zani e Henri-Vital Van Emelen acompanhando a escadaria. Encomendou, também, quatro telas representando cenas bandeiristas aos pintores Fernandes Machado, Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli - que ficaram prontas, com alterações de temas e artistas, entre 1924 e 1963. Passaram a representar os ciclos econômicos: *Posse da Amazônia* (J. Fernandes Machado, 1924); *Ciclo da Caça ao Índio* (Henrique Bernardelli, 1924); *Creadores de Gado* (João Batista da Costa, 1924); *Ciclo do Ouro* (Rodolfo Amoedo, 1924) e *A Retirada do Cabo de São Roque* (Henrique Bernardelli, 1927 – um episódio da expulsão dos holandeses). Posteriormente foram encomendadas mais duas obras referentes à mineração: *Extração do Ouro, 1700 e Provedor de Minas, 1700* (ambos de Joaquim da Rocha Ferreira, entregues em 1962 e 1963, respectivamente)¹⁴⁷.

Diversos outros trabalhos não foram levados a termo para as comemorações de 1922 por motivo de verbas insuficientes ou atrasos dos artistas. A ausência mais significativa no Centenário, sem dúvida, foi a estátua de D. Pedro I - o que serviu de pilheria inclusive de Washington Luís. Taunay tomou emprestado um busto do imperador

¹⁴⁶ De acordo com Miyoko Makino, as duas estátuas resumiriam as fases do bandeirismo: Antonio Raposo Tavares, com a mão à frente – sinal do explorador – é o que adentra o sertão em busca de mão de obra indígena. Fernão Dias Paes, que carrega um pedaço de mineral na mão, simboliza o “ciclo do ouro” com o povoamento do sertão. Ver MAKINO, M. *Ornamentação do Museu Paulista para o primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920*. In Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material – nova série vol. 10/11. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002 – 2003. p. 167 – 195

¹⁴⁷ Taunay imaginava outros painéis para completar a decoração: “*imagino ... uma variação de canoas, uma cena de retirada dos paulistas, com Antonio Raposo Tavares do cabo de São Roque ao São Francisco, em 1640 e um episódio sugerido pelos Inventários e Testamentos a leitura dos Luzíadas no Araguaia em 1616 pelo escrivão da bandeira de Antonio Pedrosa de Alvarenga, ou então funerais de um bandeirante no sertão*”. (Relatório de Taunay de 1923, citado por BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d’Escragnoille Taunay (1917-1945)* – tese de doutorado apresentada ao IFCH, Universidade Estadual de Campinas em 1999. pp 208) Destes, apenas o *Retirada do Cabo de São Roque*, foi levado a termo por Bernardelli. Como já foi visto, *A Variação das Canoas* de Amoedo chegou a ser produzida, mas não foi aceita.

de Marcos Ferrez que pertencia à Escola Nacional de Belas Artes e o colocou no nicho em que estivera a estátua de Marianne, alegoria da República que decorou o local durante a gestão de Ihering e que viria a ser ocupado pela definitiva escultura de D. Pedro I na célebre atitude “laços fora”, de Bernardelli, a partir de 7 de Setembro de 1923.

As seis esculturas menores em bronze ficaram prontas para as comemorações. Representando os bandeirantes paulistas que adentraram o interior, tiveram assinalado os estados que alcançaram e a data em que isso ocorreu. Eram eles: *Francisco de Brito Peixoto*, *Manoel Preto*, *Manoel de Borba Gato*, *Pachcoal Moreira Cabral*, *Bartolomeu Bueno da Silva (o Anhangüera)* e *Francisco Dias Velho*. Envergavam a indumentária que ficou fixada no imaginário popular, com amplos chapéus e botas, apesar de historicamente ser conhecidos como “os das ceroulas” ou os “pés-raspados”¹⁴⁸, pois assim, descalços e quase nus, teriam a agilidade necessária para as suas conquistas.

São igualmente de Van Emelen a concepção dos suportes de bronze (fundidos nas casas de Curcio Zanio e Metello Benedetti e Paperetti) para as ânforas, receptáculos das águas retiradas diretamente de rios brasileiros de diversos estados, ornamentados com a fauna local (principalmente aves) e a flora. Essa idéia, lançada por Taunay em um discurso ainda em 1920¹⁴⁹, se efetivou em parte em 1928, ficando lado a lado ânforas com as águas misturadas dos rios dos extremos do território: a do Oiapoque e Chuí (norte/sul) e do Javari e Capibaribe (leste/oeste). Em 1930, dispostas pela escadaria, outras ânforas completaram a decoração como recipientes de água dos rios Amazonas, Javari, Purus, Parnaíba, Jaguaribe,

¹⁴⁸ Ver CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Bandeirantes ao chão*. In Estudos Históricos, número 30, 2002. Rio de Janeiro: Centro de pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas.

¹⁴⁹ De acordo com Ana Cláudia F. Brefe, na inauguração da coluna em homenagem às monções, em Porto Feliz, Taunay explica que em uma sala no Palácio de Persépolis havia como decoração apenas quatro ânforas contendo água dos rios Nilo, Danúbio, Indo e Eufrates e que esta simples decoração era a evocação sintética, rápida e completa da vastidão do reino de Achemenidas. Cita, no mesmo discurso, que quando fosse construído um monumento às monções, nele não poderia faltar uma ânfora contendo a água do Tietê. – BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragnolle Taunay (1917-1945)* – tese de doutorado apresentada ao IFCH, Universidade Estadual de Campinas em 1999. p 225

Doce, Assu, Paraíba, Capibaribe e Carioca. Posteriormente uma ânfora¹⁵⁰ referente ao Rio Tietê, com água coletada em Porto Feliz, foi fixada na Sala das Monções.

A iconografia paulista

Com a intenção pedagógica de apresentar visualmente uma reconstituição de São Paulo antigo, Taunay encomenda, em março de 1920, uma maquete da cidade em 1841, ao modelador holandês Henri Bakkenist. Medindo 5,1 m por 6m, necessitou-se de grande quantidade de plantas da época para a sua execução detalhada e precisa. Explica Taunay:

“ (...) ao cotejo destes elementos com os atuais, fornecidos pela Câmara Municipal, fiz proceder á confecção rigorosa de uma planta em grande escala, que vai sendo reproduzida fielmente sobre o terreno da maquete, conservando também a escala do relevo do terreno . (...) Quanto ao aspecto das casas muitos elementos reuni para que também seja a reprodução fiel.”¹⁵¹

Para representar São Paulo antiga, também foi organizada a sala *Consagrada à Antiga Iconografia Paulista*. As telas a óleo ficaram a cargo de pintores como Benedito Calixto de Jesus, José Wash Rodrigues, Henrique Manzo entre outros¹⁵². As telas tiveram como referência documental fotografias de Militão Augusto de Azevedo produzidas em 1862 e em 1887, para o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*, fotos do álbum *São Paulo Antigo*, também de Militão e duas fotografias anônimas. Apesar da utilização

¹⁵⁰ Produzida por De Giusto, de acordo com Taunay: “... *um bello vaso de bronze, de De Giusto, supportando uma amphora com água do Tietê, colhida em Porto Feliz*”. TAUNAY, Affonso de E. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1937. p.71

¹⁵¹ Taunay, 1923, sendo citado em BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *História Nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922*. In *Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material*. Nova série vol. 10/11. Universidade de São Paulo, 2002/2003 . p. 90

¹⁵² Este assunto é abordado em profundidade em: LIMA, Solange Ferraz de e CARVALHO, Vânia Carneiro de. *São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista*, in *Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material*. Nova Série, nº 1. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993. p. 147 a 176

fotográfica, recriou-se os ambientes retratados com a finalidade de maximizar o efeito antigo das paisagens. *“Tendo como base o espaço construído fotograficamente, nas telas são acrescidos, enfatizados ou subtraídos elementos que terminam por constituir um repertório*

*plástico e temático da ‘cidade colonial’”*¹⁵³; alertando que o termo ‘cidade colonial’ *“...diz respeito unicamente à aparência material. A independência política do país não provocou alterações significativas na capital paulista e, até praticamente o último quartel do século XIX, a cidade ainda aguardava traços da vila seiscentista, principalmente no que se refere à configuração arquitetônica”*¹⁵⁴.

Quando Militão produziu o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*, intencionava focar o desenvolvimento ou, até mesmo, o processo de modernização ocorrido na cidade em vinte e cinco anos. Tomadas panorâmicas de 1887 apresentam uma cidade em expansão, com novos bairros como Campos Elíseos, Santo Amaro e Bela Vista. Obras de infra-estrutura indicam pavimentação e calçamento, onde antes era chão batido; postes altos substituem luminárias penduradas nas casas e as construções de três e quatro andares se tornam mais freqüentes. Nas telas encomendadas por Taunay foram selecionadas as fotos de 1862, desprezadas as panorâmicas e retiradas de cena pessoas e veículos que expressassem urbanização ou modernização.

O emprego da fotografia como meio autônomo, autoral, técnico e artístico foi pouco ou nada explorado nos museus do século XIX¹⁵⁵. Taunay utilizou a fotografia em abundância como registro de documentos originais não existentes no acervo ou como, no caso das paisagens paulistas, documentos iconográficos aparentemente objetivos e neutros, apropriados para base de reproduções pela sua contemporaneidade e registro

¹⁵³ Idem. p.147

¹⁵⁴ Ibidem, p.147, nota 1

¹⁵⁵ As autoras comentam este assunto, no texto citado: *“Na Europa, o uso de fotografias em museus estava associado, desde a segunda metade do século XIX, à prática preservacionista crescente neste período. (...)Este parentesco entre fotografia e preservação estendia-se a países como Estados Unidos, Bélgica e Alemanha. É ainda na Revista do Museu Paulista que se encontra nova menção ao uso da fotografia em museus da Europa, agora com a função de apoio aos objetos de exposição. O Museu Botânico de Berlin apresentava fotograficamente, em exposição, detalhes ampliados de cortes de madeira, amostra de terra, etc”*. Ibidem, p. 153

mecânico da cena histórica, convalidando-a. Apesar da utilização abundante da fotografia, esta não recebeu a mesma deferência oferecida aos desenhos dos viajantes – utilizados com finalidade semelhante -, sempre citados nominalmente e valorizados por sua maestria.

As obras são: de **Benedito Calixto** *Ladeira do Colégio em 1860, Rua da Quitanda em 1858, Rua da Cruz Preta em 1858, largo da matriz do Brás em 1862, Rua das Constituição em 1862, Paço Municipal, Fórum, Cadeia de São Paulo em 1862*; de **Henrique Manzo** *Rua da Flores em 1860, Piques em 1860, Igreja da Boa Morte em 1860, Largo do Ouvidor em 1858*; de **José Wasth Rodrigues** *Pátio da Sé e Igreja de São Pedro, Trecho Final da antiga Rua do Rosário em 1858*; de **Jonas de Barros** *Rua do Carmo e da Boa Morte em 1860*; de **Nicola Petrilli**, *Largo de São Bento em 1880*.

No ano de 1922, buscou-se uma organização de todo o material coletado desde 1917. O acervo foi organizado de maneira estética, ressaltando-se a historicidade dos objetos, articulados de acordo com o percurso do visitante, principalmente entre o saguão, escadaria e Salão Nobre, possibilitando uma efetiva significação dos fatos evocados. Foram preparadas oito novas salas dedicadas à temática histórica: Cartografia Colonial e documentos Antigos, Passado da Cidade de São Paulo, Antiga Iconografia Paulista, Passado de Santos e Antiga Iconografia Paulista, Mobiliário Antigo e Velhos Retratos, Arte Colonial Religiosa Brasileira e Mobiliário de Regente Feijó, Reconstituição da Antiga Cidade de São Paulo e Objetos Históricos.

Os vazios ocasionados por falta de recurso ou atrasos dos artistas, angustiavam o perfeccionista Taunay que buscava minimizar uma possível má impressão do público, como comentou em carta ao secretário do interior: “ *A descrição pormenorizada que nos jornais farei publicar das inaugurações a se realizar no Museu Paulista servirão de frisante prova de quanto a 7 de setembro de 1922 na colina do Ipiranga com elementos antigos acumulados no Museu e os novos adquiridos pelo Governo do Estado, se fez um conjunto digno de atenção pela evocatividade brasileira e paulista.*”¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Carta de Taunay ao secretário do Interior de 27.7.21. In BREFE, Ana Cláudia Fonseca. História Nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. In Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material. Nova série vol. 10/11. Universidade de São Paulo, 2002/2003 . p. 97

O segundo Monumento à Independência

A área exterior ao edifício também foi remodelada em função das festividades, definindo-se um novo modelo urbanístico. O terreno à frente do Museu teve seu relevo aplainado, permitindo uma ampla observação do visitante em direção à cidade. O córrego, testemunha e marco da cena da Independência, foi canalizado e coberto, desaparecendo sob os jardins do Parque do Ipiranga (hoje Parque da Independência). Os jardins idealizados por Putteman durante a gestão Ihering foram ampliados em 1500 m², comportando o Monumento à Independência de Ettore Ximenes, parcialmente acabado em 1922 (e finalizado apenas em 1926).

Este segundo monumento, situado na extremidade oposta ao Museu, foi o vencedor de um concurso público internacional, idealizado ainda em 1912, que recebeu ao todo vinte e duas propostas, entre projetos e maquetes, brasileiras e vindas de diversas partes do mundo, através do porto de Santos. Foram expostas no então inacabado Palácio das Indústrias, em 1920.

A controversa escolha do projeto do italiano Ximenes foi comentada inclusive por Monteiro Lobato, porta-voz de uma legião de paulistanos que preferiam um evocador arco triunfal de Nicola Rollo. Ao projeto escolhido por unanimidade pela comissão julgadora, foram anexados fatos e personalidades significativas da história brasileira ligadas à Independência, perpetuando-se junto à cena do Grito, os grupos dos Inconfidentes, de 1789; dos Revolucionários Pernambucanos, de 1817 e de personagens como José Bonifácio, Hipólito da Costa, Diogo Feijó e Joaquim Gonçalves Ledo.

Fazia parte da comissão julgadora o próprio Taunay, que diz em seu parecer:

“ O Projeto que, a meu ver, indiscutivelmente sobressai em intensidade de evocação nacional, com o valor que dela requer, é o do Sr. Ximenes. Sua lembrança de transportar para a escultura a idealização do quadro de Pedro Américo parece-me um achado absolutamente feliz, sobretudo pelo fato de ter seu alto relevo as dimensões em que concebeu e a maestria com que o executou. Popular como é – e merece sê-lo – a grande e bela tela do nosso ilustre artista não haverá brasileiro algum que de longe deixe de

reconhecer no monumento, que o projeto de Ximenes idealiza, uma representação da cena majestosa de sete de setembro de 1822, cara a todos os nossos corações.”¹⁵⁷

È característica, nos procedimentos de Taunay, a necessidade de um avalizador histórico que dê sustentabilidade às suas decisões, sejam textuais ou iconográficas. A referência ao quadro de Pedro Américo – que não tem caráter documental, mas alegórico – foi, com certeza, elemento chave para a escolha do projeto.

Posteriormente, em 1952, foi construída uma cripta sob o monumento que recebeu os despojos da Imperatriz Leopoldina, sob iniciativa do Instituto Histórico e Geográfico.

As festividades do Centenário da Independência

Foi, portanto, um Museu remodelado esteticamente e conceitualmente que o público, estimado por Taunay em mais de trinta mil visitantes, pôde apreciar em 7 de Setembro de 1922. Cecília de Salles Oliveira descreve em pesquisa¹⁵⁸ um paralelo entre registros de Taunay e de uma visitante do Museu: “ *Conforme [Taunay] registrou, a afluência de curiosos foi de tal ordem que, em razão do ‘aperto’, várias vitrinas se quebraram (...)[o que] serviu para comprovar a admiração provocada pelo Museu junto ao público e para solicitar ao governo o aumento de verbas e a agilização nas obras de embelezamento das cercanias da instituição. (...)*”

Outras fontes, entretanto, sugerem que as estimativas de Taunay foram exageradas. (...) [depoimento de Da. Brites, visitante]: “ *Em 1922, no Centenário da Independência disseram que iam aprontar o Museu do Ipiranga, que iam trazer fogos de artifício. Choveu a semana inteira, nós fomos pelo Cambuci afora de automóvel para alcançar o Museu, não*

¹⁵⁷ Affonso de Taunay, sendo citado em BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d’Escragnolle Taunay (1917-1945)* – tese de doutorado apresentada ao IFCH, Universidade Estadual de Campinas em 1999. p 128, nota 130

¹⁵⁸ Esta pesquisa é a tese de livre-docência da autora, “*O espetáculo do Ypiranga: mediações entre história e memória*”, Museu do Ipiranga, 2000. O texto utilizado nesta dissertação é um dos capítulos desta dissertação, com alterações e acréscimos e foi apresentado durante a IV SEMANA DE MUSEUS DA USP, em agosto de 2003.

*pudemos passar por causa da chuva e fogos de artifício ninguém viu. Era só lama e breu. O festejos foram no Rio de Janeiro (...)*¹⁵⁹.

De qualquer forma, a visitação naquele ano foi intensa (cento e vinte mil pessoas, de acordo com Taunay), inclusive por um incentivo propagandístico, pois durante todo o mês de setembro foi publicado pela imprensa carioca e paulista um texto ilustrado sobre o Museu, enfatizando as novas salas de exposições.

A partir daquele momento, o Museu Paulista tornava-se “*Não somente um monumento comemorativo, mas um museu dedicado a narrar a história nacional do ponto de vista de São Paulo, colecionando e expondo documentos direta ou indiretamente a ela ligados.*”¹⁶⁰

E o demiurgo desta narrativa é Taunay, que aproveitou o sucesso do Museu para prosseguir peremptoriamente com o seu projeto, na forma de mais encomendas, novas reformas, términos de obras, idealização e concretização do Museu republicano de Itu e de vasta publicação textual.

As publicações

O Museu Paulista era centro de difusão cultural, não apenas pelo seu acervo, mas também por estas publicações. A *Revista do Museu Paulista*, publicada durante a gestão Ihering e com predominância temática na área de zoologia, foi mantida por Taunay desde o início de sua administração em 1917, quando contratou especialistas desta ciência para darem continuidade à publicação. Até 1939 permaneceu neste formato, voltando a ser publicada em 1947, como *Revista do Museu Paulista, nova série* – com enfoque na

¹⁵⁹ OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. “*Museu Paulista: espaço de evocação do passado e reflexão sobre a história*”. In Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material. Nova série vol. 10/11. Universidade de São Paulo, 2002/2003 . p. 108, 109

¹⁶⁰ BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d’Escragnole Taunay (1917-1945)* – tese de doutorado apresentada ao IFCH, Universidade Estadual de Campinas em 1999. p 127

Antropologia. Foi impresso até 1988, antes da mudança dos acervos de Etnologia e Arqueologia, em 1989.

Em 1922, em somatória às ações comemorativas do Centenário, foi inaugurado o primeiro tomo dos Anais do Museu Paulista, importante periódico voltado à história pátria. Perdura até hoje, mas, a partir de 1993, como nova série, trazendo o subtítulo *História e Cultura Material*. Como é explicado no próprio site do Museu: “Trata-se de revista acadêmica que traz à discussão temas polêmicos e balanços historiográficos, de acordo com novas tendências da pesquisa em História, especialmente da História em museus, que se insere no campo da cultura material”¹⁶¹.

Desde sua primeira publicação os Anais serviram de veículo a diversos escritos do próprio Taunay, posteriormente publicados de forma independente e para a divulgação dos documentos adquiridos pelo Museu durante sua gestão. Como analisa Karina Anhezini:

“Os Anais apresentaram-se como uma publicação essencialmente paulista, quase todos os artigos tratando de temas relacionados ao passado de São Paulo. Financiado pelo Governo do estado e criado para divulgar as atividades da seção de História de um monumento à Independência proclamada em solo paulista, esse periódico nasceria com a vocação de privilegiar São Paulo em suas temáticas”.¹⁶²

No primeiro tomo, o prefácio é utilizado para ressaltar os empreendimentos efetivados entre 1916 e 1922, enfatizando a participação do governo e, mais uma vez, desmerecendo a atuação de Ihering:

“Em 1916, no Monumento do Ipiranga, construído para a celebração do nosso magno acontecimento nacional de 1822, como solenemente o declara a sua grande placa inaugural, quase nada havia que lembrasse a tradição brasileira e paulista. Em dois acanhados cômodos, se espalhavam objetos heterogêneos em arrumação sobremodo

¹⁶¹ <http://www.mp.usp.br/Publicacoes.htm>

¹⁶² ANHEZINI, Karina. *Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da História de Afonso de Taunay*. In *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material – nova série vol. 10/11*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002 – 2003. p. 46

defeituosa, senão absurda, quadros históricos de envolta com objetos desmantelados, objetos velhos, documentos sem valor algum histórico ou arqueológico, ali tendo ido parar ao acaso da boa vontade de seus doadores. E por cima de tudo, todo este acervo se apresentava muito mal conservado. (...) A nomeação do Dr. Armando Prado em 1916, para a diretoria do Museu, veio reintegrar a tradição brasileira no seu verdadeiro lugar, no Ipiranga. (...) Continuamos a seguir-lhe os passos, tanto mais quanto entendíamos que a aproximação do Centenário nos impunha a inflexibilidade desta diretriz nacionalista. Os Governos dos Exmos. Srs. Drs. Altino Arantes e Washington Luís sobremodo ampararam este surto. O ilustre Sr. Dr. Oscar Rodrigues Alves, Secretário de Interior do primeiro, carinhosamente auxiliou o Museu e facultou-nos, já em 1917 e 1918, os meios para abriremos as duas primeiras salas consagradas à tradição paulista, no Ipiranga. Com a aproximação das comemorações centenárias ocorreu, em 1921, a concessão de grande crédito aberto pelo atual governo, graças ao qual pôde a seção de história desenvolver-se notavelmente, apresentando a 7 de Setembro de 1922, oito salas novas, procedendo-se, contemporaneamente, à decoração do edifício, que até então estava vazio de pinturas e estátuas que a arquitetura reclamava”¹⁶³.

Durante a gestão Taunay foram publicados doze volumes dos Anais, a saber:

1922 – *Pedro Taques e seu tempo (Estudo de uma personalidade e de uma época), Sob El Rey Nosso Senhor e Um grande bandeirante: Bartolomeu Paes de Abreu.*

1925 – *Escritores coloniais* (onde analisa as biografias destes autores para compreender seus temas e escritos, colaborando, desta forma, com a história da literatura brasileira).

1931 – *A grande vida de Fernão Dias Paes, Santa Catarina nos anos primeiros e Terra bandeirante.*

1931 – *História da Vila de São Paulo no século XVIII e o primeiro volume da História da cidade de São Paulo no século XVIII.*

1933 – *Segundo volume da História da cidade de São Paulo no século XVIII.*

¹⁶³ TAUNAY, Afonso. Prefácio, *Anais do Museu Paulista*, tomo I. Citado em ANHEZINI, Karina. *Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da História de Afonso de Taunay*. In *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material – nova série* vol. 10/11. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002 – 2003. p 45

1936 – *No Brasil de 1840. De Brasiliae rebus pluribus e o terceiro volume da História da cidade de São Paulo no século XVIII.*

1938 – Duas publicações neste ano – *A vida gloriosa e trágica de Bartolomeu de Gusmão e Bartolomeu de Gusmão e sua prioridade aerostática.*

1941 – *Ensaio e história paulistana, Subsídios para a história do tráfico africano no Brasil, Um grande amigo do Museu Paulista: Júlio Conceição, Silva Leme e o povoamento do Brasil central pelos paulistas e Adendo à “Genealogia Paulistana” de Silva Leme.*

1927 – *In memoriam de Capristano de Abreu, do Reino ao Império, Estudos de História Paulista e Antigos Aspectos Paulistas* (coletânea de artigos já publicados).

1943 – *Amador Bueno e outros ensaios, No Rio de Janeiro dos Vice-Reis e Acheias à biografia de Bartolomeu de Gusmão.*

1945 – *Assuntos de três séculos coloniais, Viagens na Capitania das Minas gerais, Um paulista eminente e benemérito: Augusto Carlos da Silva Teles, Comemoração do cinquentenário da solene instalação do Museu Paulista no palácio do Ipiranga e Um cimélio do Museu Paulista.*

Sendo Taunay sucedido por Sérgio Buarque de Holanda e este por Mário Neme, os Anais continuaram a ser publicados, contando ainda com sua colaboração.

O Museu Republicano “Convenção de Itu”

Afonso d’Escagnolle Taunay teve entre seus feitos a criação do Museu Republicano “Convenção de Itu”, até hoje ‘braço’ do Museu Paulista ao qual se subordina administrativamente, e se dedica predominantemente ao período denominado *República Velha* – de 1889 a 1930. Foi inaugurado em 18 de Abril de 1923, sob o governo e o incentivo de Washington Luís.

Foi instalada no sobrado histórico dos Almeida Prado, uma construção de taipa-de-pilão e pau-a-pique de meados do século XIX, típico exemplar de casario do período do café, tendo na fachada revestimento de azulejos portugueses colocados na reforma de 1867. Servia de residência a Carlos Vasconcelos de Almeida Prado, republicano pertencente a uma tradicional família de cafeicultores. Em 18 de Abril de 1873, lá aconteceu a

“Convenção de Itu” reunião republicana na qual se discutiram as bases do movimento republicano da Província e se organizou o PRP – Partido Republicano Paulista. Tendo como dirigentes cidadãos ligados à cultura cafeeira, foi considerado um importante fator para a derrubada do regime monárquico.

Após a Proclamação da República, se buscou a preservação dos feitos do Movimento Republicano e a oligarquia cafeeira, principalmente ituana, iniciou a campanha para a efetivação de um museu com sede na *Casa da Convenção*. No governo de Washington Luís foi promulgada a Lei nº 1.856 de 29 de Dezembro de 1921, autorizando a compra do edifício a fim de se organizar um local de memória dos primórdios da República no Brasil. A inauguração, em 1923, comemorou o cinquentenário da Convenção, efetivando um espaço que ao mesmo tempo tem caráter icônico – representa a si mesmo – e simbólico – dirigindo-se a todo o movimento republicano e fixando o imaginário do cotidiano da elite cafeicultora do século XIX.

O prédio foi adaptado para receber um acervo composto de objetos e documentos da época. Um jardim de inspiração francesa foi construído no átrio, recebendo esculturas representando *As Estações*. Contando com um precioso acervo de documentos, objetos e pertences de republicanos importantes, inclusive a biblioteca particular de Prudente de Moraes e parte do mobiliário original da residência dos Almeida Prado – incluindo a mesa utilizada na Convenção, foi assim definido pelo próprio Taunay: *“Tem este museu por fim comemorar especialmente a Convenção de Itu e a fase da propaganda republicana na província de São Paulo, por meio da galeria de efígies dos principais próceres do movimento em favor da República Federativa no Brasil. Procura, ao mesmo tempo, dar ao público uma idéia do que era o ambiente de uma casa rica brasileira, nos últimos decênios do Império. Assim, aqui se reúnem móveis e objetos de toda a espécie dos que outrora adornaram as residências abastadas, apresentando, a cada passo, notável heterogeneidade de estilos e feitios, muito característico do Brasil de antanho”*¹⁶⁴.

Posteriormente, foi acrescentada às paredes do vestíbulo uma série de painéis de pintura sobre azulejos representando cenas da história local, paisagens e importantes personagens históricos, executados por Antônio Luiz Gagni entre 1930 e 1945. Entre os

¹⁶⁴ MATOS, Odilon Nogueira de. *Afonso de Taunay Historiador de São Paulo e do Brasil – perfil biográfico e ensaio bibliográfico*. São Paulo: Coleção Museu Paulista (Universidade de São Paulo), 1977. p 37, 38

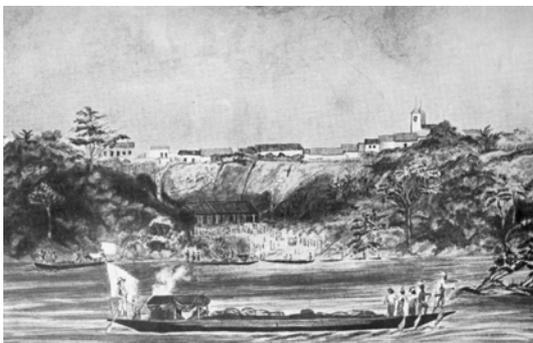
painéis, vemos uma reprodução da *Partida de Porto Feliz a Cuiabá* [fig.22] de Aimé Adrien Taunay (mesma matriz da tela de Oscar Pereira da Silva [fig.59] que se encontra na sala dedicada às monções, do Museu Paulista), e é um dos exemplares da iconografia monçoeira do Museu Paulista. O painel [fig.49], fixado em parede de ângulo pouco vistoso, à esquerda da entrada é, como os demais, uma monocromia em azul e representa canoões com seus tripulantes, percorrendo o rio Tietê, tendo ao fundo a paisagem montanhosa. A ornamentação curvilínea que cerca o painel – criada por Gagni – emoldura a cena intensificando o caráter decorativo do azulejo e determinando a fragmentação do todo em cenas individualizadas.

Faz igualmente parte do Museu um rico acervo iconográfico, com obras de diversos artistas, uma coleção de retratos a óleo dos membros que participaram da Convenção, de presidentes e ministros da República Velha e a valiosa coleção de aquarelas de Miguelzinho Dutra, analisadas anteriormente



Fig.: 49

Partida de Porto Feliz
 Antonio Luigi Gagni
 entre 1930 e 1945
 Pintura sobre Azulejos
 Museu Republicano Convenção de Itu/
 Museu Paulista da USP



Aquarela original de Adrien Aimé Taunay

3.4 O acervo tieteano do Museu Paulista

A Sala das Monções: demiurgo de um passado heróico

“A partir de 1923 até 1935 abre-se um novo período no Museu que poderia ser definido como momento de consolidação do trabalho de Taunay como diretor e como historiador que, então, passa a ser reconhecido com o grande especialista da história de São Paulo e um dos maiores conhecedores das tradições regionais. Ao longo destes anos (...), Taunay instaura os elementos constitutivos para a narrativa da epopéia bandeirante que são a base essencial da história contada no Museu Paulista. Na montagem deste cenário, a Independência brasileira aparece como conseqüência natural e mesmo lógica da conquista do Brasil pelo movimento bandeirante, não sendo ela o tema central da narrativa.”¹⁶⁵

Como apêndice da ‘narrativa da epopéia bandeirante’, foi montada no Museu Paulista, em 1929, a Sala das Monções (A9 do 1º piso) – não apenas como evocação heróica, ou mesmo mítica, destas viagens fluviais, mas como sacralização de um novo personagem histórico, romanticamente representado como herói e algoz, talvez o mais paulista dos personagens suscitados por Taunay: o rio Tietê. *“Inçado de dificuldades, entrecortado pelas itaipavas e os saltos, como que a providência propositalmente lhe tornara penoso o vencimento do dilatado curso para manter exercitadas as qualidades de resistência e a capacidade de sofrimento dos seus navegadores rudes. (...) Foi o adversário digno de ser vencido pelos que o dominaram.”¹⁶⁶*

¹⁶⁵ BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d’Escragnolle Taunay (1917-1945)* – tese de doutorado apresentada ao IFCH, Universidade Estadual de Campinas em 1999. p 249

¹⁶⁶ TAUNAY, Affonso de. *“O Bandeirantismo e os primeiros caminhos do Brasil”* citado em BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d’Escragnolle Taunay (1917-1945)* – tese de doutorado apresentada ao IFCH, Universidade Estadual de Campinas em 1999. p 232

A Sala das Monções foi formada por um conjunto de objetos e iconografia monçoeira, considerado por Taunay como documentos fidedignos. Como já analisado, os princípios historiográficos de Taunay abarcam como verdade os objetos de uso de um determinado tempo não apenas como composição de um cenário visual, mas como comprovação de um fato a eles relacionado e ainda os desenhos e relatos elaborados em caráter presencial, feitos por pessoas consideradas de irreprochável reputação e detentoras de assegurados feitos em suas áreas de atuação. Na Sala das Monções, os objetos em questão são: quarta parte de um canoão, um breque de proa de ferro, âncoras de dois tamanhos, um caldeirão de bronze, uma canastra revestida de couro e ainda a própria água do Tietê¹⁶⁷ retirada do porto de Ararituaba – porto este, representado em pelo menos três obras expostas na mesma sala - e reservada na ânfora decorada com três anhumas. A iconografia, apresentada através de pinturas em tela, reproduz com fidelidade desenhos e relatos de pessoas contemporâneas aos fatos evocados.

Três personalidades participam com seus testemunhos para a construção da iconografia monçoeira desta Sala: primeiramente **Hercule Florence**, matriz de quase todas as telas encomendadas por Affonso Taunay que utilizaram seus registros de viagem como generalizações de expedições monçoeiras (até mesmo a tela de Almeida Júnior, Taunay acreditava fruto do desenho *Benção das Canoas*, de Florence – como já foi comentado); **Aimé Adrien Taunay**, tio-avô do diretor do Museu, comparece como suporte de *Partida de Porto Feliz* [fig.59] de Oscar Pereira da Silva e, finalmente, dois relatos de **Juzarte**, evocam o imaginário popular para a criação de *Pirataraca* [fig.62] e *Canoa Fantasma* [fig.63] de Nair O. de Araújo.

Florence, Taunay e Juzarte: efetivamente três nomes acompanhados de todas as honras exigidas para convalidar como testemunhas as obras encomendadas para o acervo do Museu. Enquadram-se no paradigma museológico de Taunay pela contemporaneidade aos fatos retratados e pela reputação idônea em suas respectivas áreas.

Hercule Florence tem a sua importância histórica, científica e artística constantemente reiterada por Affonso Taunay, como nesta passagem:

¹⁶⁷ No momento em se desenvolve a presente dissertação, a ânfora contendo a água do Tietê está vazia em função de um acidente que foi relatado. Questões como a poluição atual do local de retirada e imprecisão com a historicidade do próprio museu são levantados quando se pensa na substituição da água que foi perdida.

“Devem-lhe a nossa iconografia das ciências naturais, e a dos costumes, serviços inapreciavelmente preciosos e variados. Quem percorrer as salas do Museu Paulista de golpe estará em condições de comprovar essa asserção.

Quando lhe propus o título de patriarca da iconografia paulista, sabia, quanto não cometia menor exagero”¹⁶⁸.

Apesar dos constantes elogios à figura de Florence por Affonso Taunay, fica a questão que quem percorrer as salas do Museu Paulista ‘de golpe’ verá obras de importantes artistas como Oscar Pereira da Silva¹⁶⁹ retratando monções paulistas, e não registros de um viajante em uma expedição científica russa. Será que o visitante desavisado compreende a diferença? Ela é interessante para o projeto de Taunay?

O foco da Sala das Monções não era retratar uma expedição monçoeira única, ainda mais a Expedição Langsdorff com todos os dissabores que ela representava naquele momento, mas as monções como um desdobramento bandeirante, como ‘Entradas’ que utilizaram o rio Tietê como recurso – e como protagonista de uma saga. Toda a iconografia presente, com exceção da obra de Almeida Junior, poderia ser uma grande celebração dos feitos da Expedição Langsdorff, mas todo o referencial a esta expedição foi subtraído em deferência a todas as outras possíveis monções: a visualidade da expedição russa, alma desta iconografia monçoeira, tornou-se uma alegoria evocativa das expedições mitificada por Taunay. Os desenhos de Florence acabaram por ter a função demiúrgica de reconstruir o passado paulista.

Era um momento de valorização e transformação de São Paulo, como já analisado. Faziam-se necessários pilares sólidos para sustentar a construção da metrópole que já se divisava. A mitificação do passado histórico paulista proporcionaria sustentabilidade a esta

¹⁶⁸ TAUNAY, Affonso de. “Memória de Hércules Florence”, Mensário do Jornal do Commercio citado por BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d’Escragnolle Taunay (1917-1945)* – tese de doutorado apresentada ao IFCH, Universidade Estadual de Campinas em 1999. p 229

¹⁶⁹ Oscar Pereira da Silva (São Fidélis RJ 1867 - São Paulo SP 1939) estuda na Academia Imperial de Belas Artes, com Zeferino da Costa e Victor Meirelles, entre 1882 e 1887. Conquista o prêmio viagem e, em Paris, estuda com Leon Bonnat e Léon Gerome, lá permanecendo até 1896. Retorna ao Brasil, radicando-se em São Paulo. Em 1897, funda o Núcleo Artístico, que mais tarde se transformará na Escola de Belas Artes, e leciona no Liceu de Artes e Ofícios. Trabalha na decoração do Teatro Municipal de São Paulo, participa de importantes mostras, como o Salão Nacional de Belas Artes e o Salão Paulista de Belas Artes. Affonso d’Escragnolle Taunay fez diversas encomendas ao artista, de retratos e cenas históricas.

construção, participando da elaboração de um imaginário paulista – viés epistemológico de todo o Monumento do Ipiranga, do qual as alegorias monçoeiras faziam parte. Mas uma questão permanece: a riqueza documental (e histórica e artística) oferecida pelos originais de Florence, que convalidaria sobremaneira o imaginário pretendido, foi preterida por simulacros bem feitos em tinta a óleo; assim como era apontada como “pobre” a iconografia do Tietê até a chegada de Taunay à direção do Museu Paulista, apesar de já conhecida e divulgada a obra de Hercule Florence, uma parte das obras de Adrien Aimé Taunay e as de Miguelzinho Dutra – todas sobre papel. As obras sobre papel não gozavam o mesmo prestígio das telas, tendo uma valoração documental não equiparada à estético/artística. A hegemonia desta linguagem artística, que conferia credibilidade às cenas retratadas, e as dimensões avantajadas, que transmutavam os detalhes de um esboço em papel em sólidas e identificáveis figuras, tornaram as obras sobre telas predominantes nas exposições de caráter documental – como as do Museu Paulista.

Esta questão também é abordada por Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho, para a iconografia pictórica a partir da fotografia:

“A análise dos argumentos implícitos na eleição da pintura como suporte das exposições e, simultaneamente, no uso da fotografia como documento histórico de apoio permite perceber os vínculos das noções de documento e iconografia em Taunay com os usos socialmente estabelecidos para o suporte pictórico na sociedade dos anos 20.”¹⁷⁰

Ainda assim, as obras de Florence receberam especial atenção de Taunay que não apenas fez publicações sobre o artista, mas também procurou informar-se sobre a localização de seus trabalhos que estavam – e permanecem – espalhados em diversas instituições (como os que foram fotocopiados do acervo da Biblioteca Nacional de Paris¹⁷¹) e em coleções de familiares do artista.

¹⁷⁰ Solange Ferraz de e CARVALHO, Vânia Carneiro de. *São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista*, in Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material. Nova Série, nº 1. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993. p. 150

¹⁷¹ As obras de Hercule Florence provenientes da Biblioteca Municipal de Paris – um álbum da Expedição Langsdorff – foram fotografadas por Alberto Rangel, membro do IHGSP e amigo de Taunay entre meados de 1920 e início de 1921.

De qualquer forma, a série de pinturas de temática tieteana encomendada por Taunay enriquece nosso patrimônio paulista e possibilita a verificação da complexidade da questão demiúrgica da arte neste período. A organização de todo o imaginário relativo ao bandeirismo e às monções, ambicionada por Taunay, necessitou de muito mais que pesquisas e publicações excepcionais: a representação pictórica, em obras tecnicamente elaboradas e fielmente documentadas, sacralizou a importância do movimento monçoeiro e efetivou o paulista como o desbravador.

Obras e objetos em exposição na inauguração da Sala

Por ocasião da inauguração da nova sala, o *'Correio Paulistano'* publicou a seguinte notícia:

“Havendo o Sr. Dr. Fábio de Sá Barreto, Secretário do Interior, decidido transferir da Pinacoteca do Estado para o Museu do Ipiranga o grande painel de Almeida Júnior ‘A Partida da Monção’ (tendo em vista que a frequência do Museu Paulista é, quiçá, doze vezes mais avultada do que a Pinacoteca), determinou tal transferência a inauguração de uma nova sala do Palácio do Ipiranga, consagrada às monções e a Almeida Junior.

(...)

Completando a ornamentação da nova sala,.... ainda ali se reuniram vários elementos relativos às monções. Entre eles os cinco e únicos documentos referentes a essa extraordinária fase derradeira do bandeirantismo, os quatro desenhos de Hercules Florence: ‘Carga dos canoões’, ‘Benção dos canoões em Porto Feliz’, ‘Pouso de uma monção no sertão’ e ‘Encontro de duas monções’ e um quinto devido a Amaro Adriano Taunay, ‘Partida de Porto Feliz’, todos estes documentos datando de 1826. (...)

Os cinco desenhos de Florence e Taunay foram rigorosamente reproduzidos em óleos pelo Prof. Oscar Pereira da Silva e o distinto pintor há pouco falecido Aurélio Zimmermann¹⁷². Como recordação material das monções existe ainda um canoão de

¹⁷² Foram encontradas poucas referências sobre este artista. Consta que estudou nas Escolas de Belas Artes de Dresden e Berlim. Desenvolveu pinturas de gênero, históricas e paisagens, tendo ilustrado o livro *Urupês*, de Monteiro Lobato.

monção (...) e uma âncora da antiga navegação fluvial do Tietê e Paraná, oferta da Câmara Municipal de Porto Feliz.

Sobre uma coluna de mármore, num vaso grande de bronze, três anhumas belamente esculpidas (...) sustentam uma ânfora contendo a água do rio Tietê apanhado em Porto Feliz, exatamente no Porto em face do paredão.”¹⁷³

Desta forma está descrita a original disposição da Sala das Monções – de maneira similar à relatada por Taunay no *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. Atualmente, a sala apresenta algumas modificações, mas o artigo pode nortear algumas análises. Primeiramente, parece clara a decisão da organização da sala a partir da transferência da tela *A Partida da Monção* [fig.50], de Almeida Júnior mas, na realidade, é possível que Taunay tenha visualizado a Sala da Monções – como temática independente - a partir das doações de objetos monçoeiros em 1924 e 1927, respectivamente:

“O Sr. João Baptista Portella, abastado fazendeiro em Porto Feliz, fez ao Museu uma muito valiosa dádiva: um grande fragmento, com beque de proa, de um canoão de monção, (...)Uma, a maior, pertence à Câmara Municipal de Porto Feliz que mandou fazer um galpão para a resguardar no ‘Porto’, à ribanceira do rio Tietê. A segunda havia sido retirada há mais de sessenta anos da água e estava desde então em poder dos pais do Sr. Portella, infelizmente separada em pedaços. Do que resta num comprimento de 3 ½ metros, o Sr. Portella fez presente ao Museu. É uma peça curiosíssima e tem grande valor evocativo este canoão escavado no tronco de uma grande peroba e cujo casco se acha relativamente bem conservado.”¹⁷⁴

“... Sr. Rodolpho Casanova de Paraguassú, [doou] uma âncora das antigas navegações de Tietê...”¹⁷⁵

As telas baseadas nas ilustrações de Florence e Taunay datam do princípio da década de 20. Não há referências se já estavam expostas antes de 1929, mas acompanhando o histórico dos outros segmentos do Museu não é fantasioso imaginar que, a partir dos objetos doados – de ‘grande valor evocativo’ –, Taunay tenha imaginado uma

¹⁷³ Relatório de Atividades referente ao ano de 1929, APMP/FMP L13, p.14 e 15.

¹⁷⁴ Relatório de Atividades referente ao ano de 1924, APMP/FMP L08, p. 2 e 3

¹⁷⁵ Relatório de Atividades referente ao ano de 1927, APMP/FMP L11, p. 62

iconografia documental completa, instalando mais uma ‘cenografia pedagógica’ no Museu. Completariam a ‘cenografia’ a ânfora contendo a água do Tietê (com suporte de anhumas, solicitado em 1928 ao escultor Elio Giusto) e, é claro, a tela de Almeida Júnior. Como já comentado, esta tela, encomendada pelo Governo do Estado em 1897, já pertencera ao Museu Paulista - tendo sido adquirida por Ihering entre 1901 e 1902. Tendo permanecido na Pinacoteca do Estado, Taunay não mediu esforços para tê-la novamente no acervo, como destaque da Sala das Monções.

A Partida da Monção:

Voltando a compor o acervo do Museu Paulista desde 1929, a tela *A Partida da Monção* [fig. 50] passa a figurar, pelas suas dimensões e por sua história, como protagonista de mais uma evocação heróica do passado paulista. A própria tela, datada de 1897 e ganhadora da medalha de ouro na Exposição Geral da ENBA no ano seguinte, aponta para uma nova narrativa histórica: não mais personagens ilustres, claramente reconhecíveis através de uma iconografia elucidativa, figuram como protagonista, mas uma leva de viajantes heróicos, destemidos em sua precária condição de desbravadores ‘descalços’. Sobre a obra, escreve Taunay:

“E a mais completa prova deste empolamento [nacionalista] temo-lo exatamente na vasta e variada galeria étnica condensada na mais admirável mostra da arte do mestre ituano, nesta ‘Partida da Monção’, que não é apenas uma evocação de um dos mais eminentes episódios do passado bandeirante. Não recorda somente as agruras da navegação fluvial exigida pelo apossamento das terras centrais do Continente anexada ao patrimônio luso contra as letras dos tratados interibéricos. É sobretudo um painel simbolizador da coordenação dos esforços dos homens de todas as procedências, vivendo em nosso solo para a construtividade de um Brasil sempre maior”¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Relatório de Atividades referente ao ano de 1939. APMF/FMP L23. p.11



Fig.: 50

A Partida da Monção
José Ferraz de Almeida Júnior
1897
390 x 640 m
óleo s/ tela
Acervo do Museu Paulista da USP

As monções já estavam em franca decadência, no final do século XIX, quando o quadro foi pintado por Almeida Junior. *A Partida da Monção* foi projetada, portanto, a partir de relatos orais de conterrâneos mais idosos do pintor e, de acordo com o historiador

Affonso d'Escragnole Taunay¹⁷⁷ inspirado em *Partida de uma Expedição Mercantil de Porto Feliz para Cuiabá*, desenho de Hercule Florence [fig, 21] – conjectura já não apoiada. O ângulo em que é vista a cena é semelhante, mas não igual em ambas as obras. Em Florence, os que se despedem são vistos de costas, ocupando principalmente a margem esquerda do braço de rio. Em Almeida Júnior, esta parte do rio é vista frontalmente, com a população à direita. Mas o que distingue as duas obras, com certeza, é o clima festivo, flagrante em Florence, ausente da obra Almeida Júnior – cuja carga dramática exala de toda a tela.

Neste quadro, o artista vai além da glória do acontecimento. Ele registra não apenas o ato heróico dos que partem para uma expedição talvez suicida, mas caracteriza aqueles que permanecem e sofrem também. Estes dois grupos se encontram em dois volumes distintos. Na parte esquerda – *os que vão*, a diagonalidade é preenchida com figuras que expressam movimento e ação que se contrapõem a um espaço vazio de céu e água, símbolo provável da indefinição que os aguarda. Na direita – *os que permanecem*, a verticalidade das figuras se impõe a um fundo de terra e árvores. Estabilidade no que é conhecido e próximo.

Muitas figuras repetem os traços regionalistas característicos de muitas obras do artista. Inclusive a imagem da mulher de negro que se despede, de certa forma faz a gênese da personagem da obra *Saudades*, pintada dois anos depois. Há relatos que afirmam que o menino seria a representação do próprio artista quando criança e o padre que o acompanha, seria Miguel Correa Pacheco, figura contemporânea de Almeida Júnior. Mais do que um relato histórico, este quadro é uma crônica sobre os homens e mulheres que tangenciam a vida e a obra do autor.

¹⁷⁷ . “Foi esta composição [*Partida de uma Expedição Mercantil de Porto Feliz para Cuiabá de Hercule Florence*] que inspirou a Almeida Junior a idéia de sua famosa *Partida da Monção*, legitima obra prima que todos sabem”.

TAUNAY, Affonso d'Escragnole, Relatos Monçoeiros. Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Sem data. p 42; e ainda:

“O primeiro esboço parece realmente inspirado pelo desenho de Florence, depoimento vivo tomado in loco ao se prepararem os canoões, atracados ao ‘Porto’, junto ao ‘Paredão’ da antiga Ararituaba, a singrar a s água do Tietê abaixo encantado (...)”

TAUNAY, Affonso de. “Galeria do Museu Paulista”, Mensário do Jornal do Commercio citado por BREFE, Ana Cláudia Fonseca. Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragnole Taunay (1917-1945) – tese de doutorado apresentada ao IFCH, Universidade Estadual de Campinas em 1999. p.231

A luminosidade também é um elemento importante nesta obra. Almeida Júnior estudou na França (com bolsa concedida pelo próprio Imperador D. Pedro II), tendo como professor o acadêmico Cabanel, entre 1876 e 1882. É questão de divergência, se o artista teria ou não tido contato efetivo com a obra dos impressionistas. Os bolsistas eram cerceados nas escolhas de influências, principalmente das vanguardas. Consta que Almeida Júnior teria visitado uma exposição do realista Courbet, modificando sua forma de representação da luz. De qualquer forma a sua paleta não é fragmentada à maneira impressionista, mas tornou-se efetivamente mais clara depois de sua estada na Europa. De acordo com Gilda de Mello e Souza, a luminosidade que o artista realizou “... *na esteira não dos impressionistas, como se tem dito, mas dos pintores acadêmicos secundários, foi uma acomodação entre dois sistemas diversos de notação, que coexistem na mesma época na Europa, um inovador, outro retrógrado, adaptando-os à realidade brasileira.*”¹⁷⁸

Na *Partida da Monção*, a luminosidade é intensa pela alta tonalidade das cores empregadas. Em várias obras prontas de Almeida Junior esta técnica é utilizada, mas nos estudos a coloração é mais fechada, como podemos observar nos *Estudo(s) para a Partida da Monção* [figs. 51, 52 e 53].

¹⁷⁸ SOUZA, Gilda de Mello e. *Almeida Junior: Vida e Obra*. São Paulo: Art Editora, 1979. p 58



Fig.: 51

A Partida da Monção (Estudo)
José Ferraz de Almeida Júnior
Ano: _____
óleo sobre tela
60 x 55 cm
Acervo do Museu Paulista da USP

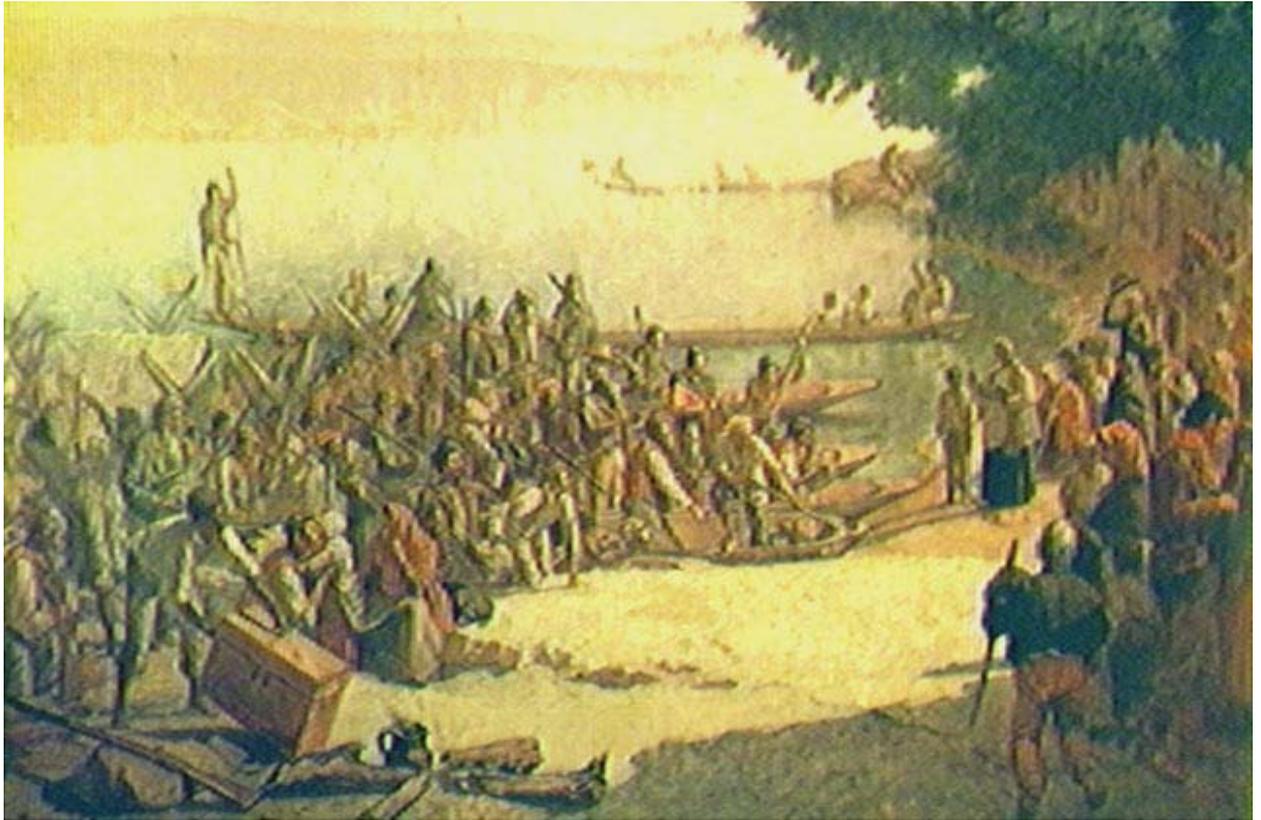


Fig. : 52

Estudo para Partida da Monção
José Ferraz de Almeida Júnior
Ano: _____
óleo sobre tela
Acervo da Pinacoteca do Estado



Fig. 53

A Partida da Monção (Estudo)
José Ferraz de Almeida Júnior
1897
óleo sobre tela
64 x 119 cm
Acervo Artístico-cultural dos Palácios do Governo do
Estado de São Paulo. Palácio dos Bandeirantes

A utilização desse tipo de cromatismo apenas nas obras “finalizadas”, acentua sua intencionalidade em usar a cor simbolicamente, provavelmente como registro da luz brasileira. Affonso Taunay aponta esta luminosidade como característica do local, como efeito atmosférico:

“Domina ‘A Partida da Monção’ toda a obra do extraordinário artista, reproduz um dos mais fortes aspectos da paisagem tieteana, numa dessas manhãs de inverno em que a bruma se alça de sobre as águas do glorioso rio das Entradas.”¹⁷⁹

A elaboração desta obra coincide com uma valorização dos feitos históricos pela intelectualidade. Desde Félix Émile Taunay se buscava, pela arte, a construção de um imaginário brasileiro enquanto nação¹⁸⁰. As obras históricas de Victor Meirelles e Pedro Américo resgataram feitos em obras que muitas vezes se tornaram o sucedâneo do fato em si, tornando-se uma efetiva referência iconográfica, ou ainda mais: construindo nossa imagem inconsciente sobre os fatos da história brasileira.

Uma leitura possível de “A partida da Monção” seria a reconstrução de uma epopéia, enfatizando o feito heróico dos homens que buscavam ouro e território em Mato Grosso. Talvez houvesse uma intenção consciente de Almeida Júnior de despertar a valoração aos desbravadores paulistas. Mello Nóbrega cita uma nota explicativa do próprio pintor: “... em 1897, o bandeirismo não tinha merecido interesse dos estudiosos...”¹⁸¹. A questão é que, como já visto, nos princípios do século XX e em boa parte de sua extensão, efetivaram-se homenagens aos bandeirantes e ao monçoeiro Rio Tietê em estudos históricos¹⁸² e poesias¹⁸³. Imaginar que isso foi deflagrado por Almeida Júnior talvez seja

¹⁷⁹ Relatório de Atividades referente ao ano de 1939. APMF/FMP L23, p.13

¹⁸⁰ Ver MARQUES DOS SANTOS, Afonso Carlos. *A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império*, 180 anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180, UFRJ, 1996. p 127 –146

¹⁸¹ NÓBREGA, Humberto de Mello. *História do Rio Tietê*. Coleção Paulística vol. III São Paulo: Governo do Estado, 1978. p 172 – citando José Ferraz de Almeida Júnior

¹⁸² Apenas um pequeno levantamento de obras e artigos de Affonso d’Escragnole Taunay sobre o assunto: *Na Era das Bandeiras* (Rev. do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), 1919; *A Glória das Monções*, 1920; *Coletânea de Mapas da Cartografia Paulista Antiga*, 1922; *Um Grande Bandeirante: Bartolomeu Paes de Abreu* (Anais do museu paulista), 1922; os onze volumes de *História Geral das Bandeiras Paulistas*, 1924/1936; *Índios! Ouro! Pedras!*, 1926; *Ensaio de Carta Geral das Bandeiras Paulistas*, 1926; *A Grande Vida de Fernão Dias Paes*, 1931; *Relatos Monçoeiros*, 1953; entre outras. (Extraído de MATOS, Odilon N. de. *Afonso de Taunay: Historiador de São Paulo e do Brasil*. São Paulo: Coleção Museu Paulista, 1977).

¹⁸³ *Os Bandeirantes e O Tietê*, de Baptista Cepellos; *O Índio Velho*, de Martins Fontes; *O Tietê*, de Cornélio Pires; *O Rio das Monções*, de Nuto Sant’Ana; trecho de *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo; *Acalanto do Tietê*, de Narbal Fontes; *Meditação sobre o Tietê*, de Mário de Andrade. (Fonte: NÓBREGA, Humberto de Mello. *História do Rio Tietê*. Coleção Paulística vol. III São Paulo: Governo do Estado, 1978. p.141 a 153).

um exagero; mas pensar a representação monçoieira sem essa obra emblemática é impossível. Almeida Júnior cristalizou em todos nós a imagem de uma partida de monção feita por pessoas e não mitos. A leitura de relatos, diários e estudos sobre o tema sempre invocará essa obra. É a arte, mais uma vez, estabelecendo imaginários.

A Sala das Monções expõe atualmente um dos estudos para a grande tela na qual figuram os principais conjuntos humanos da composição. A tomada do braço do rio, que na tela final se apresenta frontalmente, ainda não consta do esboço. Flagrante é a robustez das pinceladas que determinam os desenhos pouco contornados e a força do colorido – absoluta vitalidade pictórica.

Carga dos Canoões, Benção dos Canoões em Porto Feliz, Pouso de uma Monção no Sertão, Encontro de duas monções e Partida de Porto Feliz

O texto do *Correio Paulistano* assim intitula as obras que estavam em exposição na inauguração da Sala, e ainda as determina como ‘os cinco e últimos documentos’ da última fase do bandeirismo. Provavelmente as telas não estavam acompanhadas dos desenhos dos viajantes – mesmo fotocopiados. Não foi encontrada referência a este tipo de instrumento museográfico por Taunay, mas o jornalista sabia que as telas derivavam de Hercule Florence e Adrien Taunay e mesmo assim as considerou como últimos documentos! Ou o jornalista não teve acesso a todas as outras ilustrações contidas no *Viagem Fluvial*, ou não as considerava com valor documental. De qualquer forma, é emblemática a responsabilidade que é transferida a estes documentos pictóricos que, em igualdade com os objetos de época, estabeleceriam a veracidade das realizações monçoieiras.

A primeira tela citada, *Carga dos Canoões*, simplificada, atualmente, em *Carga das Canoas* [fig.54] é baseada em *Expedição Mercantil de Porto Feliz a Cuiabá* [fig.23], de Florence. Como já analisado no Capítulo 2, é uma cena que poderia estar acontecendo em qualquer momento da viagem, mas tem seu interesse iconográfico no detalhamento dos objetos e mantimentos utilizados – canastras, sacas, remos, armas, jarros, barril - e nas relações de trabalho entre os brancos inteiramente vestidos dando as ordens e os negros

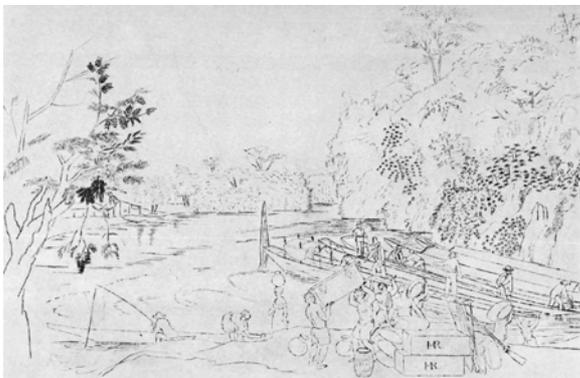
semi-despidos carregando as pesadas cargas. A técnica de Oscar Pereira da Silva (um dos diletos artistas de Taunay, que por sua mestria e seus preços módicos¹⁸⁴ executou uma grande quantidade de encomendas para o Museu) possibilita uma comunicação imediata, uma compreensão clara do detalhes, pela sobriedade e acabamento do desenho e pinceladas. Nesta tela, os volumes se concentram à direita, em oposição ao céu e rio. A densa vegetação e céu carregado em cinzento destacam a obliquidade dos canoões e o movimento da tripulação. O rio Tietê, cheio de curvas e reentrâncias, mas absolutamente tranqüilo, beija uma bandeira brasileira (em substituição à russa, da ilustração original) fixada em um canoão.

¹⁸⁴ Correspondência de Affonso Taunay a um pintor, a quem reclama do preço pedido: *“Tanto mais quanto há pintores de excelente técnica que como Oscar (Pereira da Silva) paguem preços baratíssimos...”* Carta de 21/01/1920 A1 Pr 32, p. 295



Fig.: 54

Carga de Canoas
Oscar Pereira da Silva
1921
Óleo sobre tela
140 x 110 cm
Acervo do Museu Paulista da USP



Desenho original de Hercule Florence

O artigo cita em seguida *Benção dos Canoões em Porto Feliz*, intitulado *Benção das Canoas (Porto Feliz)* [fig.55], de autoria de Aurélio Zimmermann – atualmente não exposto na Sala das Monções (se encontra na reserva técnica). É impressionante a exatidão da cena e mesmo de cada figura individual, em relação ao desenho original de Florence (*Partida de uma Expedição Mercantil de Porto Feliz para Cuibá* [fig.21]). A pintura de Zimmermann apresenta as cores vivas e contrastantes, pouco matizadas em nuances - o que acentua o caráter hierático das figuras humanas característico de Florence e torna a paisagem igualmente rígida.

Já na obra *Pouso de uma Monção no Sertão*, ou ainda, *Pouso no Sertão (Rio Pardo) – A Queimada* [fig.56], Aurélio Zimmermann cria uma obra que, apesar de ser igualmente fiel a *Rio Pardo. Queimada nos Campos* [fig.34], de Hercule Florence¹⁸⁵, tem características pictóricas bem solucionadas.

Os meios tons e principalmente os brilhos decorrentes do fogo – da pequena fogueira de alimentos e da grande queimada na margem oposta -, possibilitam belas modulações nas figuras, chegando a uma quase abstração no primeiro homem sentado, à esquerda. Esta cena, como já comentado, descreve uma queimada propositalmente provocada pelos homens da expedição para ‘gozarem o belo espetáculo até tarde’. Da mesma forma que a ilustração, nenhum viajante se ocupa em contemplar o belo ‘espetáculo’, aqui descrito com riqueza pictural. A composição possibilita que apenas o observador do quadro desfrute os brilhos, os contrastes e as ondulações do fogo, o que torna o tema pouco convincente. Mas o pintor consegue evocar maior naturalidade à cena, não só com as corretas soluções tonais, mas com as descrições minuciosas que a pintura permite. Assim sendo, é perceptível o cuidado com as indumentárias, os pés descalços de todos – incluindo o religioso – o que hierarquiza a única figura ostensivamente vestida (inclusive com espada), demonstrando ser o chefe da expedição: no desenho de Florence, representaria Langsdorff. É cuidadoso, também, o tratamento aos objetos de cena: os utensílios para os alimentos – os caldeirões pendurados sobre a fogueira; os talheres como a

¹⁸⁵ Este quadro, a princípio, não poderia ser citado como iconografia tieteano, pois é claramente descrito como fato ocorrido no Rio Pardo. Com certeza, o tema é caro a Taunay que o encomendou a Zimmermann para integrar a Sala das Monções. Um lapso do diretor? Com certeza não. Mesmo acontecendo no rio Pardo, a cena acontece durante uma monção, o que a qualifica para participar de uma exposição de caráter monçoieiro. Quanto a tela não pertencer à iconografia do rio Tietê, poderia ser mais uma utilização simbólica e genérica de uma passagem de Florence. Ao descrever a cena, o artista cita que a prática de queimadas pela expedição não é rara, podendo ter vindo a acontecer também às margens do rio Tietê.

faca para limpar o peixe e colheres para se alimentar; as redes amarradas em árvores ou suportes; os tipos de cachimbos; as tendas dos canoões. É importante perceber que alguns destes objetos tão ‘reais’ tinham seus originais expostos na Sala, legitimando a iconografia. Atualmente o quadro não está exposto na Sala das Monções.



Fig.: 55

Benção das Canoas (Porto Feliz)
Aurélio Zimmermann
Ano: —
Óleo sobre tela
135 x 100 cm
Acervo do Museu Paulista da USP

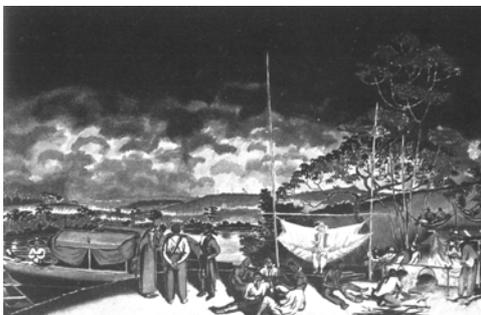


Desenho original de Hercule Florence



Fig.: 56

Pouso no Sertão (Rio Pardo) – A Queimada
Aurélio Zimmermann
Ano: _____
Óleo sobre tela
135 x 100 cm
Acervo do Museu Paulista da USP



Desenho original de Hercule Florence

A próxima tela a que faz referência o *Correio Paulistano* é *Encontro de duas monções* ou *Encontro de Monções no Sertão* [fig.57] de Oscar Pereira da Silva. Esta tela tem como matriz *Encontro com uma expedição imperial*, de Hercule Florence. É perceptível, como nas ilustrações correspondentes, que o grupo de homens sentados à esquerda e o limpador de peixe são repetidos - praticamente copiados - em *Rio Pardo. Queimada nos Campos* [fig.34]. Parece claro que a ilustração original é *Encontro com uma expedição imperial* [fig.36] - pela espontaneidade do traçado que flagra a observação direta e pelo momento cronológico das cenas: o encontro das monções se dá ainda no rio Tietê, perto do salto de Itupanema, enquanto que a queimada é descrita no rio Pardo. É uma reafirmação de que o desenho *Rio Pardo. Queimada nos Campos* é uma construção pictórica 'a posteriori'.

A equilibrada tela de Oscar Pereira da Silva reorganiza satisfatoriamente a composição algo tumultuada de Hercule Florence. Eliminando excessos, valorizando vazios e utilizando tonalidades altas, Oscar Pereira da Silva consegue elaborar uma tela extremamente fiel ao tema original: a localidade precisa, com os picos montanhosos ao fundo, a densa vegetação no entorno, o relevo do rio finalizando-se no nível da margem; os agrupamentos idênticos, com os mesmos escorços e vestuários; os objetos e animais às vezes apenas esboçados por Florence, mas interpretados com minúcia na tela.

A atmosfera é enriquecida por Oscar Pereira da Silva pela amplitude do céu com suas claras, mas densas nuvens; seus picos montanhosos cinzentos e diáfanos, que tão bem interpretam os suaves traços de Florence e a sensação cegante do brilho do sol em contraste com as sombras do lado esquerdo.

Esta obra é a única exposta que possibilita uma leitura, per se, indicativa da prática monçoeira por outros países. Mantém as duas bandeiras - a russa e a brasileira -, mas ao modificar o título original (*Encontro com uma expedição Imperial*) subtrai da expedição russa o protagonismo da cena.



Fig.: 57

Encontro de Monções no Sertão
Oscar Pereira da Silva
Ano: _____
Óleo sobre tela
172 x 95 cm
Acervo do Museu Paulista da USP



Desenho original de Hercule Florence

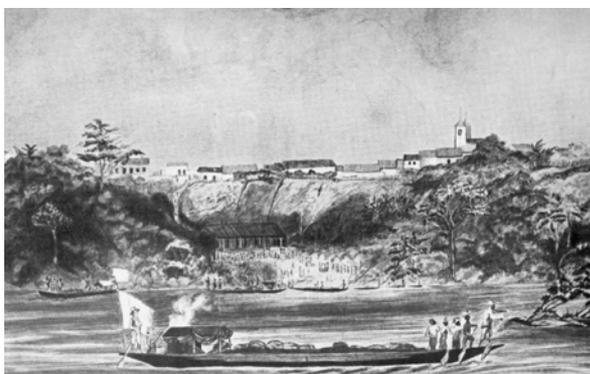
A última obra citada no artigo é *Partida de Porto Feliz* [fig.58], pintada por Oscar Pereira da Silva, em 1920. Reproduz a única aquarela de Adrien Aimé Taunay [fig.22] impressa em *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*. Retrata o mesmo momento de *Benção das Canoas (Porto Feliz)* [fig.55], mas sob o ponto de vista do rio para a margem – dividindo o espaço da tela em três porções horizontais definidas: o céu, a terra e o rio. As nuvens abundantes e algo acinzentadas registram o céu da antiga Araritaguaba, com um forte brilho solar vindo da direita da obra. Oscar Pereira da Silva se abstém de representar os tiros ao ar que Taunay representou em seu desenho. A porção terrestre retrata o morro escarpado que emoldura o porto: na parte superior, a cidade tem seus volumes geométricos ritmados; a vegetação, densa à esquerda e menos abundante à direita, é rarefeita ao centro, deixando à mostra a encosta desnuda. É nesta parte que está o íngreme caminho que liga o povoamento ao porto repleto de minúsculas figuras em toda a sua extensão. No rio, os canoões iniciam sua jornada, estando cinco ainda próximos à margem e um, central, em primeiro plano.

A rígida simetria desta obra, já observada na ilustração de Taunay, se estabelece não apenas pela sua composição tripartida, mas pela repetição horizontal da primeira embarcação e dos volumes em duplicata como as torres da igreja e a árvore à esquerda, as duas árvores da margem, os remadores do canoão. A rigidez é minimizada pelo rico cromatismo de Oscar Pereira da Silva, nas diversas tonalidades empregadas e nos contrastes dados pela luz e, ainda, pela sensível representação das águas do rio Tietê, em tons de verde e azul, com ondulações dadas pelos remos.



Partida de Porto Feliz
Oscar Pereira da Silva
1920
óleo sobre tela
130 x 86 cm
Acervo do Museu Paulista da USP

Fig.: 58



Aquarela original de Adrien Aimé Taunay

A Sala das Monções, atualmente.

Podemos imaginar, assim, a Sala das Monções em sua inauguração: a grande tela de Almeida Júnior, as cinco obras citadas – de Oscar Pereira da Silva e Aurélio Zimmermann – o pedaço de canoão e a âncora antiga e o receptáculo das águas do Tietê. Atualmente, aos objetos se somaram uma canastra revestida de couro e um caldeirão de bronze, tantas vezes registrados nas cenas de pouso da iconografia monçoeira. Há também dois brasões em aquarela, das cidades de Porto Feliz [fig.59] e Tietê [fig.60] – criados pela artista Luiza da Fonseca. Em ambos os brasões o rio Tietê é representado, sendo que o de Porto Feliz é elaborado por toda uma iconografia monçoeira.



Fig. 59

Brasão da cidade de Porto Feliz



Fig. 60

Brasão da cidade de Tietê

O lendário do rio Tietê tem espaço nas obras *Canoa Fantasma* [fig.61] e *Monstro Fluvial: Pirataraca* [fig.62], de Nair Opromolla de Araújo. Imaginário popular, recolhido e comentado por Ulrico Schmidel¹⁸⁶ e, principalmente, documentado por Juzarte em seu diário, foi descrito à artista por Taunay. Juzarte cita um estreito do rio, com paredões de pedra e aspecto fúnebre, chamado poço de Pirataraca onde os ‘antigos’ diziam existir um grande bicho. Em outra passagem, descreve o encontro com uma misteriosa embarcação oculta pela névoa - névoa esta sempre presente, como diz neste trecho: “...nos demoramos a esperar que levantasse uma densa neblina a qual quase sempre se encontra de manhã e à noite, e enquanto não levantasse não se pode navegar, porque encobre os perigos que por este sertão se encontram...”¹⁸⁷ É nesta atmosfera misteriosa que Nair O. de Araújo esboça suas telas, sob orientação precisa de Affonso Taunay, conforme correspondência:

“Prezada D. Nair,

Não sei se me fiz compreender a proposta do Bicho Grande do Poço de Pirataraca no Tietê de que falam os cronistas. Imagino o quadro assim:

mata

mata



canoão



o monstro

mata

mata

¹⁸⁶ Viajante alemão que percorreu localidades brasileiras, argentinas e paraguaias entre 1534 e 1555. Publicou, em 1567 “*Relatos de la conquista del Rio de la Plata y Paraguay*”.

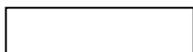
¹⁸⁷ Relato de Juzarte in MAKINO, Miyoko e SOUZA, Jonas Soares de (org.), *Diário da Navegação – Teotônio José Juzarte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p.43

Num ambiente muito enevado (como o da ‘Partida da Monção’) os homens do canoão em atitude de susto, de pé, com a mão sobre a testa, procurando ver através da bruma olham para a aparição atônitos.

Como representação do monstro pode a Snra. Esboçar uma cobra de enorme tamanho muito grossa quase perpendicular sobre o plano das águas em que ela escancarando olhos enormes de acordo com o que (...) Ulrico Schmidel disse segundo lhe contavam os índios viver à margem do Tietê e era imensa.

Um outro quadro em que a Snra. Podia passar para um croquis e que seria a réplica deste: num cenário como este representar outra cena das tradições do Tietê das Monções: a do canoão misterioso espécie de nau catarineta do rio.

Num estirão do rio enevado dois canoões a distância



no da frente vultos confusos de homens de costas, vestidos de branco, no de traz uma guarnição de remadores, remando todos a força e na proa um homem de pé soprando enorme buzina.

Na Sala das Monções do Museu a Snra. encontrará todos os documentos necessários à composição do croquis.

(...)

Affonso d. E. Taunay

Rio de Janeiro 27/VIII/ 1943”¹⁸⁸

¹⁸⁸ Documento em exposição. Esta carta foi doada ao Museu Paulista pela família da artista.



Fig.: 61

Canoa Fantasma
Nair Opromolla de Araújo
Ano: _____
Óleo sobre tela
43 x 29,2 cm
Acervo do Museu Paulista da USP

Os esboços em exposição seguem as recomendações de Taunay quanto à composição e atmosfera. Veladuras diáfanas são usadas na representação do rio, margem afastada e aparição: o monstro, em *Pirataraca* e a embarcação fantasma, em *Canoa Fantasma*. No primeiro plano, a margem e o canoão apresentam cromatismo intenso e vibrante, que contrasta com a atmosfera brumosa sugerida por Taunay.



Fig.: 62

Monstro Fluvial – Pirataraca
Nair Opromolla de Araújo
Ano: —
Óleo sobre tela
43 x 29,2 cm
Acervo do Museu Paulista da USP

A artista dispõe de outras obras no acervo do Museu Paulista - iconografia paulista – doadas pela família. Consta que foi professora da Escola de Belas Artes de São Paulo.

A iconografia tieteana: outras encomendas

O acervo de obras com temática sobre o rio Tietê do Museu Paulista não se restringe às encomendas de Affonso de E. Taunay visando à decoração da Sala da Monções. Utilizando ainda as ilustrações de Hercule Florence contidas no *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas* e as aquarelas do artista ituano Miguelzinho Dutra, Taunay encomendou ou recebeu doações de uma série de obras tieteanas de artistas de seu tempo. A escassez

documental sobre estas obras – incluindo data da feitura e da aquisição - sugere que o diretor do Museu tenha contatado os artistas informalmente ou através de cartas que se perderam.

As obras estão na reserva técnica do Museu Paulista, sendo incluídas em exposições especiais.

Este acervo contém quatro paisagens do professor e pintor Sylvio Alves (São Paulo, SP 1926). As informações sobre o artista indicam que estudou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, entre 1945 e 1949 e na década de 50 estudou na Europa. Bastante jovem participou de edições do Salão Paulista de Belas Artes¹⁸⁹. A única obra do artista que tem datação é *Sítio do Capitão José Manoel em Porto Feliz* [fig.65], de 1943. É suposto, portanto, que Taunay tenha travado contato com o artista pela sua participação nos Salões. Provavelmente as outras obras são de épocas próximas, podendo também a aquisição ter acontecido em momento posterior à direção de Taunay no Museu – hipótese menos provável em função da característica iconográfica peculiar ao gosto do diretor.

Duas paisagens de Porto Feliz têm como matriz ilustrações de Hercule Florence. Em *Vista de Porto Feliz, 1826* [fig.63] reorganiza a composição, antes esboçada em registros rápidos. A sensação de isolamento, ou antes, de solidão que Florence cita em seu diário¹⁹⁰ se apresenta claramente na tela de Sylvio Alves: os tons altos indicam intensa luminosidade, nenhuma pessoa nas ruas, os agrupamentos urbanos apontam uma cidade em formação. A linha do horizonte divide o quadro em duas porções horizontais, tendo a igreja em destaque vertical. Há basicamente três grupos de casas, tendo à esquerda casas esparsas, não organizadas em grupos, sugerindo uma área mais rural, de plantações. Próxima à igreja, uma área delimitada por uma rua diagonal à direita e outra curva à esquerda, as casas apresentam ajardinamento – pertencem ao centro da cidade, e à direita, duas ruas curvas

¹⁸⁹ 1942 - São Paulo SP - 8º Salão Paulista de Belas Artes, na Galeria Prestes Maia
1943 - São Paulo SP - 9º Salão Paulista de Belas Artes, na Galeria Prestes Maia - menção honrosa
1944 - São Paulo SP - 10º Salão Paulista de Belas Artes, na Galeria Prestes Maia - medalha de bronze
1944 - São Paulo SP - 9º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, na Galeria Prestes Maia
1945 - São Paulo SP - 11º Salão Paulista de Belas Artes, na Galeria Prestes Maia - prêmio Lino Morganti
Fonte: www.itaucultural.org.br

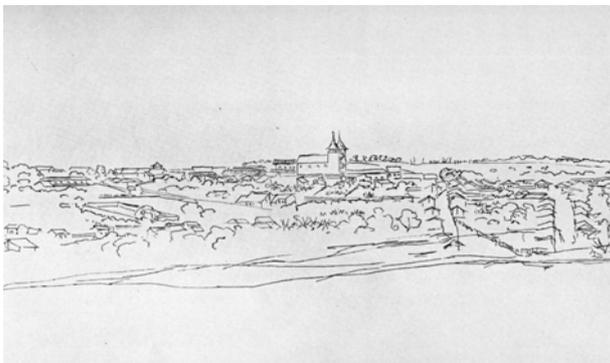
¹⁹⁰ Ver página 110 desta dissertação.

têm casas enfileiradas, dando a noção urbanizada de ‘vizinhança’. Ao fundo encontra-se o rio Tietê, apenas insinuado em uma manhã azulada. À frente, uma estrada de terra liga o vilarejo a uma outra localidade. Os volumes simplificados das casas são valorizados pelo ritmo visual dos telhados, contrastando com a nudez do primeiro plano. A segunda tela é *Porto Feliz, 1826* [fig.64], que representa a curva do rio Tietê com a cidade de Porto Feliz ao alto. O ângulo sugere a vista frontal das duas torres da igreja e as últimas casas da rua em curva do quadro anterior. Em primeiro plano, o barranco que margeia o rio o acompanha formando uma meia elipse, tendo ao centro outra porção de terra – o rio é visto, portando, a partir de uma acentuada curva. A simplicidade cromática e formal do pintor colabora para a autonomia estética de suas paisagens pois, ao compreender a intenção da ilustração matriz, busca a sua valorização sem minimizar sua própria intervenção.



Fig.: 63

Vista de Porto Feliz, 1826
Sílvio Alves
Ano: —
Óleo sobre tela
90 x 50 cm
Acervo do Museu Paulista da USP



Desenho original de Hercule Florence



Fig.: 64

Porto Feliz, 1826
Sílvio Alves
Ano: —
Óleo sobre tela
100 x 60 cm
Acervo do Museu Paulista da USP



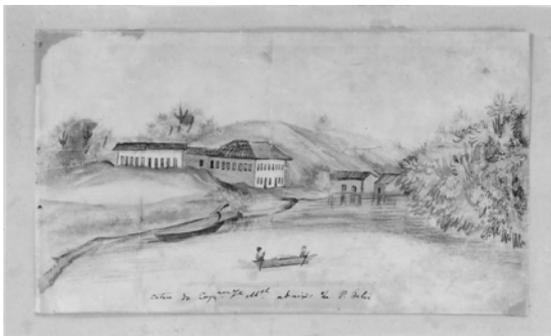
Desenho original de Hercule Florence

São de Sylvio Alves, também, as telas *Sítio do Capitão José Manoel em Porto Feliz* [fig.65] e *Pirapora* [fig.66]. A primeira é baseada na aquarela de Miguelzinho Dutra, *Sítio do Capitão José Manoel abaixo de Porto Feliz* [fig.41] - pertencente ao acervo do Museu Republicano de Itu (ligado ao Museu paulista, como visto). A bela aquarela de Miguelzinho, delicada e poética paisagem rural, tem na obra de Sylvio Alves uma reprodução mais austera em seu cromatismo, mas interessante na composição. A acentuada curvatura dos morros e do rio faz contraste com a solidez geométrica do casario. No primeiro plano, a largura do rio ocupa toda a tela (da mesma forma que na aquarela de Miguelzinho Dutra) e na margem – com tonalidades volumosas de verde e marrom, apenas um pequeno barco ancorado. O barco com dois tripulantes da aquarela é subtraído na tela, talvez por sua esquematização excessiva.



Sítio do Capitão José Manuel
Sílvio Alves
1943
Óleo sobre tela
59,5 x 49 cm
Acervo do Museu Paulista da USP

Fig.: 65



Aquarela original de Miguelzinho Dutra

O quadro *Pirapora* não tem referência de ilustração anterior. Apresenta uma vista superior da cidade e seus arredores, incluindo o rio Tietê. Com uma composição inovadora, contrasta as curvas sucessivas dos morros ao fundo com os volumes retilíneos dos telhados. As várias diagonais, como as casas enfileiradas da margem, as coberturas de sapé, a estradinha ao fundo e o pequeno morro do canto inferior, apontam para a esquerda acompanhando o rio Tietê. Os tons terrosos são pontilhados de brilhos claros, como a grande edificação em blocos, as pequenas tendas e o próprio rio. A composição se ‘fecha’ pela horizontalidade dos telhados em primeiro plano. Representaria uma cena antiga, como as paisagens de Porto Feliz? É possível que sim, e até que exista alguma ilustração na qual a tela foi baseada, como as outras. Na falta de uma documentação, permanece a tela de Sylvio Alves e sua autonomia pictórica.



Pirapora
Sylvio Alves
Ano: —
Óleo sobre tela
Dimensões: —
Acervo do Museu Paulista da USP

Fig.: 66

Zilda Pereira é a autora das três últimas obras analisadas. Seus trabalhos são registros minuciosos das ilustrações de Florence e apresentam volumes e cromatismos rígidos. A cidade de Pirapora novamente é retratada, agora em uma vista a partir do rio, na tela *Pirapora de Curuçá* [fig.67]. A ilustração na qual se baseia [fig.25] pertence à Biblioteca Nacional de Paris e foi fotocopiada para o acervo do Museu Paulista.

Na tela vemos as casas esparsas da pequena vila na margem oposta – com distorções exageradas pela perspectiva. Uma área pedregosa do rio Tietê, com um canoão solitário a se desviar das pedras, reproduz satisfatoriamente a tentativa de ‘ondulações’ da pena de Florence e no primeiro plano as duas figuras. As tonalidades são pouco matizadas e o detalhamento meticuloso.

Em *Desencalhe de Canoa* [fig.68], Zilda Pereira se referencia em ‘*Chimbó*’ e ‘*Peroba*’ *Encalhados* [fig.31], mas sem expressar a dinâmica obtida por Florence em sua ilustração. Na tela há robustez volumétrica nas figuras humanas, intensidade de colorido e detalhamento minucioso, sugerindo força e peso. Este tipo de caracterização não é uma constante na obra da artista posto que não utilizou este recurso em *Pouso de Monção à Margem do Tietê* [fig.69].



Fig.: 67

Pirapora de Curuçá (Hoje Porto Feliz)
Zilda Pereira
Ano: —
Óleo sobre tela
80 x 56 cm
Acervo do Museu Paulista da USP

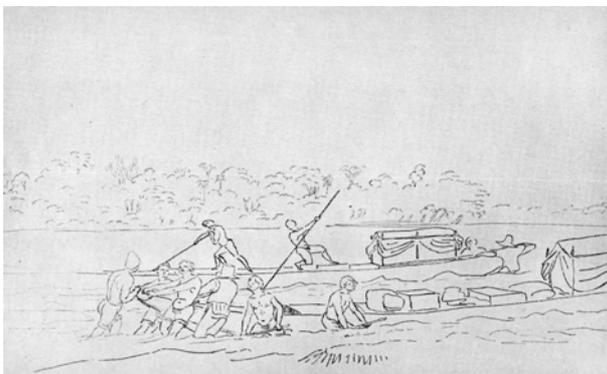


Desenho original de Hercule Florence



Fig.: 68

Desencalhe da Canoa, 1826
Zilda Pereira
Ano: —
Óleo sobre tela
80 x 55,5 cm
Acervo do Museu Paulista da USP



Desenho original de Hercule Florence



Fig.: 69

Pouso de Monção à Margem do Tietê
Zilda Pereira
Ano: —
Óleo sobre tela
70,3 x 45,7 cm
Acervo do Museu Paulista da USP



Desenho original de Hercule Florence

Nesta obra, a artista reproduz *Pouso na Represa Grande* [fig.33], de Hercule Florence. Esta cena se deu, de fato, numa localidade além das margens do Tietê¹⁹¹, assim como em *Pouso no Sertão (Rio Pardo)* [fig. 56], de Zimmermann. Não é uma cena de queimada, como a tela do outro artista – registra apenas um pouso tranqüilo dos viajantes. Na ilustração de Florence o rio não é desenhado, tendo sido acrescentado na tela pela autora (talvez por sugestão de Taunay). É uma pintura de tons sombrios, a penumbra é apresentada em modulado simples, com lampejos alaranjados de fogo do longo cachimbo, das panelas, da fogueira e de seus reflexos nas árvores, na figura agachada e na rede dobrada. Mostra, novamente, detalhes do dia a dia de uma monção como o dormir em redes, os panelões para cozinhar feijões ou a presença de animais domésticos.

As telas citadas neste trecho, dos pintores Sylvio Alves e Zilda Pereira, não apresentam traços aventurecos ou heróicos como as telas de Almeida Júnior, Pereira da Silva ou Zimmermann: o aspecto bucólico, paisagístico, predomina sobre a questão mítica monçoeira. A escolha das ilustrações originais, a tradução pictórica destas ilustrações e a apresentação museográfica da obra são os elementos chaves que determinam a carga demiúrgica de uma série iconográfica – sintomática, portanto, a ausência desta série na Sala das Monções.

¹⁹¹ Ver página 125.

CONCLUSÃO

Imaginário e Representação

Em um recorte representacional, o rio Tietê apresenta um amálgama de significações díspares. Na trajetória de sua iconografia, estas significações compreendem desde um olhar bucólico, voltado para uma questão paisagística até, em outro extremo, aspectos relacionados à mitificação de determinados períodos ou personagens históricos.

Em todos os momentos em que houve a **representação** do rio Tietê produziu-se uma tradução individualizada da visualidade desta paisagem. Nenhuma representação é neutra, traz sempre em si a intencionalidade do artista, mas na medida em que esta representação organiza e altera **imaginários** temos a atuação da função demiúrgica da arte. É a construção da realidade, propiciada por elementos visuais que atuam sobre a dimensão inconsciente. Esta dissertação se apresenta como uma introdução às diversas **representações** de caráter plástico que tiveram o rio Tietê como tema e busca a análise de alguns **imaginários** estabelecidos.

Cronologicamente, as primeiras representações do rio Tietê – nesta dissertação – são de caráter cartográfico. O aspecto simbólico destas representações é rico e complexo. Os primeiros mapas são registros, ainda mais do que documentações e, apesar da precariedade na formulação dos códigos nas obras mais primitivas, tornaram o rio Tietê visível ao mundo. A importância histórica deste rio propiciou uma farta produção de mapas que, em paralelo às questões epistemológicas da cartografia em si, evidencia elementos plásticos de grande interesse. O mapa de D. Luís de Céspedes Xeria no século XVII e a seqüência de mapas de Juzarte, no século XVIII, citados no Capítulo 2, apresentam estas questões.

A atuação dos artistas viajantes, que acompanharam expedições científicas ao longo do século XIX, não só reiterou a visibilidade brasileira na Europa, mas avalizou a própria história do Brasil elaborada principalmente no século seguinte. A iconografia tieteana produzida por estes artistas pode ser vislumbrada em poucos exemplos angariados em publicações, mas permite antecipar a existência de uma significativa produção espalhada

por diversas localidades do mundo. No segundo capítulo desta dissertação, foi detalhada uma parte da produção da expedição russa de Langsdorff - principalmente as obras existentes na publicação de Hercule Florence *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*. Mas é grande o hiato deixado pela exclusão de um levantamento minucioso da obra de Aimé Adrien Taunay - pertencente ao Arquivo da Academia de Ciências da Rússia - que enriqueceria sobremaneira um catálogo de obras tieteanas.

Muito se tem dito sobre a obra *A Partida da Monção*, de José Ferraz de Almeida Júnior. É realmente uma obra emblemática, que muito contribuiu na formação de um imaginário sobre as monções e sobre um heróico rio Tietê. Mas, do mesmo artista e de outros ligados a ele por vínculos diversos, temos uma produção tieteanas mais caseira, mais singela... O belo Salto de Itu é retratado por muitos artistas e os que têm uma aproximação afetiva com o local - caso do próprio Almeida Júnior - dão-lhe um enfoque paisagístico, pitoresco de fato.

É com Affonso d'Escragnolle Taunay - historiador e diretor do Museu Paulista - que a iconografia tieteanas assume seu caráter mais emblemático. A partir de encomendas de telas originadas de cópias de ilustrações de Hercule Florence e Aimé Adrien Taunay, o demiurgo Affonso de E. Taunay organizou não só uma Sala das Monções, no Museu Paulista, mas uma histórica hegemônica paulista. As ilustrações que retratavam fatos da expedição Langsdorff tiveram sua identidade subtraída nas telas encomendadas por Taunay e estas se transformaram em elementos alegóricos de todas as monções paulistas. Mais até que pinturas alegóricas, estas telas se consolidaram como "documento" histórico, tendo sua função equiparada a dos objetos expostos na mesma sala (utensílios do período monçoeiro): legitimar e convalidar a narrativa histórica de supremacia heróica dos paulistas na formação territorial brasileira. Oscar Pereira da Silva e Aurélio Zimmermann foram os artistas que receberam estas encomendas, produzindo as telas que compunham originalmente a Sala das Monções.

Outros artistas também vieram a produzir obras baseadas em ilustrações de Florence e de Miguelzinho Dutra, ou ainda a partir de relatos extraídos da literatura monçoeira. Essa iconografia paralela, de difícil averiguação sobre procedência, completa o acervo tieteano do Museu Paulista e inventariam a diversidade estilística que imperou no princípio do século XX.

Finalização: um retorno a Juzarte

“07 de Maio

Amanhecendo este dia, logo cuidamos em carregar as embarcações e depois descansar a gente algum tempo, ficando mais aliviados dos trabalhos deste rio(...); e aqui se concluiu a navegação deste rio, que tem de curso, desde Araraitaguaba até este lugar, cento e trinta léguas e meia, quarenta e seis cachoeiras, e itaipavas, e demos fim a tantos perigos, tantos trabalhos, tanto sofrer de insetos e bichos, e chegamos vinte e cinco dias de viagem a entrar no rio Grande Paraná, de cuja navegação em diante darei notícia.”¹⁹²

Gostaria de finalizar estes escritos da mesma forma que os iniciei – citando Juzarte. Mas seguindo toda a trajetória de significações da iconografia tieteana fica claro que esta dissertação não tem um caráter conclusivo, mas introdutório a este extenso assunto. Minha monção particular não termina aqui e não é em um novo rio que devo adentrar, pois sei que devo refazer o infatigável e maravilhoso percurso do rio Tietê. Darei notícia.

¹⁹² Relato de Juzarte in MAKINO, Miyoko e SOUZA, Jonas Soares de (org.), *Diário da Navegação – Teotônio José Juzarte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p 51

Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.
- ADONIAS, Isa (org). *Mapa – Imagens da Formação Territorial Brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Emílio Odebrecht, 1993
- ANHEZINI, Karina. *Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da história de Afonso de Taunay*. In Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material – nova série vol. 10/11. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002 – 2003.
- BANDEIRA, Júlio e WAGNER, Robert. *Viagem ao Brasil nas Aquarelas de Thomas Ender (tomo 3)*. Petrópolis: Kapa Editorial, 2000.
- BARDI, Pietro Maria (ap.). *Miguel Dutra – o poliédrico artista paulista*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1981.
- BECHER, Hans. *O Barão Georg Heinrich von Langsdorff: Pesquisas de um cientista alemão no século XIX*. São Paulo: Edições Diá; Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1990.
- BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes (Vol.I) Imaginário do novo mundo*. São Paulo: Fundação E. Odebrecht, 1994.
- BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes (Vol.II) Um lugar no universo*. São Paulo: Fundação E. Odebrecht, 1994.
- BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes (Vol.III) A construção da paisagem*. São Paulo: Fundação E. Odebrecht, 1994.
- BELLUZZO, Ana Maria. *A Propósito d'O Brasil dos Viajantes*. In _____ Revista da USP nº30 (edição digital sem data e paginação).
- Benedito Calixto: Memória Paulista*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1990.
- BERTELS, D.E.; KOMISSAROV, B.N ; LICENKO, T.I.(org.) e CHUR, L.A. (coord.). *A expedição científica de G. I. Langsdorff ao Brasil: 1821 – 1829*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.
- BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Afonso d'Escagnolle Taunay (1917-1945) – tese de doutorado apresentada ao IFCH, Universidade Estadual de Campinas em 1999*.
- BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *História Nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922*. In Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material. Nova série vol. 10/11. Universidade de São Paulo, 2002/2003 .
- Cadernos História da Pintura no Brasil – Academismo*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1993
- CANONGIA, Ligia (org.). *Projeto Arte Brasileira – Academismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.

CHIERIGHINI, Hélio; GUARNELLI, Ismael e OLIVEIRA, Jair de. *Itu – Patrimônio da Cultura Paulista*. Itu: DeskTop Publishing, 1997.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico*. In Projeto História – artes da história & outras linguagens. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História, PUC-S, nº 24, 2002.

COELHO, Salvador José Correia. *Passeio à Minha Terra*. São Paulo: Ed. Kosmos, 1968.

COLI, Jorge. *Primeira Missa e Invenção da Descoberta*, in NOVAES, Adauto (org.) *A Descoberta do Homem no Mundo*. São Paulo: Minc – Funarte, Companhia Das Letras, 2000.

COSTA, Maria de Fátima G. *O Brasil pelo olhar da Expedição Langsdorff*. In COSTA, Maria de Fátima G.; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter. *O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX : Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1954

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente – Introdução à Pesquisa Semiológica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

FABRIS, Annateresa. *Arquitetura eclética no Brasil: o cenário da modernização*. In *Anais do Museu paulista – História e Cultura Material*. Nova Série, nº1. Universidade de São Paulo, 1993.

FAUSER, Hildegard W. *O Barão Georg Henrich von Lansdorff*. In COSTA, Maria de Fátima G.; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter. *O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX : Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

FERREZ, Gilberto. *O Brasil de Eduard Hildebrant*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1989.

FERREZ, Gilberto. *O Brasil do Primeiro Reinado Visto pelo Botânico William John Burchell, 1825 - 1829*. Rio de Janeiro: Fundação João Moreira Salles - Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

FLYNN, Maria Helena. *Concursos Públicos para o Monumento do Ipiranga*. In *Às Margens do Ipiranga 1890 – 1990, Exposição do Centenário do Edifício do Museu Paulista da USP*. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1990.

FLORENCE, Hercule. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*. Manaus: Edições do Governo do Estado do Amazonas, 2001.

FLORENCE, Hercule. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas – de 1825 a 1829*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1941.

FLORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê a o Amazonas – pelas províncias brasileiras de São Paulo, Mato Grosso e Grão-Pará (1825-1829)*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1977.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983 – 3ª Edição.

GUILHOTI, Ana Cristina; LIMA, Solange Ferraz de e MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Às Margens do Ipiranga: um Monumento Museu*. In *Às Margens do Ipiranga 1890 – 1990, Exposição*

do Centenário do Edifício do Museu Paulista da USP . São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1990.

IHERING, Hermann von. *Historia do Monumento do Ypiranga e do Museu Paulista*. In Revista do Museu Paulista, vol. 1. S. Paulo: Typ. A Vapor de Hennies Irmãos, 1885.

KOSSOY, Boris. *Hercules Florence- 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Faculdade de Comunicação Social Anhembi, 1977.

LOPES, M^a Margaret e FIGUEROA, Sílvia F. de Mendonça. *A criação do Museu Paulista na Correspondência de Hermann von Ihering (1850-1930)* – In Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material Nova Série, Vol. 10/11 . Universidade de São Paulo, 2002- 2003.

LAGO, Pedro Corrêa do. *Iconografia paulistana do Século XIX*. São Paulo: Metalivros, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Raça e História* .Lisboa: Ed. Presença, 1973.

LIMA, Solange Ferraz de e CARVALHO, Vânia Carneiro de. *São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista*, in Anais do Museu paulista – História e Cultura Material. Nova Série, nº 1. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.

LOPES, Maria Margaret e FIGUEROA, Silvia F. de Mendonça. *A Criação do Museu Paulista na Correspondência de Hermann von Ihering (1850-1930)*. In Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material. Nova Série, volume 10/11. São Paulo: Universidade de São Paulo, Museu Paulista, 2002-2003.

MAKINO, Miyoko e SOUZA, Jonas Soares (org.). *Diário da Navegação – Teotônio José Juzarte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado (Uspiana - Brasil 500 Anos), 2000.

MAKINO, M. *Ornamentação do Museu Paulista para o primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920*. In Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material – nova série vol. 10/11. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002 – 2003.

MATOS, Odilon Nogueira de. *Afonso de Taunay, Historiador de São Paulo e do Brasil – Perfil Biográfico e Ensaio Bibliográfico*. São Paulo: Fundo de Pesquisas do Museu Paulista, Universidade de São Paulo, 1977.

MATTOS, David José Lessa. *O Espetáculo da Cultura Paulista – Teatro e TV em São Paulo: 1940-1950*. São Paulo: Editora Códex.

Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 é Mais. A Arte do Séc.XIX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 é Mais. O Olhar Distante. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

NETTO, J. Teixeira Coelho. *Semiótica, Informação e Comunicação - Diagrama da Teoria do Signo*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

NICOLINI, Henrique. *Tietê, o rio do esporte*. São Paulo: Phorte Editora, 2001

NÓBREGA, Mello. *História do Rio Tietê*. São Paulo: Governo do Estado, 1978.

Nosso Tempo.A Cobertura Jornalística do Século.vol. I. Jornal de Tarde.

OHTAKE, Ricardo (editor). *O Livro do Rio Tietê*. Edição Comemorativa da CESP - Companhia Energética de São Paulo . São Paulo: Estúdio RO, 1991.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. "*Museu Paulista: espaço de evocação do passado e reflexão sobre a história*". In Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material. Nova série vol. 10/11. Universidade de São Paulo, 2002/2003 .

OLIVEIRA, Cecília H. de Salles. *O Museu Paulista e o imaginário da Independência*. In Museu Paulista: Novas Leituras. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1995.

OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte – Uma Introdução Histórica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.

PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Ed. 70, 1993.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia - Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa. 1995.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

PLAZA, Júlio. Artigo *Arte, Ciência, Pesquisa - Relações*. Revista Trilhas. Campinas: I.A. UNICAMP, 1997.

Revista de Museologia, São Paulo, Instituto de Museologia de São Paulo/ FESP, 1989 – v.1 - n.1.

RUGENDAS, Johan Moritz. *Viagem Pitoresca Através do Brasil*. São Paulo, Ed. Martins, 1940.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Segunda Viagem a São Paulo e Quadro Histórico da Província de São Paulo*. São Paulo: Ed. Martins, 1976.

SAINT – HILAIRE, Auguste de. *Viagem à Província de São Paulo e Resumo das Viagens ao Brasil, Província Cisplatina e Missões do Paraguai*. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

SANTOS, Afonso C. Marques dos. *A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império – A Representação da Nacionalidade*. In Anais do Seminário EBA - 180 anos de Escolas de Belas Artes. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro – 20 a 22 de Novembro de 1996.

SOUZA, Gilda de Mello e. *Almeida Junior: Vida e Obra*. São Paulo: Art Editora, 1979.

SOUZA, Laura de Mello (org.). *História da Vida Privada no Brasil. Cotidiano e Vida Privada na América Portuguesa (Vol.I)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TAUNAY, Affonso d'Escrangolle. *A Missão Artística Francesa de 1816*. Brasília: Universidade de Brasília, 1983.

TAUNAY, Affonso de E. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado , 1937.

TAUNAY, Affonso d' Escragnolle. *História Geral das Bandeiras Paulistas*. São Paulo: Typ. Ideal: Imprensa Oficial do Estado, 1924 – 1950. 11v

TAUNAY, Affonso d' Escragnolle. *Relatos Monçoeiros*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo.

VELLOSO, Augusto Carlos Ferreira. *Os Artistas Dutra – Oito Gerações*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado – SOCIARTE, 2000.

Fontes Documentais

Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

1978 – caixa 7, pastas 42 e 43

Setor de Documentação do Museu Paulista

Relatório de Atividades referente ao ano de 1924, APMP/FMP L08

Relatório de Atividades referente ao ano de 1927, APMP/FMP L11

Relatório de Atividades referente ao ano de 1929, APMP/FMP L13

Relatório de Atividades referente ao ano de 1939. APMF/FMP L23

Correspondência de Affonso Taunay : Carta de 21/01/1920 A1 Pr 32

Documentos Iconográficos

Arquivo do Setor de Documentação do Museu Paulista

Álbum de fotocópias dos desenhos de Hercules Florence referente à Expedição do Barão de Langsdorff 1825 – 1829. IC 10099, localização: A2 PR 44 caixa 4.

Consultas Virtuais

<http://www.apba.com.br>
<http://www.itaucultural.org.br>
<http://www.usp.br/revistausp/n30/fbelluzzo.html>
<http://www.mp.usp.br>