

Rodolfo Jacob Hessel

Iconografia monçoeira: imagens e ideologia

Mestrado em História Social

Pontifícia Universidade Católica
São Paulo
2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Rodolfo Jacob Hessel

Iconografia monçoeira: imagens e ideologia

Mestrado em História Social

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História Social, junto ao Programa de Estudos Pós-Graduados em História, sob a orientação da Prof^a Dr^a Maria Odila Leite da Silva Dias

Pontifícia Universidade Católica
São Paulo
2006

Banca Examinadora

Dedico esse trabalho
aos meus pais: Ivo e
Maria Aparecida; meus
irmãos: Igor e Tássio,
minha cunhada Sandra
e meu sobrinho
Guilherme

Agradecimentos

À minha orientadora Maria Odila Leite da Silva Dias, pelo acompanhamento e dedicação. Gostaria de demonstrar todo o meu respeito e admiração.

Ao Prof. Carlos Eduardo Machado Jordão, com quem iniciei minha pesquisa na Unesp-Assis nos tempos de graduação, obrigado pelo incentivo e sua amizade.

Aos meus colegas de mestrado: Ana Karine, Allan Pinheiro, Rodrigo Oliveira, Teresinha, Amilton Carlos, Alice Alves, Tomaz Espósito, Priscila Rezende, Sandra Ricci, Alan Modesto, Emilia Carnevali, Bete Espindola, Fernanda Gave, Simei Torres e Mayara Mendes.

Meus grandes amigos: Rodrigo Pezzonia, Vitor Dias, Rodrigo Modesto, Raphael Sebrían, Luís Antônio, João Luis Siqueira, Fausto Douglas, Klayton Costa, Paulo Bastos, Juliano Batistela, Ricardo Denni, Claudinei Benedetti, José Otávio Pompeu, Cleber Teles e Henrique de Lara.

A Karina Jacob, Camila Matheus e Priscila Valentim, pessoas especiais que passaram pela minha vida pelas quais tenho muito carinho e saudades.

Ao amigo Fernando Oliveira, pelas sugestões, pelo apoio e pela ajuda que me forneceu, serei sempre grato.

À Fundação Romeu Casteluci.

As amigas Carla Campos, Juliana Gutierrez, Fabiana Macedo, Francine Albiero e Cau Campos.

À Cristina Tasca bibliotecária e amiga do Museu Republicano de Itu.

Ao Prof. Jonas Soares de Souza, pelas suas indicações, pelas conversas e pelo apoio sempre prestado, grande mestre e amigo querido.

Aos funcionários e pesquisadores do Museu Republicano de Itu e do Museu Paulista, em especial, Shirlei Ribeiro e Tatiana Vasconcelos .

À Professora Dulce Sanches pela ajuda com a revisão do texto.

À minha grande amiga Livia Maria Zuin pela sua importante contribuição.

Aos Professores Paulo César Garcez Marins e Lucília Siqueira, pelas sugestões e pelas indicações na banca de qualificação.

Os Professores do Programa de Pós-Graduação em História da PUC-SP.

À Betinha, secretária do Programa de Pós-Graduação, sempre alegre e disposta a nos ajudar.

À Professora Mioko Makino do Museu Paulista.

A CAPES e o ao Cnpq, pelas bolsas concedidas.

Resumo

A dissertação tem como proposta principal, analisar como a iconografia monçoeira foi apropriada por uma elite política e letrada paulista, um projeto idealizador encetado com o objetivo de efetivar São Paulo como o maior responsável pela formação da nação brasileira, criando para isso o ideário bandeirante no final do século XIX e início do XX. As Monções inserem-se nesse projeto, pois surgem como um dos suportes ideológicos para sua implementação, principalmente, por ser um caminho fluvial que derivou-se de um caminho utilizado pelos bandeirantes no século XVIII, até se tornar uma rota comercial que ligava Porto Feliz às minas de ouro de Cuiabá em uma longa e difícil viagem. O maior implementador de toda essa construção iconográfica foi o então diretor do Museu Paulista Afonso de Taunay, que utilizou-se de um grande aparato visual como instrumento pedagógico perante a população, sua escrita e sua retórica contundente serviram de apoio nesse processo, foi durante sua gestão que diversos quadros foram encomendados e formada uma sala dedicada às Monções. A imagem, desta maneira, se apresenta como fonte de abrangência multidisciplinar que dialoga, sobretudo, com uma narrativa textual produzida. Deste modo, pretende-se interpretar e analisar a utilização das imagens das Monções, por uma elite paulista, com o apoio do mecenato público para a construção de um discurso ufanista e ideológico.

A pesquisa ressalta a importância de um momento histórico e sua relação com a história paulista e a nacional, identificando o papel de destaque desse movimento expansionista e sua ligação com um processo elitista, que objetivava colocar São Paulo em lugar de destaque perante o restante do país.

Palavras-Chave: Imagens - Iconografia – Monções - Primeira República – Viajantes Estrangeiros - Porto Feliz – Construção Ideológica – História da Arte – Afonso de Taunay

Abstract

The dissertation has as main proposal, to analyze as the iconography monçoeira was adapted by a political elite and learned inhabitant from São Paulo, a project idealize begun with the objective of executing São Paulo as the largest responsible for the formation of the Brazilian nation, creating for that the idealize pioneer in the end of the century XIX and beginning of the XX. The Monções interfere in that project, because they appear as one of the ideological supports for its implementation, mainly, for being a fluvial road that it was derived of a road used by the pioneers in the century XVIII, until becoming a commercial route that linked Porto Feliz to the gold mines of Cuiabá in a long and difficult trip. The largest implementation of that whole construction iconographic was it then director of the Museum From São Paulo Afonso de Taunay, that was used of a great visual apparatus as pedagogic instrument before the population, his writing and his contusing rhetoric served as support in that process, it was during his administration that several pictures were ordered and formed a room dedicated to the Monções. The image, of this sorts things out, it comes as source of inclusion multidiscipline that dialogues, above all, with a produced textual narrative. This way, it intends to interpret and to analyze the use of the images of the Monções, for an elite from São Paulo, with the support of the public patronage for the construction of a speech nationalism and ideologic.

The research emphasizes the importance of a historical moment and its relationship with the history from São Paulo and the national, identifying the point of prominence of that expansionist movement and its connection with an elitist process, that it aimed at to put São Paulo instead of prominence before the remaining of the country.

Word-key: Images - Iconography - Monções - First Republic - Foreign Travelers - Porto Porto - Ideological Construction - History of the Art - Afonso de Taunay

Sumário

Considerações Iniciais	10
Primeiro Capítulo: Edificação de uma epopéia fluvial	22
1.1 Iconografia e construção iconográfica	25
1.2 As monções e o centenário da Independência	28
1.3 Afonso de Taunay: entre a narrativa e a representação visual	39
Segundo Capítulo: Afonso de Taunay e a construção da iconografia monçoeira	54
2.1 Taunay e o Museu Paulista	61
2.2 O patriarca da iconografia paulista	68
2.3 O mecenato paulista	75
Terceiro Capítulo: Sala das Monções: o auge do idealismo	97
3.1 Objetos e seus valores simbólicos	102
3.2 A herança neoclássica e a pintura histórica das Monções	107
3.3 A sala das Monções e seus produtores	113
Considerações Finais	132
Fontes impressas	135
Fontes	136
Referências bibliográficas	137

Considerações Iniciais

As Monções foram expedições comerciais que se originaram no século XVIII, como prolongamento das bandeiras paulistas, porém, possuem um caráter distinto dessas, pois tinham como objetivo principal chegar às minas de ouro de Cuiabá e não à caça da mão de obra indígena e utilizavam os rios como via de acesso.

O ponto de partida das expedições foi a cidade de Porto Feliz que foi fundada em 1693, por Antônio Carlos Pimentel, com o nome de *Ararituaba*¹. A cidade obteve papel importante no empreendimento das citadas expedições, principalmente, por ser o local mais próximo de São Paulo, com o melhor acesso ao rio Tietê que, para Taunay seria "Tietê, instrumento máximo de penetração do Brasil Sul Ocidental" (1975, p.107).

A nomenclatura Monção, seria uma derivação de uma palavra árabe que significa "ventos propícios para a navegação", difundido principalmente, entre os marinheiros lusitanos durante os grandes descobrimentos marítimos no Oriente (HOLANDA, 1957, 162). No Brasil, servia para designar as épocas propícias para navegação de acordo com as cheias dos rios, principalmente, nos meses de maio a junho.

O período das Monções teve início em 1718, com o descobrimento das minas de ouro de Coxipó-Mirim, pelo sorocabano Pascoal Moreira Cabral, onde foi encontrado ouro encravado nos barrancos e índios portando várias amostras do metal. Porém, o principal motivo que teria levado Pascoal Moreira para as terras, hoje de Mato Grosso, não seria a busca do reluzente metal, conforme difundido ainda hoje, mas sim, o apresamento indígena. As das minas do Senhor Bom Jesus do Cuiabá seriam descobertas quatro anos mais tarde, pelo também, sorocabano Miguel Sutil.

¹ Nome indígena que significa: *lugar aonde as araras vêm comer pedra*. Segundo Nóbrega, historiador do rio Tietê: "no histórico porto, ao sopé da barranca salitrosa em que segundos os indígenas, vinham araras limpar os bicos recurvos, dando origem ao topônimo local" (1978, p. 170)

Desta forma, pode-se concluir, que o desenvolvimento de uma rota de comércio que ligava Porto Feliz às minas de Cuiabá, foi conseqüência do movimento das bandeiras paulistas, constituindo-se como um prolongamento dessas. Entretanto, diferenciava-se das demais, tanto por ser uma via fluvial que se utilizava o rio Tietê, e por ter como principal objetivo, o comércio e a busca do ouro e não mais o “gentio da terra”. Antes de inaugurada a era das Monções, os rios eram tomados como obstáculos naturais e de difícil uso, o emprego de canoas não passava de um recurso subsidiário para o desenvolvimento das viagens.

O percurso empreendido até Cuiabá era de aproximadamente 3.500 km de difícil navegação e passava pelos rios: Tietê, Paraná, Pardo, Camapuã, Coxim, Taquari, Paraguai, Porrudos e o Cuiabá. Durante o percurso, ultrapassava-se cento e treze saltos, entre cachoeiras e corredeiras, sendo o rio Coxim o de mais difícil navegação. Tais incursões levavam pelo menos cinco meses, partindo nas épocas certas de março a junho. Além do longo percurso e das dificuldades geográficas, os monçoeiros enfrentavam a resistência dos índios, epidemias, insetos dos mais variados tipos, e animais. Um caminho que ficou conhecido como um dos maiores flagelos que se tem notícia para se chegar até as minas cuiabanas.

A decadência das Monções, ocorreu durante o século XIX; a última expedição realizada ocorreu em 1838. Nesse mesmo ano, uma epidemia de febre tifóide deixaria poucos sobreviventes entre os mareantes e pilotos que ainda restavam em Porto Feliz.

O porto de Araritaguaba, antiga aldeia guayaná, recebeu o nome de Porto Feliz, em treze de outubro de 1797, quando a freguesia é elevada à categoria de vila pelo capitão-general governador Antônio Manuel de Melo Castro e Mendonça. Em dezesseis de abril de 1858, alcançaria o status de cidade.

As imagens monçoeiras foram produzidas, sobretudo, em 1826, com a expedição científica russa comanda pelo cônsul barão Georg Heirich von Langsdorff, feita pelos desenhistas que acompanhavam, Hercules Florence e Adrian Taunay, realizadas entre 1822 e 1829, ou seja, no declínio do período das Monções, logo após a proclamação da Independência Brasileira.

A relação entre imagem e ideologia, se apresentará logo após a proclamação da República em 1889, quando São Paulo alcança status político e econômico, produzido pela riqueza do café, ocorre um processo de construção ideológica para justificar esse desenvolvimento perante o restante do país, com isso uma vasta produção iconográfica vai ser empreendida e utilizada, tendo como fulcro principal o bandeirantismo paulista.

Uma produção iconográfica latente vai ser construída por parte do poder público paulista e por historiadores locais, utilizando para isso o valor pedagógico que a imagem proporciona, abarcando uma construção ufanista impetrada por estes ideólogos em São Paulo, tanto na capital como no interior do estado. Desse modo, existiria uma lacuna a ser explorada, que seria analisar como a iconografia monçoeira se insere nesta propagação ideológica paulista nas primeiras décadas do século XX.

Com o objetivo de compreender o movimento de criação de conhecimento que utiliza-se de uma narrativa visual e textual, para conseguir seus objetivos, pretendo analisar o papel da iconografia monçoeira em todo esse complexo projeto encetado em São Paulo, tendo como principais encadeadores, o poder público e a elite letrada:

Desse modo, esse grupo de homens, por meio de suas “pesquisas, conferências e festividades devotadas a esse passado, abriram espaço, por outro lado, à divulgação de toda uma pintura sobre motivos regionais”, no meio artístico e literário do período. Foram produzidas réplicas regionalizadas da nação e as exposições de São Paulo ocupavam as mentes, nascendo assim das canetas e dos pincéis desses artistas (FERREIRA, op. cit, p.112).

No auge da idealização bandeirante constitui-se um período de grande movimentação na direção de estabelecer uma produção iconográfica ensejada pela elite paulista, dialogando com um conjunto de obras literárias também produzidas no período, montando assim, um cenário que possibilitasse englobar todo o potencial paulista e bandeirante, demonstrando assim, sua importância no contexto histórico nacional.

A criação de institutos de saber em São Paulo, vai colaborar para criação do conhecimento oficial produzido pelo estado, vão colaborar para isso a criação do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e o Museu Paulista, com facilidades de publicação de livros e revistas, usando a esfera estatal.

A iconografia, os costumes, os hábitos e as celebrações na construção de um imaginário coletivo são pistas que temos na análise e na compreensão histórica de um período demarcado, entendendo assim, o processo que permeia a construção de uma identidade nacional. Como a observação que Sergio Buarque de Holanda faz em relação à construção visual proferida no início do século XX, diferindo de outros intelectuais do período:

Há no entanto os que, ainda hoje, só querem achar o germe e a lei íntima desses episódios no coração aventureiro do sertanista. Ou então no empenho que moveria, de ver dilatados os senhorios da Coroa de Portugal neste continente. É de representações semelhantes que deve ter nascido indumentária atribuída a heróis tão assinalados contra a realidade relutante da história, deve exibí-los a posar sobranceiros para eternidade, como se tivessem cuidado de organizar a glória póstuma. A verdade, escondida por essa espécie de mitologia, é que eles foram constantemente impelidos, mesmo nas grandes entradas, por exigências de um triste viver cotidiano e caseiro: teimosamente pelejaram contra a pobreza, e para repará-la não hesitaram em deslocar-se sobre espaços cada vez maiores, desafiando as insídias de um mundo ignorado e talvez inimigo (HOLANDA, 1986, p. 26).

A visão histórica de Holanda, como se pode observar, não condiz com a visão dos intelectuais contemporâneos, pois criaram marcos simbólicos que até hoje permeiam e perduram no imaginário popular.

Afonso de Taunay, aparecerá como maior empreendedor do projeto ensejado pela elite paulista, produzirá uma considerável produção textual e iconográfica. Com sua indicação para a direção do Museu Paulista, em 1917, será responsável pela preparação dos festejos do centenário da Independência brasileira, com isso promoverá toda construção simbólica colocando São Paulo como responsável pelo desenvolvimento nacional desde os primórdios de nossa colonização.

Com esse intuito, foi buscar no passado as personalidades e os episódios paulistas que permitissem a constituição de uma historiografia de cunho paulista capaz, porém, abarcar o Brasil como um todo e, sob esse novo prisma, olhá-lo como uma unidade nacional. O tema com fôlego suficiente para sustentar essa empreitada era o bandeirantismo ou bandeirismo, um fenômeno eminentemente paulista, mas que, segundo o enfoque dado, era visto como responsável pelo desbravamento, pela conquista e unificação de todo o território nacional, sobretudo os interiores e sertões brasileiros ignotos (BREFE, 2005, p. 64).

A iconografia será utilizada em todo esse ideário, pois segundo Taunay, seria o ponto de onde se desbravou o Brasil central em uma jornada quase homérica. Para isso, vai criar uma narrativa textual e pictórica, condizente com sua escrita de história ufanista. Analisando sua correspondência, é possível avaliar sua incansável busca por objetos e documentos para atestar sua narrativa. Segundo Araújo: “acreditar na verdade escondida nos documentos, a qual deveria ser buscada num número cada vez maior de locais para provar indicativos daquilo que se sabia ou para esclarecer pontos obscuros da história nacional, foi o elo de ligação entre Taunay e diversos intelectuais” (2003b, p. 5).

Para Cecília Helena de Salles Oliveira a proposta do Museu Paulista nas décadas de 20 e 30 sobre a égide de Taunay era:

A síntese da história do Brasil e de São Paulo, idealizada nas décadas de 1920 e 1930 e inscrita nos espaços interiores do palácio-monumento sinalizava para uma leitura conciliatória que recupera as tradições monárquicas para colocá-las a serviço da República e do presente que protagonizava. Por outro lado, em função dos festejos de 1922 e também da compreensão de que ao Museu cabia papel predominante na educação popular, o então diretor procurou mobilizar objetos, registros iconográficos e documentos textuais para que a instituição fosse reconhecida como referência e “autoridade” na difusão do conhecimento histórico, transformando-se em lugar cuidadosamente arranjado e conservado para que o público tivesse a oportunidade de “ver a verdade da história”. Ou seja, tornaram-se mais notórios os investimentos da direção do Museu em relação aos visitantes, o que certamente ampliou seu número, mas significou uma ação

mais enérgica em relação a “ensinar o olho a olhar” (2003, p. 113).

Percebe-se ao analisar suas correspondências, de Taunay, seu o papel na encomenda dos quadros e nas constantes intervenções junto aos artistas; podemos ser vislumbrar suas relações com outros institutos e sua rede de sociabilidade que será utilizada para concretizar seus projetos. Gomes, em seu trabalho, apresenta o manancial de informações que o estudo de correspondências podem possibilitar:

Um dos objetivos do estudo de correspondências pessoais é permitir que o pesquisador se aproxime de aspectos subjetivos, integrantes e mesmo definidores de redes de sociabilidade, mas de difícil acesso quando se utiliza outro tipo de fonte. Entre tais aspectos está toda uma dimensão expressiva, um clima intensamente emocional que se pode detectar da troca de cartas. Ele envolve aproximações e afastamentos entre os missivistas, momentos mais estratégicos na construção dos relacionamentos e também diversas espécies de integrantes da rede, conforme os graus de afetividade nela explicitados. Além disso, a correspondência pessoal é sempre um lugar particularmente especial para se avaliar o investimento efetuado na construção da imagem do titular do arquivo, tanto por ele mesmo quanto pelos que a ele se dirigem por carta (1999, p. 41).

Para Meneses, com as correspondências de Taunay podemos acompanhar seus interesses, principalmente, em informar, atualizar e dar prosseguimento ao seu projeto. A rede de políticos e autoridades permite reconstruir os compromissos de diversas ordens e que podem auxiliar na compreensão da história administrativa e cultural do Museu (Apud In: BREFE, 2005, p. 16).

Para Mota, em seu trabalho a respeito do centenário da Independência, acha fundamental analisar construções de grupos intelectuais e suas idéias propagadas:

Julgo fundamental, portanto, elucidar o conflito entre grupos intelectuais que construíram versões e explicitaram visões sobre o que era ou deveria ser a nação brasileira. É imprescindível analisar essa intelectualidade tendo por referência o seu próprio discurso, seguindo indicações por ela formuladas. Captar suas motivações e o propósito de suas palavras significa compreender como ela compreendia o país e como construía, a partir dessa compreensão, uma determinada visão de realidade (1992, p.5).

A imagem construída sob os auspícios estatais, vai ser dirigida por Taunay, de forma que lhe possibilite auxiliá-lo em seus objetivos, como suporte técnico e ideológico. Os desenhos de Hercules Florence, serão sua principal matriz na encomenda de uma dezena de quadros espalhados por várias salas do Museu. A partir, de sua entrada na direção do instituto, 1917, participará da elaboração de uma grande produção pictórica ufanista, em um período de grandes transformações e contestações sociais, precisando criar um elo de identificação com a população e sua história:

A república paulista das letras, em suas distintas e entrecruzadas manifestações, buscava novos conteúdos simbólicos e respostas utópicas, numa época em que o antigo edifício social brasileiro parecia ameaçado pela crise internacional, iniciada especialmente desde a Primeira Guerra. E além disso, num momento em que o universo populacional da região tornava-se mais diversificado como composto étnico e mais nuançado como pirâmide social – sobretudo com a imigração estrangeira no litoral, as migrações mineiras no norte/nordeste do Estado, o crescimento do operariado e das camadas médias nos centros urbanos - , era imperativo para ela assegurar o seu primado na história por meio do estabelecimento de elos imaginários com grupos adventícios (FERREIRA, op. cit, p.268).

A iconografia monçoieira aparece como possibilidade de identificação social para a população, principalmente após a inauguração da Sala dedicada às Monções, onde Taunay se apossará de um aparato visual e textual, para classificar o período como um dos mais prósperos do bandeirantismo paulista,

responsável pela aquisição de milhares de quilômetros territoriais para o país, sendo um dos principais personagens na formação da nação brasileira.

Para o trabalho com as imagens, teremos utilizaremos alguns conceitos teórico-metodológicos, para que possamos aferir de forma correta na análise concisa do objeto, procurando interpretar os motivos intrínsecos em sua criação, respaldados por trabalhos acadêmicos que o utilizavam esse tipo de documento como fonte de abrangência multidisciplinar, na tentativa de ampliar a discussão historiográfica do tema.

A utilização das imagens em trabalhos acadêmicos vem se ampliando nos últimos anos, tornando-se um campo profícuo para as ciências humanas que, até então, tratavam esse objeto de pesquisa de forma reducionista. Para Burke, historiadores tendiam a tratá-las como meras ilustrações no corpo do texto, reproduzindo-as assim, em livros sem nenhum tipo de comentário, ou usadas para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, não oferecendo novas respostas ou para suscitar novas questões (2004, p. 12).

Segundo Burke, o historiador deve se ater aos riscos que esse tipo de fonte pode acarretar, quando abordada de forma superficial:

É desnecessário dizer que o uso do testemunho de imagens levanta muitos problemas incômodos. Imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Elas podem ter sido criadas para comunicar uma mensagem própria, mas historiadores não raramente ignoram essa mensagem a fim de ler as pinturas nas “entrelinhas” e aprender algo que os artistas desconheciam estar ensinando. Há perigos evidentes nesse procedimento. Para utilizar a evidência de imagens de forma segura, e de modo eficaz, é necessário, como no caso de outros tipos de fonte, estar consciente de suas fragilidades (ibidem, p. 18).

Para Manguel, a imagem deve proporcionar uma leitura iluminadora, nos levar a um compromisso e a um confronto; deve oferecer uma epifania, ou ao menos um lugar para dialogar (2001, p.286). A análise de uma imagem, não depende apenas de seu preparo visual e de sua sensibilidade, mas de como suas interpretações agem, principalmente, de acordo com seu repertório cultural:

O observador “ingênuo” difere do historiador de arte, pois o último está cômico da situação. Sabe que sua bagagem cultural, tal como é, não harmonizaria com a de outras pessoas de outros países e de outros períodos. Tenta, portanto, ajustar-se, instruindo-se o máximo possível sobre as circunstâncias em que os objetos de estudos foram criados. Não apenas coligirá e verificará toda informação factual existente quanto a meio, condição, idade, autoria, destino etc... mas comparará também a obra com outras de mesma classe, e examinará escritos que reflitam os padrões estéticos de seu país e época, a fim de conseguir uma apreciação mais “objetiva” de sua qualidade (PANOFISKY, 1979, p. 36).

A iconografia, deve ser considerada, portanto, parte de todos os elementos que constitui o conteúdo intrínseco da obra de arte, precisando tornar explícita a percepção desse conteúdo para que venha a ser articulada e comunicável (ibidem, p. 53).

Para Porto Alegre, a iconografia apresenta um conjunto de novas possibilidades promissoras, tanto no campo antropológico, como na fonte documental capaz de captar e de interpretar a realidade:

Abre-se uma nova área interdisciplinar em que o cientista social procura entender as peculiaridades da linguagem visual para analisar o efeito das imagens sobre a vida social, seu lugar nas representações e nos sistemas simbólicos, bem como discutir as implicações da disseminação dos usos da imagem, as suas funções no mundo contemporâneo, o valor dos meios técnicos de produção e reprodução visual e outros tantos temas de interesse e questionamento (1998, p. 76).

As imagens serão trabalhadas como documentos históricos, produzidas por uma dada sociedade, que a influenciou em sua construção, não se pretenderá aferir esteticamente e, nem tão pouco averiguar as técnicas artísticas usadas na confecção das mesmas, mas sim, a sua importância para a interpretação e para a análise histórica.

No primeiro capítulo, se analisará a utilização da imagem monçoeira como instrumento ideológico, pela elite paulista, no momento em que o poder público utiliza-se de construções monumentais em vários locais do estado, marcos simbólicos construídos para comemoração do centenário da Independência, quando a história bandeirante e de São Paulo, ganham status de tradição.

O monumento das Monções, surge em 1920, como uma das primeiras edificações monumentais, representando assim, o legado pioneiro e a herança histórica trazida pelos homens paulistas. Esse terceiro ciclo do bandeirantismo paulista, será repetido muitas vezes, principalmente por Afonso de Taunay, como o responsável pelo alongamento de nossas fronteiras territoriais. A construção desse monumento vem a fazer parte de todo um conjunto planejado pela elite paulista, com a presença de diversas autoridades do governo paulista utilizando retóricas ufanistas e valores simbólicos recorrentes ao período exaltado.

Para o historiador francês, Jacques Lê Goff , a função de um monumento é o de evocar um passado, voluntário ou involuntariamente das sociedades históricas, perpetuando assim sua recordação. O monumento possui dois sentidos distintos: o de uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura, por exemplo, o arco do triunfo, coluna, troféu, pórtico etc; e o de um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada (LE GOFF, 1996, p.535).

Seguindo ainda esse raciocínio, o monumento poderá ser analisado como documento, pois é um produto de uma determinada sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Somente identificando o monumento como documento poder-se-á elucidar questões que arrolam perante os verdadeiros motivos da sua criação, “permitindo à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa” (ibidem, 1996, p.545).

O segundo capítulo, irá abordar como a imagem das Monções será incorporada na narrativa visual proposta pelo Museu Paulista, tendo à frente o ilustre historiador Afonso de Taunay. Em sua gestão serão encomendados diversos quadros e dedicada uma sala às Monções na instituição. Por meio de sua

escrita de história de suas correspondências poderá se analisado seu papel dele na inserção dessas imagens no ideário bandeirante.

Como poderá observar, o novo diretor vai propor mudanças drásticas na administração e no enfoque dado pelo Museu, como busca de novos acervos para compor as salas, dando principal atenção a documentos, móveis, utensílios além de constituir e fomentar uma vasta coleção iconográfica encomendada junto a diversos artistas. A função de Taunay não se restringirá apenas às funções administrativas, vai ter papel fundamental na confecção, elaboração e intervenção de quadros e outros objetos do Museu. Para Brefe, Taunay agia também como especialista, ao introduzir no acervo do Museu métodos científicos que guiavam a história do seu período (BREFE, op. cit., p. 53).

Para finalizar, será analisada a montagem da sala das Monções no prédio do Museu, como foi montado seu aparato visual e a distribuição dos objetos. A influência da pintura histórica nos pintores que produziram os quadros monçoeiros, observando suas obras e os desenhos que foram utilizados como matrizes.

A pintura histórica atenderia a necessidade da materialização da memória e dos grandes eventos, com a proposta de ser: “grandiloquente e exortadora dos acontecimentos e homens dedicados às causas nacionais. Tivemos também no Brasil uma produção significativa, tendo mesmo sido raro o pintor que não tenha realizado obras dessa temática” (LOURENÇO, 1980, p. 65).

Para a produção desses quadros, Taunay indicara aos artistas, a utilização dos desenhos de Hercules Florence e de Adrian Taunay, para serem usados como, ele próprio classifica, de documentos legítimos do período matizes em suas obras. Gostaria de citar um trecho de Brefe, que sintetiza bem a manipulação iconográfica por parte de Taunay:

No escasso material existente, na sua maior parte produzido por viajantes estrangeiros que percorreram o Brasil desde o século XVII, Taunay encontrou material abundante o suficiente para proa produzir as séries picturais que completariam o acervo da instituição que dirigia, além de preencherem algumas lacunas na documentação existente. O papel pedagógico da imagem como

instrumento de educação pública jamais foi negligenciado por Taunay, que cuidava pessoalmente da confecção de cada uma das telas que iria expor no museu (BREFE, op. cit, p. 269).

1 Primeiro Capítulo: Edificação de uma epopéia fluvial

Com o auge econômico proporcionado pela cultura cafeeira e o desenvolvimento urbano impetrado em São Paulo, a elite econômica e intelectual paulista busca legitimar essa prosperidade perante o restante do país, criando dentro desta perspectiva um personagem que abarque todos os requisitos para o pioneirismo e prosperidade paulista: essa figura será encontrada na criação do mito bandeirante². Ao heroificar o bandeirantismo, valores importantes serão criados condizentes com a burguesia paulista, produzindo uma mitologia ligada a sua própria imagem, principalmente por meio de uma vasta produção literária e iconográfica como instrumentos disseminadores de um conhecimento pedagógico e ideológico produzido pela elite econômica, política e letrada.

O Almanach Litterario (1870) e o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (1894), serão as primeiras instituições a produzir este conhecimento iniciando uma produção ideológica que virá até as primeiras décadas do século XX, que tem como principal temática ligar a história de São Paulo como a própria história do Brasil. A produção literária que ocorrerá em São Paulo, tendo o bandeirante como personagem central, acontece ao mesmo tempo do auge do desenvolvimento econômico e urbano da cidade ocorrido nas últimas décadas do século XIX e nas três primeiras do XX. Para Saliba, é no auge deste processo, chamada “segunda fundação”³, que as palavras bandeirante e paulista adquirem sentidos. Esta é a narrativa que perdura, que se sobrepõe à outra, que demarca,

² Para saber mais sobre a produção deste saber e dessa criação ideológica produzida pela elite dominante paulista no final do século XIX e começo do XX, podem ser lembrados: ABUD, K. M. *O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições* (a construção de um símbolo paulista: o bandeirante). São Paulo, 1985. Tese (Doutorado em História) – FFLCH - Universidade de São Paulo; ALVES, Ana Maria de. *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder O Museu Paulista 1893-1992*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001; BREFE, A. C. F. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional – 1917-1945*. São Paulo: Editora Unesp: Museu Paulista, 2005; FERREIRA, A. C. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora Unesp, 2002; MOTA, Marly Silva da. *A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas – CPDOC, 1992; SALIBA, E. T. In: *História da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX*. Org. Paula Porta. São Paulo: Paz e Terra, 2004, v. 3.

³ Para o autor a expressão “segunda fundação” pretende abranger o período que se abre a partir de 1870, com o início do vertiginoso processo de metropolização da Cidade, e que se fecha, afinal, em 1929, com as crises da economia cafeeira.

que a determina, que distingue os tempos e que, afinal, cria uma identidade para São Paulo. (2004, p. 561).

Ainda seguindo este raciocínio, mostra que a narrativa ideológica segue uma narrativa monumental que vai se sobrepor a outras narrativas menores e fragmentadas, saltando, desse modo, sobre um passado mais recente e conflituoso em uma cidade em que as mazelas do final da escravidão se somaram aos estigmas de uma imigração tumultuada, procurando ligar esta continuidade com o passado longínquo e quase mítico. (ibidem, 2004, p. 571). Construindo um passado idealizador e novo, colocando-se como um substitutivo de um outro, realimentando o esquecimento social:

[...] senão eliminou, turvou bastante a transparência do passado, selecionando imagens consensuais que foram se tornando cada vez mais opacas à percepção social. A mais conhecida e trivial destas imagens foi o do bandeirante. Lembre-se inicialmente, que “ser paulista”, manifestação de uma coletividade geograficamente localizada se exprimia já através de uma figura mítica o bandeirante. Definido por feitos do passado, quando conquistou, para a coroa portuguesa, o imenso interior brasileiro, caracterizando então pela audácia (ibidem, p. 571-572).

A construção destes discursos imposta por uma elite - econômica, política e letrada - pode ser de fundamental importância para se analisar os motivos intrínsecos e de que forma foi produzida e para quem foi direcionada esta narrativa. Ao aferir sobre a real motivação permeada em torno dos discursos e da construção de uma vasta iconografia que legitima os propósitos elitistas, poder-se-á entender as reais motivações e os verdadeiros propósitos e, compreender todo o contexto social vivido e apropriado, que teria como um de seus objetivos transformar São Paulo em um representante nacional do desenvolvimento e prosperidade no país.

A criação do IHGSP vai contribuir de forma marcante para a construção deste imaginário. Sua inauguração é concomitante com a posse do primeiro presidente civil republicano, Prudente de Moraes⁴, paulista e um dos fundadores do

⁴ Prudente de Moraes Barros (Itu, SP, 1841 – Piracicaba, SP, 1902). Político republicano e abolicionista. Aderiu ao Partido Republicano Paulista em 1876. Governou e presidiu a Província de São Paulo de 1889-

instituto. Durante toda Primeira República o IHGSP empreenderia um grande prestígio, inserindo-se na órbita do poder político dominante do Estado e da nação (FERREIRA, 2002, p. 94).

Para se ter idéia, as relações que o instituto mantinha e de como este estava circunscrito na órbita do poder público paulista, estiveram entre seus associados pessoas de altos cargos do Estado e de grande reputação intelectual⁵ e conservadora. Entre os presidentes honorários estiveram no cargo Prudente de Moraes, Barão do Rio Branco e Afonso de Taunay; como presidentes efetivos passaram nomes como o de Cesário Mota Jr., Duarte de Azevedo, Luiz Piza, Altino Arantes, Afonso de Freitas e José Torres de Oliveria (ibidem, p. 99).

A criação do Museu Paulista seria mais um espaço utilizado pela elite paulista na construção de uma memória social:

fincar raízes de um povo, as tradições de uma região e um porto seguro na avalanche modernizadora. Para tanto, era essencial buscar o amparo, especialmente, da geografia, da etnografia e da história, razão de ser do Instituto e do Museu. Nem por isso, esses homens letrados, poeta de velha data, prescindiriam das substâncias e modelos imaginativos literários, que há muito tempo eram suas âncoras mais firmes (ibidem, p. 97).

O bandeirantismo criado glorifica o passado paulista inserindo valores na manutenção do poder da elite política e econômica, que vai se utilizar desta mitificação para construir sua imagem, criando assim, uma alegoria de igualdade dos paulistas, “se não fisicamente, moralmente somos todos originários dos desbravadores do sertão, conquistadores de terras, civilizadores dos índios e realizadores da unidade territorial do país” (ABUD, 1999, p.73). Toda esta produção imagética e ideológica tem sua objetividade e função legitimadora perante o restante do país.

1890. Primeiro presidente da República eleito por voto popular de 1894 a 1898, enfrentou a Revolução Federalista e reprimiu a Rebelião de Canudos (FAUSTO, 2003, p. 625).

⁵ Para FERREIRA (2002), políticos e burocratas de diversos escalões almejavam ingressar no instituto paulista para conseguir consagração intelectual. Passaram além dos já mencionados os presidentes da República Rodrigues Alves e Washington Luís; ministros do governo federal Azevedo Marques e Rui Barbosa; e os presidentes do Estado até 1930, Jorge Tibiriçá, Américo Brasiliense, Fernando Prestes, Altino Arantes, Carlos de Campos, Antônio Dino da Costa Bueno e Júlio Prestes.

1.1 Iconografia e construção ideológica

Toda uma construção didática e ideológica é proferida pela intelectualidade paulista, principalmente a ligada ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, a qual procurou valorizar todo o seu passado colonial e suas conquistas no âmbito nacional. Deste modo, podemos notar todo um uso de uma narrativa iconográfica e textual utilizado como fulcro central para legitimar um pensamento hegemônico proferido pela elite paulista.

Alguns autores paulistas utilizaram-se de levantamentos genealógicos e nobiliárquicos, com o objetivo principal, de refutar que suas linhagens familiares estariam ligadas aos feitos bandeirantes, utilizam-se dessa maneira, uma narrativa textual e iconográfica para aferir que seu prestígio político e econômico foram resultados de sua descendência relacionada ao pioneirismo dos homens de São Paulo. O grande número desses trabalhos, tiveram como objetivo principal de criar uma tradição⁶, que por meio das genealogias e das nobiliarquias, tornaria autêntica sua casta nobre. As tradições inventadas imputam por meio da repetição de novos valores e novas normas de comportamento, portanto:

[...] na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória (HOBBSAWN, 1997, p.10).

Com a criação da “tradição bandeirante”, foi possível observar uma vasta produção iconográfica e sua importância dentro do contexto histórico, com uma produção latente nas primeiras décadas do século XX. Uma grande confecção de quadros, monumentos e heráldicas foram feitas, principalmente na década de vinte para os festejos do centenário da Independência brasileira:

⁶ Eric Hobsbawm utiliza o termo “tradição inventada” num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez (1997, p. 09).

O centenário de 1822 buscou integrar a “comunidade imaginária” paulista numa mesma representação, dramatizando o ato fundador da nacionalidade como parte de um grande feito coletivo em que São Paulo desponta como presença nuclear na história brasileira. É assim que a solenidade, em sua vulgarização nas praças públicas, sintetiza com clareza exemplar o modelo épico que deu consistência à historiografia paulista no período. Modelo, diga-se de passagem, assumido sem reservas por seus idealizadores e atores, e exposto de diversas maneiras: nas figurações das esculturas ou pinturas exibidas, na retórica dos discursos proferidos ou nos seus modos de enredar a história, assim como na própria organização seqüencial da comemoração (FERREIRA, op. cit, p. 270).

As primeiras décadas do século XX foram marcadas por uma grande produção de marcos simbólicos e comemorativos, o maior motivo seria o centenário da independência, ocorrido em 1922. Os monumentos que encontram-se na Serra do Mar, na cidade de São Paulo e algumas cidades interioranas, servem como exemplo do trabalho impetrado pelo poder público paulista na busca de exaltar as virtudes dos homens de São Paulo. Seriam projetos que ensejavam demonstrar o heroísmo, altivez e superioridade paulista, em relação a outras regiões do país, esses marcos simbólicos (monumentos, quadros, heráldicas etc), serviram como instrumentos pedagógicos perante a população, ligando assim, a uma identificação com sua história e seu legado junto à formação da nação. Servem-nos como exemplo o Cruzeiro Quinhentista, Tropas e Circulação de Produtos, Rancho da Maioridade, Rancho de Paranapiacaba e o Parque e o monumento das Monções. A narrativa histórica e o ostensivo discurso visual apreendido, tinha como objetivo, demarcar um período no desenvolvimento nacional:

[...] a cruz quinhentista era o símbolo sagrado dos primeiros descobridores; o segundo monumento homenageava os tropeiros como responsáveis pela solidariedade nacional através da circulação e trânsito de riquezas; o Rancho da Maioridade demarcava o período que ia da Independência à aparição da riqueza cafeeira; e o rancho da Paranapiacaba, constituía o pináculo dos tempos presentes, que amalhavam todo o passado heróico na direção de um futuro promissor. Os marcos cronológicos desta espécie narrativa visual, incrustado num obstáculo natural, catalisavam todas as façanhas paulistas num heroísmo de alcance nacional (op. cit, 574).

Os diversos monumentos, segundo Brefe, continham forte apelo iconográfico e emotivo perante a população:

No Caminho do Mar, os monumentos inaugurados pretendiam representar a própria evolução da história do Brasil do ponto de vista de São Paulo. Via de transporte emblemática tanto quanto o Rio Tietê no período das monções, pela dificuldade de travessia, pondo em destaque a bravura daqueles que conseguiam vence-lo, ele foi caminho a ser trilhado nos grandes momentos da história de São Paulo, que se confundiam com aquele da história do Brasil (BREFE, 2005, P.158).

Contudo, parece não haver um estudo na historiografia atual sobre a construção do Monumento e do Parque das Monções e seus valores intrínsecos. Uma obra que foi inaugurada anos antes das demais e apresenta um discurso latente por parte dos ideólogos paulistas, principalmente por parte de Afonso de Taunay, por isso se apresenta como uma lacuna a ser explorada, pois externa o mesmo valor simbólico e o caráter dos demais monumentos, ou seja, de lembrar um período histórico dos quais os desbravadores utilizavam agora os rios e não mais os caminhos por terra atrás do gentio, mas atrás das riquezas minerais e, conseqüentemente, tornando-se um dos grandes responsáveis pelo alargamento de nossas divisas territoriais. Mais uma vez São Paulo é colocado à dianteira do desenvolvimento histórico brasileiro.

Um processo de socialização em que indivíduos aceitam uma série de valores interiorizando-os como sendo seus. Desta maneira, parte-se para a análise do modo como a iconografia monçoeira se insere no período citado, constatando suas apropriações e utilizações, dentro de um contexto mais amplo.

1.2 As Monções e o centenário da Independência

Na análise do monumento como documento, Marc Bloch propõe ao historiador ater-se nas multiplicidades de documentos, entre eles a fonte iconográfica. Para ele:

Seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documentos, especializado... Que historiador das religiões se contentaria em consultar os tratados de teologia ou as recolhas de hinos? Ele sabe bem que sobre as crenças e as sensibilidades mortas, as imagens pintadas ou esculpida nas paredes dos santuários, a disposição e o mobiliário das tumbas, têm pelo menos tanto para lhe dizer quanto muitos escritos. Bloch (1945-46, apud LE GOFF, 1996, p.540).

O trabalho do historiador também é o de refutar e aferir o documento/monumento e entender o esforço das diversas sociedades históricas em impor um futuro, de forma voluntária ou involuntária de si própria, utilizando e aferindo de forma correta os mais diversificados tipos de fontes, afastando-se de simplificações e análises superficiais.

A proposta fundamental de um monumento ou da escultura é o de se constituir como produto que evoca o passado e conduz a uma determinada leitura histórica, construindo ligações entre diferentes espaços temporais, de forma que leve a uma identificação com um passado histórico de forma consciente ou inconscientemente.

No Brasil, o período da utilização da imagem monumental/escultórica e sua relação em recordar/exaltar personagens históricos, vai se iniciar em 1864 com a inauguração da estátua equestre de D Pedro I, como um instrumento de socialização da memória, por meio da identificação com o passado, agindo de forma pedagógica perante a população. A proposta da construção da estátua do imperador foi de 1825, juntamente com a fundação do Estado Nacional, projeto este, que também propunha preparar a homenagem e erguer uma estátua ao Patriarca da Independência, José Bonifácio, sendo completada apenas em 1872 juntamente com as festividades do cinquentenário do Estado Nacional (KNAUSS, 2000, p. 176).

Na citação em pauta, o autor nos revela a relação e identificação da nação com os seus personagens históricos erigidos, suas cumplicidades, interações e sua identificação com tais figuras e fatos construídos por um Estado, questionando assim de como seriam empreendidos e utilizados em uma narrativa visual pedagógica e o seu alto valor de evocação monumental, consagrando um fato ou uma figura histórica:

A definição do fato histórico implica, então, numa dependência em relação aos rumos coletivos definidos pelas ações individuais. Nesse ponto é que se justifica a *veneração* por parte da nação, que mantém viva a lembrança do feito especial do personagem histórico. O reconhecimento histórico da nação instaura a cumplicidade entre o coletivo, a nação e o personagem histórico particularizado. Dito de outra forma, a cumplicidade estabelecida pela consagração histórica nesse caso faz com que a sociedade nacional se identifique com suas estruturas de Estado representadas pelo personagem. Ao venerar o fato do passado e o personagem sacraliza-se a própria ordem social presente, articulando os tempos a partir da história do Estado. (ibidem, p.181-182).

O monumento tem sua função inerente à memória, agindo sobre um coletivo social, de forma que este se identifique com sua história por laços de afetividade e identidade, olhando e recordando o passado e muitas vezes se apegando a alegorias visuais criadas no presente que nos remete ao passado longínquo. O passado trazido à tona pelo monumento é privilegiado, “invocado e convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: foi localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, diretamente, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade, étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar” (CHOAY, 1999, p. 16). Tal processo muitas vezes vai ocorrer como forma de afirmar uma nova identidade impetrada por um determinado grupo, a fim de conseguir incrustar pressupostos culturais em um coletivo social, de modo que possa atender seus objetivos.

O monumento e o Parque das Monções, inaugurados em 26 de abril de 1920 em Porto Feliz, encaixam-se dentro desta lógica e se relaciona com uma série de edificações construídas no período, tendo como propósito lembrar os feitos dos paulistas e o de comemorar o centenário da Proclamação da Independência em São Paulo. Todavia, não se constatou estudo mais detalhado

sobre a importância deste monumento e sua ligação com todo o imaginário paulista impetrado pelo poder público e a elite letrada. Porém, observamos sua importância principalmente pelo forte apelo iconográfico e pela presença de pessoas ligadas ao governo e a cultura paulista em sua inauguração, como a do governador da província Altino Arantes⁷, o secretário da agricultura Cândido Motta⁸ e do então diretor do Museu Paulista Afonso E. de Taunay.

Alguns jornais locais da época colaboram e agem como instrumentos disseminadores de um discurso elitista que ultrapassa a esfera da capital paulistana, assumido também, pelas cidades interioranas, exaltando os políticos e fatos históricos por ele engendrados.

A presença do presidente da província e do secretário da agricultura, ocorreu também pela inauguração do ramal-férreo ligando de Porto Feliz a cidade de Boituva, acontecimento que recebeu destaque na imprensa local⁹. Cândido Motta, por ser um político natural de Porto Feliz, possuía grande prestígio na cidade e na região, um exemplo disso foi a exaltação da imprensa local: “A Porto Feliz é dado o ensejo de demonstrar a este filho querido e benemérito o quanto o estima e o venera”, e a importância histórica da cidade.

A velha Ararituaba esta partícula de tradições gloriosas do Estado de São Paulo, serviu de berço a uma pleiade de homens eminentes que foram abnegados e exemplos servidores do Estado e do País. Colaborou com valioso quinhão para o engrandecimento da Pátria, intermédio de seus filhos que nunca trepidaram ante obstáculos e sacrifícios quando se tratava da grandeza da nação¹⁰.

⁷ Altino Arantes Marques (Batatais, SP, 1876 – São Paulo, SP, 1965). Deputado federal de 1906-1911; 1912-1915; 1921-1930; 1946-1951. Presidente do Estado de São Paulo de 1916-1920, durante o mandato defendeu os interesses paulistas junto ao governo da União. Teve intensa atividade como escritor, tendo sido presidente da Academia Paulista de Letras por 14 anos e membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (Dicionário histórico- biográfico brasileiro pós-1930. Rio de Janeiro: FGV, 2001. v. 1).

⁸ Cândido Nazianzeno Nogueira da Mota, nasceu em Porto Feliz a 9 de maio de 1870 e faleceu em 16 de março de 1942 em São Paulo. Foi promotor público da comarca de Amparo e, posteriormente, da capital, onde exerceu o cargo de 2º delegado auxiliar da polícia (1896). Em 1901 ingressou na política, sendo eleito deputado estadual. Em 1908, foi eleito para a Câmara Federal, na qualidade de representante de São Paulo. Secretário da Agricultura, no quadriênio Altino Arantes, de 1916-1920. Ocupou a presidência do Conselho Penitenciário do Estado. Senador estadual (1922), ocupou a vice presidência da Câmara Alta até 1930. Aposentou-se em 1934 como professor de Direito. Era comendador da Coroa da Itália. Foi fundador da Penitência do Estado (MELO, 1954, p. 407).

⁹ *O Novo Porto* de 25 de abril de 1920, p. 01.

¹⁰ *O Imparcial* – 31 de maio de 1919, p. 1, n. 176

Em outro jornal aborda o tema de forma entusiástica: “E que o lendário Porto das Monções, berço célebre das mais peregrinas glórias de São Paulo, como gigante de há muito tempo adormecido, despertará na expectativa risonha de hospedar seu glorioso e ilustre filho, Dr. Cândido Motta, secretário da Agricultura no patriótico governo do Exm. Dr. Altino Arantes”¹¹ . No mesmo jornal há um poema de Vicente de Carvalho a respeito da cidade e destaca seu legado histórico.

A Monção

Beijão a praia de Araraguaba
Centenas de canoas. Num céu lindo,
raia, esplendido, o sol. Vai ressurgindo
acampamento esparso na verde aba
Do rio. O padre os abençoa, acaba
a Missa, e já são horas de ir partindo...
Cruzam então, num torvelinho enfindo,
negros, índios, paulistas e o emboaba.

A Monção parte. Há beijos pelo ardente
azul, e no Tietê, suavemente,
a barcarola da saudade erra...

Assim, de rio em rio, aves em bando,
a Monção vai boiando, vai boiando
Para o Eldorado em flor da minha terra¹².

Nota-se dessa maneira, a identificação da população com sua história e destaca o papel dos políticos no empreendimento do projeto ensejado. A construção do Parque das Monções teve início em 1918, o local escolhido foi o

¹¹ *O Novo Porto* – 12 de junho de 1919, p.1, n. 1.

¹² *Ibidem*.

mesmo de onde partiam as expedições comerciais do século XVIII, a composição principal do parque constituiu-se de uma grande escadaria que liga a cidade à margem esquerda do rio Tietê que foram concluídas em 1920.



Figura 1: Trabalhadores na construção do Parque das Monções em 1918/Acervo Jornal Tribuna das Monções



Imagem 2: Escadarias que ligam a cidade de Porto Feliz à margem esquerda do Tietê em 1920/Acervo Tribuna das Monções



Imagem 3: Parque das Monções ao fundo observa-se o monumento e o rio Tietê em 1920/Acervo Jornal Tribuna das Monções

Ao analisar as fotos da inauguração do Parque, deve-se perceber o motivo e objetivo da ação, onde ocorrem discursos sobre a ordem das pessoas, das coisas e do mundo (GRANET-ABISSET, 2002, p.21). Deve-se ater sobre o motivo da ação do fotógrafo e qual público deseja atingir, para que possa avaliar os verdadeiros valores que se pretende transmitir. As imagens e as narrativas nos revelam toda a imponência do local e os rituais simbólicos que permeiam os discursos e o ato inaugural, com a presença de autoridades ilustres demonstrando a importância do Parque e do movimento expansionista na sua relação com a história de São Paulo e do país.

Trabalhando com a fotografia como fonte de evidência histórica, deve-se, primeiramente, questioná-la de forma que nos revele seus valores intrínsecos no momento da sua criação. No caso das fotografias do Parque das Monções,

podemos observar que sua utilização teve como motivo específico, a propaganda política e agente disseminador da exaltação do passado paulista, por meio da imprensa escrita. Por meio da edificação do monumento e a construção do parque, irá materializar para a posteridade, segundo o ideário da época, o local de onde partiram os grandes desbravadores do Brasil ocidental.



Imagem 4: Inauguração do Parque das Monções em 1920/Acervo Revista Campo e Cidade

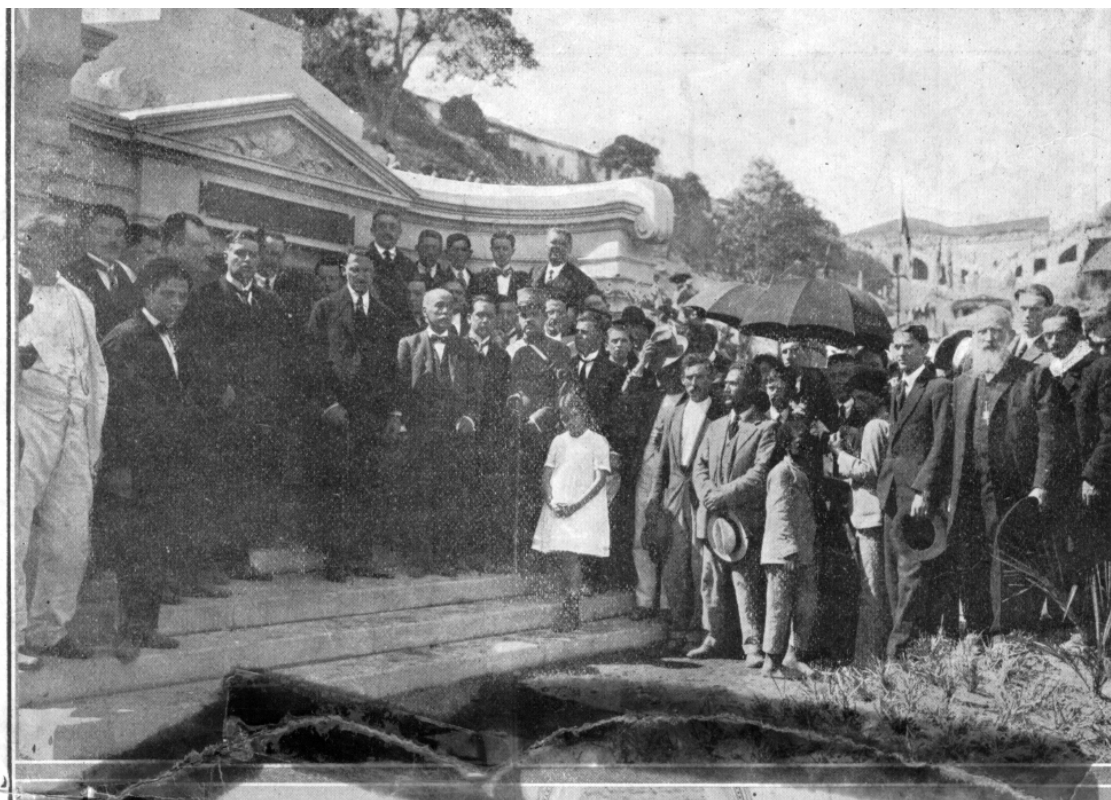


Imagem 5: Inauguração do Monumento das Monções 1920/Acervo Revista Campo e Cidade

Na imagem seguinte, podemos observar o envolvimento e a participação da população local na inauguração do marco histórico a ser inaugurado, a materialização de um local, de onde originalmente era uma rota fluvial para Cuiabá, foi um meio de visualizar e ligar uma população a uma identificação da sua própria história. O monumento que relembra as conquistas monçoeiras tem como umas de suas propostas, mostrar que esta fase do bandeirantismo paulista contribuiu para a formação do estado-nação e da prosperidade paulista, construindo assim, um pensamento hegemônico cristalizado que perdura até hoje em vários livros didáticos.



Figura 6: Inauguração do Parque das Monções em 1920/Acervo Jornal Tribuna das Monções

A presença de Taunay na inauguração do monumento foi de fundamental importância, além de diretor de um órgão público, era conhecido como historiador das bandeiras paulistas. Taunay fez parte da Comissão de História do Estado de São Paulo e da Comissão de História Geral do Brasil e com isso possuía grande influência na elaboração e na indicação de temáticas na construção dos monumentos, sua presença significou como o fulcro legitimador da escolha do local e sua função histórica, coube a ele o papel de discursar na inauguração do monumento, intitulado *A Glória das Monções*, função pela qual estava acostumado a fazer no IHGSP como orador oficial do instituto, seu discurso foi publicado no mesmo ano¹³ o que suscitou diversos comentários e elogios por parte da intelectualidade paulista (ANHEZINI, 2003, p. 104). Segundo Taunay:

¹³ Ver TAUNAY, Afonso. *A Glória das Monções*. São Paulo: Casa Editora O Livro, 1920.

Como remate à obra ansiosamente esperada por todos os portofelicenses, entendeu o Dr. Cândido Motta que se não podia melhor celebrar a festa da tão injustamente, e por decênios, demorada a vinda da locomotiva, à sua cidade natal, do que inaugurando este monumento, erecto por instigação sua. É mais uma homenagem do presente ao passado, e homenagem, a mais alta, repassada de singular poesia e elevação (1926, p. 99).

Em outra obra Taunay denota a importância do porto monçoeiro e relembra a inauguração do parque e do monumento e seus respectivos responsáveis, além de citar as imagens escolhidas para figurarem na obra:

A praia do Tietê, o Porto, o feliz porto, antigo fundeadouro dos canoões, foi embelezada segundo bom plano executado em 1920 por ordem do Dr. Cândido Motta, secretário da Agricultura, na presidência do Dr. Altino Arantes. Grande escadaria liga a balaustrada da rua do Porto ao Porto por uma alameda asfaltada que vai até a barranca do rio. À direita de quem procura a margem do Tietê, ergue-se a elegante e artística coluna rostral ereta em comemoração das monções. A ela acompanha uma exedra com três baixos relevos: reproduzindo *A partida da monção*, Almeida Júnior; *A benção das canoas*, de Hercules Florence; *A partida de Porto Feliz*, de Adriano Taunay. A inauguração do Monumento às Monções fez-se solenemente, a 26 de abril de 1920, tendo-nos cabido a honra de pronunciar a oração oficial de seu desvendamento. (TAUNAY, 1954, p. 43)

O monumento foi projetado pelo escultor italiano Amadeo Zani¹⁴, seu nome não foi escolhido por mero acaso, pois teria trabalhado com o arquiteto italiano Gaudenzio Bezzi na construção do Museu Paulista, professor do Liceu de Artes e Ofício de São Paulo onde teve um ateliê de 1902 a 1912. Tem uma trajetória ligada a Taunay, pois prestou seus serviços ao Museu Paulista na confecção de estátuas de bandeirantes em bronze (MATTOS, 2003, p. 135). Realizou trabalhos para uma vasta clientela paulista, principalmente com importantes monumentos funerários, entre suas obras destacam-se: "Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo" Pátio do Colégio, 1913 (implantada em 1925) com 25,85m, "Verdi" (1916), no Vale do Anhangabaú, com 5,23m, considerada pelo artista sua melhor obra, "Alfredo Maia" (1922) com 3,38m na Praça Fernando Prestes.

A sua obra "Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo", como poderá se aferir, se assemelha muito com o monumento dedicado as Monções, pois as duas possuem uma coluna rostral de alto valor evocativo e forte o apelo iconográfico,

¹⁴ Amadeo Zani escultor italiano (1869-1944), discípulo de Rodolfo Bernadelli, estudou na Academia de Filippo Colarossi, em Paris e na Academia Rafael Sanzio, em Roma

com cenas que exaltam o passado e o período histórico pretendido. O monumento monçoeiro surgirá como um dos primeiros empreendimentos ensejado pelo poder público paulista na efetivação de São Paulo perante o resto do país, relacionando-se desta forma com outras obras construídas no período.

1.3 Afonso de Taunay: entre a narrativa e a representação visual

O monumento das Monções fica próximo do local da onde partiam as expedições fluviais setecentistas, em seu conjunto de alto valor evocativo destacam-se a coluna em mármore rosa arrematada e uma esfera armilar¹⁵ em ferro batido ao alto. Em sua base, uma êxedra, isto é, uma espécie de banco de pedra semicircular com encosto alto (SOUZA, op. cit, p. 109). A face interna da seção que serve de encosto apresenta três baixos relevos em bronze, que reproduzem respectivamente três imagens do período: *Partida de uma expedição mercantil de Porto Feliz para Cuiabá* (1826) de Hercules Florence, *Partida de Porto Feliz* (1826) de Adrian Taunay; *Partida da Monção* (1894) de Almeida Júnior.



Figura7: Monumento das Monções sem data/Acervo Jornal Tribuna das Monções

¹⁵ Era utilizada no ensino da astronomia, fazer cálculos de geometria esférica e reconhecer a posição dos astros em diferentes épocas do ano. A concepção das esferas e seu posicionamento mudavam de acordo com o sistema cosmológico do autor. Sua invenção foi atribuída ao filósofo grego Anaximandro de Mileto (611-547 a. C).

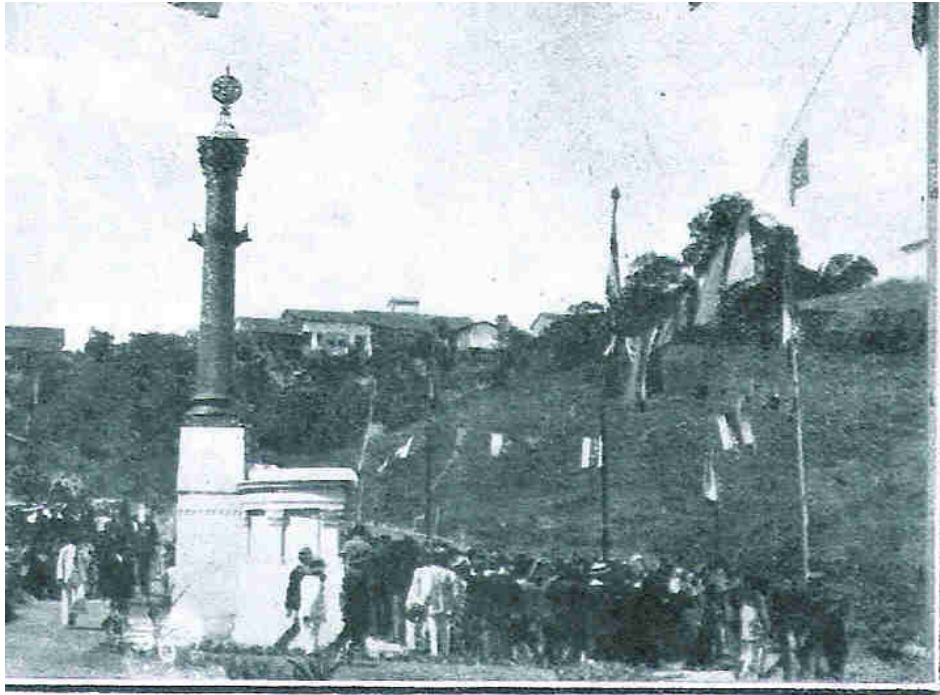


Figura 8: Inauguração do Monumento das Monções em 1920/Acervo Jornal Tribuna das Monções

Segundo Souza, os valores visuais intrínsecos na obra são de fundamental importância para efetivação e legitimação de sua importância histórica para São Paulo e a coroa portuguesa, principalmente a esfera armilar acima do monumento:

A esfera armilar tem importante significação na armaria portuguesa e na tradição brasileira. Ela está presente na bandeira de Portugal. Em Funchal, na Ilha da Madeira, uma imensa esfera armilar embeleza uma praça próxima ao mar [...]

O rei D. Manuel I, o Venturoso, tomou por bandeira pessoal uma esfera armilar de ouro em campo esquartelado em aspa, de branco e vermelho. D. Manuel I teve seu nome ligado a mais gloriosa fase de Portugal, na qual os navegadores fizeram as descobertas que encaminhariam a Europa à modernidade. A esfera armilar figurou na bandeira branca do principado do Brasil, criado em 1647. D. João VI escolheu o mesmo símbolo em 1816, uma esfera armilar de ouro em campo azul, para o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Depois da Independência D. Pedro I respeitou a tradição e manteve o símbolo, dando por armas ao Brasil uma esfera armilar em ouro, em campo verde, atravessada por uma cruz da Ordem de Cristo e circundada por uma orla azul com 19 estrelas de prata. Esse foi o brasão de armas do Brasil até a Proclamação da República.

Os idealizadores do monumento que rememora as monções colocaram a esfera armilar no topo da coluna para representar um elo entre os descobrimentos portugueses do século XV e as grandes expedições fluviais

que, três centúrias depois, partiam de Porto Feliz com a missão de explorar e povoar a região fronteira às terras dominadas pelos espanhóis (ibidem).

A esfera armilar era um antigo instrumento utilizado nas navegações e observações astronômicas, representava o conjunto da esfera celeste e o movimento dos astros, o globo central representaria a terra e os vários anéis concêntricos (armilas) os corpos celestes. Com a esfera os antigos astrônomos procuravam compreender o mecanismo do universo e o movimento dos astros. A utilização desse símbolo, pelos políticos paulistas, seria para ressaltar a importância de certos locais para a coroa portuguesa e sua contribuição para a história nacional



Figura 9: Monumento das Monções

O monumento e o Parque das Monções, seguindo alguns preceitos de Panofsky, seriam objetos “práticos” feitos pelo homem que serviriam como veículos de comunicação. Teriam desse modo a função de transmitir um conceito usados como “ferramentas” e “aparelhos”, que obedeceriam a um intuito, o de produzir informações. Segundo o autor:

A maioria dos objetos que exigem experiência estética, ou seja, obras de arte, também pertencem a essas duas categorias. Um poema ou uma pintura histórica são, em certo sentido, veículos de comunicação; o Panteão e os castiçais de Milão são, em certo sentido, aparelhos; e os túmulos de Lorenzo e Giuliano de Médici, esculpidos por Michelangelo são, em certo sentido, ambas as coisas. Mas tenho que dizer “num sentido”, pois há essa diferença: no caso do que se pode chamar de “um mero veículo de comunicação” ou “um mero aparelho”, a intenção acha-se definitivamente fixada na idéia da obra, ou seja, na mensagem a ser transmitida, ou na função a ser preenchida. No caso de uma obra de arte, o interesse na idéia é equilibrado e pode até ser eclipsado por um interesse na forma (1970, p.31-32).

As imagens escolhidas para figurarem no monumento provavelmente devem ter sido indicadas pelo próprio Taunay¹⁶, por considerar os dois desenhos utilizados, dos franceses Hercules Florence e Adrian Taunay¹⁷, como documentos autênticos do período e a de Almeida Júnior por ser a mais obra monçoeira mais conhecida e apreciada pela intelectualidade paulista

Os desenhos intitulados *A benção das canoas*, desenho de Hercules Florence datado de 1826 e *A partida de Porto Feliz*, desenho de Adriano Taunay também do mesmo ano, foram produzidos quando os artistas participaram da expedição do cônsul geral da Rússia no Brasil, o barão Georg Heirich von Langsdorff¹⁸ 1826, pela qual faziam parte de uma expedição de cunho científico.

¹⁶ Sobre as indicações e intervenções nas obras de diversos artistas serão discutidas e aprofundadas no capítulo seguinte.

¹⁷ A trajetória desses artistas serão abordadas no decorrer do trabalho.

¹⁸ A expedição de Langsdorff foi realizada entre 1822 e 1829, percorrendo cerca de 17 mil km pelo interior do país. Entre 1782 e 1829, foram realizadas pesquisas referentes a história, etnologia, botânica, zoologia, mineralogia etc, de regiões brasileiras quase desconhecidas pelo próprio Império. Langsdorff já conhecia o Brasil desde 1803, quando fez uma viagem de circunavegação. Retornou em 1813 exercendo funções diplomáticas no Rio de Janeiro a serviço do governo russo.

Suas pesquisas contribuíram sobremaneira à interpretação da cultura e ciência brasileira do período. A sua viagem, como a de outros naturalistas no Brasil não se restringiu apenas ao interesse científico, mas também pretendia estreitar relações políticas e econômicas entre Brasil e Rússia. A expedição terminou de forma trágica com a loucura de Langsdorff, devido às febres tropicas e a morte de Adrian Taunay afogado no rio Guaporé.

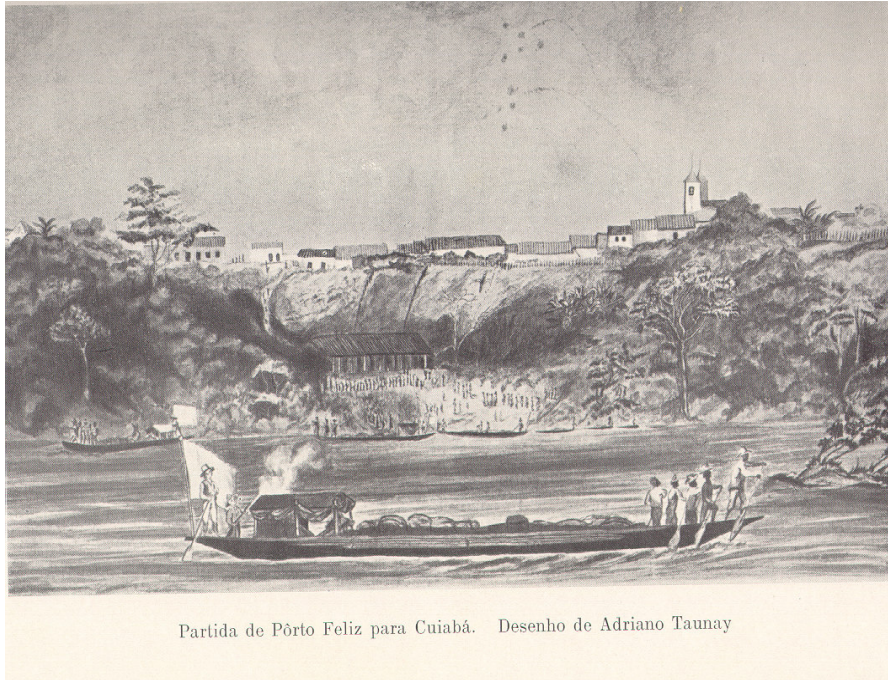


Figura 10: Adrian Taunay: Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829. FLORENCE, Hercules. São Paulo, Melhoramentos, 1941.

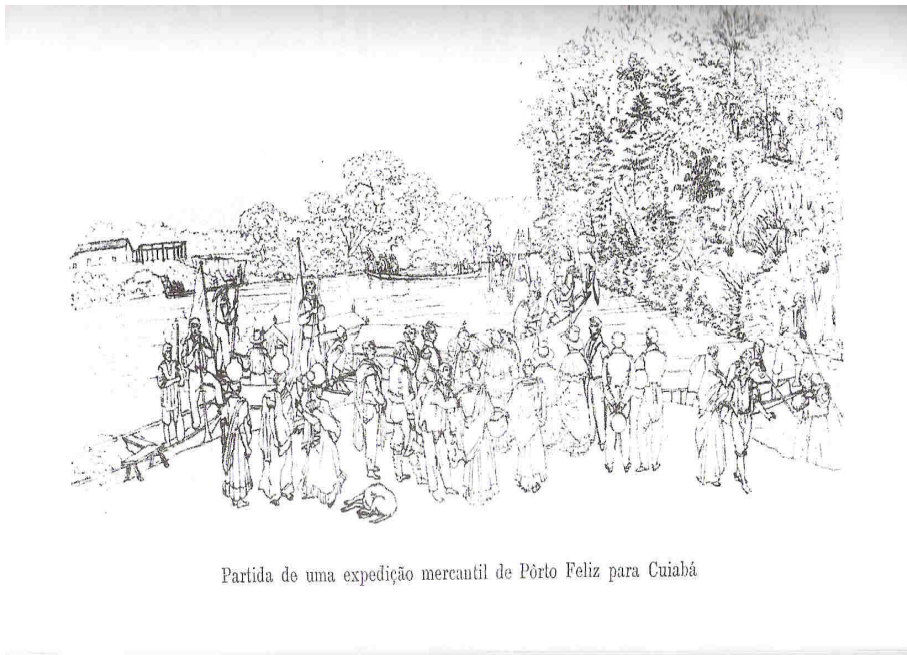


Figura 11: Hercules Florence. Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829. FLORENCE, Hercules. São Paulo, Melhoramentos, 1941.

Para Taunay, essas imagens seriam provas comprobatórias que demonstram a importância do local como via de acesso ao Brasil Central, busca assim, legitimar que todo esse movimento se deu em decorrência do bandeirantismo paulista, resultando no alongamento de nossas fronteiras e, segundo o próprio historiador, a conquista do Brasil pelos brasileiros (1926, p. 83).

Porém, essa narrativa empreendida por Taunay não condiz com uma análise correta do período, pois essa rota monçoeira difere da bandeirante, mas teria se derivado dela, tornado-se uma via comercial ligando São Paulo ao Mato Grosso. Essas imagens foram produzidas durante a fase de decadência do caminho fluvial, em 1826, confeccionadas por uma expedição estrangeira, que objetivava o conhecimento científico e, uma linha científica e descritiva: “A partir de então e sobretudo depois da Independência, as viagens fluviais tornaram-se cada vez mais raras, até desaparecerem completamente por volta de 1838. Foi exatamente nesse ano que uma epidemia de febre tifóide apareceu no Tietê, deixando poucos sobreviventes entre os últimos mareantes e pilotos de Porto Feliz” (HOLANDA, 1990, p.65)

A terceira imagem utilizada no monumento, foi feita pelo pintor paulista José Ferraz de Almeida Júnior¹⁹, em 1894, confeccionada em período bem posterior ao fim do período monçoeiro, e seguiria uma linha acadêmica e os propósitos do poder público e a elite paulista. Segundo o próprio Taunay, o artista teria se baseado em desenhos de Hercules Florence em sua obra (TAUNAY, 1937, p. 71).

¹⁹ A trajetória de Almeida Júnior e a análise de sua obra serão abordadas no terceiro capítulo.

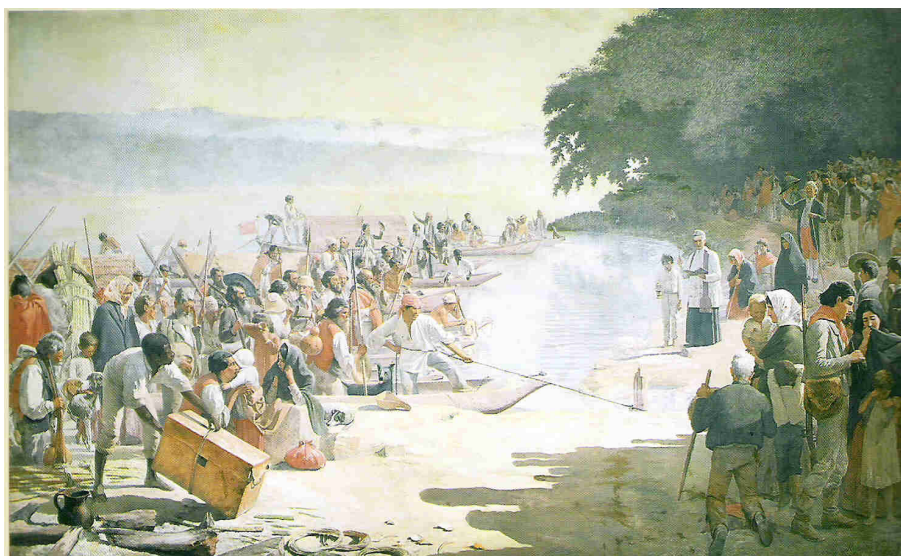


Figura 12: Partida da Monção de Almeida Júnior/Acervo do Museu Paulista

As imagens são usadas de forma destoantes para conferir autenticidade a narrativa histórica impetrada pela elite paulista, cria uma perspectiva de serem fontes que aferem o discurso usado, ganhando assim maior destaque a construção do parque e a ereção do monumento das Monções. A fala de Taunay na inauguração comprova uma retórica ufanista e ideológica:

Ao generoso convite do sr. Dr. Cândido Motta, ratificado pela comissão promotora da ereção do monumento às monções, agora inaugurado, devo a honra, muito grata de fazer ouvir a minha voz desautorizada, nesta solenidade que nos é sobremodo cara, a toda nós, paulistas e brasileiros.

Como títulos a tão desvanecedora incumbência, apenas me toca a apresentação de modestas pesquisas sobre o bandeirismo paulista, assunto sobremodo caro a todos os que prezamos a tradição nacional. Títulos muito escassos portanto..

Si, para o império das quinas se apossou o português do litoral que é hoje nosso, foi o brasileiro, foi, acima de todos, o **paulista** quem a esta faixa incorporou a imensidão das terras centrais. Nela vivia o lusitano, como o caranguejo, a arranhar a praia, na frase, tão conhecida aliás, expressiva e exata, do velho cronista²⁰ (**Grifo meu**).

O discurso de Afonso de Taunay utiliza-se de uma narrativa ufanista para refutar e passar a idéia da importância do evento e da cidade de Porto Feliz para a

²⁰ TAUNAY, Afonso. Discurso proferido na inauguração do monumento das Monções, a 26 de abril de 1920. In: TAUNAY, Afonso de E. *Índios! Ouro! Pedras!* : Antonio Raposo Tavares, Fernão Dias Paes Leme. À Glória das Monções. São Paulo: Melhoramentos, 1926, pp. 83-84.

elite regional. Segundo Taunay: “no conjunto das vias de penetração do Brasil selvagem e desconhecido, nenhuma tem a significativa histórica que sequer de longe se aproxime da que empresta ao Tietê tão notável. Este o nome do grande rio de S. Paulo que se liga à história da construção territorial do Brasil²¹”.

Seguindo seu raciocínio, a importância do Tietê está nas suas dificuldades geográficas e de navegação, que embora tamanhas, não impediram que os homens de São Paulo de imprimissem sua disposição desbravadora, ação esta, que não tiveram outros homens de outras regiões diante da facilidade dos rios brasileiros e de outros países como o São Francisco, Amazonas, Paraguai e Uruguai etc. Os mistérios tieteanos e seus segredos só poderiam ser desvendados por uma raça de homens ou guerreiros homéricos que pudessem domar suas águas, curvas, cachoeiras e todos os perigos que ele guardava.

Nele não se nota a placidez lacustre das águas amazônicas, permitindo a entrada das esquadras, por milhares de quilômetros, adentro do Continente, nem os enormes trechos livres do São Francisco, do Uruguai e do Paraguai, nem a navegabilidade absoluta do Itapicurú ou do Paraíba. A cada passo barrado pelas itaipavas e as corredeiras, obstruído pelos grandes saltos intransponíveis às embarcações, defendeu o Tietê o seu sertão e os mistérios do centro Sul americano, com toda a energia das suas águas quase sempre escachoantes. Era o adversário digno de ser vencido por aqueles que o dominaram

Quando, às maretas do caudal glorioso, entregaram a sorte incerta as primeiras e toscas esquadilhas dos devassadores do sertão? Quais os primeiros que lhe sulcaram as ondas e afrontaram as penedias? É o que ninguém sabe e provavelmente jamais se saberá²².

Na sua narrativa ideológica percebe-se a legitimação do Tietê perante a **placidez lacustre** do Amazonas e os **enormes trechos livres** do rio São Francisco; não foram estes rios de fácil domínio e navegação que trouxeram a prosperidade e a nossa aquisição territorial, nem tão pouco os castelhanos conseguiram aumentar seus domínios com as facilidades que possuíam seus rios, mas sim, o Tietê que com toda a sua dificuldade e sua insalubridade trouxe toda essa posse, este que foi o **adversário digno de ser vencido** que os homens de São Paulo fizeram e não o temeram.

²¹ Ibidem, p.84.

²² Ibidem, p. 84

O discurso de Taunay vai remontando historicamente a importância da navegação tieteana e suas contribuições para unidade nacional. O autor relata a navegação feita pelo capitão general do Paraguai, Dom Luiz Céspedes Xeria em 1628, que fez partindo de onde seria a cidade de Porto Feliz para a Ciudad Real e a Vila Rica. Teria usado o mesmo rio o grande bandeirante Antonio Raposo Tavares, mostrando que a navegação no Tietê é antiga e importante via de acesso nacional desde o início de nossa colonização.

Acaso por elas teriam avançado as hostes de Antonio Raposo Tavares na sua arrancada para os estabelecimentos castelhanos do Guairá? É possível que sim, embora nada nos leve a afirmar o fato. Provavelmente por elas também desceram os primeiros devassadores da selva mato-grossense e os escaladores dos Andes, como Antonio Pires de Campos, Luiz Pedroso de Barros, e tantos mais sertanistas, hoje obscuros, serviçais do recuo do meridiano pelo continente, “cujas ações heróicas a lima do tempo consumiu” como diz o velho cronista que lhes historiou os feitos. Avoluma-se o movimento para o Oeste misterioso como o decorrer dos anos seiscentistas. Ainda perdura o ciclo do tráfico vermelho...

Escoam-se os últimos anos da era seiscentista e encerra-se para os paulistas, a era da caça ao índio, o período cruel dos *descimentos* a que celebram os nomes de Antônio Raposo, Manuel Preto, Domingos Jorge Velho, Estevam Ribeiro Bayão Parente e quantos mais²³.

O autor quer comprovar a importância do rio por meio da “possibilidade”; utiliza relatos de sertanistas, da forma que lhe cabe, para justificar suas idéias, como se este caminho fluvial fosse revestido de aura imaginária e mística, capaz de glórias infundáveis, dando características divinas, legando prosperidade e glórias futuras para aqueles que o venceram. Nota-se em sua fala, a intenção de ligar a prosperidade do presente, trazida pelo cultivo do café, ao passado heróico dos antepassados bandeirantes, como se São Paulo fosse o resultado do projeto alçado por obra de uma raça de homens cientes do seu papel com o futuro:

É como se o Deus Helênico do rio se haja rebelado contra quem lhe percorria os domínios, mas deixa hoje, afinal, domado, que os mesquinhos humanos se aproveitem de sua força enorme.

Serviçal obrigado das entradas e das bandeiras, com a lança do seu álveo, outrora enristada para Oeste, contra o domínio do castelhano, continua a divindade fluvial a servir à grandeza de S. Paulo, nesta nova arrancada que o

²³ Ibidem, p.87.

café veio provocar dando-lhe inconfundível proeminência do progresso e da civilização²⁴.

A importância daquele momento e da inauguração do monumento pela elite paulista, nota-se quando Taunay lembra da tradição de São Paulo e agradece ao empenho do então presidente do estado, Altino Arantes, nas obras de celebração da efeméride gloriosa²⁵ de 1922:

Assim, senhores! Quando à gratidão brasileira se impuser, como saldamento imperioso de uma dívida enorme, a necessidade da ereção de um monumento destinado a rememorar os feitos daqueles que alargaram o Brasil pela América do Sul adentro – e no dia em que um monumento nacional como este que se vai erigir aos homens da nossa Independência se erguer a estes filhos de S. Paulo, portadores das quinas ao coração do continente e doadores ao Brasil, de milhões de quilômetros quadrados de territórios admiráveis, fiquemos certos de que a tal monumento não pode faltar o lugar para a ânfora d'água do rio das bandeiras paulistas!

E à vista deste vaso glorioso, dirá uma voz, mais alta que qualquer outra, o que S. Paulo fez pela constituição do território, e que a grandeza do Brasil, aos povos livres incorporado a sete de setembro de 1822, foi, sobretudo, feita pelos brasileiros²⁶.

Para findar seu discurso vai justificar a construção do monumento, um dos primeiros de uma série que continuaria nos próximos anos, dando o valor de materialidade histórica e sua importância no conjunto de uma das etapas mais relevantes no desenvolvimento paulista e brasileiro.

Pode Porto Feliz orgulhar-se de sua coluna rostral; nenhuma outra cidade possui monumento revestido de características mais gloriosas! E pode ainda desvanecer-se da arte que o concebeu e o executou...

Assim nada mais justo do que esta manifestação hoje igualmente celebrada por parte da edilidade e do povo felicenses, para com o seu concidadão eminente, promotor de semelhante obra.

Norteia-os, aliás, o carinho pela tradição. Aí está o cuidado com que conservam o último destes barcos que fizeram com que as terras de além Paraná se conservassem brasileiras²⁷.

Esta narrativa histórica de uma epopéia fluvial a que Taunay tem como estratégia de nos transmitir-nos um pensamento hegemônico da elite paulista,

²⁴ Ibidem, p.96.

²⁵ Ibidem, p. 99.

²⁶ Ibidem, p. 101

²⁷ Ibidem, p.100.

criando marcos simbólicos em que a população possa se identificar-se ao seu passado, transformando em visualidade o discurso propagado.

Podemos observar as mudanças que ocorreram no parque ao decorrer dos anos, como a construção de uma gruta em devoção a Nossa Senhora de Lourdes e a construção de um abrigo, em 1923, onde foi colocado e preservado um antigo batelão e uma âncora, que seria do período, usado pelos monçoeiros nas expedições em direção a Cuiabá. Uma estratégia do poder público foi utilizar objetos tridimensionais, com o objetivo de ampliar a transmissão de informações para a população, usando a visualidade como instrumento pedagógico.



Figura 13: Abrigo com canoa e âncora monçoeira no Parque das Monções

O Parque das Monções²⁸ teve seu pedido de tombamento feito em nove de dezembro de 1969, abarcaria toda a área relativa “ao embarque dos bandeirantes no Tietê”, além das escadarias, “com os canteiros de ambos os lados”, o monumento às Monções, o “abrigo com parte do batelão remanescente dos

²⁸ Processo N. 15559 de 9 de dezembro de 1969.

tempos heróicos da cidade”, o paredão salitroso que deu origem ao nome da cidade, a gruta Nossa Senhora de Lourdes, o porto de embarque dos bandeirantes, bem como a velha casa do outro lado do rio, para “que assim se conserve como lembrança do passado”. Este discurso²⁹ usado junto ao Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado (CONDEPHAT), demonstra de como ficou cristalizado na mentalidade da população um pensamento hegemônico, condizendo com as narrativas das primeiras décadas, ou por outro lado, parece surgir uma preocupação com a preservação de um patrimônio histórico com o qual a cidade se identifica.

O pedido feito por Vinício Stein Campos e Vicente de Palma vai se dar em virtude, principalmente, de um projeto proposto pela prefeitura municipal de Porto Feliz que previa desapropriação e demolição da região do parque, juntamente com um conjunto arquitetônico da cidade. O tom utilizado é ríspido e de revolta com o poder público e, para isso, usa legitimações históricas superficiais. Começa a surgir a preocupação e a identificação com a história da cidade e sua importância no âmbito nacional/regional, a preocupação com a demolição das casas, muda-se de certo modo o referencial dessas pessoas com relação ao patrimônio histórico local, não sendo apenas o monumento o evocador do passado, mas também o conjunto arquitetônico heterogêneo, que foi testemunho de um período que marcou a mentalidade de uma sociedade, por meio de novos referenciais simbólicos que os quais correm o risco de se apagar, lutando contra um modelo urbano que não condiz com a estrutura da urbana do município.

Tendo chegado ao nosso conhecimento que a Prefeitura de Porto Feliz se prepara para promover a desapropriação, para fins de demolição, o quarteirão mais tradicional da cidade, justamente a pequena rua que dá comunicação entre a rua da Matriz e a que sobe da ladeira do Parque das Monções, importando essa pretendida modificação na alteração total e irreversível do mais característico aspecto urbano de Porto Feliz, - formulo o presente para pedir a intervenção desse órgão no sentido de que seja impedida a consumação dessa destruição do rico patrimônio histórico do município. A demolição das casas da pequena rua onde se localiza atualmente o cinema, visada pelo insensato projeto da Prefeitura, vai atingir um conjunto de cerca de meia dúzia de antigas edificações, mais que centenárias, todas de marcante fisionomia arquitetônica dos velhos tempos paulistas e susceptíveis de evocar,

²⁹ Carta de Vinício Stein Campos para a Presidente do CONDEPHAT – Processo N. 15559/69

como presentemente acontece, o belo passado histórico da cidade. São marcas urbanas vinculadas ao período monçoeiro, casas que foram familiares de nossos gloriosos bandeirantes, que presenciaram os episódios ligados à navegação do Tietê, que abriram há mais de 140 anos os expedicionários chefiados pelo Barão de Langsdorff, em suma, um conjunto de construções cuja demolição irá apagar definitivamente os traços da velha Araraguaba, substituindo-os por essas edificações modernas, em rua alargada, que não necessita desse melhoramento pelo pequeno trânsito a que serve, constituindo apenas um capricho de uma administração totalmente ignorante dos valores históricos da cidade.

Formula aqui um veemente apelo ao Conselho para que não permita essa dilapidação de nosso patrimônio histórico.³⁰

Carlos Lemos, o arquiteto responsável pelo estudo do local pelo CONDEPHAAT, acrescenta que deve ser preservada como área verde da cidade toda a margem do rio Tietê, aproveitando, os quintais arborizados das casas beirarrio. Sua opinião é a de que o aproveitamento paisagístico do local deva ter um caráter mais amplo e não se cingir unicamente ao Parque das Monções.³¹

O projeto polêmico da prefeitura resumia-se em uma grande mudança no caráter visual do Parque das Monções, intervenções que iriam descaracterizar todo o contexto histórico e arquitetônico. Tal atitude pode ter-se dado por razões da especulação imobiliária com a objetividade de um crescimento comercial ou de um turismo cultural de massa, partindo de um reducionismo histórico e cultural do local. O projeto tinha o objetivo de instalar praça de esportes, zoológico, parque de recreação, restaurante, bar, sanitários, ancoradouro, pesqueiro, estacionamento, aproveitamento da margem direita do rio com acesso rodoviário, construção de uma ponte para pedestres sobre o rio etc³².

Após dois anos do pedido de tombamento, o conselho deliberativo do CONDEPHAAT acatou as sugestões e justificativas, decidindo assim, pelo tombamento do Parque das Monções em vinte e três de fevereiro de 1972, impedindo deste modo o projeto da prefeitura.

O discurso ideológico apresentado por Taunay no dia da inauguração parece ter sido apropriado pela população, que após quase cinquenta anos da inauguração, usa a mesma narrativa ufanista para avaliar a sua importância e

³⁰ Carta de Vicente Palma ao CONDEPHAAT– Processo N. 15559/69.

³¹ CONDEPHAAT– Processo N. 15559/69.

³² *Ibidem*.

legitimar o seu pedido de tombamento. Porém, nota-se uma preocupação e a identificação de uma parcela da população com sua história, o parque se tornou um referencial, materializando a importância da cidade no contexto regional/nacional, atraindo visitantes de diversas localidades. Dessa maneira, foi utilizado pelo poder público local, como instrumento, para ampliar o comércio e conseqüentemente a arrecadação fiscal, investindo no turismo histórico local, usando a imagem do parque como ícone bandeirista regional.



Imagem14: Paredão salitroso no Parque das Monções/Acervo Jornal Tribuna das Monções

O enquadramento da imagem é trabalhado em uma perspectiva estética explorando a peculiaridade e a riqueza natural, a foto da paisagem do paredão do Parque das Monções serve de instrumento do desenvolvimento da atividade turística empreendida pelo município.

Um fator importante, é compreender as intenções daqueles que produziram esses patrimônios, objetos que são condicionados segundo os padrões da época e meio ambiente em que vivem (PANOFSKY, op. cit, p.32). Podemos, analisando como as sociedades atuais como interagem com seu passado e seu patrimônio

edificado, pois estes também possuem sua história, pois são objetos que surgem dentro de uma esfera política e social, de um dado período histórico que os criaram, ressoando na contemporaneidade.

Desse modo, o parque destinado a lembrar um dos ciclos do bandeirantismo paulista, teria sido edificado com o objetivo de desempenhar o papel pretendido pela elite paulista: construir uma identidade nacional sob os auspícios dos desbravadores e devassadores do sertão brasileiro, juntamente com uma narrativa ufanista e legitimadora. A criação do Parque das Monções foi uma das primeiras obras de uma série de construções que foram feitas pelo poder público estadual no início do século XX, que se insere no projeto ideológico paulista do período.

A edificação do monumento destinado a relembrar os feitos monçoeiros tem como uma de suas funções exaltar a história regional e suas conseqüências para a história nacional, recordando as conquistas desses homens que se empenharam em viagens longas e insalubres, tendo como objetivo principal, segundo uma narrativa produzida no período, de amealhar riquezas e alongar nossas fronteiras, como se tivessem consciência do seu futuro histórico, deixando como legado nosso imenso território para as sociedades futuras. Esse discurso age de forma a ocultar os verdadeiros motivos e razões da mobilidade desses homens, construindo uma versão simplista e ufanista perante a população, exaltando o passado paulista como encadeador das dádivas do presente e da constituição do estado nacional: “é que nela rememoramos uma das mais gloriosas epopéias de que pode orgulhar o passado de nossa terra e de nossa gente³³”. Desse modo podemos notar o papel fundamental que Taunay tem em todo este empreendimento, poderá perceber como a esfera pública, no caso o Museu Paulista, contribuiu para disseminar todo um discurso visual latente, tendo a frente o historiador das bandeiras.

³³ TAUNAY, Afonso. Discurso proferido na inauguração do monumento das Monções, a 26 de abril de 1920. In: TAUNAY, Afonso de E. *Índios! Ouro! Pedras!* : Antonio Raposo Tavares, Fernão Dias Paes Leme. À Glória das Monções. São Paulo: Melhoramentos, 1926.

Segundo Capítulo 2: Afonso de Escragolle Taunay e a construção da iconografia monçoeira

Afonso de Taunay pode ser considerado o maior responsável pela inserção e construção do ideário bandeirante nas primeiras décadas do século XX, contando para isso, com a ajuda de uma vasta narrativa (literária e iconográfica), uma rede de relações sociais e, principalmente, estar à frente por quase trinta anos de um órgão público disseminador de saberes como o Museu Paulista, um estabelecimento que se tornou instrumento da elite paulista, criando um imaginário coletivo perante a população, tendo a figura de Taunay como maior patrocinador e empreendedor.

Taunay apesar de ter passado grande parte de sua vida em São Paulo e, conseqüentemente ter devotado seus trabalhos e estudos na construção da história paulista, com a atenção de destacar a proeminência deste perante os demais estados brasileiros, nasceu em 11 de julho de 1876, em Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis, em Santa Catarina. Estranhamente formou-se em engenharia na Escola Politécnica do Rio de Janeiro em 1900, provavelmente influenciado pelo pai. Sua vinda a São Paulo vai ocorrer nos primeiros anos do século XX, quando se torna professor do Colégio São Bento nas disciplinas de aritmética e álgebra Posteriormente vai trabalhar como professor assistente na Faculdade Politécnica de São Paulo e professor catedrático no mesmo instituto (1910). Apesar de não ser um paulista, ele se dizia ser um autêntico descendente bandeirante, possivelmente, pois segundo seus estudos, o seu estado natal foi fruto do desbravamento dos homens de São Paulo, fruto das andanças de Francisco Dias Velho (Santa Catarina) de São Paulo³⁴.

³⁴ Dentro dessa lógica vão figurar no hall de entrada do Museu Paulista seis estátuas que simbolizam cada uma unidade da Federação que se formou a partir do território de São Paulo. Assim, rememoram as seguintes figuras capitais e simbólicas do bandeirantismo: Manuel de Borba Gato (Minas Gerais); Paschoal Moreira Cabral Leme (Mato Grosso); Bartholomeu Bueno da Silva, o Anhanguera (Goiás); Manoel Preto (Paraná); Francisco Dias Velho (Santa Catarina); e Francisco de Brito Peixoto (Rio Grande do Sul). Em síntese, o que a

A sua inserção no campo historiográfico vai se realizar em 1911, mais precisamente em vinte e três de setembro, quando é eleito para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sendo posteriormente também aceito como membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (ARAÚJO, 2003, p. 08). Estes institutos darão grande impulso a seus projetos, agora não mais como engenheiro e sim como historiador, serão responsáveis pela disseminação e publicação de diversos de seus trabalhos seus, contribuindo assim para sua inserção na seara historiográfica.

A genealogia da família Taunay no país nos revela a relação com as artes e a literatura que possivelmente veio influenciar de forma contundente na sua vida pessoal e profissional. Seu bisavô Nicolas Taunay veio com a Missão Artística Francesa³⁵ em 1816, tendo reconhecimento mundial na pintura de paisagem; seu avô Felix Emílio (1795-1881), também integrante da Missão Artística³⁶, foi um dos preceptores de D. Pedro II e durante muito tempo diretor da Escola Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e um dos fundadores do IHGB em 1838, posteriormente foi aclamado com o título de Barão; seu pai, o diplomata, historiador e romancista Alfredo d'Escragno, o Visconde de Taunay (1843-1899); sem falar no seu tio avô Amado Adrian (1803-1828), desenhista e um dos integrantes da expedição Langsdorff. Dentro deste ambiente profícuo, Afonso de Taunay detinha conhecimento necessário para juntar a imagem, patrimônio e história na construção de uma identidade nacional enfocada a partir de São Paulo.

decoração simbólica do grande hall do Museu procura destacar é a unidade nacional, pela recordação das grandes fases e os do primeiro povoamento até 1822, em que o Brasil se constituiu em Nação (Taunay, 1937, p. 62).

³⁵ A Missão Artística Francesa e sua respectiva influência e academicismo implantado na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, linha que muitos artistas brasileiros seguiram, e destes, muitos foram responsáveis pela confecção de quadros relacionados para o Museu Paulista. A missão artística não teria mesmo um caráter formal e oficial do ponto de vista histórico, artistas teriam precipitado sua vinda ao Brasil, mas isso se deu principalmente devido às perseguições aos bonapartistas logo após o retorno ao poder dos Bourbon na França (ARANTES, 1998, p.82).

³⁶ Afonso de Taunay escreve uma obra intitulada *Missão Artística de 1816* na primeira década do século XX, sobretudo para exaltar os artistas e defender a importância da vinda destes para o Brasil. Segundo Taunay, o país teria uma grande dívida para com eles: "Grande dívida de gratidão contraiu o Brasil para com os ilustres e honestos artistas, apaixonados da Arte e do país que lhes pedira os serviços, valentes trabalhadores em prol da causa da Estética e da Civilização, que não quiseram dar-se por abatidos ou regressar à pátria sem formado a escola". (TAUNAY, 1956, p.5).

Foi de grande importância, além da sua relação com uma casta familiar que lhe proporcionou um grande desenvolvimento intelectual, o relacionamento com o historiador Capistrano de Abreu³⁷, personagem decisivo no seu encadeamento no ramo historiográfico. Capistrano agia como orientador e tutor, aferindo e corrigindo seus trabalhos, direcionando suas pesquisas e intermediando suas relações com outros intelectuais, tendo papel ativo na vida do seu discípulo por quase quarenta anos, sugerindo e questionando seus primeiros trabalhos históricos.

Nos anos de 1914 e 1915 foi quando Taunay apresentou o seu primeiro trabalho ligado à pesquisa e abordagem da temática paulista. Foram trabalhos referentes a Pedro Taques e Frei Gaspar de Madre Deus, autores do século XVIII que construíram uma imagem positiva do habitante de São Paulo, escritos estes que vieram a ser classificados por Taunay como “as fontes do bandeirismo” (OLIVEIRA JR, 1994, p. 76). Para Oliveira Júnior, o trabalho despendido na análise desses autores do século XVIII corresponderia ao mesmo esforço “intelectual produzido por Taques e Madre Deus, estribado no contexto da substituição de segmentos dominantes enfraquecidos”, correspondendo com o mesmo objetivo utilizado por diversos historiadores paulistas no começo do século XX (ibidem, 1994, p.85).

Na narrativa textual despendida por Taunay, que é bastante considerável, seus trabalhos passam pelos ciclos bandeiristas que, segundo seu raciocínio, aconteceram de formas distintas e épocas diferentes: a conquista do Planalto de Piratininga, século XVI; o alargamento territorial com as bandeiras, século XVII; as Monções e o incremento de uma rota comercial fluvial, século XVIII; a fase cafeeira, século XIX; e fase industrial do século XX. Todavia, centraremos na análise de seus trabalhos que tenham relação com a temática monçoeira e sua utilização nos propósitos elitistas e ideológicos, ou seja, a inserção na temática bandeirante pelo autor.

³⁷Para saber mais da relação entre Afonso Taunay e Capistrano de Abreu recomendo os seguintes trabalhos: ARAÚJO, Karina Anhezini de. *Intercâmbios intelectuais e a construção de uma história: Afonso d'Escragnolle Taunay 1911-1929*. Dissertação Mestrado. Universidade Estadual Paulista, Franca, 2004; BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *O Museu Paulista: Afonso de Taunay e a memória nacional*. São Paulo: Editora Unesp, 2005; OLIVEIRA JR, Paulo Cavalcante de. *Afonso d'Escragnolle Taunay e a construção da memória bandeirante*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

As obras do autor que mais se ligam à temática monçoeira são *Glória as Monções* (1920), *Relatos Monçoeiros* (compilados dos onze volumes de *História Geral das bandeiras paulistas* que se remetem ao assunto), *Guia da seção histórica do Museu Paulista* (1937), além dos diversos artigos e documentos que foram publicados nos Anais do Museu Paulista a partir de 1921 e obras que ligam a trajetória e pioneirismo paulista aos auspícios bandeirantes que partiam por uma rota fluvial em busca de melhores condições de vida em uma viagem quase homérica por meio do Brasil Central. A analogia empreendida em seus escritos, procura avaliar como diversos fatos históricos se interligam e se legitimam pelo percurso temporal, como um futuro predestinado, onde São Paulo sempre vai estar à dianteira da nação. Um exemplo disto pode se observar quando liga o riacho do Ipiranga ao rio Tietê:

o riacho do Ipiranga, correndo a uns trezentos e cinqüenta metros do lugar onde o Príncipe soltara o seu brado de revolta e esperança. E desde ali associou-se sempre a idéia da cena da proclamação da Independência à sua existência do riacho, modesto afluente do Tamuandateí e, portanto, confluyente do Tietê (TAUNAY, 1937, p.08)

Na mesma obra, o autor continua a explanação sobre a relação da água do famoso riacho de sete de setembro com o lendário rio tieteano e suas relações históricas, servindo as águas do Ipiranga para “avolumar o caudal, que sustivera as quilhas das canoas das monções. Graças a ela se auxiliara a penetração para Oeste desse Brasil mutilado pelos tratados e dilatado pelas bandeiras dos castelhanos”. Seguindo sua narrativa, o pequeno riacho seria um “humilde componente do grande sistema do velho rio das entradas, ia-lhe o nome, de um momento para outro, adquirir a mais prestigiosa reputação, tornando-se familiar e venerando a todos os filhos da terra brasileira” (ibidem, p. 8).

Em *Relatos Monçoeiros*, continua seu empenho na glorificação do Tietê, alegando que dentre as vias de penetração do Brasil ignoto e selvagem, nenhum outro “caudal” vai conseguir a significação e importância que alcançou o rio bandeirante. Para Taunay, estaria ele “industrialmente ligado à história da construção territorial do imenso Brasil ocidental”, mais antigo que a navegação do

São Francisco e do Amazonas, para tornar legítimo, ou seja, reconhecer como autêntico a sua informação:

Documento oficial cartográfico surge-nos o primeiro em 1628, quando o Capitão- General do Paraguai, Don Luiz de Céspedes Xeria, empreende a passagem de ponto que talvez seja a atual Porto Feliz, a Ciudad Real, sempre pelo Tietê e o Paraná

Da jornada deixou uma “topografia”, como no tempo se chamava, uma das maiores preciosidades, certamente, do Arquivo General das Índias, em Sevilha (TAUNAY, 1954, p. 08).

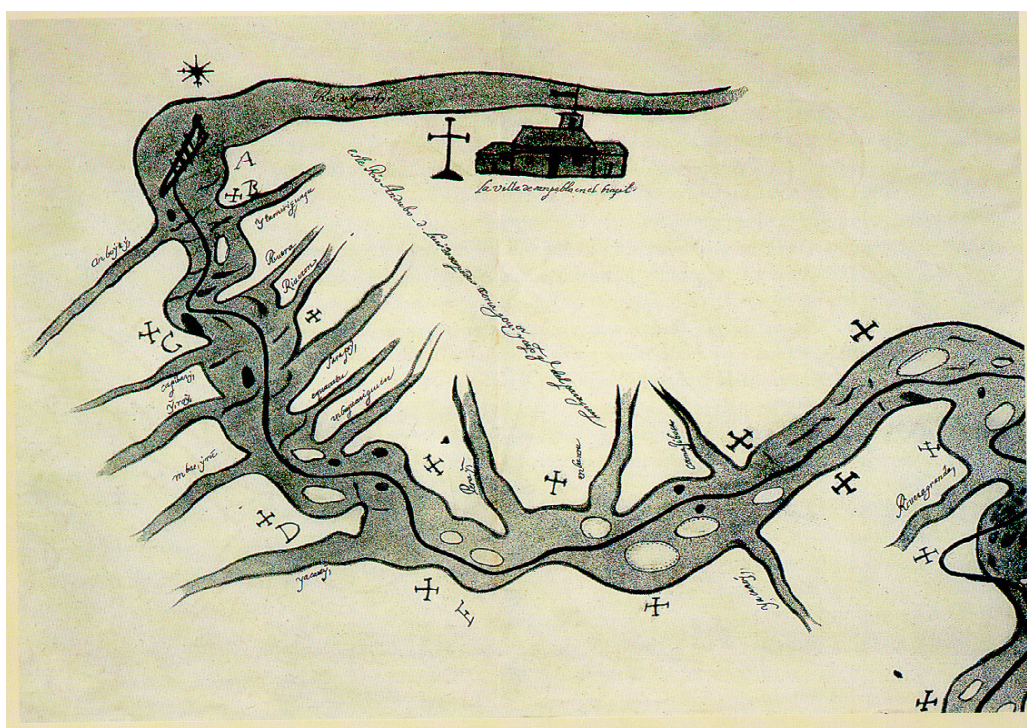


Figura 2: Mapa Cartográfico do Capitão General do Paraguai Dom Luís Céspedes Xeria (1628)/ Acervo Museu Paulista.

Para Taunay esta seria a cartografia mais antiga que se tem notícia de uma via de acesso ao Brasil Central, utiliza assim para demonstrar a importância do rio Tietê, sua intenção é denotar a importância do rio paulista antes mesmo do início da era das Monções. O mapa de Céspedes Xeria³⁸ indica um local denominado

³⁸ Logo que toma posse em 1917, Taunay começa a procura por documentos para compor o acervo do Museu, um dos primeiros foi o mapa de Luís Céspedes Xeria, capitão general do Paraguai, de 1628, junto a um

Nossa Senhora de Atocha, logo abaixo do Salto de Itu, de onde teria partido a expedição em 1628. Em sua correspondência Taunay demonstra a sua procura por documentos, logo que toma posse em 1917, junto a instituições brasileiras e estrangeiras, como foi o caso da imagem de Xeria³⁹: “Ao *boron* de Céspedes fizemos copiar em 1917, por hábil cartógrafo sevilhano indicado pelo eminente membro da Academia Real Espanhola, Dom Santiago Montero Dias” (TAUNAY, 1954, p. 90).

Podemos analisar também, sua narrativa ideológica e ufanista ao se remeter aos homens que se empenhavam nessas incursões fluviais, mitificando-os como personagens homéricos, quando descreve, que “nem o anúncio das pestes, das carneiradas e das temerosas fomes de Cuiabá, onde, mais uma vez se realiza o que a mitologia grega de simbolismo sempre poderoso, concretiza na imagem de Midas, morrendo de inanição à margem do Pactolo” (ibidem, p. 11).

A sua busca em legitimar o Tietê perante os demais rios brasileiros, principalmente pela sua dificuldade de navegação perante os outros, também teria o objetivo de ressaltar sua localização estratégica e a proeminência dos homens de São Paulo que não se detiveram pelas dificuldades e não se abateram com os perigos e riscos, conseguindo dessa maneira alongar nossas fronteiras territoriais, além de trazer riqueza e prosperidade para São Paulo e o resto do país. Taunay procura ressaltar que às “espantosas jornadas fluviais” de Porto Feliz a Cuiabá não se encontram similares em nenhuma outra região do planeta, nem mesmo as águas calmas do Mississipi e do Amazonas se comparavam com as do Tietê (ibidem, p. 23).

As minas de ouro de Cuiabá seriam um dos três ciclos ou dos três grandes eldorados na história brasileira, mas se distinguiria dos demais por ser o único feito através da navegação fluvial, partindo de Porto Feliz. Segundo Taunay, as riquezas trazidas pelas minas cuiabanas seriam tão importantes como as de

arquivo espanhol, demonstrando assim sua relação com outros institutos estrangeiros para aquisição de documentos:

³⁹ Carta de Afonso de Taunay a Santiago Montero Dias, 24 de novembro de 1917; carta de Santiago Montero Dias, 04 de dezembro de 1917, APMP/FMP – Série: correspondência.

Minas Gerais e Goiás, diferenciando por utilizarem vias terrestres para se chegar as suas jazidas.

O apelo ufanista do autor surge ao falar do local de onde partiam as expedições, este utiliza-se de uma retórica fantasiosa dentro de uma áurea imaginativa e lírica, exaltando o fato histórico às vezes num tom saudosista:

Junto à alta e curiosa penedia que de modo tão pitoresco domina o curso do Tietê em Porto Feliz, o “Paredão”, abre-se o “Porto” praia onde outrora ancoravam os grandes “canões”, os batelões que então faziam a maior das viagens fluviais do Universo pelos caudais das bacias do Paraná e do Paraguai, vencendo inúmeras corredeiras, precisando executar as mais penosas varações ou percursos terrestres por vezes muitos extensos (ibidem, p. 42).

2.1 Taunay e o Museu Paulista

O Museu Paulista foi inaugurado em 1894, porém em 1823 já havia o intuito de se erguer um monumento em homenagem à independência, como bem mostra Taunay e um documento assinado pelo barão de Iguape. (TAUNAY, 1937, p. 09). Apesar da disposição em se construir o monumento, apenas em 1884 começaram as obras, o arquiteto responsável foi o italiano Thomaz Gaudêncio Bezzi, como o próprio Taunay relata:

[...] A 3 de abril seguinte (1881), foi o projeto apresentado para a construção do edifício, pelo engenheiro italiano Thomaz Gaudêncio Bezzi, aprovado pelo governo provincial de S. Paulo. Nada se fez contudo, até setembro de 1884, em que se assinou novo contrato com o engenheiro Bezzi para que superintendesse as obras até a conclusão (ibidem, p. 21).

Em 7 de setembro de 1895 foi quando se deu a instalação solene do Museu Paulista na famosa colina do Ipiranga, para isso contou com a presença de diversas autoridades utilizando toda a pompa que ocasião permitia:

cerimônia presidida pelo próprio Dr. Bernardino de Campos, a quem acompanhou o vice presidente do Estado, Dr. Cerqueira César, Secretários do Interior e da Fazenda, Drs. Alfredo Pujol e Rubião Júnior, senadores e deputados estaduais, vereadores municipais, autoridades civis e militares, magistrados, cônsules de várias nações, membros do magistério superior, numerosos jornalistas e outros convidados (ibidem, p. 47).

O primeiro diretor foi o zoólogo alemão Hermann von Ihering, tendo como base o saber evolutivo, classificatório e pautado no modelo das ciências naturais, adaptados aos moldes dos grandes centros europeus (SCHWARCZ, 1993, p. 79). Ihering permaneceu no museu até o ano de 1916, dando maior destaque à história natural e colocando no plano secundário as coleções históricas. Sua gestão como diretor acabou com um pedido de afastamento devido a uma sindicância interna. Em fevereiro de 1917 Afonso de Taunay⁴⁰ assume como novo diretor do instituto,

⁴⁰ Afonso de Taunay substituiu Armando Prado, nomeado diretor em agosto de 1916, após o afastamento de Hermann von Ihering, devido às investigações da Comissão de Sindicância, que instaurou inquérito administrativo e um inventário das coleções da instituição do Ipiranga (BREFE, op. cit, p. 97).

por meio de um conjunto de fatores, principalmente por suas relações pessoais e ser um nome de muito respeito nos círculos intelectuais e considerado como um dos grandes historiadores de São Paulo, a apresentação do seu teria sido feita por Washington Luís (ARAÚJO, op. cit, p.90).

O primeiro desafio do novo diretor era abandonar o direcionamento voltado para a história natural, e transformar em um Museu histórico, preparando-o para os festejos do centenário da Independência. Porém, Taunay iria ter muitos problemas com essa tarefa, o principal, segundo ele, foi o abandono a que as seções históricas foram tratadas pela antiga gestão; na citação seguinte o próprio autor o autor expressa sua preocupação:

Obedecendo às tendências e preferências de seu espírito de especialista entendeu o Dr. Ihering criar um instituto por assim dizer exclusivamente consagrado ao estudo da ciência que já, aliás, lhe valera elevado renome de zoólogo (...)

Como se vê, ficou a seção de História colocada por este regulamento num plano sobremodo humilde no conjunto dos serviços da nova instituição cultural.

E ainda como subordinada ao esdruxulo imperativo de se restringir, especialmente, a colecionar e arquivar documentos sobre o período da Independência! (TAUNAY, 1937, p. 45- 46).

Em outra citação pode-se perceber uma retórica bem mais crítica e contundente:

Apesar da declaração pública, categórica, durante vinte e dois anos, de 1894 a 1916, vegetou a coleção chamada história do Museu Paulista, amontoada em duas das menores salas do Palácio do Ipiranga, semivazio ainda.

Ou antes, praticamente não existiu. Não realizou aquisições senão insignificantes, neste largo lapso de anos. Isto numa época em que as antiguidades de S. Paulo se ofereciam por preços sobremodo inferiores aos que começaram a vigorar nos últimos vinte anos.

Em diversas outras salas havia um ou outro quadro histórico, colocado de maneira menos recomendável, como, por exemplo, a grande tela do desembarque de Martim Afonso em São Vicente de Benedito Calixto, ancorada sobre grande armário de minerais, etc. etc. A obra prima de Almeida Júnior, a *Partida da Monção*, esteve durante anos num passadiço do **hall**, de três metros de largura apenas... (ibidem, p. 47-48).

Glezer analisa que a atuação de Taunay na direção do Museu é de um certo modo um conservadorismo do início da República, quase uma continuação

do Império. A reconstrução histórica produzida e a iconografia empreendida no Museu são trabalhadas da seguinte forma: “A ação na materialização do passado nacional, via criação de quadros, retratos, esculturas e objetos “recuperados”, indica uma forma diversa de atuação do historiador, praticamente oposta à postura que aparece nas obras escritas, estas fundamentadas rigorosamente e quase literalmente apoiadas nos documentos consultados” (GLEZER, 2003, p. 14).

Taunay apresenta uma narrativa histórica hegemônica e excludente, pois a maior parcela da população é prostrada a margem dessa criação, os conflitos e resistências sociais são negligenciados na formação da nação, idealizando assim, uma história harmônica construída sob os auspícios dos grandes fatos e personagens:

Taunay optou por omitir as rivalidades políticas dos grupos regionais; os conflitos armados – exceto dos que contribuíram para a unidade nacional; as desigualdades e diferenças sociais, étnicas e culturais, valorizando o político como instância de solução dos conflitos, selecionando alguns indivíduos como heróis destacados, estruturando uma história genealógica do processo de colonização e ocupação, com marcos cronológicos flexíveis (ibidem, p. 16).

Para Araújo, a construção historiográfica de Taunay estaria pautada por um grande número de intelectuais que compunham sua rede de sociabilidade, relações estas, que aferiam e direcionavam seus trabalhos, impossibilitando caracterizar um método muito rígido nos seus escritos. Entre os nomes figuram intelectuais quanto políticos do período, ou mesmo as duas coisas, como: Basílio de Magalhães, Eugênio Egas, Theodoro Sampaio, Washington Luís, Oliveira Viana, Alberto Rangel entre outros. Uma elite política e letrada, da qual o próprio Taunay fazia parte, buscando por meio de uma narrativa monumental tornar legítimos seus ideais e seus objetivos.

Coube a Taunay a elaboração e constituição de um acervo que fosse condizente com os propósitos da elite paulista, utilizou para isso uma linguagem visual abrangente e pedagógica. Um dos objetivos seria preparar a decoração interna do Museu para os festejos do centenário da Independência brasileira, que foi reformado as pressas e foram organizadas várias exposições comemorativas sobre a São Paulo colonial (FERREIRA, op. cit, p. 271).

O Museu serviu como veículo para sua produção historiográfica, principalmente a partir de 1921, com o início da publicação dos Anais do Museu Paulista, que tinha como patrocinador o governo estadual, por meio desse periódico Taunay e outros intelectuais publicaram trabalhos e pesquisas referentes à história de São Paulo. Em sua obra de considerável volume encontram-se anexados diversos documentos com o objetivo de legitimar seu discurso e sua escrita de história, para isso contou com a ajuda imprescindível de Washington Luís⁴¹. Suas fontes são valorizadas de modo que o documento lhe possibilite trazer informações que vão de encontro com seus objetivos, conduzidos conforme seus propósitos de forma secundária, não são questionados, mas transmitidos de forma direta, possuindo uma “verdade” concreta e verossímil. Taunay trabalha com os documentos de forma que possibilitem transmitir algo que ele previamente quer “ouvir”, não sendo colocados em dúvida e sim abordados de forma positivista.

A produção literária do início do século XX, segundo Brefe, foi de fundamental importância na formação de uma consciência nacional, sendo responsável pela construção de imagens que contrapunham as outras, em relação principalmente a diferentes regiões e até mesmo o próprio país, como o Rio de Janeiro e São Paulo, criando a idéia de que “o centenário da Independência brasileira seria o momento propício para discutir o descompasso do país em relação à modernidade” (op. cit., p. 190).

Dos diversos aparatos utilizados para irradiar as idéias de São Paulo como formador do Brasil, o Museu Paulista pode ser considerado um dos instrumentos mais eficazes utilizados por um grupo político e letrado no poder para propagar valores condizentes com os seus pensamentos, tendo à frente na direção da instituição ninguém menos que Afonso de Taunay. Para Ana Maria de Alencar Alves, as primeiras décadas do século XX foram muito importantes para o estabelecimento de uma tradição dos traços da São Paulo antiga, tendo o Museu como um dos principais fomentadores, principalmente, na consagração de um

⁴¹Nos períodos em que foi prefeito (1914-1919) e presidente da província de São Paulo (1920-1924), financiou a publicação das *Atas e do registro geral da Câmara de São Paulo*, documentos que foram fundamentais para Taunay elaborar suas obras: *Na era das bandeiras, São Paulo nos primeiros anos, São Paulo no século XVI*, entre outros.

museu histórico com um discurso que se apoiava em imagens e objetos para ressaltar o estado paulista como o berço da nacionalidade (ALVES, 2001, p. 28). Seguindo seu raciocínio sobre o papel do Museu e sua influência na disseminação de um conhecimento ufanista:

O Museu Paulista foi reorganizado a fim de exibir um aparato discursivo que exaltava São Paulo como o berço e o centro de onde se irradiava a nacionalidade. Em tempo de crises políticas e arrebatos nacionalistas, o regime republicano recorreu à História buscando, por meio de uma parafernália de quadros, estátuas e outros objetos, construir uma tradição que incluía elementos espaciais e temporais: a “antiga São Paulo”; e os personagens que a habitaram: o “herói bandeirante”. A tradição criada foi utilizada para reafirmar o poderio de São Paulo, tendo sido misturada a elementos novos para compor uma receita de modernização. O aparato construído na época ainda pode ser visto no Museu (ibidem, p.190).

A criação do Museu Paulista teria o papel de criar uma identidade nacional, com a proposta de uma sociedade homogênea que surge de um passado mítico, elaborado por uma camada social para o restante da população, onde não há diferenças sociais e regionais (GLEZER, 2003, p.14), sendo a única preocupação de que a população se identifique com o Estado e sua importância perante a nação, criando um conhecimento homogêneo e uma memória cristalizada.

Uma outra instituição pública usada por Taunay para disseminar ideário paulista e republicano, foi o Museu Republicano Convenção de Itu, criado em 18 de abril de 1923 como anexo do Museu Paulista. Sua inauguração tinha como principal objetivo lembrar cinquentenário da efeméride paulista⁴², uma forma do partido republicano paulista legitimar um passado histórico envolvendo São Paulo e a proclamação da República em benefício próprio. A aquisição da casa, local da histórica convenção, pelo governo do Estado para instalação do museu, denota o alto valor simbólico que ela representava e que seria empregado como forma de propaganda dos ideais do partido republicano paulista:

⁴²A convenção aconteceu no dia 18 de abril de 1873, casa de Carlos Vasconcelos de Almeida Prado, reunindo republicanos de vários municípios paulista, tinha como objetivo organizar e estruturar o Partido Republicano Paulista. Segundo Brefe a convenção se realizou no mesmo dia da inauguração da estrada de ferro ituana e não seria por acaso: “A escolha da data, coincide com aquela da inauguração do caminho de ferro de Itu, parece não ter sido aleatória, mas permite supor que os republicanos estavam preocupados em relacionar sua imagem e suas realizações ao progresso material da província de São Paulo” (2005, p.165).

A celebração do passado enaltece os feitos do momento presente e revigora significados perdidos, uma vez que na tessitura dos fios da tradição, o exercício consciente de memória liga acontecimentos distantes e mesmo disparates a uma linhagem comum. A aquisição do casarão de Almeida Prado pelo governo do estado de São Paulo parecia, então, fazer parte de um processo lógico e, mais que isso, figurava como uma espécie de recompensa merecidamente alcançada (BREFE, op. cit, p. 169).

A inauguração foi marcada por grande pompa e muita festividade, com a presença de diversos políticos, inclusive com a presença do presidente da província Washington Luís, além da população civil, com discursos enfáticos enaltecendo o papel importante de São Paulo na instalação da República Federativa no país (BREFE, op. cit, p. 170), mesmo essa ter sido proclamada no Rio de Janeiro.

O Museu Republicano Convenção de Itu, surgiu como anexo do Museu Paulista, e por isso mesmo seguiria a mesma linha ufanista, foi também conduzido e dirigido por Afonso de Taunay, foi o próprio que organizou o acervo, principalmente, através de compras e doações. Como no Museu Paulista, o apelo à iconografia é muito forte na formação do Museu Republicano: “preocupação pedagógica e intenção rememorativa aliadas ao forte poder evocativo das imagens que Taunay não se cansava de explorar” (ibidem, op.cit, p.174).

As primeiras décadas do século XX foram o momento de aspiração da elite paulista de se legitimar perante o restante do país, com a produção de uma grande narrativa textual e iconográfica, um momento de efervescência cultural, devido principalmente a aproximação do centenário da independência, período também de movimentos de contestação popular e desgaste político do partido republicano paulista:

A república paulista das letras, em suas distintas e entrecruzadas manifestações, buscava novos conteúdos simbólicos e respostas utópicas, numa época em que o antigo edifício social brasileiro parecia ameaçado pela crise internacional, iniciada especialmente desde a Primeira Guerra. E além disso, num momento em que o universo populacional da região tornava-se mais diversificado como composto étnico e mais nuançado como pirâmide social – sobretudo com a imigração estrangeira no litoral, as migrações mineiras no norte/nordeste do Estado, o crescimento do operariado e das camadas médias nos centros urbanos -, era imperativo para ela assegurar o

seu primado na história por meio do estabelecimento de elos imaginários com os grupos adventícios (FERREIRA, 2002, p.268).

Toda essa escrita de história engendrada em São Paulo, serviu como alicerce para justificar a efetivação no poder de uma elite econômica e letrada, o Museu Paulista surge como o instrumento do poder público para disseminar esse conhecimento e legitimar a tradição bandeirante, desse modo, a iconografia monçoeira aparece como um dos sustentáculos dessa construção imagética, recebendo grande destaque e importância, tendo como principal agente encarregado da organização do instituto, ninguém menos que o historiador das bandeiras.

2.2 O patriarca da iconografia paulista

Taunay vai eleger como patriarca da iconografia paulista o desenhista francês Hercules Florence, onde ressalta sua importância notabilíssima e de valor insubstituível, elegendo seus desenhos como documentos únicos no gênero e fontes irrefutáveis do período estudado, devido ao seu empenho a iconografia paulista não seria tão escassa em relação a outras regiões do país: “Pobre pobríssima a nossa iconografia nacional até meados do século XIX. Se em geral a brasileira não é, senão escassíssima a de São Paulo se apresenta muito mais do que qualquer das outras três núcleos das velhas regiões do país, Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro, desprovida de elementos” (TAUNAY, 1949, p. 29).

Segundo sua análise, a precariedade da iconografia paulista, anterior ao século XIX, deu-se principalmente pelo isolamento geográfico que São Paulo vivia em relação às outras regiões do país e a falta de contato europeu:

E compreende-se perfeitamente o fato atendendo a que diversos fatores o causaram: o maior afastamento da Europa, a pobreza outrora reinante na zona paulista, a sua insignificante frequentação pelos europeus, a posição pouco acessível das terras de São Paulo, sobre o planalto. Contribuiu tudo isto para que sua antiga documentação iconográfica se reduzisse aos rudimentares elementos (ibidem, p. 29).

Florence deixou vários registros sobre o cotidiano paulista, além das Monções tem obras relacionadas: as cavalhadas de Sorocaba; da velha indústria açucareira de Campinas; da abertura dos primeiros cafezais do Oeste Paulista; a vida dos tropeiros nos pousos do caminho do mar e os seus prolongamentos para o interior; entre outras coisas. Taunay ainda destaca a proeminência do artista e o título que lhe faria jus: “tal riqueza da documentação de Florence que lhe cabe, com toda a justiça, o título de Patriarca da Iconografia Paulista” (1954, p. 40). Muitas destas obras podem ser apreciadas em diversas salas do Museu Paulista.

Hercules Florence desembarcou no Rio de Janeiro em 1824, um ano depois é contratado como segundo desenhista da expedição científica do cônsul Georg Heirich von Langsdorff percorrendo mais de 17 mil km pelo interior do Brasil, passando pelas províncias de São Paulo, Mato Grosso, Pará.

O segundo desenhista da expedição, produziu diversas imagens sobre a temática monçoeira que foram aproveitados posteriormente por Taunay na confecção de quadros para o Museu Paulista. Seus trabalhos são de grande relevância para o estudo da botânica, zoologia, etnografia e a cultura material. Seus diversos desenhos e aquarelas mostram um artista compenetrado naquilo que registra e extremamente minucioso ao estabelecer condições para a observação da natureza (BELLUZO, 1994, p. 131, vol. I). Para Taunay os desenhos feitos pelo artista seriam exemplares raros das fantásticas viagens fluviais em direção a Mato Grosso, que até então haveria apenas registros cartográficos relacionados ao período:

Fortuita circunstância, extrabrasileira, deu ensejo a que nascesse assaz abundante documentação iconográfica sobre as monções e a região de sua travessia, documentação que se tornou única e portanto insubstituível.

Data de princípios do século XIX. Da centúria anterior nada ao que parece existe. Ou pelo menos até agora não se desvendou, segundo cremos. Só se divulgaram até hoje, pelo menos, documentos cartográficos muito deles sobremodo notáveis como os de Sá e Faria sobre o Tietê e o de Lacerda de Almeida sobre este e os rios mato-grossenses monçoeiros de que temos notícia.

O fato de possuímos preciosa iconografia sobre as monções decorreu da aquiescência do Governo Imperial russo aos projetos de seu representante na corte de Dom Pedro I, o barão de Langsdorff, nome de grande destaque em nossa xeno-bibliografia (TAUNAY, 1954, p. 39).

As matizes iconográficas que foram utilizadas por Taunay como modelos para composição de diversos quadros no Museu Paulista foram tiradas do diário de campo de Florence, entregue pelo próprio artista a família Taunay⁴³ em 1829. O diário teria ficado esquecido por mais de quarenta anos e teria sido encontrado pelo então Visconde de Taunay⁴⁴ e publicado pela primeira vez na revista do IHGB

⁴³ Conforme relata Ataliba Florence: “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, sucumbindo afogado ao querer atravessar a cavalo o longínquo rio Guaporé, afluente do Rio Madeira”. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829*. FLORENCE, Hercules. São Paulo, Melhoramentos, 1941, Introdução.

⁴⁴ *Ibidem*.

em 1875, com o consentimento de Florence, traduzido pelo próprio Visconde. O próprio Afonso de Taunay iria reeditá-lo posteriormente⁴⁵:

[...] já foi feito um grande serviço por iniciativa do Sr. Dr. Washington Luís Pereira de Souza, quando prefeito de São Paulo, e do Sr. Dr. Afonso de E. Taunay, diretor do Museu Paulista. Reuniu este certo número dos desenhos e retratos que estavam espalhados em diversas mãos, mandou reproduzi-los, alguns em dimensões aumentadas, por pintores paulistas de nomeada e colocar estas cópias em diversas salas do grandioso e artístico palácio do Museu do Ipiranga⁴⁶

Um outro projeto ensejado por Taunay foi a busca e compra de desenhos de Hercules Florence, para que fossem utilizados na confecção de quadros para diversas salas do Museu. Essa procura conta principalmente com o apoio de Alberto Rangel, com quem mantém ativa correspondência, estando este na Europa, principalmente na França. Taunay em carta pede a Rangel, para que ele fotografe na Biblioteca de Paris desenhos de Florence, no total de cento e onze. Taunay direciona todo o procedimento a ser feito com os desenhos, que segundo ele eram de valor raro na história da iconografia paulista e indica todo o procedimento a ser feito:

Pela leitura deste índice pude verificar que esta coleção deve conter verdadeiras preciosidades para a reconstituição iconográfica do passado de S. Paulo.
Recomendo aos préstimos de V. Excia. Que tão profundamente conhece as coisas da nossa história e tem enriquecido a literatura brasileira de obras mestras na descrição de cenas e tijolos na evocação das tradições nacionais, estou certo de que apesar do trabalho que vou causar a V. Excia. não dará V. Excia. por muito mal empregado esta enfadonho labor.
São 37 os assuntos que desejo fazer reproduzir; de cada chapa pediria a V. Excia que me mande quatro cópias, remetendo-me depois o total das chapas para o arquivo fotográfico deste Instituto.

⁴⁵ Segundo Taunay: “Em 1928 reeditei no tomo XVI da Revista do Museu Paulista a primeira parte deste tão valioso relato sob o título: De Porto Feliz a Cuiabá, a título de homenagem muito grata do Museu Paulista, ao patriarca da iconografia paulista, ao naturalista emérito que tão belas pranchas deixou para o estudo de nossa fauna e da nossa flora, e tão preciosas observações para o melhor conhecimento da etnografia brasileira”.

Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829. FLORENCE, Hercules. São Paulo, Melhoramentos, 1941, Apresentação.

⁴⁶ *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829*. FLORENCE, Hercules. São Paulo, Melhoramentos, 1941, Introdução.

Embora não possa avaliar a quanto monta o dispêndio a fazer-se remeto desde já a V. Excia. para as despesas desta reprodução a quantia de quatrocentos francos. Em folha a parte a listo dos assuntos.

Desde já muito grato ao que V. Excia., puder fazer para o nosso desideratum tenho a honra de me assinar de V. Excia. muito grato, admiração e obrigado⁴⁷.

Um episódio curioso que ilustra a relação pessoal entre Taunay e Rangel é a correspondência que mantém durante o período de 1917 a 1929 em que o último esteve na Europa. Durante este período Rangel passa pela França e Inglaterra com a função de buscar diversos objetos e documentos para o amigo. Como por exemplo, quando ele descobre um quadro em Paris, que possivelmente possa ser de Adrian Taunay, envia uma foto ao amigo e pede que este afira a originalidade, dizendo que o mercador afirma ser uma cena brasileira⁴⁸.

Em um relatório ao Secretário dos Negócios do Interior, nota-se a aquisição de mais uma obra de Florence, justificando a despesa do Museu com a cópia como sendo uma representação de uma das primeiras fazendas de café do estado de São Paulo⁴⁹. Em um outro relatório demonstra o pagamento do desenhista J. Santos, pela cópia de quatro desenhos a bico de pena e aquarelados de originais de Florence, que seriam referentes a cenas antigas paulistas⁵⁰.

Sobre a iconografia monçoeira e da região foram feitas a seguintes composições a partir dos desenhos do artista francês: vistas de Porto Feliz; Rio Tietê, perto de Porto Feliz; Canoa em corredeira; Canoa chimbó; Benção das canoas em Porto Feliz; Carga das canoas; Pirapora (hoje Tietê); Pouso da Represa Grande; Confluência do Piracicaba e Tietê; Chimbó e a Peroba encalhada; Saltos do Avanhadava e do Cajurú; Rio Pardo, Queimada nos campos; Acampamento no Rio Pardo; Salto do Corau; Cachoeira da canoa vermelha; Vista de Camapuã; Povoação de Albuquerque (Corumbá); Encontro com uma monção imperial. Existem ainda, imagens relacionadas a pessoas de Porto Feliz e de

⁴⁷ Carta de Afonso de Taunay para Alberto Rangel em Paris, de 10 de janeiro de 1921, APM/FMP – Série: correspondência.

⁴⁸ Carta de Alberto Rangel a Afonso de Taunay, de 10 de fevereiro de 1920, APM/FMP – Série: correspondência.

⁴⁹ Relatório ao Secretário dos Negócios do Interior, de 13 de julho de 1918, APM/FMP – Série: correspondência.

⁵⁰ Relatório ao Secretário dos Negócios do Interior, de 16 de novembro de 1918, APM/FMP – Série: correspondência.

diversas tribos indígenas que foram encontradas pelo caminho (TAUNAY, 1954, p. 41).

Adrian Taunay⁵¹, primeiro desenhista da expedição Langsdorff e tio avô do eminente diretor, têm um de seus trabalhos valorizado e tratado como documento legítimo do período monçoeiro. Afonso Taunay enaltece e procura legitimar o valor testemunhal de sua obra, utiliza para isso uma bela narrativa ao se remeter ao artista, fala de sua fortuna crítica e do mal fadado destino do jovem artista, uma forma também de demonstrar a importância da sua casta familiar e sua herança cultural:

Amado Adriano Taunay, o jovem e infeliz companheiro de Florence e seu íntimo amigo, era filho do pintor da Escola Francesa, Nicolaó Antonio Taunay, membro do Instituto de França e um dos artistas a quem se deveu a fundação, em 1816, da nossa Escola Nacional de Belas Artes, com Debret, Grandejean de Montigny, Pradier, os irmãos Ferrez, Lebreton, etc; por incumbência do governo de D. João VI.

A 5 de janeiro de 1828, afoga-se aos 25 anos de idade apenas, e por imprudência, no Guaporé, tendo querido atravessar, a cavalo, este rio, sobremodo intumescido, então. Seu sobrinho, o Visconde de Taunay, escreveu-lhe a biografia na “A cidade de Mato Grosso, o rio Guaporé e a sua mais ilustre vítima...” Deixou copiosos desenhos incorporados ao arquivo da Comissão Langsdorff e propriedade do governo russo. Neste acervo deve haver numerosíssimas peças inéditas e preciosos documentos da iconografia monçoeira. Dele publicaram os irmãos Florence algumas belas composições (ibidem, p. 41).

O desenho usado na confecção de um quadro para o Museu Paulista foi o intitulado *Partida de Porto Feliz para Cuiabá*⁵², peça de muito valia, segundo Taunay, seria um documento que reproduziria perfeitamente os traços rústicos da antiga cidade monçoeira que “conservaria o mesmo perfil com a sua situação pitoresca ao longo de uma penedia que domina o rio Tietê, de uns trinta metros, talvez” (ibidem, p. 42).

A imagem é trabalhada por Taunay com o intuito que esta abarque potencial de documento, partindo de uma análise fidedigna da realidade, para isso

⁵¹ Segundo seu sobrinho-neto: “Nascido em 1803, mostrara desde a infância 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, pode, em 1820, voltar ao Rio de Janeiro. Em setembro de 1825, partia com a Comissão Langsdorff, em demanda de Mato Grosso, pelo itinerário das Monções” (TAUNAY, 1954, p. 41).

⁵² Ver página 21.

utiliza imagens de artistas como Debret, Adrian Taunay, e principalmente de Hercules Florence, pois para ele foi o artista que mais retratou a vida cotidiana de São Paulo no século XIX, merecendo o título de “patriarca da iconografia paulista”, as obras desses artistas são documentos fidedignos da realidade do período:

(...) trouxe Debret a sua contribuição valiosa sobretudo por causa do único documento iconográfico até hoje descoberto, sobre a indumentária dos bandeirantes apresentados visos de autenticidade: Combate de milicianos de Mogi das Cruzes com índios botocudos.

De 1826 data a vista de Porto Feliz, de autoria de Adrian Taunay. E deste mesmo milésimo são os primeiros desenhos de Hercules Florence, o patriarca da iconografia paulista (TAUNAY, 1949, p. 45).

Vários desenhos de viajantes estrangeiros, foram utilizados, por Taunay, na confecção de vários quadros para o acervo do Museu, empregando para isso a contratação de diversos artistas⁵³ ligados ao Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e pintores da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro (MATOS, 2003, p. 134).

Brefe, em trabalho bem fundamentado, também observa essa relação com a iconografia e o seu valor de transmissão de valores culturais:

Esse empenho de Taunay em relação à composição iconográfica do Museu Paulista faz crer que ele estava absolutamente consciente do poder evocativo das imagens na formação do quadro histórico que pretendia delinear e instaurar. Diretamente imbricada nessa preocupação em compor a história paulista e nacional de maneira lógica, abrangente e explicativa, está a sua intenção pedagógica em relação ao museu. Por intermédio da série pictórica que mandou produzir sobre São Paulo antigo, a ênfase foi posta no passado colonial paulista, mesmo que para isso as imagens fotográficas – matrizes das pinturas encomendadas – fossem “levemente distorcidas”. Os aspectos ressaltados eram os opostos da fotografia: tudo o que pudesse indicar modernidade e movimento fora deixado de lado em proveito de imagens que trouxessem à tona o mais remoto passado paulista. Assim, a figura do tropeiro foi privilegiada, já que ele era definido como elemento que sucedera o bandeirante na marcha civilizatória em direção ao interior do país (op. cit, p.110).

⁵³ Entre os artistas contratados estavam: Oscar Pereira da Silva, Domenico Failutti, Benedito Calixto, Wash Rodrigues; do Rio de Janeiro seriam: Fernandes Machado, Rodolpho Amoedo, Henrique Bernadelli e Rodolfo Bernardelli.

Os desenhos foram tratados por Taunay como documentos legítimos do período monçoeiro, confeccionados por artistas, que segundo ele, seriam testemunhas que presenciaram a prosperidade e o desenvolvimento trazidos pelas “navegações heróicas” pelo Brasil Central. Ao tratar essas imagens como documentos únicos do gênero, o ilustre historiador justifica, que essas poderiam elucidar diversas questões acerca dos costumes e dos modos de viver do bandeirante, demonstrando o caráter empreendedor do paulista na constituição do país, um movimento que refletiria sobre o desenvolvimento profícuo do presente.

Segundo Crhisto, Taunay se valeria de desenhos de naturalistas, viajantes e artistas estrangeiros, para valorizar a “probidade e inteligência do emissor da fonte” (2002 a, p. 311). Ao usar essas imagens, vai se valer da autenticidade dessas para construir sua escrita de história, seriam elas produto de olhar atento e detalhista do artista, documentos irrefutáveis para análise do período citado.

Mais uma vez Taunay utiliza-se de forma difusa e incoerente as imagens abordadas, manipuladas de uma forma que possibilitasse justificar a narrativa heróica empreendida em um espaço público, pois como já havia sido discutido, os desenhos foram produzidos no período de decadência das expedições monçoeiras, um caminho fluvial que estava praticamente abandonado, não podendo assim, ser aferidas como testemunhas da prosperidade e altivez do bandeirante, ou seja, serem provas contundentes de uma raça heróica e destemida. A imagem vai ser conduzida por Taunay como meio de difusão de uma cultura construída aos moldes da elite paulista, sendo ele o principal gestor do mecenato público paulista, foi o próprio diretor que selecionou as imagens e atuou de forma direta na confecção de diversos quadros e objetos para serem incorporados nas muitas salas do Museu Paulista: escolheu os temas, indicou leituras e entrevistou diretamente na feitura das obras junto aos artistas.

2.3 O mecenato paulista

Por meio das correspondências de Taunay no período em que esteve na direção do Museu Paulista, é possível visualizar toda a esfera intelectual que o cercava e o contato com estâncias públicas e privadas. Essas relações que manteve foram fundamentais para compreender os elementos que iriam influenciar sua formação como historiador e compor sua escrita da história (ARAÚJO, 2003, p. 3).

Com os preparativos do centenário da Independência, Taunay teve como incumbência promover a decoração do Museu Paulista, para isso encomendou diversos quadros, estátuas, ânforas, ou seja, toda uma narrativa iconográfica foi utilizada em todo o prédio, no período de 1917 a 1945, o edifício foi transformado em uma “alegoria histórica” (Christo, 2002 a, p. 309), com o objetivo principal de ressaltar nosso desprendimento junto à metrópole que se deu em profícuas terras paulistas, a formação da nova nação de todo um projeto encadeado pelos bandeirantes em suas diversas andanças pelo sertão.

Para concretizar esse projeto, o então diretor, entrará em contato com vários artistas do Rio de Janeiro e São Paulo, ligados à Escola Nacional de Belas Artes e ao Liceu de Artes e Ofício, nomes como Oscar Pereira da Silva, Aurélio Zimmermann, Benedito Calixto, Rodolpho Amoedo, Henrique Bernardelli, entre outros, emprestaram sua arte em nome do mecenato público.

A manipulação e criação de imagens podem ser analisadas como um dos principais pontos de apoio na gestão Taunay: ele vai utilizar todo o potencial pedagógico e da rápida transmissão que as imagens proporcionavam, tão como o modelo da pintura histórica francesa. Um número considerável de telas foram encomendadas pelo Museu nas décadas de vinte e trinta

As pinturas encomendadas estão relacionadas com a história paulista do século XVII ao XX; a narrativa iconográfica do movimento das bandeiras; a busca dos índios; a exploração das minas, os caminhos das monções; a exploração agrícola – fazendas de cana e café; vistas da cidade de São Paulo; vistas das

vilas paulistas; tipos humanos e costumes paulistas no século XIX; personalidades de destaque para a história paulista – políticos, religiosos, viajantes e literatos, entre outros. A esse conjunto se agregaram as pinturas, principalmente retratos, provenientes de famílias da elite paulista (barões do café) ou oriundas das demolições de edificações da cidade de São Paulo – edifícios públicos, capelas e igrejas. Caso exemplar é a tela Conversão de São Paulo, de José Ferraz de Almeida Júnior (MAKINO, 2003, pp. 167-168)

As obras encomendadas passavam pelo olhar atento do diretor, que indicava leitura, documentos e interferia diretamente na confecção das obras, como poderá se comprovar por meio de suas correspondências. Segundo Christo, em seu fundamentado trabalho, observa as constantes intervenções de Taunay, analisa em sua pesquisa as constantes mudanças exigidas por ele, ocorridas principalmente, nas obras dos artistas Henrique Bernadelli e Rodolpho Amoedo, segundo ela:

Essa noção de documento leva Taunay a uma interferência constante na elaboração dos painéis encomendados. Além de definir o tema, Taunay passa aos pintores todo o material iconográfico de que dispões, acompanha o planejamento pela análise dos esboços preparatórios que lhe são enviados e, quando de suas viagens ao Rio de Janeiro, visita os ateliês. As correspondências entre o diretor do Museu e os artistas deixa bem claro o seu poder de interferência (2002 a, p. 311).

O papel de destaque a frente do Museu Paulista, possibilitou a ele, trabalhar o lado de institucionalização do saber, para compor sua narrativa histórica teria se utilizado de três temas estruturantes: a cidade, o sertão e o bandeirante. O primeiro seria o lugar da civilização; o lugar da natureza; e por último o lugar do mito (OLIVEIRA JÚNIOR, 1994, p. 120).

Em trabalho fundamentado de Lima & Carvalho, observa-se como foram utilizadas as fotografias da cidade de São Paulo, feitas por Militão Augusto de Azevedo no final do século XIX, como fontes para Taunay, na composição de diversas telas para o Museu, nas quais notam-se as várias intervenções realizadas pelo então diretor:

Para a montagem das representações da cidade de São Paulo, Taunay se utiliza não somente das regras definidas pela pintura e pela fotografia, como manipula certos motivos apresentados pela matriz fotográfica e introduz novos elementos oriundos de outras matrizes. Por sua vez, motivos como a arquitetura vernacular e as igrejas, ao serem transportadas para as telas, sofrem alterações de modo a enfatizar o aspecto colonial com que se quer dotar a cidade de São Paulo do século XIX (CARVALHO & LIMA, 1993, p. 159).

A escassez de imagens sobre a São Paulo antiga, fazem o então diretor utilizar fotografias e outros tipos de fontes textuais para serem utilizadas na confecção de quadros para o acervo do Museu, age diretamente, retirando/inserindo figuras ou mudando fachadas arquitetônicas para melhor servirem em suas adaptações. Taunay impõe o caráter de documento às imagens, principalmente, por terem sido confeccionadas a partir de fontes consideradas por ele “autênticas”, exemplo disso, são as telas encomendadas por meio de fotografias ou desenhos de viajantes (CARVALHO & LIMA, op. cit., p. 149).

As “recriações” pictóricas dos ambientes de São Paulo colonial são categorizadas por Taunay como documentos iconográficos devido ao fato de terem sido “confeccionadas” com base em fontes consideradas “autênticas” pelo historiador e graças a habilidade de seus executores. E o caso das telas encomendadas segundo fotografias ou das que reproduzem literalmente desenhos de viajantes (*ibidem*).

Percebe-se que toda a construção iconográfica do Museu passou pelo olhar atento e direcionador de Taunay, o qual fazia pesquisa histórica em diversos institutos do Brasil e do exterior, utilizando vários documentos para construir seu aparato visual. Breve, também observa e analisa esta constante manipulação e interferência no acervo iconográfico do Museu:

Na confecção de toda a iconografia do museu, percebe-se a intervenção direta de Taunay no trabalho dos artistas, fornecendo dados históricos precisos por meio dos documentos que arregimentava e dos contatos que fazia, opinando sobre as cores a serem empregadas, a disposição dos personagens na tela, não hesitando em pedir alterações sempre que julgasse necessário, o que algumas vezes lhe rendeu desavenças com os pintores. O ponto de partida de todas as telas e esculturas, sem exceção, foi sempre a pesquisa histórica

realizada por Taunay a respeito dos personagens retratados e dos episódios a serem narrados nos quadros... (BREFE, op. cit., p.125).

Por esse formato a história é narrada por Taunay, de forma individualizada e hierarquizada, utilizando um grande aparato de objetos para construir a memória da nação sendo irradiada do Museu Paulista. Os elementos visuais (esculturas, quadros, retratos, brasões), vão ser utilizados de forma pormenorizada e escolhidos sob seu olhar atento e centralizador que, para Glezer: “como estes se tornaram as imagens da história nacional merece estudos, que certamente enriquecerão o conhecimento sobre a formação da identidade nacional” (op. cit., p. 17).

Como observou Araújo, consta nas correspondências de Taunay, que o amplo círculo social que o cercava foi de fundamental importância na concretização de seus objetivos, na construção de sua escrita e na administração do Museu. Suas relações pessoais passavam por políticos, intelectuais, câmaras municipais e instituições estrangeiras. Analisando as cartas, nota-se a busca de Taunay em montar um acervo referente ao período monçoeiro e conseqüentemente montar a Sala das Monções, em 1929. Também verifica-se nas cartas a narrativa ideológica e ufanista.

A relação de Taunay com várias estâncias do poder público municipal fica muito evidente por meio de suas correspondências, que o mantêm em ativo contato com diversas cidades, principalmente, com as mais antigas do estado, tais como: Santos, São Vicente, Taubaté, Sorocaba, Itu e Porto Feliz. Em carta remetida pelo então prefeito de Porto Feliz, Eugênio Motta, na qual relata a doação de uma âncora do período monçoeiro para o Museu Paulista, nota-se seu discurso de apologia às glórias dos homens de São Paulo, reconhecimento à figura de Taunay e o interesse deste em adquirir uma canoa monçoeira:

Tenho presente o favor com que me distingui em 13 do andante.

Ninguém mais que o humilde signatário ficou satisfeito em saber que o cientista como V. Ex. recebeu com palmas a âncora que vem recordar aos

bons paulistas as intrépidas bandeiras por que se revelam o gênio expansionista da nossa raça.

Tinha muito prazer em oferecer a V. E. uma das canoas que serviram aos bandeirantes, mas sucede de que não vejo como se há dar com ela nessa Capital. De fato, a dita canoa tem 15 metros de comprimento e as outras dimensões e peso ns mesma proporção! Assim como transportá-la se aqui não tem estrada de ferro? Importará o carreto em despesa que não podemos suportar. Além disso como V. E. agasalharia aí essa relíquia?

Exatamente por pensar em todos estes inconvenientes é que estou providenciando a construção de um galpão para o abrigo da canoa bandeirante, que hoje está mal agasalhada do rigor das intempéries⁵⁴ (...).

Na imagem seguinte está a âncora que pertenceria aos heróicos e intrépidos paulistas, que foi doada pela prefeitura local, o abrigo a que se refere foi inaugurado em 1818.

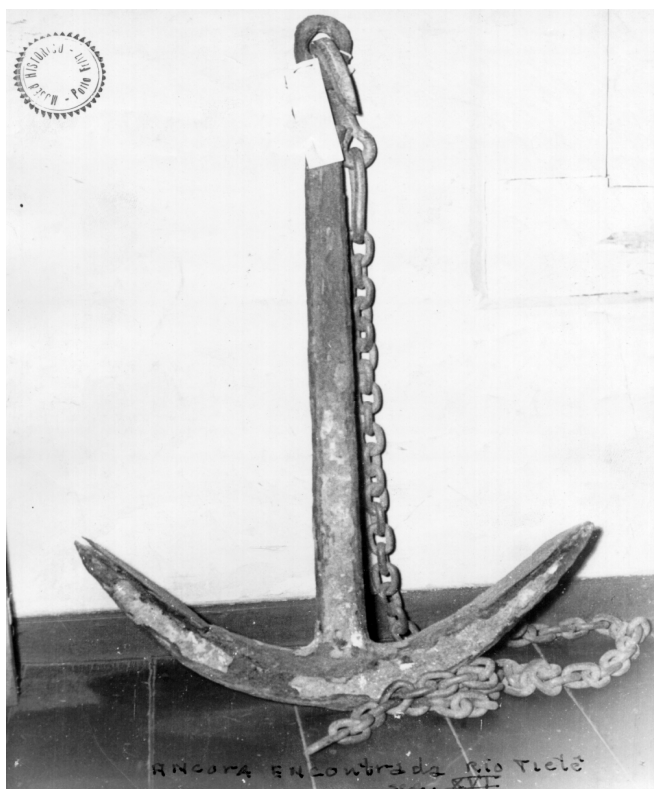


Figura 3: Âncora encontrada no Rio Tietê/Acervo Jornal Tribuna das Monções

⁵⁴ Carta de Eugênio Motta, prefeito de Porto Feliz, a Afonso de Taunay, de 17 de dezembro de 1917, APMP/FMP – Série: correspondência.

O prefeito de Porto Feliz utiliza em sua retórica o termo raça, especialmente para se referir aos paulistas, querendo desse modo legitimar e se distinguir do restante do país, como se o Estado de São Paulo fosse formado por um conjunto de indivíduos de uma mesma espécie que diferiria das outras regiões do Brasil. Em uma outra carta, o prefeito avisa ao diretor do Museu Paulista que encontrou uma outra canoa que poderia interessar-lhe, mas esbarra novamente na dificuldade de transporte para São Paulo:

O batelão das monções pertencente a Câmara Municipal desta cidade, está com a madeira corcomida de modo que receio não poder ele suportar os araves de uma viagem por água até Tietê.

Há aqui, em poder de um fazendeiro que o transformou em cocho de garapa, um outro batelão do mesmo tempo, que me informaram estar em melhor estado de conservação, com a única diferença de não ter a popa, nem a proa, que foram aparadas.

Se V. Ex^a quer, posso mandar-lhe este batelão por Itu, no caso de estar bem conservado.

Acredito que V. Ex^a poderá repara-lo aí, sem que perca a venerável canoa todo o seu valor de relíquia, - pois o corpo central autêntico, dará aos nossos contemporâneos perfeita idéia do arrojo dos intrépidos e aguerridos sertanejos que não recuavam perante a visão dos perigos ao confiarem a vida a tão bisonhas, toscas e mal seguras canoas; também causará assombro aos entendidos que conseguissem os corajosos pioneiros "varar" com tamanhas moles as inúmeras corredeiras que cortam os cursos que lhes serviram de caminho para as mais arriscadas bandeiras.

Quando tiver ocasião de ir a essa Capital procurarei V. Ex^a, em sua residência, para de viva voz conversar com V. Ex^a sobre outras relíquias que possuímos e que poderão interessar ao dedicado Diretor do Museu.

Com meus melhores sentimentos de amizade e respeito, confesso-me.

Amigo grato e obrigado

Eugênio Motta⁵⁵

O discurso hegemônico e de exaltação do então prefeito utiliza palavras como **intrépidos e aguerridos sertanejos que não recuavam perante a visão dos perigos** e de **corajosos pioneiros**, uma narrativa muito semelhante à visão histórica de Taunay, elevando os feitos e as dificuldades dos paulistas para

⁵⁵ Carta de Eugênio Motta, prefeito de Porto Feliz, a Afonso de Taunay, de 27 de dezembro de 1917, APMP/FMP – Série: correspondência.

alongar nossas fronteiras territoriais. A cultura material monçoieira do período é enaltecida e tratada como relíquia. Em uma carta datada de 1918, o prefeito de Porto Feliz quer contar com a presença do ilustre diretor na solenidade de inauguração de um abrigo que serviria para guardar a antiga canoa monçoieira. Tal abrigo serviria para proteger o objeto usado pelos “intrépidos Bandeirantes que devassaram os mistérios do “Tietê” e outros cursos d’água do sertão”⁵⁶. Parece haver um motivo intrínseco na doação de objetos e na manutenção da relação com Taunay, por exemplo, de legitimar o papel da cidade no desbravamento do Brasil, demonstrando assim, sua importância histórica perante outras regiões do estado e da nação.

Para conseguir a canoa, que figura ainda hoje na sala destinada às Monções, Taunay interpela mais uma vez para Eugênio Motta, para que este faça o intermédio:

Tomo a liberdade de o incomodar com um pedido de informações. Há cerca de dois anos disse-me o Sr. que havia aí no Município de Porto Feliz um fazendeiro que tinha em sua fazenda um casco de canoão transformado em cocho.

Que é? Será fácil ir ver esse cocho? Este Sr. não quereria dá-lo ao Museu? Encarregando-se este da despesa de transporte?

Se for viável queria fazer-me o obséquo de me informar.

Irei um dia de Itu aí a conversar com o prezado amigo e depois poderemos ir de automóvel a fazenda em questão.

Desculpe-me a massada; o Sr. me habituou mal com a sua amabilidade.

Ouvi dizer que na fazenda de um Portella, também daí há uma proa de um canoão. Pode me dizer alguma coisa a este respeito⁵⁷.

O pedido de Taunay é prontamente atendido e respondido imediatamente:

⁵⁶ Carta de Eugênio Motta prefeito de Porto Feliz a Afonso de Taunay, de 23 de julho de 1918, APMP/FMP-Série: correspondência.

⁵⁷ Carta de Afonso de Taunay a Eugênio Motta, de 29 de novembro de 1923, APMP/FMP – Série: correspondência.

Recebi a sua prezada carta e imediatamente procurei me entender com o proprietário da fazenda, tendo ele posto à sua disposição o canoão que lá existe.

Pelas informações que colhi, tem o canoão 3 metros e meio de comprimento e não sei se é proa ou popa. Aguardo a sua chegada para o irmos ver.

Daqui a fazenda há ótima estrada de automóvel. O proprietário é o senhor João Batista Portella. Não me consta existir outro batelão aqui⁵⁸.

Em carta agora a João Batista Portella, Taunay expressa o desejo de possuir a canoa, e assim incorporá-la ao acervo do Museu Paulista:

Por uma carta do Exmo. Cel. Eugênio Motta soube que V. Ex. põe a disposição do Museu Paulista um pedaço de canoão que se acha em sua fazenda.

Assim, pois, muito penhorado venho agradecer a V. Ex. esta valiosa dádiva. Espero em princípios de janeiro poder ir a Porto Feliz ver o que resta da embarcação e se não a faço agora é que estou preso em serviço de júri.

A espera de ter o prazer de conhecer V. Ex. pessoalmente tenho a honra de apresentar-lhe a expressão de minha alta consideração.

Diretor do Museu Paulista⁵⁹.

A resposta de João Batista Portella⁶⁰ foi rápida e positiva, alegando que há tempo já havia disposto ao Museu a citada canoa e combina de se encontrarem e conhecer Taunay. Toda essa trajetória demonstra toda a determinação do incansável diretor em conseguir seus objetivos e a importância do seu círculo social para isso.

Um outro projeto ensejado por Taunay foi a confecção dos brasões das cidades mais antigas do estado e marcadas pela tradição bandeirante, entre eles o de Porto Feliz, com sua constante intervenção direta na feitura dos quadros, auxiliando os pintores com documentos e uma ampla pesquisa histórica. Os

⁵⁸ Carta de Eugênio Motta a Afonso de Taunay, de 05 de dezembro de 1923, APMP/FMP – Série: correspondência.

⁵⁹ Carta de Afonso de Taunay a João Batista Portella, em 12 de dezembro de 1923, APMP/FMP – Série: correspondência.

⁶⁰ Carta de João Batista Portella a Afonso de Taunay, 22 de dezembro de 1923, AMP/FMP – Série: correspondência.

brasões foram encomendados junto a Wash Rodrigues com o patrocínio do Clube do Automóvel de São Paulo.

Para conseguir finalizar todos os empreendimentos, dada a escassez de verba, Taunay utilizou-se de sua relação pessoal, como havia feito em diversas obras do Museu, intercede junto a Joaquim de Almeida, exaltando a qualidade do pintor e a importância da tradição paulista, para que o Clube do Automóvel de São Paulo patrocinasse a feitura dos brasões das cidades mais antigas paulistas para serem fixados no hall de entrada do Museu:

Exmo. Sr. Joaquim P. Pereira de Almeida;

O nosso distinto pintor, hoje verdadeira autoridade em matéria de arte colonial brasileira, o Sr. Wash Rodrigues, tem sua uma coleção de brasões das nossas velhas cidades paulistas, das “cidades bandeirantes”, realmente primorosa, que iria maravilhosamente bem na escadaria monumental do Museu Paulista. É trabalho de real valor artístico, além dos seus altos atributos patrióticos e nacionalistas e além de tudo paulistas: a dos bandeirantes.

Na impossibilidade de adquirir diretamente estes quadros, com as verbas a meu dispor para este ano esgotadas, recorri a generosa intervenção do meu prezado Primo e nosso comum amigo, Dr. Henrique de Souza Queiroz, e este, com seu costumeiro serviçalismo, obteve que o Automóvel Clube fizesse presente de parte da coleção do Sr. Wash Rodrigues ao Museu Paulista, sendo esta a segunda vez que aquela agremiação brinda o nosso Museu [...]

Ao tom utilizado, segue uma linha apologética e ufanista, alegando que as imagens no hall de entrada estariam fazendo um grande serviço ao país, principalmente por lembrar os feitos dos bandeirantes que saíram das cidades paulistas, relacionando mais uma vez os termos *nação e paulista*, e o papel fundamental dos bandeirantes. O trabalho do artista é elevado ao status de especialista por Taunay, qualidade que justificaria ainda mais sua realização, relacionando dessa maneira arte e tradição. Continuando sua narrativa:

Tomo a liberdade de pedir a V.EX. se interesse pela aquisição da coleção de Wash Rodrigues (...)

Museu Paulista o carro de tradição de S. Paulo; no seu hall monumental, quiçá o mais belo e majestoso da América Latina.

A coleção dos escudos das cidades bandeirantes do Estado virá enriquecer sobremaneira este conjunto tradicionalista. São eles de S. Paulo, S. Vicente, Santos, Paranaíba, Itu, Itanhaém, Porto Feliz, Sorocaba e Taubaté (...).

Pelo nosso prezado e ilustre amigo o Sr. Henrique de Souza Queiroz soube que V.EX. julga poder associar o Clube Comercial de S. Paulo à patriótica dádiva do Automóvel Clube de S. Paulo, desejando, porém, como de razão, ter de minha parte, uma explicação do que pretendo fazer, a propósito de tal aquisição⁶¹.

O Museu Paulista, foi o local que permitiu a Taunay ter contato com um grande número de instituições, essa relação permitiu uma certa facilidade na aquisição de documentos e obras para figurarem no Museu e para fazerem parte de seu acervo, possibilitou também, a valorização de seu nome nos círculos intelectuais do período. Para Araújo, é importante analisar como esses vínculos e trocas que ocorreram nesse local de produção de conhecimento influenciou na sua produção e escrita de História (2003 b, p. 90).

Com relação à cidade monçoeira de Porto Feliz, há o desejo de Taunay de encomendar de um quadro junto ao pintor João Batista Penteado, que já havia feito os primeiros estudos paisagísticos do famoso porto⁶², além de manter contato com a prefeitura desta cidade para a composição do brasão, como poderá ser analisado a seguir.

A história gloriosa e fecunda em episódios memoráveis da nossa cidade, ofereceu um vasto campo a inteligência de V. E. , ilustre historiador, que realizou um trabalho digno de admiração pela técnica, pela idéia e pelo conjunto dos símbolos evocativos do passado de Porto Feliz, eis o que representa o “Brasão da cidade” que tivemos em nosso Paço Municipal.

Esse trabalho foi apreciadíssimo pela imprensa local, pelos intelectuais e pelo povo. V. E., que já tinha seu ilustre, glorioso e tradicional nome ligado à nossa história pelo magistral discurso, felizmente bastante divulgado, proferido a 26 de abril de 1920, ao se desvendar a columna rostral comemorativa das Monções, vem agora, com o “Brasão da cidade”, mais uma vez inscrevê-lo entre os que mais merecem a nossa gratidão e respeito. Não somente ao nosso respeito e gratidão tem V. E. feito jus, mas de todos os paulistas, de todos os brasileiros, pela maneira calorosa e patriótica com V. E. tem exaltado a conquista do Brasil pelos brasileiros, com as preciosas pesquisas do bandeirantismo, assunto sobremodo caro a todos os que prezamos a tradição

⁶¹ Carta de Afonso de Taunay para Joaquim Pereira de Almeida, 23 de outubro de 1925, AMP/FMP – Série: correspondência.

⁶² Carta ao para o Secretário do Interior, de 18 fevereiro de 1924, APM/FMP – Série: correspondência.

nacional, servindo-nos das próprias palavras de V. E. proferidos no aludido discurso de 26 de abril de 1920⁶³ (...).

A carta é fruto de uma sessão extraordinária da câmara municipal para agradecer ao eminente historiador os “relevantíssimos” serviços prestados à cidade, apontando-a para a posteridade “de seu passado glorioso”⁶⁴. O discurso ressalta que nenhuma outra região é mais valorizada e brasileira do que esta, onde os bandeirantes são os protagonistas no surgimento de uma nação, fala condizente com a retórica empreendida por Taunay e outros intelectuais. Por meio do eufemismo textual e iconográfico, este pensado de que só existe um passado que se liga ao Brasil: o de São Paulo, disponibilizando às outras regiões um legado diminuto e coadjuvante.

Em outra carta deixa bem clara sua construção iconográfica e suas intervenções na composição dos brasões de diversas cidades paulistas, pautadas segundo suas pesquisas e interpretações históricas. Taunay com todo o seu aparato discursivo elaborou toda a composição pictórica, separando e justificando cada personagem posto, dirigindo a criação e propondo a forma do olhar.

Exmo. Sr. Capitão Henrique Sampaio;

Não sei se já o distinto prof. Thales Gonzaga já a V. Ex. teve o ensejo de falar a propósito de um pedido que eu lhe referira desejar fazer. Há cerca de uns quatro anos tive o prazer de compor um projeto para o brasão de Porto Feliz que tive a satisfação de ver honrado com a aprovação dos poderes municipais dessa ilustre cidade. Desejo agora colocar as armas de Porto Feliz na escadaria monumental do Museu Paulista por sobre uma estátua de bandeirante num local indicado pela flecha na fotografia que V. Ex. enviou. Mas não estou satisfeito com o meu projeto, penso que ele pode ser muito melhorado conservando integralmente o escudo com o canoão, a divisa, o timbre etc. Apenas desejo colocar suportando o escudo dois bandeirantes vestidos a caráter, o que dará um grande realce ao projeto. Se V. Ex permitir farei executar um pequeno projeto que submeterei à apreciação dessa ilustre câmara⁶⁵.

⁶³ Carta da Câmara Municipal de Porto Feliz para Afonso de Taunay, de 30 de dezembro de 1921, as palavras sublinhadas seguem do mesmo modo que o original, APM/FMP – Série: correspondência.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Carta de Afonso de Taunay ao Prefeito de Porto Feliz, em 7 de março de 1925, APM/FMP – Série: correspondência.

Mais uma vez é prontamente atendido:

Exmo. Sr. Prefeito de Porto Feliz, Sr Capitão Antônio Henrique Sampaio;

Estou de posse da amável carta de V. Exa. e agradeço a autorização que me concedeu.

Nada absolutamente custará a essa Prefeitura a alteração que pretendo fazer ao escudo de Porto Feliz

Tudo mandarei executar pelo desenhista do Museu e espero brevemente enviar-lhe a nossa estampa pedindo-lhe o obséquio de me informar da data do ato municipal aprovador da alteração⁶⁶.

Podemos observar dessa forma como ficou o brasão da cidade de Porto Feliz, por meio principalmente, do empenho e disposição de Taunay na sua incansável e constante construção ideológica.

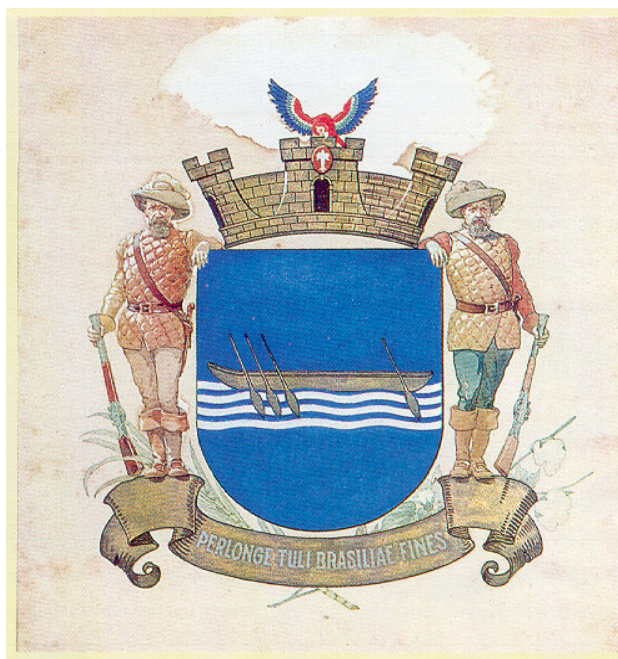


Figura 4 Brasão de Porto Feliz/Acervo Museu Paulista

⁶⁶ Carta de Afonso Taunay ao Prefeito de Porto Feliz, de 14 de março de 1925, APM/FMP – Série: correspondência.

Em relatório apresentado ao vice-diretor da Secretaria do Interior, relata a importância e qualifica como dádivas os painéis com as antigas cidades do Estado, alçando créditos ao pintor e aos Clubes do Automóvel e Comercial de São Paulo⁶⁷. Um outro exemplo da intervenção e pesquisa histórica na construção iconográfica de tais brasões refere-se à cidade de Tatuí e sua relação com a câmara municipal.

Dr. Normon Bernardes;

Depois da conversa que tive com Dr Minhoto assentei as seguintes idéias sobre o que se deve recordar no brasão: O nome tatu e um rio; o do fundador Brigadeiro Jordão, o fato de ser o local de Tatuí, uma sesmaria dos carmelitas, orago de N. S. da Conceição, as culturas principais, café e algodão e a indústria. Como peça principal algum símbolo que lembre fatos históricos bem salientes nos anais de Tatuí e este símbolo ao meu ver, deve referir-se aos fatos de 1842, 1893, 1894 e 1924 a cidade se manteve sempre firme em favor da legalidade. Quero crer que assim se condense o que há de mais importante nos anais de Tatuí⁶⁸.

Em 02 de agosto, em outra correspondência, Taunay explica todos os ícones utilizados na confecção do brasão e sua relação com a história da cidade, demonstrando mais uma vez o papel ativo na elaboração de uma vasta iconografia paulista nas primeiras décadas do século XX:

As armas da Ordem do Carmo recordam que as terras onde se ergueu a cidade foram uma sesmaria do Carmo. A meia lua é o símbolo de N. Senhora da Conceição, padroeira da cidade. O em chefe estampa as armas de Cuiabá, fundada por Paschoal Moreira Cabral, uma montanha folhetada de ouro.

O castelo forte recorda a atitude dos tatuienses tomando armas pela causa da legalidade que era 1842 quer em 1893 e ainda em 1924.

O leão nascente é o timbre do brasão de armas concedido por D. João príncipe regente, futuro D. João VI, em 1807 a Manuel Rodrigues Jordão, pai do Brigadeiro Jordão, fundador de Tatuí.

Os ramos de café e algodão recordam as duas principais culturas do município, a roda dentada a indústria tatuiense, a divisa refere-se as dificuldades vencidas para fundação da cidade. 2 de agosto de 1926⁶⁹.

⁶⁷ Carta de Afonso de Taunay ao vice diretor da Secretaria do Interior, de 5 de abril de 1926, APM/FMP – Série:correspondência.

⁶⁸ Carta de Afonso de Taunay a Normon Bernardes, de 16 de julho de 1926, APM/FMP – Série:correspondência.

⁶⁹ Carta de Taunay a Câmara Municipal de Tatuí, de 02 de agosto de 1926, APM/FMP – Série: correspondência.



Figura 5 Brasão da cidade de Tatuí/Acervo Museu Paulista

Taunay foi o grande idealizador de vários brasões em diversas cidades do Estado, como o de Taubaté que, juntamente com uma carta, é enviado um esboço do pintor para ser apreciado⁷⁰; também da cidade de Santos, agradecendo a prefeitura pela colaboração para o pagamento do painel que está sendo pintado, juntamente como ocorre em São Vicente, Itu, Sorocaba, entre muitas outras cidades⁷¹.

⁷⁰ Carta de Afonso Taunay a Prefeitura de Taubaté, de 26 de fevereiro de 1926, APM/FMP – Série: correspondência.

⁷¹ Carta de Afonso de Taunay para o prefeito de Santos, 08 de março de 1926, APM/FMP – Série: correspondência.



Figura 6: Brasão da cidade de Taubaté/Acervo Museu Paulista



Figura 7: Brasão da cidade de Santos/Acervo Museu Paulista

A frase escolhida e escrita em latim *Patriam Charitatem et Libertatem Docui*, que significa: *À pátria ensinei a caridade e a liberdade*, foi obra de Taunay, o dizer representaria os ideais republicanos e a História santista, alude diretamente à instituição da primeira Santa Casa de Misericórdia do Brasil (Caridade) e às lutas pela Independência⁷² (Liberdade).

Símbolo do Comércio, registra a importância do Porto de Santos. A fita verde-amarela adornava o peito das autoridades e patriotas no tempo da Independência, e foi adotado no Brasão em memória de José Bonifácio. No escudo, os ramos de café significam a principal riqueza agrícola de São Paulo e afirmam a posição de Santos como o maior escoadouro de produção cafeeira do Estado, base de seu comércio e riqueza

A Coroa Mural colocada sobre o escudo simboliza força, resistência e emancipação. As portas das torres proclamam o caráter hospitaleiro do povo. Os metais das Armas, ouro e prata, representam a primeira bandeira, usada por Brás Cubas em 1560. Conforme consta de documentos daquela e do epitáfio de seu túmulo, ele “descobriu ouro e metais e fez fortaleza por ordem Del Rei Dom João”.⁷³

As encomendas de quadros para o Museu Paulista foram feitas, sobretudo, junto aos artistas ligados a Escola Nacional de Belas Artes e ao Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, por meio das correspondências nota-se o ativo contato que Taunay estabelecia com pintores e escultores cariocas, exemplo disso é sua ligação com irmãos Rodolpho e Henrique Bernardelli no Rio de Janeiro. Os artistas que se fixaram na cidade de São Paulo e, possuem obras ligadas à temática monçoeira, foram arregimentados diretamente em seus ateliês na cidade pelo então diretor e, por isso, não constariam correspondências entre o Afonso e Taunay e alguns pintores que prestaram seus serviços ao instituto, como no caso de Aurélio Zimermann e Oscar Pereira da Silva.

Uma das últimas encomendas com respeito à temática monçoeira foi ao final de sua gestão como diretor do Museu: encomendou junto a Nair Opromolla⁷⁴ de Araújo duas obras que relacionassem ao imaginário das expedições setecentistas. Mais uma vez Taunay faz uma análise histórica e direciona toda a

⁷² Prefeitura Municipal da cidade de Santos.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ A coleção que se encontra no Museu Paulista pertenceu a Nair Opromolla Araújo, artista plástica que lecionou na Escola de Belas Artes de São Paulo e realizou exposições de pinturas. A coleção consiste em documentos relativos à carreira profissional da artista.

confeção dos quadros; a carta traz ainda dois desenhos dos quadros para que a artista distribua os personagens na cena proposta:

Num instante muito encenal (como a de Partida de Monção) os homens de canoas em atitude de susto, de pé, com as mãos na testa procurando ver através da bruma olhar para aparição aterrídidos.
Como representação do monstro pode a Sra. esboçar uma cobra enorme tamanho muito grossa quase perpendicular sobre o plano das águas (...).

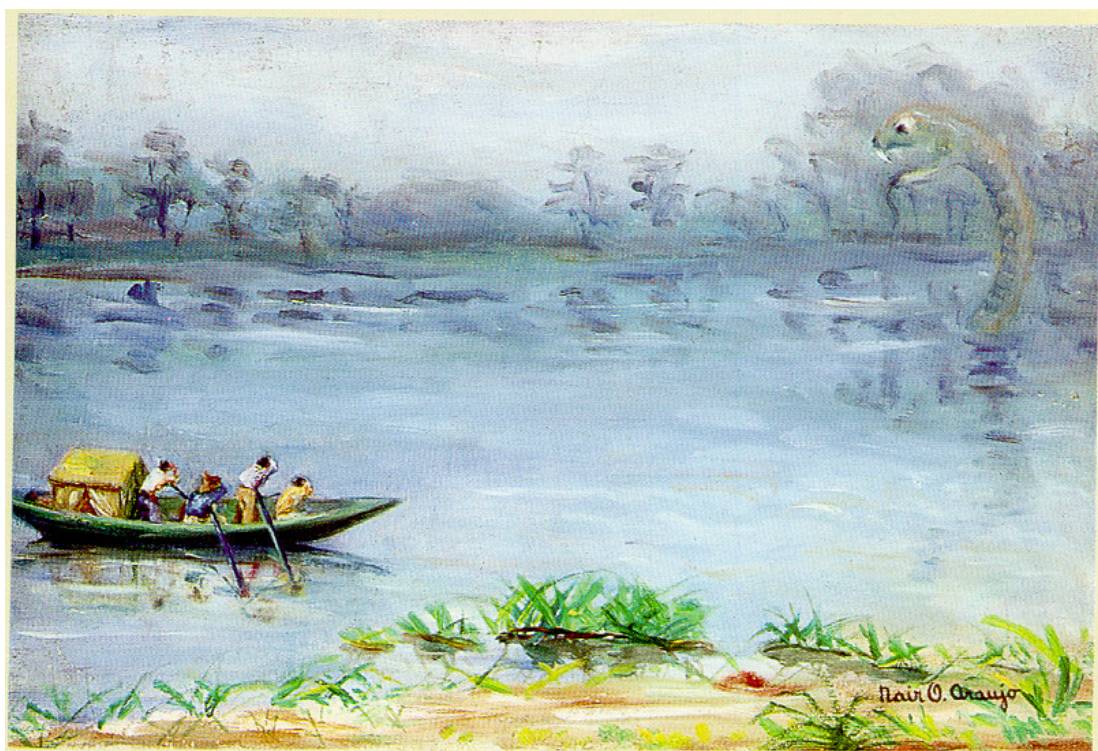


Figura 8 Monstro Pirataraca/Acervo Museu Paulista

A inspiração de Taunay veio de diversos relatos de viajantes que ele estudou e publicou em suas obras e em diversos volumes dos Anais do Museu Paulista, seria uma forma de tornar legítimas suas obras utilizando, segundo ele, documentos que atestariam a importância do período. Um relato da viagem do Conde de Azambuja de 1751 pode servir como exemplo de uma das fontes que ele teria usado, pois muitos viajantes ficariam atônitos com o tamanho das sucuris que eram encontrados pelo caminho; “Matou-se uma cobra securi (sucuri), de 17

palmas de comprido, e meio grossa como a cocha de uma perna. Estas ordinariamente andam na água, saem algumas vezes, não são peçonhentas; o mal que fazem é, tendo onde segurar o rabo, aquele em que enroscam infalivelmente o puxam para a água (...)" (TAUNAY, 1947, p. 188). Uma outra fonte, citada por Taunay, na carta seria o relato de um viajante, Ulricho Schmidel: os índios lhe contaram que tal monstro vivia na margem do Tietê. Mas a principal fonte utilizada seria de Juzarte que narra em seu diário:

Amanhecendo este dia se cuidou em carregar as Embarcações embarcar a gente, e depois de embarcados 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 e depois que levantou que foi às oito horas largamos: e navegando passamos por um poço que é um estreito que faz o Rio morto, muito fundo, suas águas denegridas com seus paredões de Pedra de um, e outro lado muito fétido, cujo lugar se chama pela língua da terra o poço de Pirataca, cujo temiam muito passar os antigos por dizerem havia ali um grande bicho⁷⁵ (...)

Na mesma carta Taunay faz a encomenda de um segundo quadro para figurar na Sala destinada as Monções, direcionando também sua feitura:

Um outro quadro em que a Sra. podia pensar para um croquis e que seria a réplica deste: num cenário como este representar outra cena das tradições do Tietê das Monções: o de canoão misterioso espécie de nau catarineta do rio. Num estirão do rio enevoado dois canões a distância, no da frente vultos confusos de homens de costas, vestidos de branco, na de trás uma guarnição de remadores, remando todos a força e na pro um homem de pé soprando enorme buzina. Na Sala das Monções do Museu a Sra. encontrará todos os documentos necessários à composição dos croquis⁷⁶.

⁷⁵ Diário de Navegação de Teotônio José Juzarte (SOUZA, 1999, pp. 48-49).

⁷⁶ Carta de Taunay para Nair Opromolla Araújo, de 27 de setembro de 1943, Coleção Nair Opromolla Araújo/FMP.

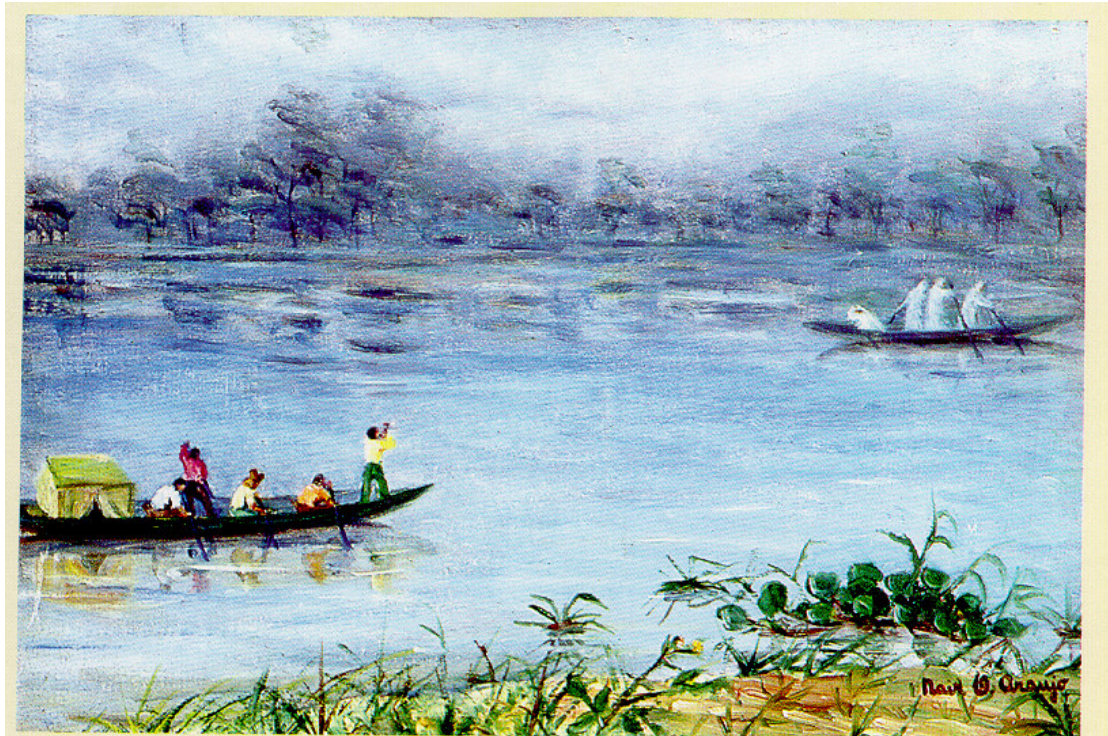


Figura 9: Canoa Fantasma/Acervo Museu Paulista

Juzarte foi mais uma vez à fonte que Taunay usou para formar o quadro: “Não nos conta Juzarte que certa manhã o avisaram, às pressas, de que uma canoa fantasmas estava à vista da expedição que ele conduzia ao matadouro de Iguatemi⁷⁷?” (TAUNAY, 1946, p. 24). No relato mencionado por Taunay o capitão-mor avista uma embarcação, mas não alude diretamente sobre algo fantasmagórico, no diário consta ser o dia 29 de abril quando os viajantes estavam prontos para seguir viagem:

⁷⁷ Segundo Taunay, o presídio de Iguatemi em terras de Mato Grosso, não traz boas recordações para “a gente paulista”, sua criação e administração foram envoltos de uma áurea sinistra e de grande sacrifício dos homens de São Paulo, amealhados a força pela coroa portuguesa: “tanta dor e tanto sacrifício; tanto dispêndio de energia inútil e tão torvas reminiscências consiga evocar, quanto o presídio paulista, posto avançado nas lindes castelhanas do Paraguai. túmulo de milhares de brasileiros, violentamente arrancados aos seus lares pelo despotismo colonial, e encaminhados como para matadouro certo, foi “o Iguatemi” a causa do terror dos humildes e dos desvalidos da capitania de São Paulo, durante lustros a fio, a causa do despovoamento intenso do território paulista, a quem arrebatou milhares de almas pelo êxodo e o refúgio nos sertões brutos” TAUNAY, Afonso de E. *Anais do Museu Paulista*, tomo I, São Paulo, 1922, p32.

Em este dia estávamos prontos para partir, e seguir viagem quando veio Francisco Pais dar parte em como tinha passado pela outra margem do rio entre a névoa, escondida uma embarcação, cuja levava seis proeiros, e mais gente assentada, à qual perguntou a gente do dito Francisco Pais que andavam em um batelão, de montaria, quem vai aí não responderam, e, outros diziam seria gente do Cuiabá, a isto logo me embarque em uma canoinha com cinco soldados, e a gente de sua mareação, e comigo outra canoinha com o tenente de aventureiros Bento Cardoso, e fomos a dar-lhe caça rio acima a toda a pressa, e navegamos todo o dia sem levarmos nem quê comer, nem cobertura alguma pelo repente em que marchamos, de sorte que nos anoiteceu passando nesta forma muitos perigos já de noite, aí me requereu o piloto que não via nada pelo escuro e que poderíamos ter grande perigo de vida, porque tínhamos de passar uma grande itaipava⁷⁸ [...]

Em discurso de inauguração do Parque e do Monumento das Monções, Taunay faz alusão a essas lendas, que possivelmente o influenciaram na encomenda dos quadros, porém, o fator mais interessante, é que o espaço de tempo do discurso e da encomenda dos quadros é de mais de vinte anos e cita as fontes que utilizou:

Deslizava a montaria, silenciosa e misteriosa, pela madrugada, havendo o guia do comboio real perfeitamente divisado e até contado os seus remadores e passageiros. Interpelados os incógnitos navegantes, nenhuma voz respondera ao chamamento repetido.

Quem seriam? Gente de Cuiabá? Caltelhanos? Paulistas? Índios? Desertores? Contrabandistas? Fugitivos do Iguatemi? Intimados a estacar nenhum caso haviam feito da intimação.

Resolveu Juzarte tirar a limpo o incidente, e entrando num escaler, guarnecido dos melhores remadores, foi-lhes ao encontro.

Posse a persegui-los afoita e imprudentemente, mas debalde, pois a grande e pesada canoa como que acertava a voga pela da ligeira perseguidora. Desapareceu na bruma. Um dia inteiro subiu Juzarte, supersticioso como todo o antigo marinheiro (TAUNAY, 1920, pp. 92-93)

Com relação ao monstro Pirataraca:

Já no século XVI falava Ulrico Shmidel, o aventureiro alemão, das tremendas serpentes do seu vale: as Scheyebatuescha, pythões, com uma braça de diâmetro! Verdade é que as não avistara, ajuntava prudentemente.

A estes minhocões imensos também se refere Juzarte. Conta gravemente, dos perigos do passo de Pirataraca, a jusante do Avanhandava, grande estirão fúnebre e triste, de que os antigos temiam muito porque diziam que ali havia um grande bicho.

⁷⁸ Diário de Navegação de Teotônio José Juzarte (SOUZA, 1999, pp. 50-51).

Assim como vemos nada falta para completar o folclore tradicional das monções (ibidem, p. 95).

Entre as lendas e histórias fantasiosas do caminho monçoeiro existe uma que era recorrente e freqüentemente lembrada em diversos relatos de viajantes que foram publicados por Taunay⁷⁹, ligada ao padre José de Anchieta. Segundo a lenda o religioso iria ao encontro de índios quando caiu do barco em uma das cachoeiras do rio, ao ser resgatado pelos índios que o acompanhavam, estaria ele sentado ao fundo do rio, rezando tranqüilamente; o local ficou conhecido como Avaremanduava⁸⁰: “Daqui a meia volta do mesmo rio se vai sempre à mão esquerda entrando o boqueirão até avistar a cachoeira, chamada Abaremanduaba, que quer dizer lugar onde o padre mergulhou. Deu-lhe este nome o padre José de Anchieta, quando voltando- lhe à canoa neste lugar e buscando-o de mergulho o gentio acharam-no, no fundo, rezando no breviário⁸¹”.

Juzarte também registra em seu diário a lenda que envolve padre Anchieta e o caminho monçoeiro:

Em outro tempo navegou por esta cachoeira um religioso da companhia de Jesus de virtude chamado o 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 Abaramanduaba⁸².

⁷⁹ Ver por exemplo: TAUNAY, Afonso. *Relatos monçoeiros*. São Paulo: Comissão do IV do centenário da cidade de São Paulo, 1954.

⁸⁰ *Diário da navegação*: Teotônio José Juzarte. SOUZA, Jonas Soares (org.) Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1999, p. 52.

⁸¹ Roteiro verdadeiro das minas do Cuiabá, e de todas as suas marchas, cachoeiras, itaipavas, varadouros, e descarregadouros das canoas, que navegam para as ditas minas, com os dias da navegação, e travessia, que se costumam fazer por mar e terra. IN: TAUNAY, Afonso de E. *Relatos monçoeiros*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, p.141.

⁸² *Diário da navegação*: Teotônio José Juzarte. SOUZA, Jonas Soares (org.) Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1999, p. 35.

Para Taunay, o diário de Juzarte ressalta o importante papel do caminho fluvial e o legado histórico proporcionado pelos homens de São Paulo, por isso mesmo foi publicado diversas vezes por ele, pois era um documento do período que denota a importância do caminho fluvial como meio de penetração e usado como ponto estratégico para as autoridades portuguesas para suas defesas e demarcações territoriais. No entanto, consta que o historiador das bandeiras não teve a oportunidade de conhecer os mapas cartográficos produzidos por Juzarte e utilizar na sua construção ideológica, que seriam segundo ele os documentos iconográficos mais antigos do período: “Consta-nos a existência de um álbum de desenhos da lavra de Teotônio José Juzarte no arquivo da lavra de Solar de Mateus. Se assim exato serão essas peças os mais antigos documentos iconográficos monçoeiros de que temos notícia” (TAUNAY, 1954, p. 39).

A inauguração da sala das Monções, vai concretizar e todo o empenho de Taunay toda essa saga paulista, ao inserir a iconografia monçoeira nas dependências do prédio do Museu Paulista, poderá visualizar todo esse ideário bandeirante. Desse modo, o então diretor, demonstra perante o público, todo seu empenho em conseguir imagens e objetos para legitimar o período em questão. A sala terá como proposta de dedicar-se a evocar o terceiro ciclo das bandeiras paulistas.

Terceiro Capítulo: Sala das Monções: o auge do idealismo

Com a inauguração em 1929 da sala dedicada às Monções, será o auge da idealização proposta por Taunay, foi organizada para figurar como parte dos festejos do Centenário da Independência iniciada em 1922. Em cartas enviadas ao Secretário de Negócios do Interior, em 1928, começam a perceber a preocupação do diretor em preparar a sala A9 do edifício, para que sirva como local ideal para sua instalação, discute ainda, a transferência⁸³ do quadro de Almeida Júnior, *Partida da Monção (1897)*, para o Museu Paulista.

Nas correspondências Taunay, expressa sua preocupação com a iluminação e com a forma com que o público iria vislumbrar a obra. Depois de sua análise para encontrar o local adequado para o quadro, e com a autorização do Secretário e do Presidente do Estado, foi resolvido pela transferência da obra para o Museu⁸⁴, justificada por possuir maior freqüência de visitantes do que na Pinacoteca do Estado, local onde se encontrava a obra. Taunay comunica a sala A9 no pavimento térreo⁸⁵ como a escolhida, devido a sua importância e todo o simbolismo que ela representa.

Como destaque da sala, foi colocada a obra do artista ituano José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), uma tela de grandes proporções⁸⁶ que seguia a linha da pintura histórica da época:

No período presidencial do Dr. Júlio Prestes de Albuquerque (1927-1930) cresceu-se a seção, graças à abertura de duas novas salas, tendo em boa hora decidido o Presidente que se restituísse ao Museu a grande tela, obra prima de Almeida Júnior, *A partida da monção*. Desde longos anos lhe fora arrebatada com enorme dano do prestígio de seu acervo.

⁸³ Carta de Afonso de Taunay ao Secretário dos Negócios do Interior, de 12 de novembro de 1928, APM/FMP – Série: correspondência.

⁸⁴ Carta de Afonso de Taunay ao Secretário dos Negócios do Interior, de 28 de novembro de 1928, APM/FMP – Série: correspondência.

⁸⁵ Carta de Afonso de Taunay ao Secretário dos Negócios do Interior, de 17 de dezembro de 1928, APM/FMP – Série: correspondência.

⁸⁶ A obra mede 6,4m de largura por 3,9 de altura.

Fez-se então a inauguração da sala consagrada às Monções [...] (TAUNAY, 1937, p. 49-50).

A tela já havia pertencido ao Museu, sob encomenda do governo do estado em 1897, porém foi transferida para a Pinacoteca do Estado durante a gestão do primeiro diretor do instituto. Para Taunay seria imprescindível o retorno da obra, principalmente por ter todos os valores simbólicos e evocativos, além de ter como temática um dos importantes ciclos do bandeirantismo paulista:

Nesse momento, em que Taunay está empenhado em recompor todas as referências históricas, as mais evocativas, da epopéia bandeirante, nada mais coerente que pedir a transferência dessa tela para o acervo do museu. Mais uma vez, Taunay aproveitou-se da situação para reclamar da falta de espaço no museu, afirmando que não havia nenhuma outra sala ampla, como a A9, disponível para receber uma tela de tais dimensões (BREFE, 2005, p. 240).

Para Taunay, a tela de Almeida Júnior iria figurar como um verdadeiro documento, pois o artista teria se utilizado dos desenhos de Hercules Florence para compor sua obra. Taunay, mais uma vez utiliza-se de sua retórica ufanista para tornar legítima sua narrativa histórica, usa o termo documento para a criação de um artista que não presenciou o período monçoeiro:

Na grande sala consagrada às Monções e a Almeida Júnior toda a parede do fundo acha-se ocupada pela grande e célebre tela do mestre ituano: *A partida da Monção*, tida como um dos mais notáveis documentos da arte brasileira, pela sinceridade, o verismo, e a valia da técnica. Para executar a sua obra prima inspirou-se Almeida Júnior em documentos do acervo insubstituível de Hercules Florence, nos desenhos do ilustre viajante francês, durante a sua jornada de Porto Feliz a Cuiabá, em 1826 (TAUNAY, 1954, p. 71) .

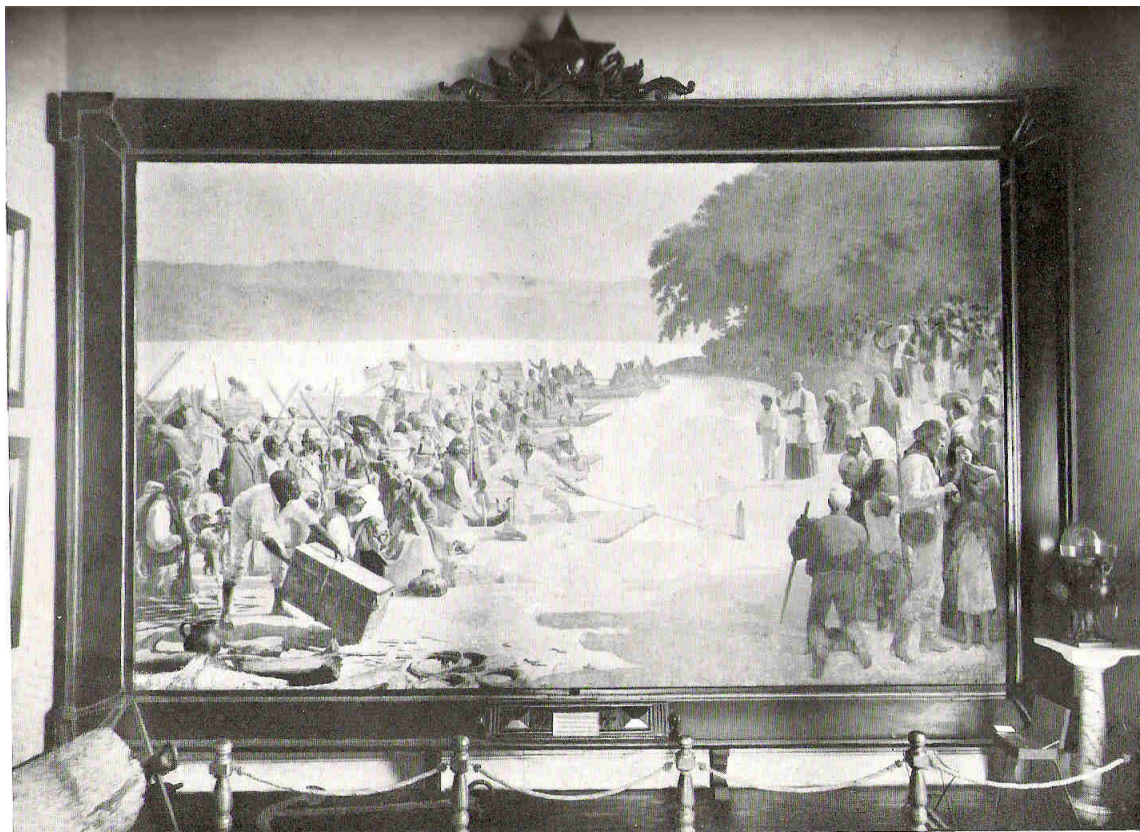


Figura 10: Quadro *Partida da Monção de Almeida Júnior* na sala dedicada as Monções em 1929/Acervo Museu Paulista

Na moldura do quadro de Almeida Júnior, nota-se o escudo nacional em um lugar de destaque, Taunay utiliza-lo como forma pedagógica e visual, de transmitir um conhecimento de que nossa expansão territorial e alongamento de nossas divisas, foram conseqüência do caminho fluvial de São Paulo, que utilizava-se do rio Tietê como via de acesso ao Brasil Central.

Para completar a sala foram encomendadas quatro telas a partir de desenhos de Hercules Florence e um de Adrian Taunay: Aurélio Zimermann pintou *Benção das canoas* e *Pouso no sertão*, ambas de Hercules Florence; Oscar Pereira da Silva ficou encarregado de *Carga das canoas*, *Encontro de duas monções* de Hercules Florence e *Partida de Porto Feliz* de Adrian Taunay:

Estes assuntos foram transportados para telas a óleo que acompanham o grande quadro de Almeida Júnior. Constam de série de quatro assuntos: **Carga das canoas; Benção** das canoas de Porto Feliz; Pousa de monção de alto Sertão; Encontro de duas monções no rio Paraguai.

A estes quatro quadros se anexa outro, segundo um desenho de Adriano Taunay, jovem e malogro companheiro de Florence, afogado no rio Guaporé em 1828: A partida da monção de Porto Feliz (ibidem).

Foram acrescentados na sala objetos tridimensionais para figurarem principalmente como relíquias do período, ou seja, peças que haviam sido usadas durante o período monçoeiro, muitas destas adquiridas junto à prefeitura de Porto Feliz⁸⁷: parte do canoão, âncora, caldeirão (semelhante ao do desenho de Hercules Florence) e uma canastra (MAKINO, 1995, p. 22). Foi também colocado a frente do quadro *A partida da Monção* o cavalete e a caixa de tintas do pintor ituano e uma ânfora com água do Rio Tietê, retirada do próprio porto. Uma forma de transmissão pedagógica que dialoga e legitima a narrativa histórica construída:

Na sala vê-se o beque de prôa de um canoão de monção, um dos dois únicos vestígios ainda existentes das embarcações que sulcavam os rios do nosso far west, e três âncoras de diversos tamanhos de nossas antigas navegações fluviais. Em face da **Partida da Monção** acham-se o cavalete e a caixa de tintas do seu autor e um belo vaso de bronze, de De Giusto, suportando uma ânfora com água do Tietê, colhida em Porto Feliz (1937, pp.71-72).

Para Brefe, a sala serviria de instrumento para evocar o terceiro ciclo das bandeiras paulistas, possuindo também, objetos que seriam “recordações materiais”:

Todo o simbolismo desse conjunto, cuidadosamente composto pelo historiador das bandeiras, ganhou sentido pleno com a inauguração da Sala das Monções em 1929, representativa do último ciclo bandeirante, e onde o Rio Tietê, visto como o principal caminho das entradas para o sertão, emergia como verdadeiro mito, capaz de sintetizar a grandeza de todos os feitos bandeirantes do passado e do presente

Esse conjunto, essencialmente voltado para a narrativa dos episódios exemplares da história das bandeiras, completava aquilo que havia sido feito até 1922, ao mesmo tempo que fornecia bases sólidas à história nacional de

⁸⁷ Ver capítulo anterior.

cunho paulista que Taunay estava empenhado em contar. É fundamental, então, esmiúça-lo. (BREFE, 2005, p.223).

No momento da inauguração da sala, Taunay parece ter duas propostas em mente, uma de visualizar e de legitimar o período histórico, utilizando para isso um espaço público, como também, de homenagear Almeida Júnior e sua contribuição para a arte brasileira, pois havia ainda na sala mais duas de suas: um retrato de corpo inteiro do Presidente Prudente Moraes e um painel de grandes dimensões intitulado *S. Paulo no caminho de Damasco*.

3.1 Objetos e seus valores simbólicos

No programa decorativo do Museu Paulista, Taunay procurou utilizar uma linguagem visual que possibilitasse traduzir as convicções teóricas sua e de uma parcela da elite paulista, usando para isso um programa iconográfico específico (MATOS, 2003, p. 124). Para os festejos do centenário da independência ficou a encargo dele preparar a decoração interna e externo do edifício, além de projetar dezesseis salas de exposições com temáticas ligadas a história paulista e suas articulações com a história nacional (ibidem, p. 132).

As salas projetadas que diziam respeito a temática paulista foram as seguintes: Monções; cartografia colonial e documentos antigos; consagrado ao passado da cidade de S. Paulo, duas salas; antiga iconografia paulista; mobiliário e retratos antigos; passado da cidade de São Paulo; arte primitiva, arte religiosa colonial e mobiliário antigo. Segundo Matos, as salas teriam sido projetadas de forma cronológica, ou seja, uma idéia de passagem de sala para sala remetia uma idéia de linha de tempo (ibidem, p. 142).

A sala das Monções segue uma linha cronológica e temporal, os objetos acompanham uma linha pedagógica e simbólica, principalmente os quadros, pois são colocados de modo que possibilite acompanhar todos passos das viagens fluviais desde sua partida até o encontro em pleno sertão brasileiro: procedimentos de partida e embarque, *Carga das canoas*; religiosidade e proteção divina para o malfadado caminho, *Benção das canoas*; a partida, *A partida da monção de Porto Feliz*; o sertão, *Pouso de monção no alto sertão*; o encontro no extremo do Brasil central, *Encontro de duas monções no Rio Paraguai*. Os objetos tridimensionais aparecem como testemunhas daquele momento profícuo e próspero paulista, tendo como destaque o majestoso quadro de Almeida Júnior como instrumento aglutinador de todo esse movimento. Segundo Brefe:

A exposição (sobretudo nos espaços monumentais do museu), mesmo se ainda inacabada em 1922, estruturava-se de maneira descritiva, linear, evolutiva e episódica, solidamente fundamentada em documentos escritos. Os acontecimentos estavam alinhavados numa perspectiva teleológica, isto é, todo o oceano de imagens que começava no peristilo e se estendia até o salão

de honra, passando pela escadaria monumental e por todas as salas anexas que contavam a saga dos paulistas na conquista do território brasileiro, tudo convergia para um único e previsível ponto de chegada prefixado: a nação brasileira fora funda em solo paulista. A independência brasileira aí proclamada vinha apenas confirmar esse fato (BREFE, 2005, p. 81).

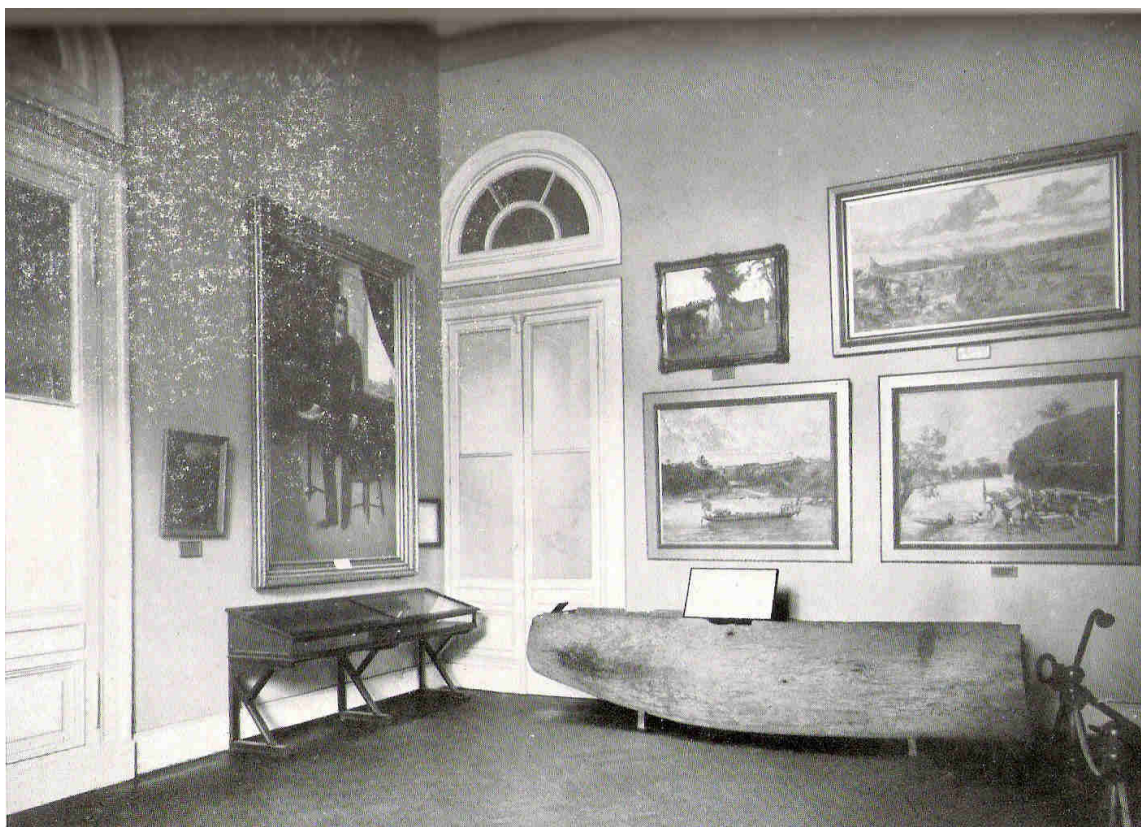


Figura 11: Interior da Sala dedicada as Monções em 1929/Acervo Museu Paulista

Um outro projeto ensejado por Taunay para decoração do Museu foi aquisição de ânforas com águas dos principais rios brasileiros, entre eles o Tietê. Tinha como proposta colocá-los na escadaria no hall de entrada do edifício em suportes de bronze. A intenção é demonstrar o conjunto do território nacional, dando especial destaque aos rios que os bandeirantes utilizaram em suas viagens ao sertão: “a representação da Nação no Museu Paulista, através das águas dos rios, foi a estratégia adotada para a inserção de elementos alegóricos na constituição da identidade nacional, aos quais somaram-se também exemplares da fauna (especialmente aves) e da flora” (MAKINO, 2003, p. 173).

A carga simbólica é reforçada com a utilização de esculturas dos seis principais bandeirantes, em seis pedestais menores, que foram responsáveis pelo desbravamento dos principais estados brasileiros, tendo como ponto de partida São Paulo:

Foram aproveitados para recordar o bandeirantismo, episódio culminante da história nacional, e por assim dizer singular na História Universal. Recorda a expansão brasileira para Oeste, sem a qual seria o nosso território um terço do que é.

Sobre os pedestais, figuram, pois, seis bandeirantes célebres, como a montar guarda ao fundador da nacionalidade brasileira.

Aproveitando o fato de que são seis estas estátuas, cada uma delas simboliza umas das unidades da Federação que se destacaram do território de São Paulo.

Assim, rememoram as seguintes figuras capitais e simbólicas do bandeirantismo: Manuel de Borba Gato (Minas Gerais); Paschoal Moreira Cabral Leme (Mato Grosso); Bartholomeu Bueno da Silva, o **Anhanguera** (Goiás); Monoel Preto (Paraná); Francisco Dias Velho (Santa Catarina); e Francisco de Brito Peixoto (Rio Grande do Sul) (TAUNAY, 1954, p. 60).

Nos pedestais das esculturas se inscreve o nome do Estado e a data da separação de São Paulo, foram feitas por Nicolau Rollo, H. van Emelen e por Amadeu Zani⁸⁸. Em suma, o que a decoração simbólica do grande hall do Museu procura sintetizar e transmitir é a unidade nacional, pela recordação das grandes fases e os do primeiro povoamento até 1822, em que o Brasil se constituiu em Nação (ibidem, p. 60).

Com relação à ânfora com a água do rio Tietê, ela foi posta na sala das Monções ao lado do quadro *Partida da Monção* em um suporte que representava uma anhumã, ave característica da região, a água teria sido tirada do próprio porto, dando assim maior destaque ao rio monçoeiro ao discurso visual empreendido. Para explicar o valor simbólico das ânforas com água, vai recorrer a história clássica do grande conquistador macedônio, Alexandre o Grande, desse modo, faz uso de uma analogia para ligar com as grandes conquistas dos

⁸⁸ Este último foi responsável pela feitura do monumento das Monções como visto no primeiro capítulo

bandeirantes paulistas, para isso Taunay utiliza-se de um discurso extremamente ufanista:

Senhores!

Referem os historiadores das primeiras eras que no admirável palácio de Perseópolis, destruído graças a um momento de desvairo do conquistador macedônio, havia, entre mil maravilhas, uma sala cuja majestade nenhuma outra sobrepujava.

E no entanto, nada de extraordinário se notava na sua decoração; nem se quer quaisquer móveis a guarneciam. Não passava de enorme cômodo nu, vazio, onde cada ângulo se notava apenas, sobre pedestal comum, uma ânfora de mármore cheia de água.

Toda esta simplicidade inexplicável, toda a singularidade de semelhante ornamentação, à primeira visa extravagante, cessava porém, como por encanto, aos olhos do visitante espantado, para se revestir do mais prestigioso realce desde que lhe dissessem que água era aquela.

Era água do Nilo, do Danúbio, do Indo e do Eufrates... Aquelas simples ânforas, depositárias daqueles líquidos, simbolizavam do modo mais veemente, forçando a necessidade de uma evocação sintética, tão rápida quanto completa, a vastidão da monarquia construída pelos Aquemênidas (1920, p. 100).

O diretor do Museu Paulista tem consciência da importância pedagógica que uma instituição como esta tem sobre uma população carente e analfabeta, a forma como são postos os acontecimentos de um passado de forma cristalizada e harmônica, não possibilita a análise crítica e empírica da história que está sendo transmitida.

A cultura material não é privilegiada, como no caso das Monções, ela apresenta-se como mero sustentáculo do discurso implementado, não é mostrada como forma de expressão e de interação de culturas distintas, nem tanto, trabalhadas como fonte de análise de determinado tempo histórico que possibilite compreender modos de vida de uma dada sociedade.

A história tratada no Museu não possibilita a autonomia crítica da população em aferir sobre ela, transmite um conhecimento onde que privilegia os grandes vultos e heróis de nossa História, sobretudo paulistas, na formação do nosso estado nação. A função de um museu, segundo Menezes, é a formação

crítica de uma sociedade, possibilitando esta, a argüir sobre as informações que lhe são passadas:

A capacidade crítica é, precisamente, a capacidade de separar, distinguir, circunscrever, levantar diferenças e avaliá-las, situar e articular os inúmeros fenômenos que se entrelaçam na complexidade da vida de todos os dias e nas transformações mais profundas de tempo rápido ou lento. É com a formação crítica que os museus deveriam comprometer-se ao trabalhar com as questões da identidade e da história. Identidade e história não podem ser objetos de um museu, mas objetos seus de tratamento crítico – até mesmo para fundamentar uma ação educacional e socialmente fecunda (MENESES, 2000, p. 95).

Quanto à história das Monções que é transmitida pelo museu, tratada de forma reducionista e omissa, não se vê conflitos e resistências no decorrer de sua trajetória, a presença negra e indígena é marginalizada no decorrer de sua formação. A história monçoeira é atrelada ao bandeirantismo como se fossem algo contínuo e homogêneo, não existem distinções entre uma rota preadora e outra comercial. O processo de transmissão de conhecimento controlado pelo Estado, cria mecanismos de construção de valores e de ideais, que indivíduos aceitam certos conceitos como próprios e interiorizam como sendo seus.

Um outro mecanismo pedagógico implementado pelo Museu, seguindo os moldes do academicismo francês, será a pintura histórica, como forma de expressar pensamentos e sentimentos, para uma dada sociedade, utilizando para isso a narrativa visual para abarcar os fatos históricos. Desse modo, os costumes, hábitos e formas artísticas, serão utilizadas para expressar uma nação construída devido à ajuda de uma rota fluvial paulista. As imagens monçoeiras serão utilizadas nesse processo de criação dentro das formas estatais.

Para Taunay era importante valorizar a pintura de grande dimensão e composição analítica, podendo assim, observar as pequenas unidades no interior do conjunto e o requinte do desenho, formas estas apreciadas pelo público (CHRISTO, 2002, p. 310). Essa pintura histórica e ideológica, tinha como finalidade demonstrar um passado harmônico e profícuo, com o bandeirante alçado a personagem principal.

3.2 A herança neoclássica e a pintura histórica das Monções

O neoclassicismo foi um movimento tipicamente europeu do século XVIII e de parte do século XIX, cujo objetivo era defender a retomada e a valorização da arte antiga, especialmente, a greco-romana, considerada modelo de clareza e equilíbrio. O movimento obteve grande expressão na escultura, pintura e arquitetura. Propunha uma renovação nas artes, a partir, dos cânones da arte clássica.

Surgiu despertando um novo entusiasmo pela arte antiga, para isso recuperou o espírito heróico e os padrões decorativos greco-romanos. Para Friedlaender, esse novo classicismo, estava envolto de uma nova áurea e um objetivo intrínseco em sua renovação:

O classicismo que então começa a ressurgir, com uma nova maneira de adorar e emular a arte antiga, era, em larga medida, um caso moral. A Antiguidade já não era mais a mestra absoluta a quem se seguia incondicionalmente. Sentia-se, antes, que o homem encontra em si mesmo regras elevadas e válidas para a moral humana, passíveis de serem redescobertas – mais que em qualquer outro lugar – na história, na literatura e na arte da Antiguidade, e que delas se poderiam derivar normas para a própria conduta. Assim, não eram apenas as soluções formais dos gregos e mais especialmente da arte romana que se procurava emular; o importante era o valor ético que se poderia extrair da arte da Antiguidade. O heróico, agora, associava-se ao virtuoso. O Herói – de preferência vestido em trajes antigos – não era apenas alguém que realizava grandes feitos ou proezas físicas e cuja força muscular e beleza física causavam admiração. Ele era, antes de mais nada, alguém – e essa era uma concepção edificante de Hércules – cujo nobre corpo revestiu uma alma resplandecente de virtude e cujas realizações podiam servir de exemplo como um ideal a ser atingido. Ele tinha de ser um modelo de magnanimidade, espírito elevado, equilíbrio, dignidade humana e auto-sacrifício – em suma, ele deveria possuir todas as virtudes humanas imagináveis. Quanto mais forte o contraste com os afetados e inconstantes céticos representantes da sociedade contemporânea, mais imponente e virtuoso o herói se lhes afigurava (2001, p. 19-20).

A França foi o país que mais assimilou essa linha acadêmica, devida principalmente, aos acontecimentos da ordem política pelo que o país enfrentava. O ícone maior do neoclassicismo surgiu na figura de Jacques Louis David, nome que iria influenciar muitos artistas com sua arte, entre eles, Jean Baptiste Debret,

que viria a integrar a missão artística francesa no Brasil e seria responsável pela disseminação desta forma de arte a uma geração de artistas, sendo, um dos alicerces da renovação da arte brasileira.

Os principais incentivadores da arte de David foram o público e a crítica. Por meio de suas obras exacerbava-se o sentimento do sublime e do patriotismo, exigências que satisfazia a teoria classicista (ibidem, p. 34). O neoclassicismo de David vai ao encontro dos ideais políticos e das propostas propagadas pela Revolução Francesa e, posteriormente, ao do império napoleônico:

Dessa forma, David, um pintor, se tornou o homem da Revolução, com um poder absoluto no universo artístico de sua época. A partir de um processo longo e gradual de preparação, em estreita relação com as tendências que a geração anterior desenvolvera, seu impulso natural e seu temperamento impetuoso conseguiram fundir o elemento moral e o antigo numa criação política – uma coisa viva que se tornou parte constituinte de uma época extraordinária.

[...] Ele não apenas seguia a tendência de sua época, mas acrescentava-lhe seu próprio impulso, tornando-se decisivo para o futuro – esse é o significado da revolução daviniana (ibidem, p. 38-39).

A pintura histórica surgiu junto com a Revolução Francesa e restringiria-se, de um modo geral, a fatos históricos, cenas mitológicas, escritas literárias, história religiosa e personagens célebres. Eram produzidas, em geral, sob a encomenda do Estado e utilizadas como instrumento pedagógico, principalmente, com temáticas históricas comprometidas com a tematização da nação e da política.

No Brasil esse tipo aprendizado, surge com Missão Artística Francesa de 1816 com fundação da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, pela coroa portuguesa. O objetivo era de fundar uma academia ou escola de ciências e artes, de acordo com o modelo francês vigente no período, com o intuito de aprimorar e ampliar o gosto pelas artes, com a introdução de alguns ofícios, tidos como fundamentais para o desenvolvimento material do país (LIMA, 2002, p. 84). Os principais nomes da nova escola foram: Nicolas-Antoine Antônio Taunay, pintor de paisagens e batalha; Jean Baptiste Debret, pintura histórica; Auguste Marie Taunay, escultor; Auguste Henri Victor Grandjean Montigny, arquiteto; Simon Pradier; arquiteto; Francisco Ovide, músico compositor.

Para Afonso de Taunay, bisneto de um dos integrantes da expedição, a vinda dessa colônia de artistas foi de grande valia para as artes nacionais, possivelmente também, para legitimar sua herança nobre e artística:

Grande dívida de gratidão contraiu o Brasil para com os ilustres e honestos artistas, apaixonados da Arte e do país que lhes pedira os serviços, valentes trabalhadores em prol da causa da Estética e da Civilização, que não quiseram dar-se pôr abatidos ou regressar à pátria sem formado a escola (TAUNAY, 1956, p. 5)

O fato do ensino artístico oficial no Brasil se estabelecer com base em técnicas consideradas as mais modernas da Europa, tinha como objetivo relacionar o país em posição de igualdade com a arte estrangeira ocidental. Essa mudança no ensino artístico oficial e erudito, bem como a reformulação do papel dos artistas nacionais na sociedade brasileira, foi efetivada pela missão artística francesa. Para Gonzaga-Duque⁸⁹, os artistas deviam opor restrições ao academicismo imperante, buscar uma identidade artística nacional e rejeitar modelos dados (1995, p.38), por outro lado, o autor acha que foi um momento profícuo para a arte brasileira:

A colônia de artistas franceses, que chegou ao Rio de Janeiro em 1816, veio demarcar uma nova época para a arte brasileira. Até então a educação dos nossos artistas dependia dos seus próprios esforços, e felizes foram aqueles que conseguiram transportar-se ao reino para o cultivo da arte predileta. A abertura da Academia é pois o prenúncio de uma fase de florescimento (1995, p. 90).

A pintura histórica no Brasil será utilizada pelo Estado como projeto de valorização e identificação da população com sua história, encetando um projeto de construção de uma nação, guiada pelos moldes franceses. Até mesmo as festas cívicas seriam planejadas para traduzir em valores simbólicos, juntamente com um processo civilizatório para população, em sua maioria, analfabeta e iletrada:

⁸⁹ Luis Gonzaga-Duque Estrada (1863-1911), mais conhecido como Gonzaga-Duque, foi um dos primeiros críticos de arte brasileira no século XIX, lançou a primeira edição de sua obra intitulada *A arte brasileira* em 1888.

As festas cívicas são palcos cuidadosamente planejados para que o projeto civilizatório mostre sua face. É a face é a que organiza um sistema cultural que reúne elementos da modernidade européia – a monumentalidade do neoclássico “arte de combate”, que tinha chegado ao seu ponto máximo durante a França Imperial com elementos locais: trata-se da chegada ao “Brasil aceitável”, que se dará por volta de 1250, com a consolidação do ensino artístico no Brasil (BITTENCOURT, 2000, p.158).

No Brasil, a pintura histórica pode ser vislumbrada em trabalhos de Debret, a serviço da corte portuguesa, influenciou assim, a formação de vários pintores brasileiros na primeira metade do século XIX. Dos artistas nacionais que freqüentaram a Academia, e utilizaram-se da pintura histórica em suas obras, podemos citar como principais expoentes os pintores Vitor Meireles e Pedro Américo. Esses pintores foram destaques e influenciaram muitos artistas da virada do século XX, entre eles, aqueles trabalharam com a temática monçoeira e prestaram serviços ao governo paulista, como Almeida Júnior e Oscar Pereira da Silva.

O Estado atuou como o maior incentivador e patrocinador dessas obras, que eram feitas sempre em grandes dimensões para serem expostas em amplos espaços públicos, fazendo-se assim, o uso didático-pedagógico da imagem, como no caso de *A partida da monção*. Criavam uma interpretação histórica excludente, utilizando temas de interesse estatal e, conseqüentemente, renegando valores culturais das classes subalternas. Um projeto que se comprometia a criar institutos para formar artistas que se seguissem seu ideário, ou seja, a construção de um olhar para o futuro com o respaldo do passado, elaborando a memória da nação nos grandes painéis encomendados (ibidem, p. 160).

A pintura histórica no Brasil, encontrou um terreno propício e fecundo para sua expansão, tendo como seu maior propagador e incentivador Jean-Batiste Debret. Um dos principais motivos para tanta receptividade, seria o aumento do sentimento nacionalista da sociedade brasileira.

Um quadro histórico monçoeiro expressa bem esse objetivo *A Partida da Monção*, de Almeida Júnior. Trata-se de uma obra que tem um forte apelo

iconográfico, pois utiliza um momento da história de São Paulo, o papel das frotas regulares de comércio em direção as minas de ouro de Cuiabá, demonstrando a importância que este movimento histórico teve no prolongamento das fronteiras territoriais brasileiras sob a égide paulista. A imagem é de grandes dimensões e carregada de tons dramáticos e religiosos.

O artista caracterizou o tema a partir da tensão entre grandeza e sofrimento, salientando o grande peso de São Paulo na formação do território brasileiro e na formação de sua riqueza. Embora situado num campo de significações diferente daquele explorado por Pedro Américo (a fundação do Estado nacional – em São Paulo, todavia!), Almeida Júnior participa também de um universo de caracterizar a importância histórica do estado na experiência brasileira, pluralizando seus agentes – basta pensar nas diferentes etnias representadas na cena -, salientando a dimensão considerável da saga paulista na formação do Brasil (SILVA, op. cit, p. 262).

Oscar Pereira da Silva foi um artista que também dedicou-se a esse gênero de pintura, tendo recebido várias encomendas de quadros históricos para compor o acervo do Museu Paulista. Entre essas obras, encontram-se algumas que abordam a temática monçoeira: *Partida de Porto Feliz*, *Carga de Canoas e Encontro de Monções no Sertão*. São trabalhos de um artista comprometido com o ensino proposto pela Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, de narrar a importância do período e seus reflexos na história regional e nacional. Estas obras refletem também uma visão Romântica do passado, representam, principalmente, a contemplação de aspectos da nossa natureza tropical

Para Bittencourt, o período localizado entre 1850 e 1920, foi uma época proveitosa de manifestações na Academia do Rio de Janeiro, com as influências vindas do neoclassicismo, romantismo e impressionismo. O autor explicita que foi uma primeira geração que foi marcada pela estética romântica, tendo pintores como Rodolfo Amoedo, Bernardelli, Vitor Meireles, Almeida Júnior e Pedro Américo, para citar os nomes mais conhecidos (op. cit, p. 159).

A pintura histórica, que para alguns se tornou um gênero ultrapassado e pouco apreciado, nos serve de grande valia para avaliar os motivos em torno de suas criações, refletir qual a narrativa empreendida e qual o público a ser atingido. O contexto histórico do período é muito importante para realizar tal

empreendimento e levantar problemáticas que permitam refletir sobre as construções iconográficas e os discursos envolvidos em sua legitimação. Para Maria Cecília França:

A pintura histórica atendia à necessidade de materialização da memória e dos eventos, devendo para tanto ser grandiloquente e exortadora dos acontecimentos e homens dedicados às causas nacionais. Tivemos também no Brasil uma produção significativa, tendo mesmo sido raro o pintor que não tenha realizado obras dessa temática (1980, p.65).

A pintura de paisagem também aparecerá como opção para os pintores nacionais durante a segunda metade do século XIX, rompendo assim, com um preconceito e um reducionismo a respeito desse gênero de pintura, considerado um estilo de arte inferior durante muito tempo, sendo admitido apenas como acessório de uma composição, elemento de complementação (CAMPOFIORITO, op. cit, p. 63). Esse estilo fez-se notar na segunda geração de pintores que surgiram influenciados pela missão artística francesa, artistas que utilizaram esse artifício em algumas obras com temática histórica, entre elas a monçoeiras. Os primeiros paisagistas paulistas foram: Almeida Júnior, Pedro Alexandrino, Oscar Pereira da Silva e Benedito Calixto.

A representação e a interpretação histórica produzida por esses pintores, durante os séculos XIX e XX, estão presentes no imaginário social que perdura até os dias de hoje, principalmente em diversos livros didáticos. Uma narrativa que vai se remeter a um passado harmonioso, pacífico, sem resistência e conflitos, ou seja, uma história ideológica e omissa.

A linha acadêmica e a influência da colônia de artistas franceses de 1816, foram marcantes para o desenvolvimento de uma arte nacional nos moldes europeus, formando uma geração de pintores brasileiros que usaram o academicismo estrangeiro para interpretar nossas paisagens, cotidiano e registrar em suas telas nossos fastos históricos. As imagens monçoeiras e seus produtores encaixam-se nesse contexto da pintura histórica que serviram ao interesse estatal. Nas obras encomendadas pelo Museu Paulista, poderá notar a utilização dessa linha acadêmica na composição de várias obras, empregando a arte ao mecenato público.

3.3 A sala das Monções e seus produtores

A sala possui até hoje como destaque especial à tela de Almeida Júnior *A partida da Monção*, que segundo Taunay, é um dos mais notáveis documentos da arte brasileira, pela sinceridade e a valia da técnica (TAUNAY, 1937, p.71)

A maioria desses artistas, do final do século XIX e início do XX, tem seus nomes relacionados à pintura histórica com encomendas feitas pelo Estado, em um período muito importante economicamente e politicamente para a elite paulista. A análise dessas obras, tem por objetivo, contribuir para retomar o estudo desses artistas e suas composições, assim como denotar a importância de um contexto histórico importante para as artes plásticas nacionais.

Essas obras foram responsáveis por construir referenciais iconográficos, usando um estilo acadêmico vigente na época, utilizando um número considerável de produtores, que tiveram seus nomes alçados e inseridos no desenvolvimento das artes e na construção de uma narrativa histórica para o país.

Esses artistas eram engajados em sua arte, criaram repertórios de imagens cuja utilização se transmitiu a várias gerações, sendo usada como dispositivo ideológico. Os artistas de maior expressão que têm seus nomes ligados à temática monçoeira são: José Ferraz de Almeida Júnior e Oscar Pereira da Silva. O primeiro por ser responsável pela composição do monumental do quadro *A partida da Monção*, de 1897, que se encontra como destaque principal na sala das Monções do Museu Paulista; Oscar Pereira da Silva, emprestou sua arte para diversos trabalhos encomendados pelo Estado relacionado à pintura histórica, possui vários quadros sobre a temática monçoeira, onde utilizou como base os desenhos feitos por Hercules Florence em 1826.

Almeida Júnior⁹⁰ foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde ingressou em 1869, permanecendo até 1874. Foi aluno de Vitor Meireles e Pedro Américo, sendo as obras e o método de Vitor Meireles que

⁹⁰ José Ferraz de Almeida Júnior, pintor paulista (1850-1899).

teriam influenciado diretamente o artista nos seus estudos do claro-escuro, do colorido, de personagens e do tema (LOURENÇO, 1980, p. 34).

Em 1876, Almeida Júnior parte rumo a Paris, como muitos outros pintores, para aprimorar a técnica de sua arte durante três anos na capital francesa. Ele diferenciaria de outros artistas nacionais, por assumir uma postura diferente de seus contemporâneos, principalmente, ao divergir do academicismo vigente e abordar temáticas mais regionais:

Foi um desbravador incontestável de novos rumos que surgirão na pintura brasileira. Com ele, finalmente, um artista, sem perder os cuidados da composição e do desenho objetivo, toma contato com a realidade de sua terra. É essencialmente o pintor da vida interiorana paulista. Interpreta, com profunda poesia e inegável satisfação sentimental, as cenas mais humildes da vida caipira (CAMPOFIORIOTO, op. cit, p.38).

Alguns autores têm diferentes análises e versões sobre qual foi à influência em seus trabalhos durante sua estada em Paris. Para Gonzaga-Duque, o estilo seria de Jules Breton⁹¹, que em seus trabalhos retratava o cotidiano camponês de sua região natal, destacando suas características étnicas, vestuários etc (op. cit, p.181); Segundo Campofiorioto, as obras de Almeida Júnior que abarcavam a temática brasileira, seria uma adaptação do realismo plástico do mestre francês Gustave Courbet⁹².

Almeida Júnior ficou conhecido como retratista oficial da elite paulista, pintou diversos quadros de políticos, ligados principalmente ao Partido Republicano Paulista⁹³, entre eles, a do próprio presidente Prudente de Moraes⁹⁴ no final do século XIX. Sua obra de maior destaque foi *Partida da Monção*, de 1897.

⁹¹ Jules Breton, pintor francês (1827-1906).

⁹² Gustave Courbet, pintor francês (1819-1877).

⁹³ Esses quadros pertencem ao acervo iconográfico do Museu Republicano Convenção de Itu/MP/USP.

⁹⁴ Prudente de Moraes (1841-1802), político republicano e abolicionista. Primeiro presidente da República eleito pelo voto popular (1894-1898).



Figura 12: *Partida da Monção/Acervo Museu Paulista*

A obra foi comprada pelo governo de São Paulo, em 1899, momento da hegemonia política e econômica paulista, devido a sua proximidade e seus trabalhos já prestados a elite local. Para sua composição, o artista teria se inspirado em desenhos e da narrativa textual de Hercules Florence (TAUNAY, 1937, p. 71). O quadro foi para o Museu Paulista, na gestão do então diretor Hermann von Ihering⁹⁵, sendo posteriormente transferido para o Liceu de Belas Artes e Ofícios de São Paulo em 1905, retornando durante a gestão de Afonso de Taunay.

A obra caracteriza a partida de uma expedição setecentista, junto às barrancas do rio Tietê, em Porto Feliz. O quadro expressa toda a monumentalidade, com medidas de 6,4 metros de largura por 3,90 metros de altura, uma obra de grande dimensão, com o objetivo de transmitir a carga dramática dos personagens e a importância da cena: o papel de São Paulo na formação e alongamento territorial brasileiro

⁹⁵ Hermann von Ihering (1850-1930), zoólogo alemão de renome e foi diretor do Museu Paulista entre 1894 e 1916.

Almeida Júnior organiza a cena da seguinte forma: de um lado estão dispostos homens, mulheres, crianças e velhos se despedindo com forte apelo dramático, ao fundo representa a neblina matinal do Tietê; alguns outros homens se posicionam ajoelhados para receber a benção e proteção divina ensejada pelo pároco local, sendo observados pelos carregadores embarcando as mercadorias nas imensas canoas para a longa e temerosa viagem.

Para a composição dos personagens, Almeida Júnior, teria feito um esboço para cada um dos personagens, utilizaria na cena personalidades conhecidas e outras composições suas⁹⁶. Para Taunay, o artista teria facilidade de caracterizar o tema por ser da região e ter presenciado vários testemunhos orais:

Filho da região, nascido a cinco léguas da penedia de Araraguaba conhecera na infância muitos dos marujos das esquadilhas de Mato Grosso, tratara pessoalmente com velhos capatazes, proeiros e remeiros. Inteiramente homogeneizado com aquela gente que era a sua, praticamente de uma sinceridade e de um verismo absoluto soube impregnar o enorme quadro destes atributos de verdade realmente admiráveis que são os seus. Estudou os locais, escolheu as horas, reuniu os seus tipos e lentamente deixou que se lhe sedimentassem na mente em harmoniosa disposição, os elementos escolhidos⁹⁷.

Na análise de Maria Cecília França Lourenço, o artista:

Optou por uma linha de horizonte no terço superior, dando menos destaque ao céu e aproveitando melhor o campo para que a névoa envolvesse mais as formas, dando-lhe por outro lado a oportunidade de efetuar verdadeiros retratos para cada um dos presentes naquele momento, tendo se valido de pessoas de sua relação, já que como pintor de formação acadêmica não dispensava o uso de modelo vivo (1980, p. 67).

⁹⁶ Segundo Singh Jr, a obra incluiria personagens emocionais e funcionais do cotidiano do artista, a inserção de personagens políticos, sobretudo paulistas, teria como objetivo de facilitar um diálogo para negociação de sua obra junto ao governo de São Paulo. Desse modo, as figuras caracterizadas na obra seriam: o pároco seria Miguel Correa Pacheco, conhecido do artista em Itu; o pai do artista, José Ferraz de Almeida; Campos Salles, político; Antônio Carlos de Arruda Botelho, conde do Pinhal; um auto-retrato do artista; e personagens das obras *Mendigo da Tabatinguera*, *O gaúcho e Saudades*. (2004, pp.139-148).

⁹⁷ TAUNAY (apud SINGH JR, op. cit, p. 97).



Figura 13: Estudo de *A partida da Monção*/ Acervo Museu Paulista/USP

Almeida Júnior, teria utilizado tanto de narrativas textuais como de visuais, para produzir em sua obra e inserir toda a carga dramática, usando principalmente, relatos de viajantes que testemunharam as partidas das expedições e a religiosidade envolvida. Diferente de outros autores, Lourenço, discorda que tenha sido uma obra apologética de um dado momento histórico, pois segundo ela, não teria o objetivo legitimar o desbravamento paulista perante o restante do país, utilizando para isso, a imagem como suporte ideológico: “Não há, desta forma, um discurso apologético acentuado à missão desbravadora daqueles pioneiros, como seria habitual numa cena histórica, porém fica bem patente sua visão sentimental e humana. Não há igualmente o distanciamento frio e racional, característico das obras acadêmicas, observado inclusive em seus retratos” (op. cit, p. 68).

A obra retornou às dependências do Museu Paulista, durante a gestão Taunay, de 1917 a 1945, sendo acrescentadas obras de Hercules Florence e de Adrian Taunay, transportada em telas por outros artistas.

Oscar Pereira da Silva⁹⁸, emprestou sua arte a várias encomendas do governo e da aristocracia paulista; no Museu Paulista figuram diversas obras suas em diversas salas e sobre várias temáticas históricas, produzidas durante a gestão de Taunay, destacando o heroísmo e altivez do pioneirismo paulista.

Pereira da Silva, foi o último artista a conseguir o último prêmio de viagem ao exterior, concedido pela monarquia antes da Proclamação da República, viajou para França, em 1890, para aprimorar seu trabalho com artistas conservadores locais (CAMPOFIORITO, op. cit, p. 50), com isso, utiliza um desenho e uma pintura meticulosa, tornando-se um grande copista (idem). Vai se filiar à linha de Almeida Júnior, que serviu de estímulo a ele e a muitos outros pintores no início do século XX, dedicou-se à pintura histórica e a de gênero, sendo considerado um grande copista:

As muitas composições históricas de sua produção paulista, sempre muito rigorosas na documentação que lhes compete, são laboriosas reconstituições por demais aberto, em que os elementos essenciais se dispersam na amplitude da paisagem e se misturam a detalhes complementares (ibidem, p. 51).

Para Tarasantchi, seria ele, um dos últimos pintores que se dedicou à pintura histórica, apesar de possuir diversos trabalhos relacionados à paisagem. Alguns quadros que se encontram no Museu Paulista, possuem paisagens que ajudariam a completar o ambiente - como no caso das imagens monçoeiras - : “Como muitos foram feitos a partir de desenhos de outros pintores ou tiveram de ser fiéis ao local onde se deu o fato, sente-se neles uma certa dureza por causa do excesso de acabamento, o mesmo se dando em quadros que terminou no ateliê” (2002, p. 118).

Os desenhos monçoeiros que foram transformados em telas para o Museu Paulista pelo artista são: *Expedição mercantil de Porto Feliz para Cuiabá e Encontro com uma expedição imperial*, de Hercules Florence, renomeados no

⁹⁸ Oscar Pereira da Silva, pintor e decorador carioca (1867-1939).

Museu Paulista como: *Carga das canoas e Encontro de monções no sertão; Partida de Porto Feliz para Cuiabá*, de Adrian Taunay.



Figura 14: Carga de Canoas/Oscar Pereira da Silva/Acervo Museu Paulista/USP

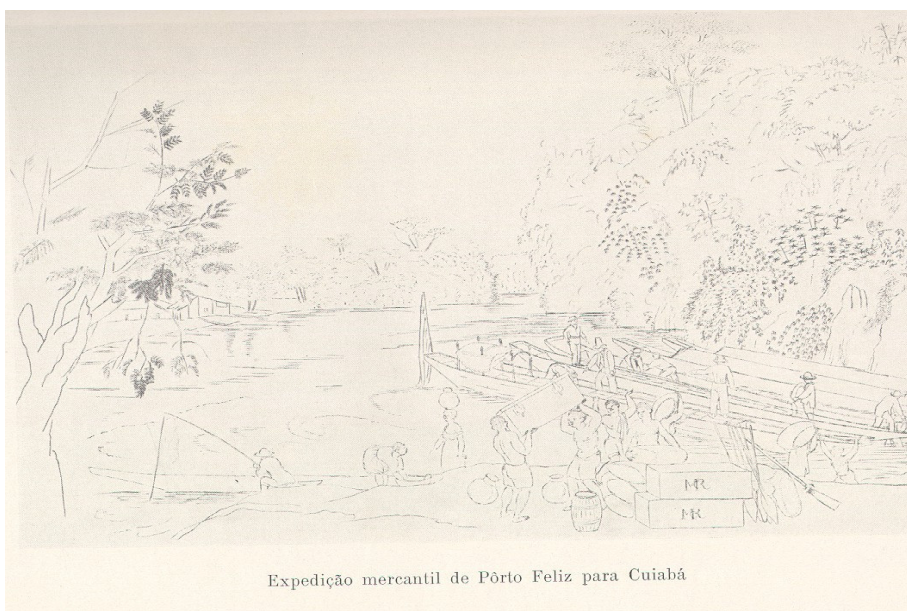


Figura 15: Hercules Florence. Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829. FLORENCE, Hercules. São Paulo, Melhoramentos, 1941.

Em sua obra, Pereira da Silva é fiel ao esboço de Florence, a disposição dos personagens seguem o mesmo formato, dando mais destaque ao acabamento e nitidez dos atores na tela, porém, deve-se lembrar que os desenhos do artista francês seguem a linha científica das expedições que passaram pelo país no século XIX, tendo como objetivo o registro técnico e visual, diferente do estilo acadêmico e da pintura histórica engendrado por Pereira da Silva. Na tela a mata nativa, as embarcações e os objetos ganham destaque especial. O artista utiliza algumas adaptações, como é o caso da bandeira brasileira ao fundo em uma embarcação é comandada pelo governo russo.

Para Taunay, a imagem é utilizada como fonte original e de evidência histórica, pois, foi feita a partir de um registro fiel de Hercules Florence:

Sobre a operação do desembarque da carga das canoas deixou Hercules Florence precioso desenho que Oscar Pereira da Silva, por incumbência nossas transportou para uma tela pertencente à galeria do Museu Paulista. Em Porto Feliz passou-se a cena fixada por Florence. Uns tantos pretos nus da cintura para cima carregam caixas e caixões para os barcos abicados à barranca do Tietê
As provisões embarcadas consistiam sobretudo em farinha de milho e mandioca, feijão, toucinho e sal (1954, p. 60).

Ao se referir ao desenho de Florence, utiliza uma análise mais específica, detalhando os pormenores, usando a imagem como fonte verídica do auge do período monçoeiro:

Um desenho de Hercules Florence representa a carga dos barcos de uma monção por escravos negros e seminus sob a guarda de fiscais. As embarcações representadas pelo desenhista parecem não ser do tipo maior de que nos falam os autores. Caixas, caixões, odres, surrões, pipotes e ancorotes, notam-se à margem, de onde carregadores os levam para bordo. Há uma infinidade de pormenores nesta composição, realmente preciosa, fixada pelo notável artista (ibidem, p. 42).

O documento iconográfico produzido por Florence, registra o embarque da expedição científica às margens do Tietê com destino ao Mato Grosso. No primeiro plano estão escravos em trajes simples e nus da cintura para cima. Evidencia também o cotidiano do local: uma pessoa pesca despreocupadamente no rio parecendo não se importar com o acontecimento a sua volta e uma mulher com um jarro sobre a cabeça também é esboçada.

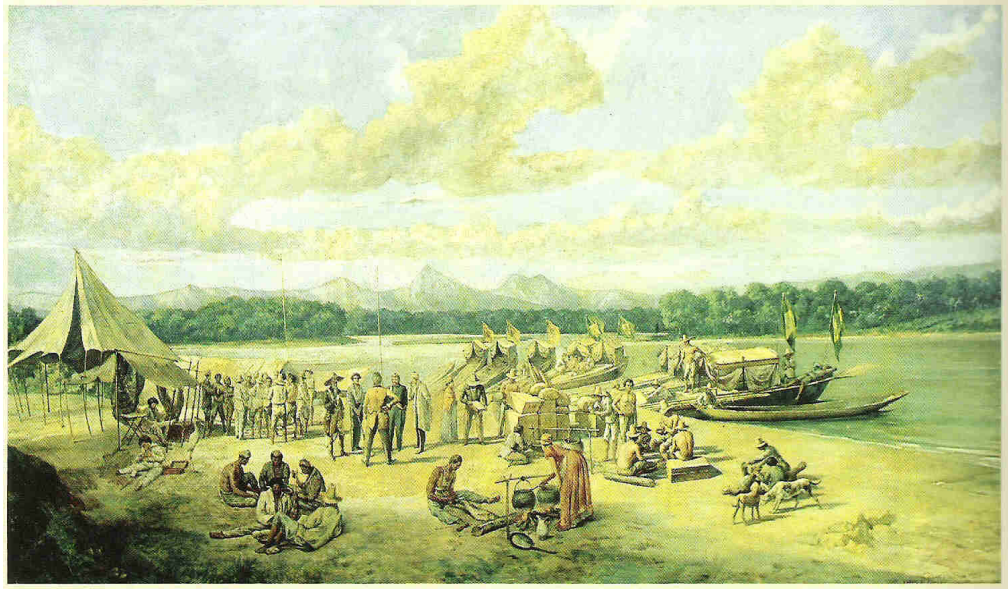


Figura 16: Encontro de monções no sertão/ Oscar Pereira da Silva/Acervo Museu Paulista/USP



Encontro com uma expedição imperial

Figura 17: Encontro de monções no sertão/ Oscar Pereira da Silva/Acervo Museu Paulista/USP

Na tela , *Encontro de monções no sertão*, o artista distribui os personagens, assim como sugere o registro de Florence, porém, não faz nenhuma menção que uma delas seja uma monção organizada e administrada pelo governo russo. A narrativa visual demonstra serem expedições brasileiras com as bandeiras imperiais junto às embarcações, diferente de Florence, que caracteriza a bandeira imperial russa. No centro do quadro observa-se, o que seriam as autoridades e toda estrutura que se monta nos pousos monçoeiros durante as viagens, podendo ser observados, até mesmo, animais domésticos. Nas obras de Pereira da Silva, podemos notar em seu trabalho como a luminosidade dos céus que alcançam destaque em suas pinturas. Taunay utiliza uma narrativa visual, de um modo que a imagem demonstra todo o procedimento que era despendido nas paradas das viagens fluviais, de forma positivista e documental:

Outro dos mais interessantes desenhos de Florence é o *Encontro de duas monções*: a imperial russa de Langsdorff e uma brasileira. Traz muitos pormenores curiosos.

Estão as praias cheias de caixas, sacos, fardos. À esquerda e ao fundo há um grupo de remeiros e camaradas. No plano principal destacam-se os naturalistas da missão Langsdorff a conversar com os passageiros de categoria que vem de Mato Grosso a S. Paulo. No primeiro plano um indivíduo esfolia uma anta; outro, escama um grande peixe e uma mulher cozinha. À extrema esquerda um personagem desenha, sentado numa rede e outro faz observações com um sextante. A popa dos canoões tremulam as nossas bandeiras imperiais e as da Rússia (1954, p. 43).

O segundo desenhista da expedição, Hercules Florence, foi o que mais produziu imagens sobre a temática monçoeira. Seus trabalhos são de grande relevância para o estudo da botânica, zoologia, etnografia e cultura material. Seus diversos desenhos e aquarelas mostram um artista compenetrado naquilo que registra e extremamente minucioso ao estabelecer condições para a observação da natureza (BELLUZO, 1994, p. 131, vol. I).

Diferentemente dos outros dois artistas da expedição, Rugendas e Taunay, Florence não via problemas em desempenhar a função de ilustrador a serviço da ciência, que Langsdorff impunha aos seus subordinados (DIENER, op. cit, p. 17).

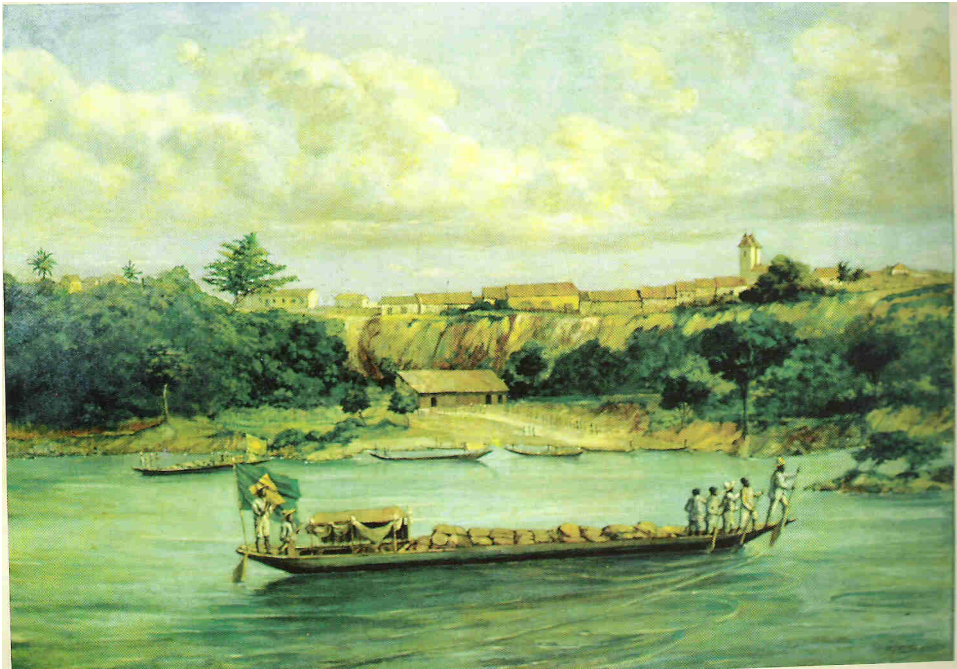


Figura 18: Partida de Porto Feliz/Oscar Pereira da Silva/Acervo Museu Paulista/USP

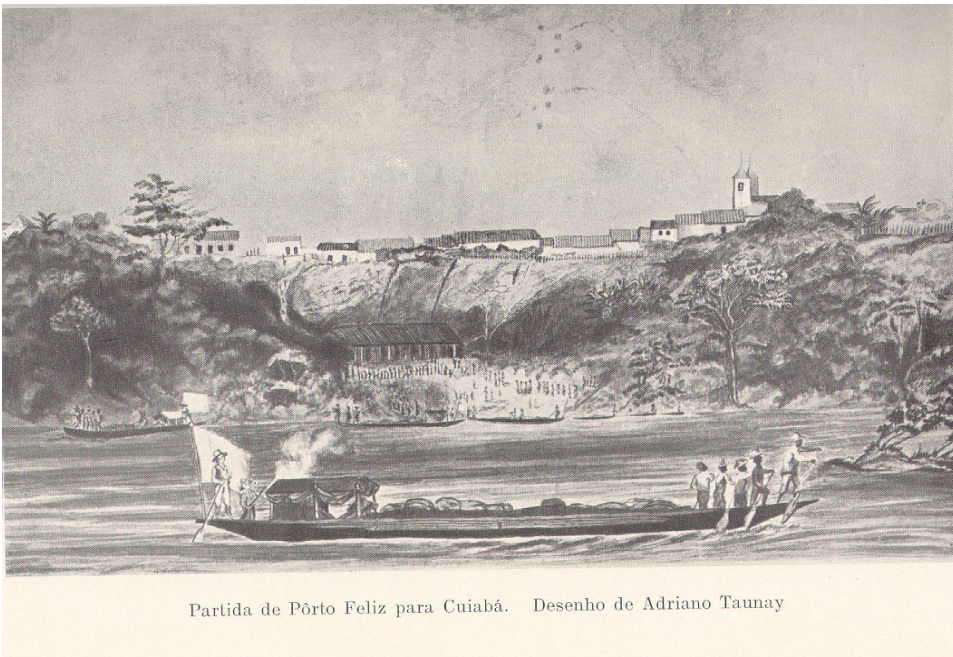


Figura 19: Adrian Taunay: Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829. FLORENCE, Hercules. São Paulo, Melhoramentos, 1941.

Na imagem de Adrian, reproduzida por Pereira da Silva, nota-se que no primeiro plano está a canoa e seus mareantes; em segundo plano há uma outra embarcação partindo e outras se preparando e várias pessoas assistem à cena na margem esquerda do rio. A mata nativa ganha destaque, juntamente com algumas edificações da cidade, como a igreja matriz, cuja evocação é Nossa Senhora Mãe dos Homens datada de 1750. A participação de Adrian Taunay na expedição, terminou de forma trágica: morrendo afogado ao tentar atravessar a nado o rio Guaporé, em 1828. Taunay mais uma vez parte de perspectiva positivista para analisar o desenho, dessa forma, justificando sua escrita de História:

Um desenho de Amado Adriano Taunay relativo a esta partida é documento de notável valia. Reproduz perfeitamente o facies da velha cidade legendária das monções que até hoje conservou o mesmo perfil com a sua situação pitoresca ao longo de uma penedia que domina o rio Tietê, de uns trinta metros, talvez. Do seu casario baixo e modesto, emergem as duas altas torres da Matriz, enorme igreja, velha e piedosa, digna da sua invocação: Nossa Senhora Mãe dos Homens, acolhedora, como raras, onde existem uns quadros deliciosos pela ingenuidade primitiva, como os do humilde Alirio, por vezes depreciados pelo cabotinismo de pretensos críticos de arte (ibidem, p. 43).

Adrian Taunay, segundo Diener, seria um dos integrantes mais geniais da expedição, pois representava o espírito poético dentro do empreendimento científico. A sua sensibilidade no olhar superaria as exigências da mera ilustração positivista (1995, p.13). Taunay pertencia a uma família de grande renome nas artes visuais na França. Era o mais novo de cinco irmãos, sendo influenciado, desde pequeno, por um ambiente artístico profícuo. Chegou ao Brasil, em 1816, junto com a família que vinha compor a expedição artística francesa, com o objetivo de fundar uma Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro.

Sua pintura e seus escritos ressaltam o gosto pelos jogos de evocação e pelas metáforas (ibidem, p.13). Os personagens, em suas imagens, não seriam apenas um ornamento pictórico, mas também um arabesco de evocação histórica (ibidem, p. 14).

Partida de Porto Feliz para Cuiabá, feito em 1826, é um desenho de traços fortes, que possibilita a análise da dimensão do batelão monçoeiro e a forma de marcação, com o piloto e o proeiro nas duas extremidades da canoa, seguido

também pelos remadores. No final da embarcação, vê-se um tripulante dando um tiro de mosquete, que designava a chegada e a partida das expedições. A presença do “mosquiteiro” na canoa foi descrita por diversos viajantes, o qual seria o produto da interação da cultura europeia e nativa.

Aurélio Zimmermann, (1854-1920), estudou na Escola de Belas-artes de Berlim e na de Dresden, dedicou-se à gravura, desenhos para revistas, livros e cartazes de propaganda, pintou aquarelas, usando uma gama de cores totalmente novas, onde o céu é azul tropical, como poucos ousaram (TARANSANTCHI, 2002, p.346) . Foi considerado um ótimo retratista de animas, encontram-se em diversas obras suas reproduções, principalmente, de cães, como por exemplo, em sua obra *Bênção das canoas*.

O Museu Paulista encomendou junto ao artista o total de doze quadros, estando expostos ainda hoje.

O colorido vivo de suas obras agradava tanto que o professor E. Taunay encomendou-lhe doze quadros para o Museu Paulista, onde estão expostos hoje. *O pouso do sertão e Bênção das canoas em Porto Feliz*. Em ambos a paisagem foi estudada e reproduzida cuidadosamente, com pinceladas rápidas e pequenas. Os céus nublados são muito bonitos, e estudadas as roupas das figuras que se encontram na telas. *O pouso no sertão* tem tons mais surdos, pois se passa ao anoitecer, enquanto *Bênção das canoas em Porto Feliz* tem cores claras e alegres. Os grupos de pessoas estão muito bem dispostos, fazendo com que nosso olhar percorra uma linha elíptica, conseguindo, assim, grande profundidade. (TARASANTCHI, 2002, p.347)

Seus dois quadros, cujo tema é dedicado às Monções, podem ser vistos e analisados na sala destinada no Museu Paulista. Para a realização das obras, o artista utilizou-se também dos desenhos de Hercules Florence. A adaptação da bandeira brasileira também é adaptada por Zimmermann, no que seria a bandeira imperial russa.



Figura 20: Carga de Canoas/Aurélio Zimermann/Acervo Museu Paulista/USP



Figura 21: Hercules Florence. Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829. FLORENCE, Hercules. São Paulo, Melhoramentos, 1941.

Na obra batizada de *Partida de uma expedição mercantil de Porto Feliz para Cuiabá*, Florence caracteriza as margens do rio e os procedimentos antes da partida da expedição russa. Podem ser analisados, os códigos de vestimentas dos passageiros e das pessoas envolvidas na expedição, caracterizadas com trajes suntuosos que não seriam condizentes para esse tipo de viagem. Ao centro em um aglomerado de pessoas está caracterizado o próprio Barão de Langsdorff em seu traje oficial. A presença de homens, mulheres, animais domésticos além da vegetação típica da região podem ser observados na imagem. No segundo plano percebe-se uma canoa já dando início à navegação. Taunay ressalta que está obra que seria a principal fonte para a composição da obra de Almeida Júnior:

A mais valiosa peça da sua larga iconografia é a que se intitula *Benção das canoas*.

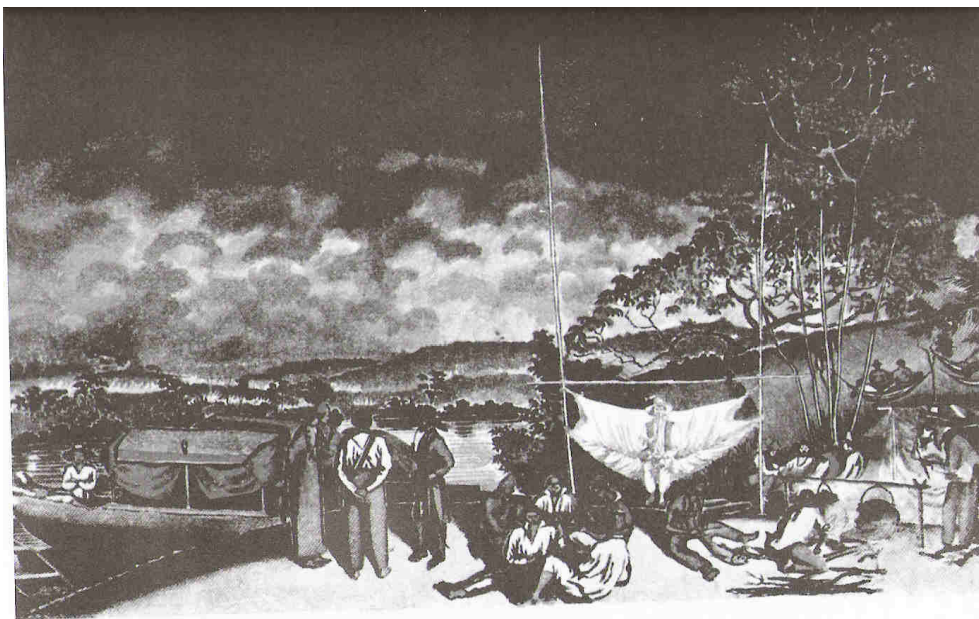
À barranca do Tietê, benze o vigário de Porto Feliz as embarcações da monção prestes a largar em presença das personalidades de maior vulto da pequena vila e dos membros da Missão Langsdorff, que vai partir para Mato Grosso e o Amazonas.

Foi esta composição que inspirou a Almeida Júnior a idéia da sua famosa *Partida da Monção*, legítima obra-prima, como todos sabem.

Carregados os canoões, levantavam ferro, e logo após a benção dada pelo vigário, lá se iam rio abaixo. Soltavam-se então, da antiga Ararituaba e do "porto", à praia de atracação dos batelões, numerosos foguetes, a quem respondiam os disparos das espingardas dos navegantes (1954, p. 42).



Figura 22: Pouso no sertão/Aurélio Zimermann/Acervo Museu Paulista/USP



Rio Pardo. Queimada nos campos

Figura 23: Hercules Florence. Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829. FLORENCE, Hercules. São Paulo, Melhoramentos, 1941.

Em *Queimada nos Campos*, seu título original, Florence parece ter o objetivo de caracterizar os procedimentos dos pousos realizados em pleno sertão para descanso dos passageiros, condizente com o próprio diário de campo do artista. No primeiro plano, estão os monçoeiros preparando o jantar e outros em suas acomodações simples, utilizavam redes, uma apropriação da cultura material nativa. As embarcações serviam além de como meio de transporte, também como dormitórios para parte da tripulação. Em segundo plano existe um clarão no céu que significaria as queimadas feitas nas mata ciliares, tanto por índios como por europeus; diversos viajantes já relatavam em seus diários esse tipo de técnica e, conseqüentemente, a destruição da natureza e da fauna do país.

Em sua obra, Florence faz bom uso da luminosidade; o trabalho com as nuvens é uma das características de outras obras suas. A imagem destaca-se de outras por seguir mais uma linha livre e artística, pois não utiliza tanto da técnica descritiva das outras já observadas.

Hercules Florence, despoja-se do traço individualizado, concentra sua contribuição na exploração das técnicas de representação e reprodução da imagem, obtendo um traçado linear homogêneo, alcançando um risco aparentemente neutro e impessoal (BELLUZO, op. cit, p. 131, vol. I).

José Wash Rodrigues, (1891-1957), nasceu em São Paulo e estudou pintura com Oscar Pereira da Silva, em 1910, recebeu uma bolsa de estudos do governo do estado para se aperfeiçoar na França, especificamente na Escola de Belas Artes de Paris. Entre suas obras, destacam-se, centenas de brasões, entre eles, estão os das cidades mais antigas do estado (São Paulo, Tietê, Santos, São Vicente, Itu, Taubaté e Porto Feliz), que se encontram no hall de entrada do Museu Paulista. Wash Rodrigues foi considerado um renomado documentarista, principalmente, pela temática que empregava em suas obras, representando construções, igrejas e a arquitetura colonial.

Por meio dos brasões podemos analisar a técnica do artista, além de, aferir nas constantes interferências⁹⁹ impetradas por Afonso de Taunay na confecção

⁹⁹ As interferências de Taunay em algumas de suas obras foram observadas no capítulo anterior.

das obras. Um grande número de obras suas foram feitas a partir de desenhos de viajantes, utilizando trabalhos de John Mawe, Rugendas e de Florence, quadros estes, que fazem parte do acervo do Museu Paulista.

No final da gestão de Afonso de Taunay, na década de 1940, o então diretor, encomendou a feitura de mais alguns quadros para serem incorporados à coleção de imagens monçoeiras, sempre utilizando as imagens de Hercules Florence ou relatos de viajantes. Para o trabalho, foram contratados os pintores como Silvio Alves e Zilda Pereira.

Estes artistas serviram como instrumento de uma construção iconográfica que marcou o período do final do século XIX e as três primeiras décadas do século XX. O ensino artístico oficial no Brasil se estabeleceu em bases de técnicas que se considerava as mais modernas da Europa; era uma política que pretendia colocar o país em lugar de igualdade com a arte estrangeira ocidental.

Alguns críticos, como Gonzaga-Duque, vão opor restrições ao academicismo oficial, principalmente, ao fato, de não buscarem uma identidade artística nacional, apoiado em uma “liberdade individual” que rejeitava modelos dados (Gonzaga-Duque, 1995, p.38). A questão sobre uma arte verdadeiramente nacional é uma discussão que não convém adentrar, mas sim, relevar a importância desses pintores e de suas obras, na construção de um imaginário nacional que perdura até os dias de hoje.

Considerações finais

Podemos avaliar de com a iconografia monçoeira foi alçada como um dos suportes ideológicos utilizados pela elite paulista na construção do ideário. Surge como fonte de análise histórica de determinados períodos distintos, dialogando com descrições textuais, tratando, desse modo, a imagem como importante ferramenta importante utilizada pelo historiador, abarcando seu potencial de testemunho e de manipulação ideológica, como parte integrante de um determinado tempo e reflexo de uma sociedade que a construiu.

Podemos observar como a imagem monçoeira se insere na construção ufanista e ideológica realizada pela elite paulista na construção e legitimação de um ideário paulista, a fim de legitimar São Paulo como principal agente disseminador do desenvolvimento e constituição de um país com dimensões continentais, utilizando para isso uma rota fluvial que serviria de via de acesso para os bandeirantes paulistas em suas homéricas viagens.

A construção do monumento e do parque das Monções, surge como uma das primeiras edificações, promovidas pelo governo paulista para montagem do palco para a celebração do centenário da Independência em 1922 em solo paulista. Fica claro a importância dessa edificação para a elite local, que em sua inauguração conta com as presenças de diversas autoridades do estado, como o governador Altino Arantes e o diretor do Museu Paulista Afonso de Taunay, que profere um discurso ressaltando a importância da cidade e do porto monçoeiro para a história de São Paulo e a do Brasil.

Afonso de Taunay foi o principal responsável pela utilização da imagem monçoeira no ideário paulista. Foi durante sua gestão em que foi encomendado um grande número de obras relacionadas ao bandeirantismo paulista. A construção desta vasta iconografia, fez parte de um projeto que idealizava a utilização da imagem como proposta didático-pedagógica na transmissão de um conhecimento cristalizado, utilizando bases ideológicas de um determinado grupo,

para isso, Taunay fez uso de suas relações pessoais e do espaço público do Museu Paulista.

Por meio das correspondências de Taunay, podemos avaliar como se deu a construção de um considerável número de telas, utilizou para isso os esboços e desenhos de Hercules Florence “o patriarca da iconografia paulista”, segundo julgo do próprio Taunay, dessa forma, ficam vislumbrados sua relação com os artistas e suas constantes intervenções e interferências na feitura das obras, tais como: escolha do tema, mudanças na composição, indicação de fontes, ambientes, paisagens etc.

Suas relações pessoais com autoridades públicas e a elite paulista, foram fundamentais para a concretizar seus objetivos. A imagem monçoieira ganha destaque e importância, já que é considerado o terceiro ciclo das bandeiras paulistas, por isso, faria parte dos elos que ligam o desenvolvimento do país à história de São Paulo.

As imagens monçoieiras usadas, mesmo sendo da época de decadência do caminho fluvial e, serem feitas por uma expedição científica estrangeira, foram usadas por Taunay como documentos legítimos e fontes de grande relevância para se estudar e aferir sobre sua prosperidade e importância.

O auge do idealismo proposto por Taunay, será com a inauguração da sala das Monções, utilizará todo um aparato visual como forma de transmissão de uma narrativa histórica perante a população, os quadros e objetos se apresentam como detentores de valores simbólicos, vislumbrados como relíquias e testemunhos de um período áureo.

As Monções são apresentadas como subordinadas ao bandeirantismo, uma simples continuação sem distinguir os dois movimentos e singularidades históricas.

Os artistas que produziram estas obras, utilizaram um ensino acadêmico baseado na pintura histórica francesa, propagado pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, contribuíram para construir referências para a uma interpretação histórica excludente, na qual elegiam seus eleitos, enquanto alguns outros temas são privilegiados, outros estão ausentes e postos à margem. Espero que esta

pesquisa tenha ajudado na tentativa de resgatar e valorizar pintores que foram importantes para sua geração e contribuíram para a formação artística contemporânea e que, no entanto, hoje estão esquecidos ou ignorados, sendo poucos os nomes lembrados.

A escrita histórica construída é transmitida de forma harmônica, as obras encomendadas para figurarem na sala das Monções, podem ser analisadas neste parâmetro, por fazerem parte de um mesmo projeto de mitificador e ideológico.

Desse modo, avalia-se a importância da pintura histórica na construção desse aparato iconográfico, levando-se em conta o contexto em que foram feitas e, de que forma elas influenciaram no imaginário social da época, pois são imagens que permeiam e estão recorrentes ainda nos dias de hoje, principalmente em livros didáticos e acadêmicos, muitas vezes, de forma reducionista, como mera ilustração ou figuração estética, sem a justa análise e aferição.

Parece-nos oportuno ressaltar a importância que a imagem se apresenta em seus diversos campos culturais e as possibilidades que elas nos revelam por meio da análise dos motivos da sua criação e nas informações que procuram transmitir, veículo este, que se interage com o campo social da sua época, mas que também ressoam e influenciam outras gerações.

A iconografia monçoeira, entre criações e manipulações, denota sua importância, tanto para a análise histórica, como para a interpretação ideológica. As imagens produzidas em distintas temporalidades demonstram, como tiveram papel importante na construção do legado histórico paulista e brasileiro.

Fontes Impressas

BEYER, Gustavo. *Viagem a São Paulo no verão de 1813*. Campinas/SP: Editora da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 1992.

DANUZIO, Gil Bernardino [Org.]; KOMISSAROV, Boris [Editor]. *Os Diários de Langsdorff*. Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff; Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997, três volumes.

FLORENCE, Hercules. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829*. São Paulo, Melhoramentos, 1941.

MAKINO, Miyoko; SOUZA, Jonas Soares [Orgs.]. *Diário de Navegação*. São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. [Uspiana – Brasil 500 Anos].

MARTIUS, Karl F. P; SPIX, Johann B. Viagem pela capitania de S. Paulo. IN: Revista do Museu Paulista, Tomo XVI, 1929.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem a Província de São Paulo*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

SOUZA, Jonas Soares (org.). *Diário da Navegação: Teotônio José Juzarte*. Editora Unicamp, Campinas – SP, 1999.

TAUNAY, Afonso de E. *História das Bandeiras Paulista*. Tomo II e III. São Paulo: Edição Melhoramentos, 1975.

TAUNAY, Afonso de E. *A Missão Artística de 1816*. São Paulo: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

TAUNAY, Afonso de E. *Á Glória das Monções*. Discurso proferido a 26 de abril de 1920, em Porto Feliz. São Paulo: Casa Editora "O Livro", 1920.

TAUNAY, Afonso de E. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Tomo I, 1922.

TAUNAY, Afonso de. *Guia da seção histórica do Museu Paulista*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: São Paulo, 1937.

TAUNAY, Afonso de E. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Tomo XIII, 1949.

TAUNAY, Afonso de E. *Relatos Monçoeiros*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo, 1954.

Fontes

Acervo Permanente do Museu Paulista – Série Correspondências

Coleção Nair Opromolla Araújo – Acervo Museu Paulista

Coleção Iconográfica do Museu Paulista

Setor de Obras Raras da Biblioteca Mario de Andrade

Jornal O Imparcial – Porto Feliz, 31 de maio de 1919 – Fundação Romeu Casteluci – Porto Feliz

Jornal O Novo Porto – Porto Feliz 12 de junho de 1919- Fundação Romeu Casteluci – Porto Feliz

Processo de Tombamento do Parque das Monções - Processo N. 15559 de 9 de dezembro de 1969 – CONDEPHAAT

Coleção Alberto Lamego – Instituto de Estudos Brasileiros – USP

Acervo Fotográfico Revista Campo Cidade – Itu

Acervo Fotográfico Jornal Tribuna das Monções – Porto Feliz

Referências Bibliográficas.

- ALENCASTRO, Luís Felipe. *O Tratado dos Viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ALVES, Ana Maria de. *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder O Museu Paulista 1893-1992*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999.
- ARAÚJO, Karina Anhezini de. *Intercâmbios intelectuais e a construção de uma história: Afonso d'Escragnole Taunay 1911-1929*. Dissertação de Mestrado. Franca – SP: Unesp, 2002 a.
- ARAÚJO, Karina Anhezini de. *Correspondência e escrita de história na trajetória intelectual de Afonso Taunay*. In: Revista de Estudos Históricos, Arte e História. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2003b, N° 32.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARREIRO, José Carlos. *Imaginário e Viajantes no Brasil do século XIX: cultura e cotidiano, tradição e resistência*; São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- BELLUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos viajantes: a construção da paisagem*. São Paulo: Metalivros; Salvador, BA: Fundação Emílio Odebrecht, 1994.v. 2-3.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rounele. São Paulo : Brasiliense, 1994. [Obras Escolhidas; vol. I].
- BLAJ, Ilana. *Historiador da Cultura Material*. IN: *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. Antônio Candido (org.). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.
- BITTENCOURT, José Neves. *O teatro da memória – palco e comemoração na pintura histórica brasileira*. IN: Projeto História. *Sentidos da comemoração*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000. N° 20.
- BORDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BREFE, A C. F. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional – 1917-1945*. São Paulo: Editora Unesp: Museu Paulista, 2005.

BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: Educ/Fapesp/Cortez, 2002.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Bauru: Editora EDUSC, 2004.

BURKE, Peter. *Varietades de História Cultural*. Trad. Aldo Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). *Domínios da história: Ensaio de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARNEIRO, Maria Luiza T. ; KOSSOY, Boris. *O Olhar Europeu: O negro na Iconografia Brasileira do século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

CARVALHO, Vânia Carneiro; LIMA, Solange Ferraz. *São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista*. IN: Anais do Museu Paulista. Nova Série. São Paulo, 1993.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas de Leitura*. Trad. Cristiane Nascimeto. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CHIARA, Vangelista. Sua vocação estaria no caminho. IN: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). *Um historiador nas fronteiras: O Brasil de Sérgio Buarque de Holanda*. Minas Gerais: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

COSTA, Marcos Antônio Silva. *A Contradição Entre Herança Ibérica e Modernização Brasileira no Pensamento Político de Sérgio Buarque de Holanda: o livro Raízes do Brasil*. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras Campus Assis, 2002.

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 Langsdorf*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico*. In: Projeto História. Artes da História & outras linguagens. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002 a, N° 24.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Bandeirantes ao chão*. In: Revista de Estudos Históricos, Arte e História. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2002b, N° 30.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva (org.). *Sérgio Buarque de Holanda*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *A interiorização da metrópole e outros estudos*. São Paulo: Alameda, 2005.

DIENER, Pablo. Os artistas da Expedição de G. H. von Langsdorff. IN: *O Brasil de hoje no espelho do século XIX: artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff*. São Paulo: Estação Liberdades, 1995.

FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FERREIRA, Antonio Celso; IOKOI, Zilda Grícole; LUCA, Tânia Regina. *Encontros com a História: percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

FERRÃO, Cristina; MONTEIRO, José Paulo (Orgs.). *Viagem ao Brasil de Alexandre Rodrigues Ferreira*. Petrópolis/RJ: Kapa Editorial, 2002, v. I-II.

FILHO, Synésio Sampaio Góes. *Navegantes, Bandeirantes e Diplomatas: Um ensaio sobre a formação das fronteiras do Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983.

FREITAS, Marcos Cezar de Freitas (org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2001.

FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

GASKELL, Ivan. *História das Imagens*. In: *A escrita da história*. Peter Burke (org.). São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

GODOY, Silvana Alves de. Itu e Ararituaba na rota da Monções (1718-1828). Dissertação de Mestrado. Campinas: IE/Unicamp 2002.

GOMES, Ângela de Castro Gomes. *Capanema: o ministro e o seu ministério*: Rio de Janeiro: FGV, 2000.

GRANET-ABISSET, Anne Marie. O historiador e a fotografia. Projeto História. Artes da História & outras linguagens. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002. N° 24.

HOBSBAW, Eric. Introdução. IN: HOBSBAW Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e Fronteiras*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e Fronteiras*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *História Geral da Civilização Brasileira: do descobrimento à expansão territorial*. Tomo I. Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1972.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Monções*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. [Edição Ampliada].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Extremo Oeste*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

IGLÉSIAS, Francisco. *Os Historiadores do Brasil: capítulos de historiografia brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. [póstumo].

JUNIOR, Caio Prado. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1963.

JUNIOR, Oséas Singh. *Partida da Monção: tema histórico em Almeida Junior*. Dissertação de Mestrado, Campinas: IFCH/UNICAMP, 2004.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. IN: *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

KNAUSS, Paulo. O descobrimento do Brasil em escultura: imagens do civismo. IN: Projeto História. *Sentidos da comemoração*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000. N° 20.

KOMISSAROV, Boris. *Expedição Langsdorff: Acervo e Fontes Históricas*. trad. Marcos Pinto Braga. Brasília: Editora da Universidade Estadual Paulista: Edições Langsdorff, 1994.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, , 2002.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *A viagem pitoresca e histórica de Debret: por uma fortuna crítica*. Tese de Doutorado. Campinas: IFCH/Unicamp, 2003.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Reverendo Almeida Júnior*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1980.

MACHADO, Alcântara. *Vida e Morte do Bandeirante*. São Paulo: Martins, 1965.

MANGUEL, Alberto: *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANIZER, G.G. *Expedição do Acadêmico G. I. Langsdorff ao Brasil*. São Paulo: Companhia Nacional, 1967.

MAKINO, Myoko. Ornamentação do Museu Paulista para o Primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920. Anais do Museu Paulista: história e cultura material. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003, vol. 10/11.

MAKINO, Miyoko; SOUZA, Jonas Soares [Orgs.]. *Diário de Navegação*. São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

MAKINO, Miyoko. Pintura no Museu Paulista. In: OLIVEIRA, C. H. L. S. *Museu Paulista: novas leituras*. São Paulo: Museu Paulista, 1995.

MARINS, Paulo Garcez. A vida cotidiana dos paulistas: moradias, alimentação, indumentária. IN: *Terra Paulista: Modos de vida dos paulistas: identidades, famílias e espaços domésticos*. São Paulo: CENPEC/IMESP, 2004.

MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800-1850)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

MATOS, Cláudia Valadão de Matos. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Afonso de Taunay para o Museu Paulista. Anais do Museu Paulista: história e cultura material. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003, vol. 6/7

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. A cultura material no estudo das sociedades antigas. In: Revista de História de São Paulo, n. 15, 1985.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. Educação e museus: sedução, riscos e ilusões. In: Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação. Rio Grande do Sul, 2000.

MICELI, Sérgio. Intelectuais à Brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOTA, Marly Silva da. *A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas – CPDOC, 1992.

NOBREGA, Mello. *História do Rio Tietê*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1978.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. O patrimônio em questão. Projeto História. *Sentidos da comemoração*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000. N° 20.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Sales. Museu Paulista: espaço de vocação do passado e reflexão sobre a história. In: Anais do Museu Paulista: história e cultura material. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003, vol. 10/11

PAIVA, Orlando Marques de (org.). O Museu Paulista da Universidade de São Paulo. São Paulo: Banco Safra, 1984.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cartografias do tempo. IN: *Um historiador nas fronteiras: O Brasil de Sérgio Buarque de Holanda*. Minas Gerais: Humanitas, 2005.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. São Paulo: EDUSC, 1999.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva: Coleção Debates, 1970.

POSSAMAI, Zita Rosane. O patrimônio em construção e o conhecimento histórico. IN: *Revista ciências & letras: educação e patrimônio histórico-cultural*. Faculdade Porto-Alegrense de Educação. Porto Alegre, 2000.

SILVA, Valdevez Antônio. *Os fantasmas do rio: um estudo sobre a memória das monções do Vale do Médio Tietê*. (Dissertação Mestrado). Campinas: IFCH/Unicamp, 2004.

SILVA, Marcos. *Pintura histórica: do museu à sala de aula*. IN: Projeto História. *Sentidos da comemoração*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000. N° 20.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Giorgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. IN: Revista Brasileira de Ciências Sociais. V. 17. N. 50, 2002.

SOUZA, Jonas Soares (org.). *Ararituaba: o Porto Feliz*. Edição: "Semana das Monções", Porto Feliz, 1979.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas: São Paulo 1890 a 1930*. São Paulo: Edusp, 2002.

SALIBA, E. T. In: *História da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX*. Org. Paula Porta. São Paulo: Paz e Terra, 2004, v. 3.

VANGELISTA, Chiara. Sua vocação estaria no caminho. IN: *Um historiador nas fronteiras: O Brasil de Sérgio Buarque de Holanda*. Minas Gerais: Humanitas, 2005.

VEJO, Tomas Perez. *La pintura de historia y la invención de las naciones*. LOCUS revista histórica, Juiz de Fora – MG, v.5, p.139 – 159, 1999.

VOLVELE, Michel. *Imagens e imaginário na História: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. São Paulo: Ática, 1997.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)