

Do “campônio paulista” aos “homens da Independência”: interpretações em disputa pelo passado nacional no Salão de Honra do Museu Paulista¹

From the “Paulista peasant” to the “Independence men”: interpretations under dispute over the national past in the Hall of Honor of Museu Paulista

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672019v27e22d2>

CARLOS LIMA JUNIOR²

<https://orcid.org/0000-0002-6684-8579>

Universidade de São Paulo / São Paulo, SP, Brasil

PEDRO NERY³

<https://orcid.org/0000-0002-9069-9315>

Universidade de São Paulo / São Paulo, SP, Brasil

RESUMO: O presente artigo analisa a transformação narrativa operada no Salão de Honra do Museu Paulista, entre 1895, ano de sua inauguração, até a comemoração do centenário da Independência do Brasil em 1922. São observadas as articulações intelectuais e políticas de composição narrativa histórica a partir de encomendas de pinturas especialmente dedicadas àquele espaço celebrativo da fundação da nação, visando compreender que motivos teriam orientado o processo de ascensão de um marco do Império durante a Primeira República. Dessa forma, são abordados projetos que tiveram descontinuidade e inflexões tanto da elite política quanto de intelectuais e pintores.

PALAVRAS-CHAVE: Arte brasileira. Independência do Brasil. Museu Paulista.

ABSTRACT: In this article we analyze the narrative transformation that took place in the Hall of Honor of the Museu Paulista, between 1895, year of its inauguration, and the celebration of the centenary of the Independence of Brazil, in 1922. We observed intellectual and political articu-

1. Esse artigo é fruto de parte das reflexões elaboradas pelos autores em suas dissertações de mestrado. Cf. Lima Junior (2015); Nery (2015).

2. Doutorando em Estética e História da Arte pelo MAC USP. Bolsista FAPESP. E-mail: <carloslimajr@usp.br>

3. Mestre em Museologia pelo Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia da USP. E-mail: <pedronery@usp.br>

lations of historical narrative nature based on the commission of paintings specially dedicated to that celebratory space of the founding of the nation, aiming to understand what reasons must have guided the rise process of a landmark of the Empire during the First Republic. Therefore, we address projects that have had discontinuity and deviations both from the political elite and intellectuals and painters.

KEYWORDS: Brazilian Art. Independence of Brazil. Museu Paulista.

"Representa o Monumento actualmente a obra mais bella em architectura que existe no Brazil, porém ainda incompleta."⁴

A presença imponente de um palácio construído no alto da colina e nas proximidades de um caudaloso riacho certamente impactava o olhar do observador que estava de passagem pelo ermo bairro do Ipiranga em São Paulo, no final do século XIX. Construído com técnicas arrojadas para a época,⁵ entre 1885 e 1890, o "Palácio de Bezzi" – em referência ao arquiteto-engenheiro italiano Tommaso Gaudenzio Bezzi, comissionado para a sua execução – buscava delimitar no tempo e no espaço o lugar do "Grito".⁶ Isso porque esse monumento, erguido como um edifício (caso singular no país), tinha por fim celebrar a Independência do Brasil, ocorrida naquelas imediações em 7 de setembro de 1822. Celebrava-se, a partir da sua construção, o nascimento da nação fruto do ato do primeiro imperador – tendo São Paulo como cenário do evento histórico –, justamente no momento em que o governo monárquico apresentava as suas fissuras e ameaçava ruir. Com a Proclamação da República em 1889, o edifício que ainda não tinha uma função de uso prático, além da simbólica, seria destinado a museu apenas em 1893 e inaugurado somente em 1895.

Inserido no debate de conformação política da Primeira República, o Monumento do Ipiranga trazia à tona a centralidade do ponto de vista paulista sobre a História do Brasil,⁷ ao mesmo tempo em que celebrava de forma pouco oportuna para a recente República o Primeiro Reinado. A criação de um museu de objetivo científico, centrado nas coleções de zoologia e etnografia, não deixou de lado a gênese memorialística, função primeira do palácio e da tela de Pedro Américo *Independência ou morte!* (1888), realizada especialmente para figurar no salão de honra do edifício, e celebrar o ato de D. Pedro I. Ao longo dos anos, em que se desdobram novos contextos políticos e históricos, o monumento foi direcionado para redefinir paradigmas históricos relacionados à memória da Independência do país. Esse processo ofereceu novas camadas interpretativas sobre o patrimônio, a cidade, o estado e a própria nação.

O salão de honra do museu, espaço conhecido por abrigar a gigantesca tela de Pedro Américo *Independência ou morte!*, foi acrescido de outras pinturas de forma articulada entre o secretário do interior Cesário Motta Jr.⁸ e o pintor ituano José Ferraz de Almeida Jr.⁹ Ambos tiveram papel ativo e nutriam o reconhecimento de outros intelectuais da época, além de, como veremos, terem impacto um sobre o outro na concepção do Salão Nobre do monumento.¹⁰ Uma narrativa construída através de telas que rearticulavam o centro da história da nação para São Paulo, em especial focada na conformação de um povo, a saber, o caipira do interior do estado. Para

4. RELATÓRIO (1894, p. 11).

5. Sobre a construção do Edifício-Monumento, cf. Petrela (2008); Oliveira Filho (2002-2003).

6. Cf. Oliveira (1997).

7. Oliveira (1995 p. 195-208). Segundo a autora, desde o projeto de construção do Monumento à Independência no Ipiranga, que remonta à primeira metade do século XIX, ele já era compreendido como local de formação da nação e sediava o desejo de centralidade da narrativa histórica do Brasil na província de São Paulo.

8. Cesário Nazianzeno de Azevedo Motta Magalhães Júnior (Porto Feliz, SP, 1847 – Rio de Janeiro, RJ, 1897), figura central na formação da galeria artística do Museu Paulista, nasceu em Porto Feliz e formou-se em medicina no Rio de Janeiro. Foi um republicano desde o Império, tendo participado da fundação do Partido Republicano Paulista em Itu, em 1873. Foi eleito deputado pela primeira vez em 1878, quando propõe a criação de uma universidade em São Paulo e de um Instituto de Ciências Naturais. Em 1889, logrou ser eleito para integrar a Assembleia Nacional Constituinte. No governo de Bernardino de Campos, foi secretário de Interior entre 1892 e 1894, ano em que assume a condição de presidente-fundador do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo, em que fica até sua morte, em 1897.

9. José Ferraz de Almeida Júnior (Itu, SP, 1850 – Piracicaba, SP, 1899) estudou na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro entre 1869 e 1874. Ganhou bolsa do imperador D. Pedro II para

estudar em Paris, onde ficou entre 1876 e 1882. Reconhecido como o pintor paulista mais influente no período, decidiu manter seu ateliê em São Paulo, o que era então considerado contramão, já que os salões de belas artes e a academia estavam instalados no Rio de Janeiro. Sua obra é reconhecida pelas cenas de gênero, pelos retratos e, principalmente, pelas cenas da vida interiorana.

10. No período proposto, o diretor do museu, Hermann von Ihering, um zoólogo de origem alemã, foi alçado por Cesário Motta Jr. a tal posição, sem, no entanto, assumir um papel central na constituição da coleção de artes do Museu Paulista. De fato, até 1905, quando 20 telas são transferidas para fundar a Pinacoteca de São Paulo, nota-se apenas correspondências sobre encomendas de uma série de retratos realizados por Benedito Calixto. Sobre as demais aquisições, há casos em que o diretor só ficou sabendo da compra através do jornal. Cf. Nery (2015).

11. Ihering ([1895], p. 6). Obras Raras da Biblioteca do Museu Paulista. A tela de Pedro Américo foi entregue em novembro de 1894, antes estava em Chicago, para a Exposição Universal.

12. *Ibid.*, p.4-5.

13. Sobre a concepção positivista e análise das propostas, cf. Nery (2015).

as celebrações do Centenário da Independência, em 1922, novas pinturas serão acrescidas ao Salão de Honra, realizadas sob encomenda do diretor e historiador Afonso Taunay aos artistas Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti. Os assuntos e personagens históricos selecionados a serem retratados, como veremos, não serão mais versados sobre o “campônio paulista”, e sim aqueles, na sua maioria, ligados ao estado. O salão de honra, nessa nova configuração do museu, será o desfecho de uma narrativa histórica e evolutiva que se inicia no saguão, em que feitos e personagens do passado paulista, dos tempos imemoriáveis da Colônia até a Independência, são contados como determinantes para a História do Brasil.

OS CAIPIRAS ADENTRAM A HISTÓRIA: ALMEIDA JÚNIOR, CESÁRIO MOTTA JR. E UM CERTO “TYPO” PAULISTA

Se a ideia inicial, em 1894, era reservar à grande sala de honra para “ocasiões solenes”,¹¹ no Relatório de 1895 redigido por Ihering a Alfredo Pujol, sobre a organização do museu, aparece outra informação instigante referente ao uso daquele nobre espaço da instituição:

Foi assentada na sala de honra a galleria de bellas artes, pertencente em parte ao Governo do Estado, em parte ao Monumento. Esta ultima observação refere-se ao quadro <Brado do Ypiranga> [...] **Consiste mais esta galleria artistica agora de tres quadros que o Governo comprou neste anno**, sendo as duas telas de caipira de Almeida Junior adquiridas por cinco contos de reis cada uma e a de natureza morta de Pedro Alexandrino comprada por dois contos de réis. Alem d’isto temos uma paisagem de Antonio Parreiras <manhã de inverno>, offerecida ao Governo, e <a leitura> de Almeida Junior, munida da seguinte dedicacão: < Em homenagem ao iniciador do Museu de pintura do E. de São Paulo Ex^{mo} Dr. Cesario Motta, Almeida Junior offerece este quadro para a galleria do Ypiranga>¹²

A formação de uma “Galeria de Bellas Artes” no museu, expressa no trecho acima, pertencia aos anseios de Cesário Motta Jr., secretário do Interior de 1892 a 1895, durante a gestão do presidente do estado Bernardino de Campos. A função das obras de arte, para Motta Júnior, seria educar o público. As artes, ao lado da ciência, eram elementos indissociáveis no programa educacional do estado.¹³ Assim, em seu relatório enviado a Bernardino de Campos, Motta Jr. destacava em seu projeto que

Igualmente dando a devida interpretação à lei [N. 192 de 26 de agosto de criação do Museu Paulista], que mandou reservar salas para os bustos de nossos homens notáveis e para os quadros mais importantes dos nossos pintores, pretendemos formar ali uma **galeria**, onde se coloquem os melhores trabalhos de nossos artistas.¹⁴

Não só grandes vultos da história pátria e eventos exemplares do passado nacional, como também obras de gêneros diversos entrariam para o acervo. O conjunto inicial dessas obras compradas pelo secretário, como observa Fernanda Pitta,¹⁵ deixa transparecer um esforço de colocar em prática um projeto de grande significação: “a história de São Paulo deveria ser investigada e contada também a partir do foco dado aos hábitos e tradições de um tipo bastante característico – o caipira”.

O Museu Paulista foi concebido a partir de 1892, quando Cesário Motta assumiu a Secretaria do Interior (1892-1894), no governo de Bernardino de Campos (1892-1896). Sua conformação dedicada à ciência natural unia interesses científicos, seguindo o modelo do Museu Nacional do Rio de Janeiro, com o benefício público, que tinha como base a finalidade educativa das exposições, abertas para a população.¹⁶ O museu era considerado instituição de ponta, uma vez que cumpria parte da demanda da construção do saber científico numa capital ainda provincial em que havia apenas a Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Cesário Motta Jr. ainda seria responsável por uma reformulação do ensino básico, pela criação da Faculdade Politécnica, em 1894, e pelo anteprojeto da Faculdade de Medicina, que só se estabeleceria em 1912. De forma indireta, a concretização de um museu de ciências naturais, num espaço tão simbólico para a monarquia, reforça um sentido cívico que pode ser compreendido com certo viés crítico ao governo que o antecedia. O museu como instituição de pesquisa em São Paulo simbolizava uma ruptura com a estrutura centralizada da produção de saber científico do período monárquico.

Cabe, portanto, observar a atuação e o pensamento de Cesário Motta Jr., na posição de político e de intelectual, por também ter sido presidente-fundador do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo (1894-1897). Dessa forma, é figura fundamental para compreender o sentido expresso pelo lema daquele instituto: “A história de São Paulo é a história do Brasil”. O caipirismo¹⁷ presente em seus textos pode ter dado início a uma narrativa republicana federalista e regionalista no Monumento do Ipiranga, com a parceria de José Ferraz de Almeida Jr. Os documentos e textos conhecidos de Cesário Motta Jr. são a série de relatórios do período em que foi secretário do Interior,¹⁸ os decretos de criação e regulamentação do Museu Paulista,¹⁹ a peça teatral *A caipirinha*, escrita em 1880,²⁰ o texto histórico *Porto-Feliz e as monções de Cuiabá*, publicado em 1884,²¹ e o relato *Reportagem sobre a Convenção de Itu*, de 1890.²² A relação entre os textos do secretário e a produção

14. Cf. Motta Jr. (1894).

15. Cf. Pitta (2013).

16. Cf. Lopes (2009); Alves (2001).

17. Falta ainda investigação que compreenda a dimensão do caipira no horizonte ideológico político do século XIX. Aqui esboçamos uma análise centrada nos textos e nas imagens citadas. Ainda que estudos importantes tenham examinado a cultura e a sociedade do interior do Estado assim como a mudança das relações estabelecidas com o avanço da produção de café durante o século XIX, nada aproxima do desdobramento representativo na esfera política ou cotidiana dos cidadãos e próceres do Estado da figura do caipira como na situação analisada adiante. Sobre a condição da sociedade caipira no século XIX, cf. Franco (1997), e para as reminiscências da cultura caipira cf. Candido (2017).

18. Cf. Motta Jr. (1893; 1894; 1895).

19. Cf. São Paulo, Lei n. 192, de 26 de agosto de 1893; São Paulo, Lei n. 200, de 29 de agosto de 1893; São Paulo, decreto n. 249, de 26 de Julho de 1894.

20. O texto da peça se encontra na íntegra em Almeida (2011).

21. Cf. Motta Jr. (1983 [1883]).

22. Texto publicado em TAUNAY, Afonso de E. (1946, p. 67-72). Ainda é conhecida sua tese defendida na Faculdade de Medicina, mas que não se relaciona diretamente com o objeto de análise.

23. Cf. Miyoshi (2012).
24. Cf. Singh Jr. (2004).
25. Cf. Pitta (2013; 2016).
26. Cf. Nery (2015; 2016).
27. Pitta (2013, p. 284-286).
28. São bastantes conhecidas algumas dessas telas de repertório caipira, todas pertencentes ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, como *Apertando o lombilho* (1895), *Nhã Chica* (1895), *Cozinha caipira* (1895), *O violeiro* (1899) e *Saudade* (1899). Para a reprodução dessas telas cf. Lourenço; Nascimento (2007).
29. Adquiridas por José Mauricio Sampaio Vianna, o proprietário foi também articulador de exposição em memória do pintor um ano após a sua morte.
30. Hoje as quatro telas pertencem ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Sobre as versões maiores e sua transferência para a Pinacoteca, cf. Nery (2015).
31. As telas possuem medidas idênticas, 200 x 140 cm, muito próximas das telas que hoje ocupam os nichos das paredes laterais do Salão de Honra, o retrato de *Dona Leopoldina de Habsburgo e seus filhos* e o de *Maria Quitéria de Jesus Medeiros*, de Domenico Failutti, medindo 233 x 133 cm sem moldura e 255 x 155 cm com moldura. Estas últimas, como veremos, foram realizadas na década de 1920, durante a gestão de Taunay, que reddecorou toda a sala.
32. As telas ficaram no Salão de Honra como atesta a própria *Revista do Museu Paulista* que reportava a inauguração das salas. Quanto à posição, no entanto, há uma suposição

de Almeida Jr. foram levantadas por pesquisas anteriores: Alex Miyoshi²³ apontou um possível projeto e a proximidade entre os dois destacando o papel civilizacional e educacional. Oseas Singh Jr.²⁴ estabeleceu a relação do texto sobre as monções como referência para a criação da pintura *Partida da monção* (1897), enquanto Fernanda Pitta aprofunda a análise,²⁵ comparando texto e pintura e observando as adaptações feitas pelo pintor. Este autor analisou o fundamento positivista de Cesário Motta Jr. em seus relatórios,²⁶ que levam à compreensão da dinâmica de aquisições de telas para a criação da Galeria Artística do Monumento do Ipiranga, como veremos à frente.

Almeida Jr., até 1893, quando é decretada a criação do museu, havia pintado a tela *Caipiras negaceando* (1888), que, por sua vez, o Estado de São Paulo tentou adquirir, sem sucesso, já que a tela foi comprada pela Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro.²⁷ Essa tela inaugurava uma série de pinturas que traziam o camponês paulista como tema. Já no final do século XIX, Almeida Jr. realizou uma série de telas que apresentam a figura do caipira em atividades não laborais, mas que tinham por pretensão documentar a vida do “típico” camponês paulista.²⁸ O pintor era então reconhecidamente uma figura de destaque entre a elite republicana paulista, tanto que no mesmo ano em que é decretada a destinação do monumento em museu, o artista visitaria o edifício no Ipiranga junto com o secretário Cesário Motta Jr. Em dezembro de 1893, foi noticiado como “Galeria de Belas Artes” pelo Correio Paulistano, que informava que ambos haviam ido ao Monumento do Ipiranga para procurar “um local adequado para a instalação de uma galeria de pintura, escultura e estatuária, com as condições técnicas necessárias [...]”. A consulta ao pintor pode ter levado a uma possível encomenda, já que ainda em 1893 Almeida Jr. havia realizado duas telas pequenas, *Caipira picando fumo* e *Amolação interrompida*, que foram adquiridas por um particular.²⁹ No ano seguinte, o pintor faz duas versões maiores, que são prontamente adquiridas pelo secretário do Interior Cesário Motta Jr. e destinadas ao Museu Paulista.³⁰ Essa aquisição poderia ser absolutamente casual se o encontro não tivesse ocorrido em dezembro do ano anterior. Além disso, as duas telas possuem dimensões idênticas entre si e se encaixam com precisão nos nichos laterais do Salão Nobre do Edifício-Monumento.³¹ Compunham, desse modo, um conjunto ao serem colocadas ao lado de *Independência ou morte!* (figura 1).³² É bastante provável que as duas pinturas que retratam caipiras não tenham sido feitas ao acaso, considerando o tamanho das paredes do Salão Nobre. A ampliação das duas telas parece um indicativo claro de realizar uma pintura que fosse destinada ao museu. No ano seguinte, o artista iniciou os estudos para *Partida da monção* (figura 2), cujo primeiro estudo data de 1895. Há estudos que comprovam a proximidade entre o texto de Cesário Motta Jr. e a grande tela histórica de Almeida Jr., como já levantado. No entanto, assim como no caso das telas dos caipiras, não é possível

confirmar se houve um pedido para que o pintor prosseguisse com a pintura de assunto monçoeiro, cujas grandes dimensões, com seis metros de largura, explicitam que, se não era uma encomenda direta do Estado, não poderia ter outro destino que não o Museu. *Partida da monção* ficaria pronta em 1897, ano da morte de Cesário Motta Jr., e adquirida para o Museu Paulista somente em 1899, após a morte do pintor.

bastante plausível pelas razões postas acima. Cf. Ihering (1895).



Figura 1 – Pedro Américo de Figueiredo e Melo. *Independência ou Morte!*, 1888, óleo sobre tela, 415 x 760 cm. Acervo do Museu Paulista. Reprodução: Helio Nobre; José Rosael.



Figura 2 – Jose Ferraz de Almeida Junior. *Partida da Monção*, 1897, óleo sobre tela, 390 x 640 cm. Acervo do Museu Paulista. Reprodução: Helio Nobre; José Rosael.

33. Cf. Almeida (2011).

34. Num breve trecho é possível notar o orgulho que advém da subsistência, e o entendimento do sentido de autonomia dessa vida campestre: “[Caipira herói da peça] Juca [para o oficial de justiça]: (...) Sêmo pobre, sim, mas trabalhamos, com o nosso braço p’ra não precisá pedi um pedaço de riqueza d’elles. Elles lá na villa como nos prato de loiça tudo doirado e nois em prato de foia... é verdade... mai nosso feijão é mais gostoso porque custo suó do nosso rosto e não o trabaio do nosso semeante. A carne do nosso cardeirão é mai gostosa pro que cacemo a paca, o veado, a perdiz, sem i pedi p’relles um vintem emprestado, sem furá pezo, um vintem ao nosso proximo.” Almeida (2011, p. 135).

É possível entender que houve nessa importante troca entre o secretário do Interior/presidente do IGHSP e o pintor ituano uma proposta de compor uma narrativa tangencial aos fatos políticos logicamente atrelados à Independência no Monumento do Ipiranga, em especial abrindo um diálogo objetivo com o quadro de Pedro Américo e a visualidade expressa na tela. A inserção do elemento caipira merece então uma reflexão mais detida. Uma perspectiva política em torno da figura do caipira, ou o caipirismo como vetor ideológico de representação da sociedade paulista em fins do século XIX, é uma tarefa ainda a ser feita. O processo histórico do caipirismo no ambiente citadino e político ainda carece de estudo aprofundado. No entanto, é revelador para a questão a peça teatral de Cesário Motta Jr., *A caipirinha*, e o estudo sobre o tema realizado por Vinicius Soares de Almeida.³³ A peça narra o rapto de uma caipira órfã – seu pai morreu na Guerra do Paraguai e sua mãe sofreu um enfarte. Através de uma ordem judicial arranjada por um ex-vizinho, a jovem é tirada da guarda do avô para morar com um tutor na cidade, mas, em vez de ser educada, é transformada em mucama da casa. A moça é salva pelo primo e amante, e assim retorna ao encontro do avô e da roça. O entrave moral de todo o enredo se dá no contraste entre a virtude do homem do campo e os vícios dos citadinos. Almeida ainda cita jornais da época que versam sobre a existência de fatos similares, atestando que este seria um procedimento utilizado para subtrair caipiras. A narrativa faz uma crítica do período monárquico em que foi escrita, no qual o arranjo civil-institucional é corrompido, o que, para Cesário Motta Jr., era absolutamente imoral e se voltava contra a população, em especial o camponês paulista. Do outro lado, a caipira protagonista é representante da moralidade, da fraternidade e do respeito à família. Os “incultos” caipiras são, portanto, retratados como altivos e puros, em detrimento daqueles regidos pela estrutura da Monarquia, controlada por citadinos que se valem das leis em benefício próprio. Além disso, o texto enfatiza em diversas passagens não apenas o orgulho do caipira de suas formas de vida, como comida, bebida etc., mas, sobretudo, sua independência em relação à materialidade e à sociedade do Império.³⁴ Como bem contextualiza Almeida, apesar de uma peça cômica, ela foi na contramão dos enredos do mesmo tema encenados até então na corte, em que em geral a personagem caipira desejava sair do campo e ficar na cidade. Além disso, a peça retrata quase de forma documental aspectos da vida caipira, como a procissão, a música etc., de maneira a compor elementos considerados peculiares e fundantes dessa cultura.

O caipira, para Cesário Motta Jr., era um sujeito puro, que deveria ser tomado como símbolo ético. Ao mesmo tempo, ele representa um fundamento histórico e étnico, já que é fruto da empreitada para o interior do país em busca

de ouro e de expandir o comércio, cujo momento de dispersão e maior trânsito de pessoas foi durante as monções no século XVIII. Sua condição étnica era considerada a mistura do índio com o branco e podia ser compreendida de forma positiva ou negativa. Aqui se dá notadamente de forma positiva, sendo compreendida como amálgama de “raças” que possuíam equilíbrio e fluência com o território, o que é demonstrado pela sobrevivência no interior do país de forma isolada e pela cultura singular.³⁵ No entanto, vistos como indolentes e preguiçosos por viajantes europeus e até por seus contemporâneos urbanos,³⁶ o próprio caipira ilustrado na peça de Cesário Motta Jr. não se encaixava no modo de trabalho almejado por cafeicultores e lavradores de cana-de-açúcar, nem para trabalhos domésticos.³⁷ O senso de autonomia que repelia o trabalho assalariado foi muitas vezes tomado de forma pejorativa.³⁸

É também necessário observar como Cesário Motta Jr. justificou a formação da coleção de pinturas que traziam retratos caipiras. Para o secretário, as telas eram capazes de aglutinar a sociedade e propor sentidos coletivos. O teor moral delas serve à construção da pátria e da civilização:

[...] as bellas-artes servem para a perpetuação dos documentos historicos, concorre para a educação dos sentidos; para a melhor direcção de nossa vontade; para a reproducção dos actos heroicos; serve para a occupação dos verdadeiros genios e talentos, como os que felizmente possuímos entre nós; serve para traço de união entre todos aquelles que pódem amar o bello, para civilisar um estado, formar uma collectividade capaz de constituir nação civilisada, pondo de parte as pequenas questões que surgem frequentemente na lucta pela existencia, nos attritos dos interesses politicos e sociaes.³⁹

Ou seja, representações que são guias de uma nação acima de disputas políticas do momento, que servem para criar um sentido de identidade política, mas que se sustentam num patamar superior àquele das “partidárias” ou corriqueiras. Isso demonstra que Cesário Motta Jr. não busca o enfrentamento, mas uma concordância e a valorização de símbolos que por fim eram conservadores e tinham como finalidade fundar um sentido moral de pátria. Em sua justificativa para a compra das telas caipiras, é possível perceber como esse discurso se emula no sentido da aquisição das cenas de gênero com caipiras de Almeida Jr. e não apenas cenas de *atos heroicos*.

Aproveito-me da auctorização para formar a galeria de bellas artes, adquiri dous quadros da lavra do eximio pintor Almeida Junior e um pintado pelo modesto artista Pedro Alexandrino. Os dous primeiros retratam o Caipira, isto é, o nosso camponio, o homem da roça, ty

35. Cf. Nery (2015). Este autor procurou analisar outras fontes que indicam essa compreensão étnica, como José Vieira Couto de Magalhães, figura de esteio monárquico, mas cujas opiniões eram respeitadas pelos republicanos. Sua defesa de um orgulho americanista espelhado no dos Estados Unidos se encontra em consonância com o período de conformação da República brasileira e, principalmente, com a noção federalista dos republicanos paulistas e em especial no aporte programático de Cesário Motta Jr.

36. Anos depois, em 1918, Monteiro Lobato faz em *Urupês* uma crítica racista aos caipiras, em que a indolência e a preguiça são os principais motes. Há também uma dura crítica ao caipirismo dos homens citadinos, o que nos alerta para a ambiguidade que o caipira e sua ideologia carregavam então.

37. Para a desintegração do modo de vida caipira em meio ao avanço do latifúndio mercantil do café, cf. Franco (1997).

38. Segundo Antonio Candido, em São Paulo o tipo aventureiro conformava um tipo humano ideal, que é herança do modo de vida expresso no caipira: “[...] depois da estabilização [com o fim das bandeiras e monções], em meados do século XVIII, deixou no caipira não apenas certa mentalidade de acampamento – provisório e sumário – como sentimento de igualdade, que mesmo nos mais humildes e desfavorecidos, faz refugar a submissão e a obediência constantes”. Candido (2017, p. 99).

39. Motta Jr. (1893, p. 43).

40. Motta Jr. (1895, p. 76).

41. Taunay (1946, p. 67-72).

42. Cf. Pitta (2013). A autora pesquisou profundamente o impacto do naturalismo francês e português que teria penetrado num discurso desenvolvido aqui no Brasil através de escritores, intelectuais e pintores, como é o caso de Almeida Jr. Na p. 372, ela diz: "Além da fixação dos tipos característicos realizada por Almeida, havia, a partir dos exemplos do naturalismo francês, de um certo verismo italiano e do naturalismo português, outras maneiras de se compreender as alternativas fornecidas pela pintura de costumes para a fundamentação de uma arte nacional. Essa vertente da pintura pode ser tomada como o gênero que permite reunir a representação de tipos humanos característicos a uma paisagem também específica. Na junção entre figuras e paisagem configuram-se elementos para uma interpretação visual de situações ou narrativas que ganham o particularismo do lugar e do tempo em que acontecem. Nesse sentido, podem fornecer a chave pictórica para a representação de cenas e eventos que incorporem e explicitem o sentido da nacionalidade em chave descritiva, narrativa e simbólica. Assim, constituir imagens que sejam capazes ao mesmo tempo de fixar os índices característicos da nacionalidade (tipos e paisagem), e, ao mesmo tempo, configurem visualmente o fio narrativo de sua formação e sentido".

po que irá desaparecendo, à proporção que a civilização fôr entrando por nossas cidades e campos. Fixal-o em t'ela, era uma necessidade, pois que tempo virá em que o indagador inteligente, ao querer reproduzir o nosso passado, e integralizal-o, por assim dizer, ahi encontrará esse typo legendario, conservado pela observação possante e talentosa de um patricio que nos honra.⁴⁰

O sentido de preservação do caipira nas telas, e a partir delas a sua documentação, está objetivamente ligado à transformação que deveria ocorrer num futuro nada distante. Para Cesário Motta Jr., a marcha do progresso logo extinguiria o sujeito e a cultura caipira, como de fato vinha ocorrendo nos locais em que a fazenda de café travava contato com essa população, incorporando-o à sua lógica ou expulsando-o cada vez mais para o sertão. Como observamos anteriormente, o caipira era uma representação de um povo, selecionado como aquele tipo legendário – uma população original que devia oferecer um sentido comum e unir a população. Mas o porquê do caipira está na reunião de alguns fatores já indicados, que ensejam a ideologia do caipirismo. Considero três pontos principais: o histórico, já que é a população constituinte de São Paulo e ocupante do interior, portadora de uma ancestralidade paulista herdeira do aventureiro; o étnico-cultural, que se dá pela mistura de raças que se sobrepôs na disputa com o índio, provando ser a mais adaptada ao país; e, por fim, a autonomia total em relação a fatores externos, reforçando seu caráter adaptativo e também simbólico da população de São Paulo em relação às instituições da corte. Este último aspecto, de valorização da autonomia, é o mais abstrato. No entanto, em seu relato sobre a convenção de Itu, Cesário Motta Jr. destaca um ponto polêmico numa breve passagem em que afirma: "O que se deu de mais notável foi o seguinte: Martim Francisco, filho, saudou a iniciativa dos ituanos, que provaram, na realização deste cometimento [a inauguração da via férrea], não mais precisar o povo da tutela do governo."⁴¹ em demonstrar se há um acordo, é importante notar o espírito altivo dos paulistas e sua relação com o regionalismo proposto por Cesário Motta Jr., que se unem no âmbito da política federalista, e, portanto, americanista da então recém-proclamada República.

Importante, também, é que Cesário Motta Jr. foi o artífice da renovação da educação, o que atingiria diretamente a população do campo. Seu idealismo não é, portanto, de preservação do modo de vida caipira, mas de perpetuação de uma identidade, ou melhor, a criação de um *ethos*. Aqui há uma proximidade com o naturalismo das cenas de gênero de Almeida Jr.,⁴² porém é difícil captar quem teria impacto sobre o outro, pois a sequência das justificativas de Cesário Motta Jr. mudam após o encontro com o pintor. Tanto os textos que legislam sobre a criação do museu em 1893, assinados pelo secretário, quanto a sequência dos

relatórios referentes às atividades de 1893 para 1894 parecem tomar uma nova guinada. Naqueles que se referem ao ano de 1893, os termos usados para criação de uma coleção de arte estão vinculados à história e a “atos heroicos”. Já no regulamento do Museu Paulista de 1894 e no relatório de 1894, passam a aparecer os termos “costumes locais” e “hábitos”.⁴³ Assim, é possível que tenha havido, ao longo desse período, um alinhamento entre o pintor e o secretário, a imbricada relação entre arte e poder.

A compra sob a justificativa de documentar a figura “legendária” que o progresso atravessaria vai de encontro ao imaginário oferecido pela tela de Pedro Américo do grito. O quadro de Américo é a pintura de história do Brasil que emula a condição de nação ao tratar de forma icônica seu momento fundacional. Diferente daquelas produzidas pelo próprio pintor e que narram atos de guerra, a imagem da Independência é a que foi capaz de criar um imaginário para nação que atravessou o final do período monárquico e adentrou a República. Foi capaz de criar uma narrativa que, fundida ao monumento e às comemorações, ligou sua imagem à criação do país sob as ordens de Dom Pedro I. Ao mesmo tempo, o uso da estrutura de uma pintura de guerra napoleônica dissipa a tensão de um conflito – na tela, o conflito está no passado –, os oficiais aparecem no alto no morro e a guarda está em pleno movimento, sem ares de rebelião, mas de comemoração do “fim da batalha”.⁴⁴ Porém, o que nos interessa também são as bordas da tela, a presença de um caipira e, do outro lado, a casa de taipa que ambientam o quadro de Américo em São Paulo, o que, segundo o próprio pintor:

Pessoas conspícuas sugeriram-me a ideia de pintar no fundo do painel algumas das tropas de asnos características do sertão de São Paulo. Julguei ousadia fazê-lo em pintura de tão alto assunto; e apenas represento um carro de bois, ainda mais característico do lugar, para lembrar a placidez habitual daquelas paragens, inesperado teatro da extraordinária cena.

Conquanto obrigadas em parte a avultadas dimensões por ocuparem o primeiro plano do quadro, as figuras situadas à esquerda do espectador são meros acessórios, que procurei estudar no próprio cenário da proclamação da Independência, tanto para acentuar a fisionomia deste, quanto para completar a harmonia linear da composição, atendendo às exigências da euritmia.⁴⁵

Se Pedro Américo insere no canto esquerdo da composição o caipira de torso desnudo conduzindo o carro de boi, com um chapéu de palha na cabeça e vestido de maneira muito simples – inclusive com os pés no chão –, a presença deste na cena histórica parece não ser escolha deliberada do artista. Como bem observa Cecília Helena de Salles Oliveira, o pintor teve que adequar a composição conforme às

43. Cf. Motta Jr. (1893). Ali ele afirma: “Si ha cousa que me orgulhe nesta terra, si ha momento em que sinta elevado o pensamento, é quando contemplo na nossa academia telas em que os factos heroicos da nossa vida, as scenas de nossa esplendida natureza, estão perfeitamente reproduzidos”. Já em Motta Jr., 1894, op. cit., está: “Reunir telas que perpetuem feitos de nossos antepassados, seus hábitos e costumes; que retratem a nossa natureza, a beleza da zona que habitamos, a sua riqueza em todos os reinos é, além de um documento para a historia de nossa civilização, um meio de se dar educação estética à população.”

44. Para a relação entre o quadro e as telas de batalhas napoleônicas, em especial as de Enest Meissonier, cf. Oliveira; MATTOS (1999).

45. *Ibid.*

46. Oliveira (1999, p. 73).

47. Bueno (2008, p. 47).

48. Sobre a figuração do negro em outras telas de Américo, cf. Schwarcz; Stumpf; Lima Junior (2013); Stumpf (2019).

expectativas da comissão da Construção do Monumento do Ipiranga, chefiada pelo Barão de Ramalho, o mesmo que confiou a Américo a encomenda do quadro em 1885.⁴⁶ Um dos esboços do quadro preservado na coleção Fadel do Rio de Janeiro⁴⁷ (figura 3) pode fornecer pistas instigantes para se pensar a figuração do caipira na dianteira de seu carro de boi. No estudo, Américo opta pela figura de um negro escravizado com uma enxada na mão, próximo de oficiais que ovacionam o príncipe montado a cavalo, e que ocupa aquele mesmo espaço destinado ao caipira na versão final. Possivelmente, a inclusão do negro poderia sugerir, por um lado, a aspiração da liberdade do Brasil como um desejo comum, partilhado com os demais em torno da figura do príncipe, e por outro, não há como não pensar nos debates em curso sobre o fim da escravidão, quando da fabricação da pintura, e que Américo não deixou de referendar naquela obra.⁴⁸ Podemos arriscar se não foi a lembrança do negro na composição que desagradou os membros da comissão do Monumento do Ipiranga, já que impunha diante dos olhos do observador a presença da mão de obra escrava em São Paulo, em contramão aos discursos de formação do “povo” paulista que buscavam ofuscar o elemento negro, e ressaltar a mescla de brancos com indígenas, resultando no “caipira”. É verdade que o negro não deixou de estar presente na tela (figura 4), mas de maneira muito mais discreta do que na proposta do esboço pertencente à Coleção Fadel: transformou-se numa figura diminuta, disposta no canto superior esquerdo, e que conduz o seu animal num trajeto oposto daquele em que desenrola a cena principal.

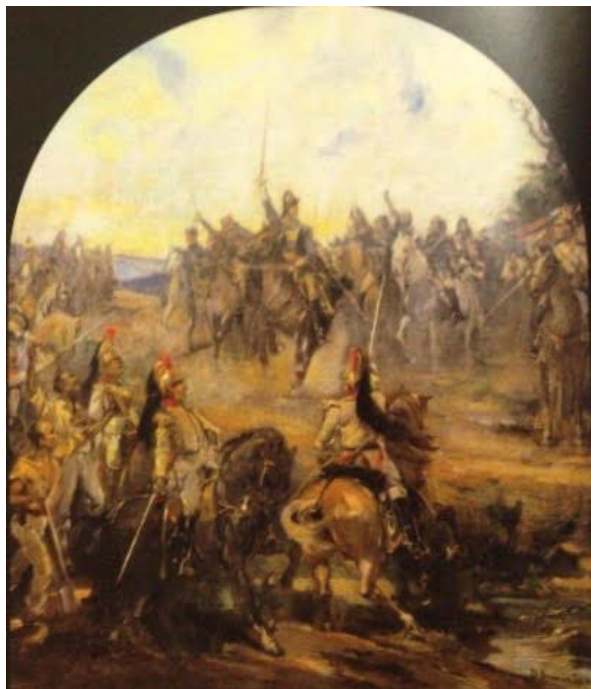


Figura 3 – Pedro Américo de Figueiredo e Melo. *Independência ou Morte!* (estudo), [s. d.], óleo sobre tela, 59 x 51 cm. Coleção Fadel – RJ.



Figura 4 – Descalço e conduzindo o seu jumento, o negro, de feições não individualizadas, segue caminho apostado ao da cena principal do grito.

A centralidade do príncipe com todas as figuras convergindo para a sua direção, os gestos cheios de arroubos dos oficiais, como aquele em primeiríssimo plano lançando ao ar as suas *cocardes* vermelhas e azuis (cores do tope português), sendo acompanhado pelos demais da tropa e que desembainharam as suas espadas em uma clara adesão à atitude de D. Pedro, igualmente saudada pelos membros de sua comitiva, demonstram a atenção de Pedro Américo às regras da “ciência do belo”, ao *decorum* da pintura de história.⁴⁹ Esse quadro já tão esmiuçado nos estudos de arte brasileira impõe novas problemáticas quando nos atemos aos seus detalhes.

Se o artista organiza toda ação voltada para o “herói” da cena (D. Pedro), agrupando a sua comitiva e tropa na mesma espacialidade da composição, para as “rebarbas”, ele dispõe três figuras que pouco se assemelham a “meros acessórios”, como defendeu o próprio Américo no opúsculo que acompanhou a pintura.⁵⁰ Nessa parte da tela que ocupa, numa diagonal do topo esquerdo ao centro da composição, cerca de um quarto da imagem, vê-se, com destaque, o caipira que dirige o seu olhar para a cena principal, de chapéu de palha na cabeça, com o torso nu, os pés no chão e que conduz o pesado carro puxado

49. Claudia Valladão de Mattos (1999) desenvolve com vagar essa questão. Cf., ainda, Rosenberg (1998); Mattos (1999); Christo (2005); Pitta (2013).

50. O Brado do Ypiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil (1888).

51. Cecília Helena de Salles Oliveira problematiza com vagar essa questão em suas pesquisas, cf. entre outros da mesma autora (2005).

52. Coli (2010, p. 74).

53. Sobre o período, cf. Alonso (2015).

54. Com a abolição, em 13 de maio de 1888, Américo irá esboçar um quadro alegórico “Libertação dos Escravos” no qual aparece uma mulher em destaque e centralizada, com manto verde e a uma espécie de gola amarela que muito se assemelha às vestes oficiais de D. Pedro II utilizadas em ocasiões solenes, como a Fala do Trono (cerimônia pintada pelo mesmo artista em 1875). Essa figura pode ser associada à Princesa Isabel e seu futuro reinado.

55. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes.

pelos bois. As cores de suas vestes (figura 5) – a camisa branca bastante amarrotada, com o tecido vermelho sobreposto, e as calças azuis erguidas acima do joelho – podem ser uma referência imediata ao azul, branco e vermelho que compuseram a bandeira tricolor da França desde a Revolução, e que representam o lema “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”. A escolha por esses tons não parece mera coincidência para uma pintura cujo assunto é a Independência, a conquista da tão almejada “Liberdade” da colônia em relação à antiga metrópole.⁵¹ A insistência em salientar as três cores pode ser conferida, por exemplo, na disposição dos elementos que compõem os uniformes da tropa; no terceiro oficial da esquerda para a direita, a dobra de seu casaco azul permite apresentar o forro de coloração vermelha, que somada ao branco da veste formam, mais uma vez, o triplo “vermelho, branco e azul”. A referência à Revolução Francesa aparece nas já mencionadas fitas (*cocardes*) azuis e vermelhas presas aos braços dos soldados que a arrancam como sinal de ruptura com Portugal. Quem nos esclarece o dado é Jorge Coli quando afirma que

O papel simbólico da cocarde percorre as artes revolucionárias: basta lembrar o gesto do jovem Bara, pintado por David, que morre pela República; nu, ele aperta o emblema contra o coração. Essa história vivida dos novos símbolos, iconologia redigida pelas experiências coletivas da grande História, conhecerá uma célebre repercussão no Brasil. Quando o príncipe D. Pedro grita “Laços fora, soldados”, ele inscreve-se, evidentemente, nas ramificações traçadas pela genealogia da *cocarde* revolucionária. O grande episódio histórico, encenado ao vivo na colina do Ipiranga, em 1822, reviverá, ao entardecer do século XIX, na admirável tela de Pedro Américo, destinada ao museu que comemora, no próprio local onde o fato ocorreu, a Independência do Brasil. A grande agitação que eletriza as tropas circundando o príncipe, tal como Pedro Américo concebeu a cena, inicia-se com o gesto do primeiro cavaleiro arrancando as fitas de seus uniformes.⁵²

A carga simbólica conferida ao “vermelho, branco e azul” pode servir como metáfora para o próprio momento da fabricação da imagem do quadro. O fim da escravidão era assunto que inflamava os debates políticos do Império, e o ano de 1888⁵³ – ano da finalização da tela – acirrou os ânimos de vez, acompanhado da intensificação da propaganda republicana,⁵⁴ confundindo intencionalmente a simbologia revolucionária francesa, nas cores e no gesto, com a cena da Independência e as cores do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Há pouco mais de um mês antes da Abolição, o quadro era exposto em Florença com “significativa solenidade e na Augusta Presença de Suas Magestades o Imperador e a Imperatriz, assim como de outros Soberanos e Príncipes”,⁵⁵ como deixou expresso o próprio Américo em carta remetida da Itália em 20 de abril de 1888.



Figura 5 – O branco, vermelho e azul nas vestes do caipira.

É sintomático à figura do caipira, que substituiu o negro escravizado, presente no possível esboço recusado já mencionado, ganhar essas cores tão atreladas à ideia de liberdade. Vale a pena atentar ao dado que a figuração do carroceiro diverge da do negro na versão final. Se o primeiro dirige o seu olhar para a cena, mas sem fazer qualquer gesto que possibilite sugerir a sua imediata adesão à movimentação das tropas (como o ato de tirar o chapéu e agitar ao alto à maneira dos membros da comitiva do imperador), o escravizado junto a sua enxada,⁵⁶ no esboço, unia-se aos demais da cena com entusiasmo, como se a Independência fosse aspiração universal. Essa solução adotada por Américo no esboço aproxima-se, de certa maneira, daquela pensada por François-René Moreaux para a tela de tema análogo, mas pintada 44 anos antes.⁵⁷ Ainda que o artista francês não tenha incluído nenhum negro na tela, a ideia de congraçamento dos indivíduos pela ocasião da Independência está ali presente. Como bem sabemos, graças ao estudo de Liana Rosemberg, Américo apresentava reservas quanto a composição de Moreaux: “É um quadro totalmente frouxo. Há nelle mais povo a pé; velhos; mulheres e crianças do que comitiva do Príncipe.”⁵⁸

O carroceiro não está em um momento de descanso, e sim de trabalho; ele conduz o seu carro de boi que transporta toras de um lugar para outro. Claramente

56. Curiosamente, o artista Manuel Madrugá (1882-1951), na pintura decorativa realizada em 1942, para o Salão Nobre do Clube Militar, localizado no centro do Rio de Janeiro, preferiu retratar a cena da Independência à maneira do esboço de Américo e não da tela em versão final preservada no Museu Paulista. Assim, a figura com a enxada na mão, no canto esquerdo, foi retomada, mas com a cor da sua pele um tanto ambígua.

57. Para a tela de Moreaux, cf. Schwarcz (2009).

58. Rosemberg (1998, p. 90).

tomado de surpresa, a posição do corpo do caipira sugere a parada repentina de modo a diminuir a velocidade do carro, uma vez que os bois ainda estão em movimento. A partir dessa figura, Américo apresenta a relação complexa entre população livre e mestiça, a Independência, e a situação política contemporânea da composição da tela. Nota-se claramente que há três figuras ocupando toda essa diagonal fora do eixo central da cena: o caipira no primeiro plano, mais acima e no mesmo patamar da comitiva do príncipe, um homem em traje tipicamente paulista, que baixa seu chapéu na altura da cela, talvez em sentido de respeito (mas sem sugerir um movimento de envolvimento como dos cavaleiros da guarda), e, ao fundo, o referido negro descalço com um jumento que caminha na contramão de todos. Segundo o próprio pintor, esse animal era “indigno” para figurar de montaria ao príncipe, mas o coloca sem reservas junto do negro. Segundo Américo:

Assim, por exemplo, dizendo-nos os companheiros de D. Pedro que Sua Alteza, no momento mais solene daquela tarde memorável, *montava um cavalo zaino tocado a escuro*, afirmando certa tradição popular que ele cavalgava então um *asno baio (uma besta gateada, repete-se como coisa verídica em Pindamonhangaba)*, não há dúvida que o pintor, no interesse moral e artístico do seu trabalho, deverá preferir a primeira afirmativa, ainda mesmo quando as mais justas considerações, baseadas na importância do cavaleiro e na circunstância de sua próxima entrada na cidade, não se opusessem à verossimilhança da segunda.⁵⁹

Não há como negar que Pedro Américo diversifica os tipos sociais, bem como insere as “três raças” de maneira bastante hierarquizada: os brancos ocupam um número significativo dentro da composição, são aqueles da comitiva do príncipe e de sua tropa. Já o caipira, fruto da mescla do branco com o indígena, aparece em destaque em primeiro plano, mas no canto esquerdo, fora do lugar que se desenrola a cena principal. O outro cavaleiro acima, espécie de tropeiro, possui vestes completas e se diferencia das outras figuras nesse eixo “acessório” da composição. Por fim, quase como um detalhe, o negro “fugindo” silenciosamente da composição, distanciado e no plano inferior à cena principal. Essas três figuras juntas, não podem ser compreendidas como “meros acessórios”, como se estivessem ali apenas “para lembrar a placidez habitual daquelas paragens, inesperado teatro da extraordinária cena”, como afirmou Américo em seu opúsculo. Ao paralisar os movimentos do carroceiro e do cavaleiro, ou mesmo, no caso do negro, um deslocamento oposto ao foco da narrativa, o artista cria uma divergência com o arranjo central em que o gesto de erguer espadas em fidelidade ao príncipe toma conta.

As pinturas de Almeida Jr. adquiridas por Cesário Motta Jr. de certa maneira expandem a narrativa das laterais da tela de Américo, oferecendo à dinâmica do

monumento uma presença nova, com ênfase no caipira. Para além de “paisagem”, o caipira ganha uma proeminência documental e histórica junto à grande tela comemorativa da Independência do país. Mesmo que, comparativamente, as dimensões das telas impeçam a presença do sujeito anônimo do campo como figura central, é notável a penetração de outro imaginário, o que, em conjunto com o fato político do monumento, traz à tona uma inflexão da narrativa histórica até então emulada (figura 6). As telas *Caipira picando fumo* (figura 7) e *Amolação interrompida* (figura 8), portanto, apesar de menores e circunscritas numa figura que, no primeiro caso, permanece alheia em sua atividade e, no segundo, recebendo o espectador de maneira ingênua, ambas carregam na sua composição uma monumentalidade,⁶⁰ conferindo respeito àquele sujeito social “típico” do sertão paulista. Ainda, a centralidade dada por Almeida Jr. a uma figura anônima, que não narra nada além de um momento corriqueiro da vida no interior, é uma transformação radical da compreensão do Salão Nobre do Museu Paulista, antes tratado nos discursos como espaço de passagens heroicas da nação.⁶¹ Assim, esse conjunto que transborda da imagem central de Américo desarticula a narrativa política factual, ou dos “personagens ilustres”, atribuindo valor para outra, a da ocupação humana do sertão, território conquistado de forma independente e da cultura singular do interior paulista e do país, não pelas instituições do Estado. Privilegiando uma narrativa em que o ancestral que combinou o branco e o índio formam a nação do americano “nato”.

Poderíamos crer que essa narrativa estivesse infundada, já que a tela de Pedro Américo só seria montada no Salão Nobre depois de Almeida Jr. ter pintado os caipiras no tamanho dos nichos laterais. De fato, após a chegada da tela de Américo em 1890, ela só seria montada em 1893 em Chicago para a exposição “Colombiana” e, depois, já em 1895, para a abertura do Museu Paulista. Curiosamente, a montagem no Museu Paulista foi supervisionada por Almeida Jr.,⁶² o que, de certo modo, atesta sua participação muito próxima com o museu. Porém, sabe-se que a imagem fotográfica da tela de Américo circulou já em 1888,⁶³ no ano em que o artista a conclui e a expõe em seu ateliê na Itália, quando é apresentada para o imperador e demais personalidades ligadas às belas artes de Florença e de casas reais europeias. Ao que tudo indica, Pedro Américo não receberia apenas a encomenda da pintura de grandes dimensões. Em uma carta trocada com o Barão de Ramalho, datada de 30 de agosto de 1888, em que menciona a finalização do grande painel, Pedro Américo ainda se referia a mais uma possível encomenda por parte da Comissão responsável pela construção do edifício de mais “[...] **dous retratos** necessários á decoração do salão de honra do palácio em construção na gloriosa collina”.⁶⁴ Como se sabe, tais retratos

60. Cf. Pitta (2013).

61. Tanto nas já citadas leis que instrumentalizam o Museu Paulista, quanto na própria concepção da tela de Pedro Américo.

62. Ihering (AMP/FMP Livro L4). Ele diz: “Aos 29 de Janeiro sob a direção de Almeida Jr. forão abertos os caixões e pregada a tela do quadro de P. Américo, sendo porém a moldura quebrada creando necessarios concertos e construção de andaimes”.

63. *Correio Paulistano*, 15 jun. 1888: “Muitos dias não há que a imprensa da côrte deu noticia de que o quadro histórico de Pedro Américo sobre a Independência do Brasil se achava de todo concluido, havendo do mesmo já diversas reduções photographicas. Podemos hoje dizer que já vimos uma dellas exposta na vitrine da casa Garraux (...)”.

64. Doc. 1492. *Carta de Pedro Américo ao Barão de Ramalho*. 5 de agosto de 1888. Coleção Barão de Ramalho – ARQ - 14/ Arquivo Permanente do Museu Paulista/ Fundo Museu Paulista. Cf. Lima Junior (2015; 2016).



Figuras 6a e 6b – Imagens (alteradas) do Salão de Honra do Museu Paulista: de dimensões semelhantes, *Caipira picando fumo* e *Amolação interrompida* encaixam-se perfeitamente nos vãos deixados por Bezzi, e que serão ocupados posteriormente pelos retratos da Imperatriz Leopoldina e Maria Quitéria nos anos 1920. Reprodução: Helio Nobre; José Rosael.



Figura 7 - José Ferraz de Almeida Jr. *Cai-pira picando fumo*, 1893, óleo sobre tela, 202 x 141 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Transferência do Museu Paulista, 1905. Crédito fotográfico: Isabella Matheus



Figura 8 - José Ferraz de Almeida Jr. *Amolação interrompida*, 1894, óleo sobre tela, 200 x 140 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Transferência do Museu Paulista, 1905. Crédito fotográfico: Isabella Matheus

65. Pela documentação preservada no arquivo do Museu não conseguimos solucionar os motivos porque tal empreendimento não foi levado a cabo, nem os personagens que seriam retratados.

66. Segundo Pitta (2013, p. 405): “É lícito pensar que Almeida Júnior concebeu sua obra em direta relação com aquela do pintor paraibano. Não foi encontrado até o momento um ‘programa’ para a tela de Almeida, nem documentação que aluda claramente a uma encomenda. Existem documentos relativos à aprovação da compra da obra pelo Estado de São Paulo, além de correspondências que sugerem essa expectativa, colocando implicitamente a existência de um acordo pré-existente para a realização da obra.”

67. Publicado no *Almanach Literario de São Paulo*, 1883, op. cit. O almanaque reunia textos literários, poesia, notícias e diversos textos sobre a história de São Paulo.

mencionados não foram executados, mas força-nos imaginar que existia, portanto, um projeto decorativo para o Salão para além da presença do brado, que por questões ainda nebulosas não foi levada a cabo.⁶⁵

Portanto, se ao realizar os dois caipiras para o Salão Nobre do museu Almeida Jr. ainda não conhecia em detalhes a tela de Pedro Américo, com certeza o artista estava plenamente à parte ao iniciar os estudos de *Partida da monção* em 1895, sendo fundamental a comparação das duas grandes pinturas.⁶⁶ Cesário Motta Jr. não era mais secretário, porém era presidente do recém-inaugurado Instituto Histórico de São Paulo, e, como dito acima, a tela se baseia em texto de sua autoria publicado em 1883, *Porto-Feliz e as monções para Cuyabá*.⁶⁷ Além disso, é pouco provável que Almeida Jr. não tenha articulado essa pintura de seis metros de largura com as demais do museu, já que nenhum outro lugar então teria espaço para abrigar uma pintura histórica.

Numa comparação, é notável como em tudo *Partida da monção* difere de *Independência ou morte!* Se na tela de Américo vemos uma espécie de cena de guerra, com um núcleo central de oficiais claramente regendo o movimento da guarda abaixo e concentrando a atenção do caipira em primeiro plano, em Almeida Jr. o elemento oficial fica na borda do rio, com o padre fazendo o batismo e, mais ao fundo, o capitão-mor junto da população de Porto Feliz, além de não ser o elemento organizador. O quadro de Almeida Jr. ainda está em “desigualdade” com o rio no centro da imagem dividindo numa grande diagonal dois grupos, os viajantes e aqueles que se despedem. Além disso, o fato narrado não marca um dia específico ou determinada monção, mas trata de forma geral o movimento para o interior. Apesar dessa organização que tem como centro o vínculo dos embarcados no rio com a terra, são nas diversas pequenas cenas que se forma um acúmulo de pessoas e a ação se constrói. Em sua fragmentação, não há um polo articulador, mas a imagem carrega elementos constitutivos em que as duas massas de pessoas se articulam numa equação. São múltiplas cenas de gênero que conformam uma imagem histórica. A narrativa heroica da empreitada da monção é tomada de forma a vermos uma saída melancólica e, portanto, não cria um imaginário auspicioso, mas mostra uma ação renitente de um grupo variado de pessoas. Também ilustrar a saída e não a chegada ou as peripécias do caminho marca o movimento daqueles que saem de São Paulo/Porto Feliz e não fixa o ato da conquista, mas a sua natividade. Não é uma vitória como aquela instituída pelo monarca de Américo, mas sim a exaltação da empreitada coletiva e sua raiz.

Diferentemente dos dois primeiros caipiras, a grande obra histórica de Almeida Jr. se equivale em tamanho à de Pedro Américo, mas não se sabe se havia alguma previsão do artista para o local onde se situaria uma pintura dessas

proporções. A *Partida da monção* é instalada no museu apenas em 1901, após uma pequena reforma para sua colocação, ou seja, dois anos após o falecimento do pintor. A tela ficou no alto da escadaria em frente ao Salão Nobre, exatamente na parede oposta (figura 9a e 9b) ao *Independência ou morte!* A imagem da monção antecede historicamente a Independência de 1822, construindo, assim, na entrada do salão, uma narrativa cronológica com a tela no interior do salão e conectando caipiras alheios à cena do grito com a história da formação do povo paulista e sua ocupação do sertão. Como descreve o próprio Cesário Motta Jr. em texto de 1883:

[Após a descoberta das minas de ouro no início do século XVIII], a concorrência de exploradores augmentou-se consideravelmente; a Capitania povoou-se; então, não só a busca do ouro como o fornecimento dos productos naturaes ou industriaes, de que ella carecia, chamou também para lá os commerciantes das outras Capitánias. As caravanas em que partiam dava-se o nome de monções. [...] 'Descobrinho todas as minas de ouro e pedraria que tanto tem enriquecido os seus posteros, ficando elles e seus descendentes pobres'.⁶⁸

Portanto, é após a descoberta do ouro que o interior da "capitania" é povoado, e tem nas monções o movimento de alargamento das fronteiras, assim como da efetiva ocupação das terras a oeste. Os descendentes daqueles desbravadores e comerciantes que se arriscavam na viagem ao interior ficaram pobres com o fim da produção mineira, mas se organizaram na cultura caipira. A monção, portanto, antecede, dessa forma, o sentido de autonomia que a independência política cumpre enquanto representação oficial. Interessava o caipira contemporâneo à Independência, por ser o embrião do sujeito que vivia alheio aos ditames coloniais, a conformação de um povo "verdadeiramente" americano. Assim numa narrativa de representação diversa, que se coaduna com o republicanismo mais radical de independência individual e federalismo. Como bem notou Fernanda Pitta, a pintura da cena monçoeira usava elementos contemporâneos para expressar o passado:

A paisagem seria aquela observada pelo autor na região de Porto Feliz, bem como os personagens, as canoas e demais objetos. Uma espécie de mosaico de figuras e pequenas situações que visava criar uma imagem do passado a partir dos dados do presente, alimentando-se dos critérios de observação e notação naturalista da pintura de gênero para adaptá-los à pintura de história [...] [mais adiante observa] Os personagens de *Partida da Monção* são quase todos retratos contemporâneos de tipos "interioranos" observados por Almeida Júnior à maneira das figuras caipiras do período: são em tudo semelhan-

68. Publicado no *Almanach Litterario de São Paulo*, 1883, op. cit. O almanaque reunia textos literários, poesia, notícias e diversos textos sobre a história de São Paulo.

69. Pitta (2016, p. 100-107).

70. RELATÓRIO (1895. p. 15). Grifos nossos.

tes aos seus caipiras caçadores, aos caipiras lavradores e aos outros tipos representados nas suas telas regionalistas.⁶⁹

Os personagens da cena monçoeira eram os caipiras, não seus progenitores. Almeida Jr. criava assim uma imagem que confirmava o caipirismo expresso em Cesário Motta Jr., subtraindo o índio e parte da população negra, deixando o interiorano do presente, afinado com o discurso do mestiço, pondo esse sujeito social como figura central das caravanas. Esse aspecto humano, somado à ideia de um movimento realizado por uma massa de pessoas, e não circunscrito numa figura central, leva o observador a interpretar o Monumento à Independência numa óptica diversa, mas não oposta àquela de Pedro Américo, em que uma espécie de “destino manifesto” se colocava sutilmente em costumes próprios e passagens que centralizam a população do interior. A Independência era um caminho mais amplo que o do espectro político, era reconduzida pela borda da cena política da tela de Pedro Américo, para a centralidade da história de uma população campestre paulista. Um *ethos* tão singular quanto problemático, que seria habilmente desfeito poucos anos depois com a transferência dessas telas do Monumento à Independência para a criação da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Esvaziando o sentido histórico daquelas imagens de caipira, ganhariam novos sentidos ao serem tratadas como arte, menos políticas e mais folclóricas. No caso da *Partida da monção*, a tela retornaria ao Museu Paulista em 1929, mas num contexto absolutamente diverso. Exposta na sala das Monções criada por Afonso de Taunay, a pintura era então apropriada de forma a ilustrar o passado desvinculada de sua criação relacionada ao caipirismo de Cesário Motta Jr. e de Almeida Jr.

No Relatório de Ihering de 1895, na parte dedicada às “providências para o ano futuro”, Ihering já impunha algumas reservas sobre a permanência dessa galeria no interior do museu, justificando não só pela ausência de espaço do edifício, como pela afinidade de tais obras ao caráter comemorativo do monumento, ao salão de honra, em particular:

Está cheia de quadros a Sala de Honra destinada para esta galeria, e estão cheias – infelizmente – também todas as salas destinadas ao Museu. Seria n'este sentido conveniente o Congresso crear um Museu de Bellas Artes independente deste Museu. Será isto conveniente também para a sala de honra do Museu, que n'este caso poderia **ser enfeitada como devia, isto é, em harmonia com o assumpto e com a architectura da sala. Os interesses do Monumento exigem quadros não só como os acaso os fornece, mas em plena harmonia com a architectura e referentes a assumptos historicos.** Também n'este sentido seria conveniente o Congresso deliberar, como exige o **interesse dos artistas nacionaes e da ornamentação artistica do Monumento do Ypiranga.**⁷⁰



Figura 9a – No patamar da escadaria, o visitante deparava-se com *Partida da Monção* antes de entrar no Museu e visualizar *Independência ou morte!*



Figura 9b – Fotografia referente ao topo da escadaria central do Museu do Ipiranga tirada entre 1901 e 1905. Nota-se a presença da tela *Partida da Monção* no detalhe, colocada na antessala do Salão Nobre.⁷¹

As palavras de Ihering deixam transparecer a posição do diretor diante a entrada de quadros no museu, que, segundo ele, “os acaso[s] os fornece”, fugindo, assim, do “interesse do Monumento”, ou seja, pinturas que deveriam estar “em plena harmonia com a architectura e referentes a assumptos históricos”. A “galeria artística” reuniu pinturas que não tratavam de assuntos históricos, como naturezas mortas e paisagens, e que eram adquiridas na proporção que pintores expunham na cidade, e não eram então produzidas para o encaixe na arquitetura da sala da honra. Tal posicionamento do diretor estava, possivelmente, atrelado às diretrizes do Projeto de Lei que criou o Museu Paulista em 1893, que visava

Art. 3º Além das collecções de sciencias naturaes: zoologia, botânica, mineralogia, etc. – haverá no Museu uma secção destinada a História Nacional e especialmente dedicada a colleccionar e archivar documentos relativos ao período de nossa independência política.

Parag. 1º Nas galerias e lugares apropriados do edificio serão collocadas as estatuas, bustos ou retratos a óleo de cidadãos brasileiros que, em qualquer ramo, de actividade

tenham prestado incontestáveis serviços à Pátria e mereçam do estado a consagração de suas obras ou feitos e a perpetuação de sua memória.

[...]

Parag. 4º. No mesmo Museu Paulista haverá logar para o quadro de Pedro Americo, comemorativo da Independencia e outros de assumpto de historia e costumes pátrios, adquiridos ou offerecidos ao Estado.⁷²

Alguns retratos encomendados durante a gestão de Ihering ao pintor Benedito Calixto, como o de D. Pedro I e de José Bonifácio, faziam referência a uma coleção de retratos históricos que compunham então uma coleção histórica atrelada à concepção mais objetiva da história política e dos personagens.⁷³ As telas permaneceram no Salão de Honra, como nos informa Afonso Taunay em seu Levantamento de 1925, antes de serem deslocadas para outros espaços do museu, quando das remodelações do edifício para as comemorações de 1922, e da colocação dos retratos realizados por encomenda a Oscar Pereira da Silva.

O desejo de Ihering quanto à colocação de telas em sintonia com a arquitetura ocorreu somente na gestão de Taunay. Os espaços destinados a pinturas pensados pelo arquiteto-engenheiro Bezzi foram ocupados por esse diretor, recebendo os retratos de personagens históricos e de episódios da história nacional. Além desses vãos, os próprios adornos da decoração, como os óculos, foram utilizados como suporte para receber as devidas telas, transformando radicalmente a narrativa do salão de honra, mas ainda sob a permanência do quadro de Pedro Américo e, sobretudo, do local de celebração da formação da nação.

ENTRE O 7 DE SETEMBRO E O 2 DE JULHO: (NOVOS) IMPASSES NO PROJETO DECORATIVO DO SALÃO DE HONRA

“Será um Museu digno de uma grande cidade e paz de sustentar confronto com qualquer outro.”⁷⁴

Em fins de fevereiro de 1917, o historiador Afonso d’Escragnolle Taunay assumiu o posto de diretor do Museu Paulista. Aprontar o interior do edifício para os festejos do Centenário da Independência, que ocorreria em setembro de 1922, era o que almejava Taunay, junto aos altos membros da política do Estado de São Paulo.⁷⁵ Para tal intento, artistas brasileiros, residentes em São Paulo, ou ligados à

72. Taunay (1937, p. 46).

73. Sobre a divisão entre “Galeria Artística” e uma coleção de retratos “históricos” assim como a entrada de obras nessas coleções entre 1893 e 1905. Cf. Nery (2015).

74. Op.cit. (1920, p. 487).

75. Para o período de gestão de Afonso Taunay e o seu projeto decorativo no Museu Paulista, cf. Chiarelli (1998); Mattos (2003); Brefe (2005).

76. Sobre a contratação dos artistas, cf. Lima Junior (2015; 2019).

77. ANEXO VI “Resposta a consulta do Governo do Estado sobre um projecto de alargamento do Museu, attendendo-se ás proximas comemorações contenarias”. Cf. Taunay (1920).

78. Carta de Afonso d’Escragnolle Taunay a Basílio de Magalhães. 30 de julho de 1919. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 109. Consta no topo da carta a seguinte inscrição “Primeiras ideas sobre a decoração da escadaria; inteiramente modificadas com o correr do tempo”.

Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, mas também muitos estrangeiros, sobretudo de origem italiana, foram recrutados pelo diretor, a partir de 1919, com o objetivo de recriar em pinturas as cenas históricas selecionadas, a serem expostas nos espaços vazios do “edifício-monumento”.⁷⁶ Rascunhado ainda em 1919 e endereçado ao governo do estado no mesmo ano, o projeto⁷⁷ submetido por Taunay propunha, de maneira detalhada, uma narrativa da história da independência política, que difere, substancialmente, daquela apresentada, ainda que parcialmente completa, em 7 de setembro de 1922, quando o museu reabriu suas portas ao público.

Como veremos, nesse texto, de 1919, a tomada de partido por certos nomes e assuntos históricos, em detrimento de tantos outros, a serem lembrados em pinturas dentro do museu, orientaria a narrativa histórica e visual sobre a emancipação política do Brasil. As ideias contidas em tal projeto foram, no entanto, modificadas com o “decorrer do tempo”, nas palavras do próprio Taunay.⁷⁸

À luz de documentos preservados no Arquivo do Museu Paulista, é possível acompanhar os bastidores da vagarosa elaboração desse projeto, que não se limitou a uma decisão isolada de Taunay, dentro de seu gabinete, mas envolveu uma larga negociação entre diversos agentes, como intelectuais, artistas e políticos da época. O confronto de fontes, como cartas, ofícios, relatórios e pinturas, produzidas sob encomenda pela diretoria do museu, permitem compreender dilemas ainda um tanto obscurecidos sobre os primeiros momentos da escrita desse projeto decorativo, cuja ênfase recaiu, sobremaneira, na importância de São Paulo – compreendida como o *locus* da Independência – e na atuação dos homens paulistas na condução e nos destinos da história pátria.

Em seu relatório a respeito do funcionamento do museu em 1919, endereçado à Secretaria do Interior para apreciação, Afonso Taunay incluiria entre os anexos um documento intitulado “Resposta a consulta do Governo do Estado sobre um projecto de alargamento do Museu, attendendo-se ás proximas comemorações contenarias”. As ideias ali reunidas compreendiam a síntese de informações angariadas por Taunay entre o seu círculo de amigos, durante todo o decorrer de 1919. Assim, o mineiro Basílio de Magalhães, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e autor de estudos dedicados à Independência, o baiano Teodoro Sampaio, membro do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB) – e do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) –, e também Capistrano de Abreu, seu mestre de longa data, foram consultados *a priori* pelo diretor com o objetivo de pensar nomes de personalidades e eventos históricos que pudessem figurar nos nichos vazios deixados ainda pelo

escultor Tommazo Bezzi, com o fim de instalação de pinturas e esculturas destinadas à montagem do *pantheon* da Independência.

Taunay reservaria o eixo central do edifício para a montagem do memorial que compreendia saguão, escadaria e salão de honra. Em linhas gerais, enquanto ao saguão era reservado a figuração “[d]as primeiras manifestações de independência do espírito nacional”, o que no seu entender incluía a Inconfidência Mineira, a Guerra dos Emboabas e as dos Mascates, na escadaria, por sua vez, além das estátuas dos bandeirantes, Taunay previa “pinturas alusivas aos grandes acontecimentos próximos do 7 de setembro”, além daquelas que remeteriam a “repulsa ao estrangeiro” invasor, como a expulsão dos franceses e dos holandeses durante a Colônia.⁷⁹

Dentro dessa chave interpretativa sobre a história do Brasil, cuja ênfase estava na guerra,⁸⁰ na defesa do território, na formação do espírito nacional a partir da conquista, antes mesmo do Brasil ser um país independente, é interessante as intenções de Taunay para o Salão de Honra, que já comportava o quadro de Pedro Américo *Independência ou morte!* desde 1895, ano da abertura do museu:

Em frente ao quadro de Pedro Américo ha espaço para quatro paineis. Acho que estes paineis devem ser occupados por composições históricas relativas ás acções de guerra para a conquista da Independência, os episodios tão patrioticos decorridos sobretudo na Bahia, na lucta com Madeira, a capitulação de Avilez no Rio de Janeiro, enfim scennas, a meu ver indispensaveis para que os menos sabedores da historia patria fiquem tendo conhecimento de que nossa libertação não se fez por meio de conchavos e foi adquirida graças a effusão de sangue brasileiro.⁸¹

Vale observar que a escolha por “scennas bellicas” e a “repulsa pelo estrangeiro invasor”, pensadas para o Salão de Honra, em 1919, parece remeter ao exemplo francês da “Galeria de Batalhas”, construída no Palácio de Versalhes, durante o reinado de Luís Filipe I, e aberta ao público, em 1838.⁸² O monarca, cercado de profissionais com o fim de colocar o seu projeto em prática, possibilitou reestruturar a asa sul do palácio, e alocar as 33 pinturas de batalhas (de Tolbiac, do tempo dos gauleses à Wagram, embate do período napoleônico, contra os alemães). Certamente Taunay conhecia tal modelo iconográfico, uma vez que em seu próprio diário de viagem empreendida à Europa, ainda em julho de 1909, deixaria registrado que teria visitado o Palácio de “fio a pavio”.⁸³

79. Taunay, 1920, *passim*.

80. Sobre a ausência de violência nas pinturas do museu produzidas sob encomenda de Afonso Taunay, cf. Marins (2017).

81. Taunay (1919, p. 488). Grifo nosso.

82. Cf. Gaehtgens (1998).

83. Sobre o impacto dessa viagem na produção do projeto decorativo, cf. Lima Junior (no prelo).

84. Cf. Lima Junior (2016); Simioni; Lima Junior (2017); Gomes (2019).

Apesar de todo o esforço do diretor em conseguir mais informações sobre a luta que se travou na Bahia, em 1823, contra as tropas portuguesas, apenas uma das quatro “scenas bellicas” em 1919 aventadas saiu do papel, e foi, de fato, passada para a tela: “a retirada de Jorge de Avilez com sua tropa” (figura 10) realizada pelo artista fluminense Oscar Pereira da Silva – todas as demais permaneceram como letra morta no projeto.

É verdade que a guerra de Independência na Bahia não deixou de ser lembrada, mas a partir do retrato de “Maria Quitéria de Jesus” (figura 11), realizado pelo artista italiano Domenico Failutti, a partir daquele elaborado por Augustus Earle (figura 12) e que consta no *Diário de uma viagem ao Brasil*, de Maria Graham, publicado em 1824, em que a “heroína da Independência”, vestida com seus trajes militares, com destaque para o saiote adicionado ao uniforme.⁸⁴ Ainda assim, ela não está em ação em meio às batalhas. A subtração dos homens em combate que aparecem ao fundo no momento da passagem da gravura para a tela não parece ser uma escolha deliberada. No quadro, Quitéria posa solitária, diante da natureza exuberante do recôncavo baiano, ausente de qualquer indício humano.



Figura 10 – Oscar Pereira da Silva. *O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União*, 1922, óleo sobre tela, 310 x 250 cm. Acervo do Museu Paulista. Reprodução: Helio Nobre; José Rosael.



Figura 11 – Domenico Failutti. *Maria Quitéria de Jesus*, 1920, óleo sobre tela, 155 x 253,5 cm. Acervo do Museu Paulista. Reprodução: Helio Nobre; José Rosael.

Figura 12 – Augustus Earle. Dona Maria de Jesus. In: GRAHAM, Mary. *Journal of a Voyage to Brazil and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823*. Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternoster-Row; J. Murray, Albermarle-street, 1824.



85. Cf. Lima Junior (2015; 2016; 2019).

86. Cf. Brefe (2005); Christo (2005); Garcez (2007).

As outras “scenas bellicas” deram lugar ao retrato da imperatriz Leopoldina cercada de suas filhas (figura 13), com o futuro D. Pedro II, ao colo, igualmente de autoria de Failutti, e por fim, a representação da deputação brasileira nas Cortes de Lisboa, em maio de 1822 (figura 14), na qual Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, irmão de José Bonifácio, é o grande destaque, devida aos pinceis de Oscar Pereira da Silva.⁸⁵



Figura 13 – Domenico Failutti. *D. Leopoldina e seus filhos*, 1921, óleo sobre tela, 155 x 253,5 cm. Acervo do Museu Paulista. Reprodução: Helio Nobre; José Rosael.

Entendidas como verdadeiros documentos, já que baseados em elementos históricos tidos por autênticos, a produção das pinturas do museu foram realizadas sob a atenta supervisão de Taunay, que não hesitava em pedir alterações sempre que achasse necessário, o que resultou em muitas desavenças com os artistas, sobretudo os do Rio, como já demonstraram Ana Cláudia Fonseca Brefe, Paulo César Garcez Marins e Maraliz Christo.⁸⁶ Desse modo, obras contemporâneas ao assunto que seria retratado eram tomadas como matrizes para a confecção das pinturas, ainda que, quando do preparo da composição, certos elementos eram,



87. Cf. Lima; Carvalho (1994).

88. Gameiro (1917, p. 124).

Figura 14 – Oscar Pereira da Silva. Sessão das Cortes de Lisboa – 9 de maio de 1822, 1922, óleo sobre tela, 310 x 250 cm. Acervo do Museu Paulista. Reprodução: Helio Nobre; José Rosael.

como notaram Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima, “acrescidos, enfatizados ou subtraídos”, em discretas alterações, somente perceptíveis quando comparadas as pinturas aos originais que lhe inspiraram.⁸⁷ Esse é o caso da pintura *Sessão das Cortes de Lisboa* que foi baseada na gravura realizada pelo artista português Alfredo Roque Gameiro (figura 15), publicada em *Quadros da História de Portugal*, de 1917, exemplar pertencente à Biblioteca do Museu Paulista, com anotações do próprio diretor.⁸⁸ Não sabemos ao certo se foi Oscar Pereira da Silva que comentou sobre a existência dessa gravura a Taunay, ou se o contrário. De todo modo, é fato que Oscar se inspirou na obra de Gameiro para ambientar a sala onde teria ocorrido a “agitadíssima sessão”. Aproveitou, inclusive, a distribuição dos personagens sentados formando um círculo em frente à tribuna, mas também fez algumas alterações significativas, (re)elaborando e (res)significando a ilustração do artista português, de acordo com as demandas de sua encomenda. Em Roque Gameiro, a figura central que está em pé, que se sobressai no lado esquerdo da

89. Taunay (1922a, p. 735).
Grifo nosso.

composição, aparece em Pereira da Silva do lado direito, invertida, ainda mais na vertical, inclinando-se para a frente, o que acentua a movimentação da personagem, transfigurada em Antônio Carlos de Andrada.

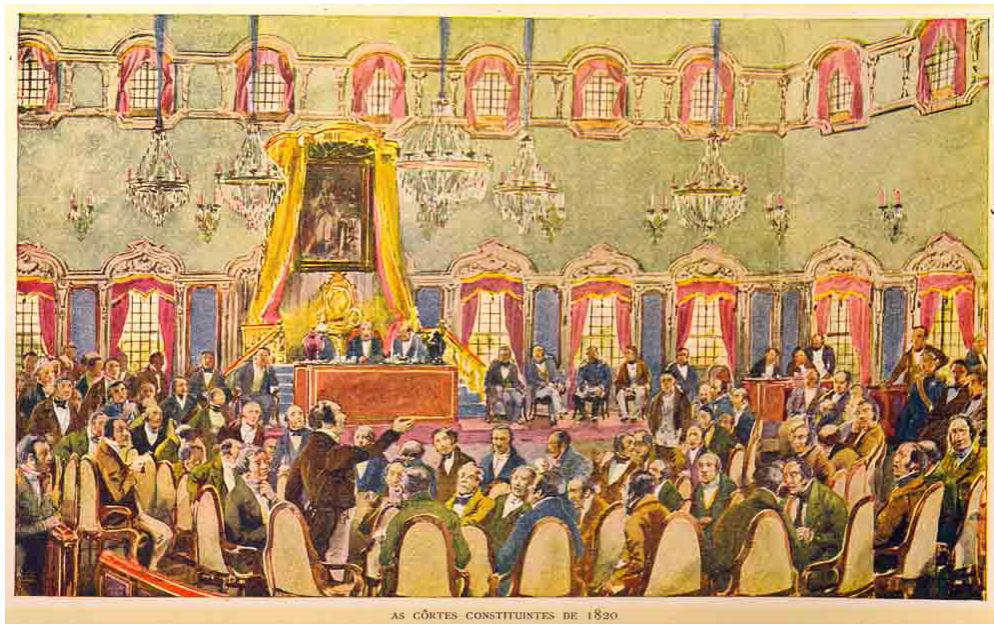


Figura 15 – Alfredo Roque Gameiro (1865- 1937). As côrtes constituintes de 1820. In: *Quadros da história de Portugal*. Lisboa, 1917.

Sobre a tela, Afonso Taunay referiu-se apenas em seu Relatório à Secretaria do Interior do ano de 1922:

[...] representou o artista uma sessão agitada das Cortes. A de 9 de maio de 1822, em que o Antonio Carlos e os Deputados brasileiros fazem frente ao partido recolonizador que quer votar medidas opressivas ao Brasil. Mais de oitenta figuras povoam o ambiente que reproduz a sala das sessões das Cortes segundo estampas do tempo.

No primeiro plano discutem [ilegível] o tribuno santista e Borges Carneiro. Simula o quadro o momento em que Antonio Carlos brada: Silêncio! aqui desta tribuna, até os reis tem que me ouvir!⁸⁹

Taunay, no pequeno excerto de seu relatório citado acima, enfatizou a data da sessão que a pintura de Pereira da Silva rememorava: 9 de maio de 1822. Foi nessa data que se deu a leitura, diante do plenário das Cortes, das importantes cartas redigidas pelo príncipe D. Pedro ao seu pai, o rei D. João VI, relatando o

“Fico”, e pedindo ao rei que “faça constar às Cortes este mau modo de proceder”, referindo-se à divisão auxiliadora chefiada por Avilez. A pintura, nesse sentido, faz referência imediata à tela alocada ao lado, dedicada aos desentendimentos com Jorge de Avilez, o “desobediente” comandante das tropas portuguesas, expulsas do Rio de Janeiro por ordem do príncipe, como veremos à frente. As discussões travadas entre Antônio Carlos e os deputados portugueses, que a pintura celebra, na verdade, ocorreram em 22 de maio, quando ocorreu a votação de decretos referentes às relações comerciais e à interpretação de notícias que chegavam nas províncias do Brasil dando conta da separação. A pintura, nesse sentido, como bem destacou Cecília Helena de Salles Oliveira, tinha por foco a recriação de episódios que materializassem um dos eixos interpretativos do processo de separação: o confronto entre colônia e metrópole.⁹⁰

Sabe-se, pelos documentos consultados em arquivos portugueses, um retrato de D. João VI, disposto acima do trono, de autoria de Domingos Antônio Sequeira, era parte integrante da sala onde ocorreram as Cortes, no Palácio das Necessidades, em Lisboa, o qual aparece apenas esboçado na gravura de Gameiro, datada de 1917. É curioso notar que, se Roque Gameiro desvela o retrato de D. João VI, ainda que realizado por Sequeira um ano depois da reunião das Cortes de 1820, da qual se refere Gameiro em sua ilustração, Pereira da Silva o oculta deliberadamente. Uma explicação possível estaria na especificidade, no sentido político de cada obra. Na ilustração de Gameiro, as Cortes estão reunidas em 1820 contestando o poder absoluto do soberano. No caso de Pereira da Silva, os deputados brasileiros se colocam contra as Cortes de 1822 – são essas que supostamente “querem colocar medidas opressivas ao Brasil” –, portanto, a ameaça não é mais o rei.

Não foi diferente o processo de execução do quadro *O príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da fragata União – 8 de fevereiro de 1822*, em que Taunay recorreu a Henrique Boiteux, almirante da Marinha residente no Rio de Janeiro, com o objetivo de sanar as dúvidas em relação às feições daquelas figuras históricas que cercaram o príncipe no interior da fragata. Taunay também explicaria em seu relatório de 1922 suas intenções com aquela pintura:

[...] tratava-se da conhecida scena da fragata União: a 8 de fevereiro de 1822. Recebe o Príncipe D. Pedro a bordo Jorge de Avilez e seu estado maior e intima ao General portuguez que siga immediatamente para a Europa com toda a tropa lusitana. Apontando para um canhão brada-lhe: Se não partirem logo faço-lhes fogo, e o primeiro tiro quem o dispara sou eu!

91. Taunay (1926. p. 733).
Grifo nosso.

92. Sérié (2014, p. 22).

93. Cf. Oliveira (1999).

Nesta tela vêm-se numerosos Retratos. **Ao príncipe cercam José Bonifácio**, os marechaes Curado e Oliveira Alvares, ministro da guerra, os futuros marqueses de Queluz e da Praia Grande, o almirante De Lamare, diversos generaes conhecidos de terra e mar da época.⁹¹

Com essa pintura, celebrou-se a atitude “heroica” de D. Pedro, à sua escolha pela “causa do Brasil”, revestindo o episódio com roupagens grandiloquentes – uma cena que se permitiria remeter, dentro do enredo evolutivo proposto para o Salão de Honra, à imagem do príncipe D. Pedro, montado a cavalo, bradando “Independência ou morte!” na tela de Pedro Américo situada à frente.

Além da consciência da importância dos dados históricos na construção das cenas, estava também atento aos pressupostos próprios da pintura de história e sua tradição. Em ambos os quadros, as figuras convergem para a ação do personagem principal, e as cenas demonstram uma única ação, referendada no tempo e no espaço, onde as pequenas partes se conjugam ao todo, criando, em cada uma delas, a narrativa de fácil identificação, em que os episódios históricos, nas palavras de Pierre Serie, são retratados de “modo edificante, de cunho moralizante, atentos à dimensão de instrução para aquele que o[s] observaria”.⁹² Se, em *Sessão das Cortes*, confere agitação à cena, Oscar Pereira da Silva o faz elevando os braços da deputação, num diálogo possível com a tela *Le Serment de Jeu Paume*, de Jacques-Louis David. Já na tela da expulsão das tropas de Avilez, o príncipe preserva a placidez do herói – como na tela de Américo à frente – com o braço em riste, retomando o gestual fixado nos pinturas de batalhas francesas do século XIX, sobretudo nas muitas representações de Napoleão Bonaparte, seja naquelas em que o general está inserido em meio aos combatentes, montado a cavalo, seja quando estava apartado da peleja, em que sugere um pedido de ordem, de comando, transplantado por Pereira da Silva para a atitude análoga do príncipe D. Pedro, conferindo-lhe altivez.

O conjunto figurativo, apresentado em 1922, difere daquele esboçado em 1919, em que, de acordo com Cecília Helena de Salles Oliveira, “as lutas, por vezes sangrenta, marcariam a recuperação da Independência como conquista, cuja gênese deveria ser buscada em vários movimentos de resistência ao domínio português no período colonial”.⁹³ Preservou-se ali, com as duas pinturas de Pereira da Silva, o esforço de representar a “colônia em luta contra a metrópole”, seja pela expulsão das tropas portuguesas, seja pelos embates travados entre “brasileiros” e “portugueses” contra a “recolonização” do Brasil – uma suposta consciência nacional, que naquele momento é difícil de atribuir.

Permanece um tanto obscura na documentação a rejeição dessas primeiras ideias de Taunay por parte do governo. O certo é que, ao serem modificadas,

fixou-se o “7 de Setembro” como o fim da narrativa que se iniciava no saguão. A tela *Independência ou Morte!* (1888), de Pedro Américo, seria então tomada como o ponto culminante da emergência da nação e da narrativa da Independência ali proposta. Destacar os feitos da Bahia na guerra, e sua vitória no 2 de Julho de 1823, como proposto em 1919, poderia eclipsar o “7 de Setembro de 1822” e todo o discurso simbólico que atrelava essa data ao lugar do “grito”, ocorrido nas imediações das margens do riacho do Ipiranga, portanto, em terras paulistas – local em que o museu está situado. Elas integravam, dentro do salão, uma narrativa linear, evolutiva, que desembocaria no “7 de Setembro de 1822”, representado ali pela tela de Pedro Américo que se impunha pelo assunto, mas também, pelas significativas dimensões. A Bahia seria lembrada em uma das placas dispostas nas laterais da escadaria.⁹⁴ Na configuração do memorial apresentado (parcialmente completo) em 1922, a Independência teria, portanto, São Paulo como cenário, e os paulistas como protagonistas, imortalizados nas pinturas que celebrariam seus atos tidos por heroicos na conquista pela separação de Portugal.

Na linha acima de *Independência ou Morte*, Taunay alocou cinco retratos de dois metros de diâmetro cada, inserindo-os no óculos, também conhecidos por “olhos de boi”, legados pelo arquiteto Bezzi. Ao centro, o retrato de D. Pedro I, ladeado pelos de José Bonifácio e José Clemente Pereira. Nas paredes, em lados opostos, estão os de Joaquim Gonçalves Ledo e Antônio Diogo Feijó, todos realizados por Oscar Pereira da Silva entre 1919 e 1921.

Historicamente, as adversidades eram grandes entre os dois grupos de figuras políticas ali apresentadas. De um lado, estavam Joaquim Gonçalves Ledo e José Clemente Pereira, - reconhecidos por “tendências francamente republicanas”⁹⁵ e “liberais” nas palavras do próprio Taunay. De outro, liderado por José Bonifácio, situava-se o grupo que combatia tais ideias e, mais afinado com um projeto conservador, temia uma “fatal desagregação do Brasil e a introdução da anarquia em todo o território, como se dá então, em toda a América Hespanhola, recém libertada do jugo colonial”.⁹⁶ Para Taunay, “tendo um fito commum, coaduna[va]-se os esforços de todos os patriotas andradistas e não andradistas em prol da libertação brasileira”,⁹⁷ e “detestando-se mutuamente, trabalhavam ambos sob a mesma inspiração patriótica”.⁹⁸ O Diretor, desse modo, destacou “a unanimidade e a concordância necessárias para a construção da identidade nacional por meio da independência” – irmanando essas figuras históricas, de ideais distintos, em torno da figura de D. Pedro, e em prol da Libertação.⁹⁹

Percorrendo mais de 35 anos da concepção da tela do grito de Pedro Américo, até a conformação do Salão de Honra para a comemoração de 1922, os agentes analisados denotam movimentos entre concepções pessoais, pressões

94. “Próceres da Independência Nacional – Libertação da Bahia”.

95. Cf. Taunay (1922).

96. *Ibid.*, p. 26.

97. *Ibid.*, p. 27.

98. *Ibid.*, p. 45.

99. Para uma análise detida sobre esses retratos, cf. LIMA JUNIOR, op. cit. 2016. A respeito do retrato de Ledo, cf. OLIVEIRA, Op. cit. 2017.

100. Como bem observou Ulpiano Bezerra de Meneses em texto clássico: No Salão de Honra “a arquitetura e a pintura se integram, não há objetos num espaço, há objetos produzindo um espaço qualificado.” Meneses (1992, p. 27).

101. Meneses (1992; 1994)

externas e o avanço em concordâncias políticas e sociais que transcorreram durante o processo de conformação de uma narrativa histórica que tinha sempre o centro em São Paulo. Decisivos para a compreensão dessa dinâmica, que se afasta da História como disciplina e nos aproxima da cristalização de memórias e da identidade, são justamente os apagamentos, omissões e desejos de alguns desses agentes que se ajustam. Longe, portanto, da História, o Salão de Honra foi de fato espaço fecundo¹⁰⁰ para a celebração da Memória.¹⁰¹

REFERÊNCIAS

FONTES ICONOGRÁFICAS

ALMEIDA JUNIOR, José Ferraz de. *Amolação interrompida*. 1894, óleo sobre tela, 200 x 140 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Transferida do Museu Paulista, 1905

ALMEIDA JUNIOR, José Ferraz de. *Caipira picando fumo*. 1894, óleo sobre tela, 200 x 140 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Transferida do Museu Paulista, 1905.

ALMEIDA JUNIOR, José Ferraz de. *Partida da Monção*. 1897, óleo sobre tela, 390 x 640 cm. Acervo do Museu Paulista.

EARLE, Augustus. Dona Maria de Jesus. In: GRAHAM, Mary. *Journal of a Voyage to Brazil and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823*. Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternoster-Row; J. Murray, Albermarle-street, 1824.

FAILUTTI, Domenico. *D. Leopoldina e seus filhos*. 1921, óleo sobre tela, 155 x 253,5 cm. Acervo do Museu Paulista.

FAILUTTI, Domenico. *Maria Quitéria de Jesus*. 1920, óleo sobre tela, 155 x 253,5 cm. Acervo do Museu Paulista.

GAMEIRO, Alfredo Roque. As côrtes constituintes de 1820. In: FRANCO, Chagas; SOARES, João (coords.). *Prosa original de Chagas Franco. Ilustrações de Roque Gameiro e Alberto de Sousa. Quadros da história de Portugal*. Lisboa: Papelaria Guedes, 1917.

MANUEL, Frédéric. *Interior do Museu do Ipiranga*. São Paulo, 1906., foto gelatina, p&b ; 28,8 x 22,4 cm. Acervo da Biblioteca Nacional (Brasil). Disponível em: <<https://bit.ly/2oIXF8E>>. Acesso em: 24 set. 2019.

MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. *Independência ou Morte!*, 1888, óleo sobre tela, 415 x 760 cm. Acervo do Museu Paulista.

MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. *Independência ou Morte!* [estudo], [s. d.], óleo sobre tela, 59 x 51 cm. Coleção Fadel – RJ.

SILVA, Oscar Pereira da. *O Príncipe D. Pedro e Jorge Avilez a bordo da Fragata União*. 1922, óleo sobre tela, 310 x 250 cm. Acervo do Museu Paulista.

SILVA, Oscar Pereira da. *Sessão das Cortes de Lisboa*. 1922, óleo sobre tela, 310 x 250 cm. Acervo do Museu Paulista.

FONTES IMPRESSAS

RELATÓRIO apresentado ao digno secretário do Interior Dr. Cesário Motta Junior pelo Director do Museu Dr. H. Von Ihering. 30 de dezembro de 1894.

RELATÓRIO apresentado ao digno secretário do Interior Dr. Alfredo Pujol pelo Dr. H. Von Ihering. Director do Museu. 31 de Dezembro de 1895.

SÃO PAULO. Lei n. 192, de 26 de agosto de 1893. Resolve sobre a utilização do Monumento do Ypiranga. São Paulo: Acervo Histórico da Alesp.

SÃO PAULO. Lei n. 200, de 29 de agosto de 1893. Auctoriza o Governo a reorganizar o Museu do Estado. São Paulo: Acervo Histórico da Alesp.

SÃO PAULO. Decreto n. 249, de 26 de julho de 1894. Approva o Regulamento do Museu do Estado, para execução da lei n. 200, de 29 de Agosto de 1893. São Paulo: Acervo Histórico da Alesp.

LIVROS, ARTIGOS E TESES

AFONSO, Simonetta Luz; MOURÃO, Cátia. Em busca de uma Casa para as Cortes - Do Paço das Necessidades à instalação no Mosteiro de São Bento da Saúde (1820 - 1828). In: *Os Espaços do Parlamento: Da Livraria das Necessidades ao andar nobre do Palácio das Cortes (1821 - 1903)*. Lisboa: Assembleia da República, 2003.

ALMEIDA, Vinícius Soares de. *A caipirinha (1880-1928): Representações do caipira na peça teatral de Cesário Motta Junior*. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

ALONSO, Angela. *Flores, votos e balas*. O movimento abolicionista brasileiro (1868-1888). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALVES, Ana Maria de Alencar. *O Ipiranga apropriado: Ciência, política e poder – O Museu Paulista, 1893-1922*. São Paulo: Humanitas, 2001.

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. São Paulo: EDUC, 2006.

AMANCIO, Kleber. A presença (?) negra em Pedro Américo. In: MYRRHA, Lais. *Onde está Pedro Américo?* Museu do Louvre - Pau Brazil. São Paulo: Guilherme Giugrida; Jéssica Varrichio, 2018.

ARMITAGE, John. *História do Brazil*. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Comp, 1837.

AVOLESE, Claudia Valladão de Mattos. Independência ou Morte, de Pedro Américo: entre a materialidade da obra e a imagem em construção. In PICCOLI, Valeria; PITTA, Fernanda, et al. *Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.

BARBUY, Heloisa. O Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado. IN: ARAUJO, Marcelo Mattos; CAMARGOS, Marcia (orgs.). *Pinacoteca: a história da Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Artemeios, Pinacoteca do Estado, 2007. p. 137-146.

BERBEL, Márcia Regina. *A Nação como artefato: Deputados do Brasil nas Cortes Portuguesas (1821 - 1822)*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *O Museu Paulista: Affonso d'Escragnolle Taunay e a memória nacional*. São Paulo: Unesp; Museu Paulista, 2005.

BUENO, Alexei. *Arte e História do Brasil na Coleção Fadel*. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Edusp, 2017.

CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas: o imaginário da República do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHADWICK, Whitney. Amateurs and Academics: A New Ideology of Feminity in France and England. In: *Women, Art, and Society*. Londres: Thames and Hudson, 2012.

CHASTEL, Andre. *Le geste dans l'Art*. Paris: Editions Liana Levi, 2001.

CHIARELLI, Tadeu. Anotações sobre Arte e História no Museu Paulista. In FABRIS, Annateresa. *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte: Editoria C/ Arte, 1998.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico. In: *Projeto História: artes da história e outras linguagens*. São Paulo: PUC-SP, 2005b, n. 24.

CIVIL PIERRE, M. Culture et histoire: galerie de portraits et "hommes illustres" dans l'Espagne de la deuxième moitié du XVI siècle. In: *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome 26-2, 1990.

COLI, Jorge. Introdução à pintura de História In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira.(org.). Dossiê Pintura de História. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 39, 2007.

CÔRTE-REAL, Manuel. *O Palácio das Necessidades*. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1983.

DIARIO DAS CORTES Geraes, Extraordinarias, e Constituintes da Nação Portuguesa. Segundo Anno da Legislatura. Tomo VI. Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1822. Biblioteca Nacional de Lisboa, Localização: Fg. 4852-4862.

DIAS, Elaine. Independência ou Morte. In: *Pedro Américo*. Coleção Grandes Pintores Brasileiros. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2013.

ELIAS, Maria José. *Museu Paulista: memória e história*. 1996. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996.

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

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Unesp, 1997.

GAMEIRO, Alfredo Roque. As côrtes constituintes de 1820. In: FRANCO, Chagas; SOARES, João (coords.). Prosa original de Chagas Franco. Ilustrações de Roque Gameiro e Alberto de Sousa. *Quadros da história de Portugal*. Lisboa: Papelaria Guedes, 1917.

GRAHAM, Mary. *Journal of a Voyage to Brazil and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823*. Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternoster-Row; J. Murray, Albermarle-street, 1824.

GOMES, Nathan. A la guerra Americanas: questões de gênero e etnicidade nos retratos de Maria Quitéria de Jesus. *Reveu Interdisciplinaire de Travaux sur les Amériques*. N. 12, 2019. (no prelo).

GONZAGA, Guilherme G. *Augustus Earle: pintor viajante*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes). UNB, 2012.

IHERING, Herman von. *Crônicas do Museu Paulista: 1894-1921*. Museu Paulista, AMP/FMP Livro L4, São Paulo.

IHERING, Hermann von. *Relatório apresentado ao digno Secretário do Interior Dr. Cesário Motta Junior*, Typographia do Diário Oficial, São Paulo. [1895]

IHERING, Hermann von. *Relatório apresentado ao digno Secretário do Interior Dr. Alfredo Pujol*, Typographia do Diário Oficial, São Paulo, 1896.

IHERING, Rodolpho von. *Guia Pelas Coleções do Museu Paulista*. Typ. Cardozo, Filho &C., São Paulo, 1907.

JAMES, D. Um pintor inglês no Brasil do primeiro reinado. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico*. N. 12, 1955.

KNAUSS, Paulo. A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. In: VALLE, Arthur, DAZZI, Camila & PORTELLA, Isabel. *Oitocentos: Arte Brasileira do Império a República*. Tomo I. Rio de Janeiro: Sopédica Editora da UFFRJ, 2008.

LIMA, Oliveira. *O movimento da Independência, 1821 - 1822*. (6ª ed., 1922). Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, nova série, n. 1, 1993.

LIMA JUNIOR, Carlos. Alfredo Roque Gameiro e Oscar Pereira da Silva: um possível diálogo entre artistas do velho e do novo mundo. In: VALLE, Arthur. (et al.). *Oitocentos: Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: Seropédica; UFRRJ, 2013. Tomo III.

LIMA JUNIOR, Carlos. *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. Dissertação (Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras). IEB-USP. São Paulo, 2015.

LIMA JUNIOR, Carlos. Salão de Honra do Museu Paulista: projetos e narrativas. In: PICCOLI, Valeria; PITTA, Fernanda. *Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca do Estado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.

LIMA JUNIOR, Carlos. Da pena ao pincel: o passado paulista (re)criado nas encomendas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo, n. 26, e. 34, 2018a.

LIMA JUNIOR, Carlos. "...desta tribuna até os reis têm que me ouvir" – Sobre o quadro Sessão das Cortes de Lisboa. *200 - Revista do Grupo de Trabalho do Bicentenário da Independência*. Ministério das Relações Exteriores. Ano 1. n. 1 out.-dez., 2018b.

LIMA JUNIOR, Carlos. Morto pelo desejo de Liberdade: a imagem de Tiradentes reabilitada em Tempos de República. In: ALVEAL, Carmen Margarida Oliveira et al. (Orgs.). *Anais do VII Encontro Internacional de História Colonial*. Mossoró, RN: EDUERN, 2018c. p. 1221-1233.

LIMA JUNIOR, Carlos. O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União, de Oscar Pereira da Silva: a Independência em tons belicosos. *Revista Navigator*. Dossiê Interfaces da Arte no universo da História Marítima e Militar: Estética, Linguagens e Representações. Rio de Janeiro, v. 15, n. 29, 2019.

LIMA JUNIOR, Carlos. A difícil arte de negociar: Afonso Taunay e a contratação dos pintores para o Museu Paulista em tempos de Centenário. (No prelo). Capítulo a ser publicado no livro dedicado à memória dos 100 anos da entrada de Afonso Taunay na direção do Museu Paulista, organizado por Jorge Cintra e Alberto Schneider.

LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica: Os museus e as ciências naturais no século XIX*. Brasília: UnB, 2009.

LOURENÇO, Maria Cecília França; NASCIMENTO, Ana Paula. *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007. (catálogo de exposição).

MAGALHÃES, Gal. Couto de. *O Selvagem*. São Paulo: Livraria Magalhães, 1913.

MAKINO, Miyoko. Ornamentação do Museu Paulista para o Primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. Nova Série. v. 10 – 11. 2002 – 2003.

MARINS, Paulo Cesar Garcez. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, São Paulo, n. 14, p. 77-104, 2007.

MARINS, Paulo Cesar Garcez. O museu da paz: sobre a pintura histórica no Museu Paulista durante a gestão Taunay. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (Coord.). *O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay*: escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017.

MATTOS, Claudia Valladão de; OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp, 1999b.

MATTOS, Claudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Afonso Taunay para o Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, ano 6, v. 7, n. 7, p. 123-148, 2003.

MENESES, Ulpiano Bezerra Toledo. O Salão de Honra do Museu Paulista e o Teatro da História. In: MENESES, Ulpiano Bezerra Toledo (org.). *Como explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 1992.

MENESES, Ulpiano Bezerra Toledo de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*. 1994. São Paulo, v. 2, n. série, p. 9-42.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. Relatório científico Fapesp. (Pós-doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana. 2012. 175 f. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. *São Paulo na disputa pelo passado*: o Monumento à Independência, de Ettore Ximenes. 2018. Tese (Doutorado em Fundamentos da Arte e da Arquitetura), FAU-USP. São Paulo, 2018.

MOTTA Jr., Cesário. Porto-Feliz e as monções de Cuiabá. In: LISBOA, José Maria, *Almanach litterario de S. Paulo para 1884*. São Paulo: Typographia da Provincia de São Paulo, 1883. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Arquivo do Estado; Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1983.

MOTTA Jr., Cesário. *Relatório apresentando ao Senhor Doutor Presidente do Estado de São Paulo, Pelo Secretário dos Negócios do Interior: a 7 de abril de 1893*. São Paulo: Typ. a Vapor de Vanorden & Comp., 1893.

MOTTA Jr., Cesário. *Relatório apresentando ao Senhor Doutor Presidente do Estado de São Paulo, Pelo Secretário dos Negocios do Interior: a 28 de março de 1894*. São Paulo: Typ. a Vapor de Vanorden & Comp., 1894.

MOTTA Jr., Cesário. *Relatório apresentando ao Senhor Doutor Presidente do Estado de São Paulo, Pelo Secretário d'Estado dos Negócios do Interior: a 31 de março de 1895*. São Paulo: Typ. do Diario Official, 1895.

NERY, Pedro. *Arte, pátria e civilização: A formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1893-1912)*. 2015. Dissertação (Mestrado em Museologia), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

NERY, Pedro. Acervo em Movimento: Uma coleção de arte para São Paulo. In: *Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo*. (Catálogo). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O espetáculo do Ipiranga: Reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.3, p. 195-208, jan/dez. 1995.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Delimitação do lugar do “grito”: propostas e contradições. In: BARBUY, Heloisa. *Museu Paulista: Um Monumento no Ipiranga (História de um edifício centenário e de sua recuperação)*. São Paulo: Federação e Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, 1997.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (org.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp; Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1999.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. “O espetáculo do Ypiranga”: mediações entre história e memória. Tese (Livre-Docência). Museu Paulista da USP, 1999a.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O Museu Paulista e o imaginário da Independência. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. (Org.). *Museu Paulista: novas leituras*. São Paulo: Museu Paulista da USP; Imprensa Oficial, 1999b.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Retrato ficcional e implicações historiográficas: a figura de Gonçalves Ledo na decoração interna do Museu Paulista. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (Org.). *O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay*: escrita da História e Historiografia, séculos XIX e XX. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017.

OLIVEIRA FILHO, José da Costa de. O Monumento à Independência – Registros de arquitetura. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 10/11. p. 127-147 (2002-2003).

PETRELA, Yara Lúcia Mello Moreira. *Museu Paulista: um edifício de técnica tradicional de construção de alvenarias*. 2008. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo), FAU-USP. São Paulo, 2008.

PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: Costume e história na pintura de Almeida Júnior*. 2013. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

PITTA, Fernanda. *Os pincéis escrevem a história no “Teatro da Memória” – O trabalho artístico, intelectual e político de Benedito Calixto nas encomendas de retratos históricos do Museu Paulista (1900-1906)*. Relatório de Pós-Doutorado, Programa de Auxílio à Pesquisa, Pró-Reitoria de Pesquisa e Extensão da Universidade de São Paulo, 2014, manuscrito.

PITTA, Fernanda. Pintura de costumes como pintura de história: A Partida da Monção, de José Ferraz de Almeida Júnior. In: *Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo*. (Catálogo). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016.

POMIAN, Krzysztof. Le musée face a l'histoire. In: *L'Histoire au musée*. Actes du colloque l' Histoire au musée. Versailles: ACTES SUD, 2004.

POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

PRADO, Maria Lúcia Coelho. A participação das mulheres nas lutas pela Independência política da América Latina. In: *América Latina no século XIX: tramas, telas, textos*. São Paulo: EDUSC, 1999.

RANGEL, Alberto do Rego. *D. Pedro I e a Marquesa de Santos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916.

ROSEMBERG, Liana Ruth Bergstein. *Da imagem retórica: a questão da visualidade na pintura de Pedro Américo no Brasil oitocentista*. Tese (Doutorado em Estrutura Ambientais e Urbanas). FAU USP, 1998. Orientação Profa. Dra. Ana Maria de Moraes Beluzzo.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Os Guardiões da nossa História Oficial: os institutos históricos e geográficos brasileiros*. São Paulo: IDESP: Série História das Ciências Sociais, 1989.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado. *Revista USP*. São Paulo, n. 58, p. 6-29, jun.-ago., 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STUMPF, Lúcia Klück; LIMA JÚNIOR, Carlos. *A Batalha do Avaí – a beleza da barbárie: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STUMPF, Lúcia Klück. Entre o dito e o não dito. In: MYRRHA, Lais. *Onde está Pedro Américo? Museu do Louvre - Pau Brasil*. São Paulo: Guilherme Giugrida; Jéssica Varrichio, 2018.

SÉRIE, Pierre. *La peinture d'histoire en France: 1860 - 1900*. Paris: Arthena, 2014.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *RBCS*. São Paulo, v. 17, n. 50, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Les portraits de l' Imperatrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil. In: *Les femmes dans les Amériques: Féminismes, études de genre et identités de genre dans les Amériques, XIX et XXe siècles*. Actes du colloque international à Aix-en-Provence, décembre, 2013. Disponível em <https://bit.ly/1FllBnm>. Acesso em: nov. 2014.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. LIMA JÚNIOR, Carlos. Heroínas em batalha: figurações femininas em museus em tempos de centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922. *Museologia & Interdisciplinaridade*. Brasília, v. 7, Ano 13, p. 31-54, 2018.

SINGH Jr., Oséias. *Partida da monção: Tema histórico em Almeida Junior*. 2004. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Pátria Coroada: O Brasil como Corpo Político Autônomo 1780 - 1831*. São Paulo: Unesp, 1999.

STUMPF, Lúcia Klück. *Fragments de Guerra: imagens e visualidade da guerra contra o Paraguai (1865 – 1881)*. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social). FFLCH-USP. São Paulo, 2019.

TARASANTCHI, Ruth S. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Mercado das Artes, 2006.

TAUNAY, Afonso d'Escragnole. Relatório referente ao anno de 1919 pelo Director, em Comissão, do Museu Paulista. *Revista do Museu Paulista*. São Paulo: Typ. a Vapor de Hennies Irmãos, Tomo XII, 1920.

TAUNAY, Afonso d'Escragnole. Relatório referente ao anno de 1920 apresentado a 18 de Janeiro de 1921, ao Ex.mo Snr. Secretário do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Affonso d' Escragnole Taunay. In: *Revista do Museu Paulista. Tomo XIII*. Commemorativo do Primeiro Centenario da Independência Nacional. São Paulo: Oficinas do Diario Official, 1922a.

TAUNAY, Afonso d'Escragnole. *Grandes vultos da Independência brasileira. Publicação commemorativa do Primeiro Centenário da Independência nacional*. São Paulo: Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1922b.

TAUNAY, Afonso d'Escragnole. “Do Reino ao Império”. In: *Annaes do Museu Paulista*. São Paulo: Diario Official, 1927. v. 3. 318 p.

TAUNAY, Afonso d'Escragnole. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo: Imprensa Official do Estado, 1937.

TAUNAY, Afonso d'Escragnole. *Guia do Museu Republicano: “Convenção de Itu”*. São Paulo: Departamento Estadual de Informações, 1946.

VALIM, Patricia. Maria Quitéria vai a Guerra. In: FIGUEIREDO, Luciano. *História do Brasil para ocupados*. São Paulo: Casa das Palavras, 2013.

VESENTINI, Carlos Alberto. Maria Quitéria de Jesus: história e cinema. *Anais do Museu Paulista*. Universidade de São Paulo. Tomo XXIX, 1979.

Artigo apresentado em 8/3/2019. Aprovado em 10/9/2019.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License