

Ana Cláudia Fonseca Brefe

*Um lugar de memória para a Nação.
O Museu Paulista reinventado por Affonso d'Esgragnolle Taunay
(1917-1945)*

**Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**

ANA CLÁUDIA FONSECA BREFE

“Um lugar de memória para a Nação. O museu paulista reinventado por Affonso d’Escragnolle Taunay (1917-1945)”

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas ob a orientação do Prof. Dr. Edgar Salvadori De Decca

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 19/03/1999

BANCA

Prof. Dr. Edgar Salvadori De Decca (Orientador)

Profa. Dra. Izabel Andrade Marson

Profa. Dra. Leila Mezan Algranti

Prof. Dr. Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses

Profa. Dra Cecilia Helena Lorenzini de Salles Oliveira

Edgar Salvadori De Decca

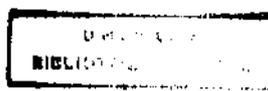
Amanson

Leila Mezan Algranti

Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses

Cecilia Helena Lorenzini de Salles Oliveira

19/03/99



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
Ex.	
BC/37.846	
329/99	
C <input type="checkbox"/>	D <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	10/06/99
N.º GPC	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM-00123935-8

B745L

Brefe, Ana Cláudia Fonseca.

Um lugar de memória para a nação : o Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragnolle Taunay (1917-1945) / Ana Cláudia Fonseca Brefe. -- Campinas, SP : [s.n.], 1999.

Orientador : Edgar S. De Decca.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Taunay, Affonso d'E. (Affonso d'Escragnolle), 1876-1958. 2. Museus históricos - Brasil. 3. Historiografia.
I. De Decca, Edgar Salvadori. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.

À José e Carmen Marlene.

"Les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle l'ignore. C'est la déritualisation de notre monde qui fait apparaître la notion. Ce que secrète, dresse, établit, construit, décrète, entretient par l'artifice et par la volonté une collectivité fondamentalement entraînée dans sa transformation et son renouvellement. Valorisant par nature le neuf sur l'ancien, le jeune sur le vieux, l'avenir sur le passé. Musée, archives, cimetières et collections, fêtes, anniversaires, traités, procès-verbaux, monuments, sanctuaires, associations, ce sont les buttes témoins d'une âge, des illusions d'éternité".

Pierre Nora (Les lieux de mémoire, 1984)

Sumário

Introdução: Um Museu às Margens do Ipiranga	01
Capítulo 1. Museu Paulista, museu histórico	08
1.1. Século XIX ou o século dos museus históricos	12
1.2. Sobre as origens dos museus no Brasil e o perfil do Museu Paulista	33
- <i>Taunay e a História</i>	42
I. Nos quadros do Instituto Histórico e Geográfico	44
II. Sob o imperativo do documento: reconstruindo a verdade do passado	49
Capítulo 2. Montando o Cenário	68
2.1. Agindo como Demiurgo	79
- <i>O Cenário de 1922</i>	96
2.2. O Sete de Setembro de 1922 na colina do Ipiranga	125
2.3. Um cenário paralelo: o Museu Republicano Convenção de Itu	148
Capítulo 3. Completando o Cenário	168
3.1. Taunay e a história das bandeiras paulistas	173
3.2. O Museu Paulista a partir de 1923	201
- <i>Brasil, epopéia bandeirante</i>	209
I. Hall monumental, principiando a epopéia	209
II. Caixa da Escadaria, enredando a epopéia	216
III. Sala das Monções, o auge da epopéia	227
IV. Concluindo a narrativa da epopéia bandeirante	239
3.3. Os últimos dez anos de Taunay no Museu Paulista	248
Conclusão	277
Anexo. Ensaio topográfico da planta do edifício do Museu Paulista durante a gestão de Taunay.	282
Fontes	290
Bibliografia	296

Agradecimentos

No momento de escrever os agradecimentos nos damos conta do longo caminho percorrido para chegar até aqui e, mais que isso, percebemos quantas pessoas se envolveram, direta ou indiretamente no processo de pesquisa, escrita e edição final deste trabalho.

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais, por estarem sempre presentes, me empurrando para frente e me fazendo sempre acreditar que “tudo vai dar certo”. A Adriana, minha irmã querida, agradeço pela amizade, pela cumplicidade e sobretudo pela sua paciência comigo nos vários momentos de “desespero”. Meu irmão Carlos, sempre preocupado e carinhoso à sua maneira, me ajudou muito na parte prática deste trabalho, me desvendando a “metafísica” da informática.

Aos funcionários do Museu Paulista devo agradecer pelo carinho com que sempre me trataram. Em especial quero agradecer ao pessoal do Setor de Documentação do Museu, à Sônia, responsável pelo atendimento; à Vânia pelas horas que passei com ela depois do expediente no Museu e pelas caronas no final da tarde; à Solange, bem a lista de agradecimentos seria longa e detalhada, por isso, para ser breve, deixo aqui registrado meu profundo reconhecimento por sua amizade.

Ao meu orientador Edgar De Decca agradeço pelas dicas, conselhos e comentários precisos nas horas decisivas.

A realização de toda a pesquisa e a escrita da tese só foram possíveis graças ao financiamento da FAPESP, no primeiro e no quarto ano de trabalho, e à CAPES, no segundo e terceiro ano quando me concedeu uma bolsa de doutorado-sanduíche para estudo e pesquisa em Paris, na *École des Hautes en Sciences Sociales*. Neste período no exterior, o apoio do meu orientador estrangeiro, Pierre Nora, foi decisivo, não apenas pelo precioso contato intelectual, mas por ter me facilitado o contato com especialistas e o acesso a instituições, como o Museu Nacional de Versalhes. Neste último realizei um estágio durante dez meses, tendo a oportunidade de conhecer os meandros de um museu histórico, em seu funcionamento cotidiano, graças ao convívio com a chefe do Departamento Cultural, Mme Béatrix Saule, a quem também presto meus sinceros agradecimentos.

Finalmente, devo dizer que se essa longa estada na França certamente influenciou os rumos deste trabalho, ela foi também decisiva para minha vida pessoal. Por isso, termino aqui lembrando do Jean-Michel, presença e motivação determinantes nestes últimos anos.

Introdução. Um museu às margens do Ipiranga



Fig. 1-Luiz Carlos Peixoto, *Monumento do Ipiranga em 1893* (Pinacoteca do Estado)

“É o bairro do Ipiranga um dos arrabaldes de S. Paulo cujo nome respeitaram os séculos (...) Ao do Ipiranga mencionam os mais antigos papéis paulistanos, quase coevos da fundação da boa vila de São Paulo do Campo de Piratininga. Assim, nas Actas e no Registro Geral da Câmara de São Paulo, desde o século XVI, surgem numerosas referências à “colina sagrada” dos nossos tempos. (...) Desde os primeiros anos de S. Paulo, couberam, portanto, “as terras do Hipirangua que era quaminho do mar” a três dos mais ilustres povoadores, antepassados de muitos dos famosos bandeirantes e personagens de prol em sua república. Como se achasse o Ipiranga no caminho que ligava S. Paulo a Santos, estrada objeto do desvelo constante das autoridades municipais, do Capitães Gerais, dos ouvidores e corregedores, de todas as autoridades enfim, tornou-se o seu nome estável e popular, devido à sua relativa proximidade da capital paulista”.¹

Neste longo trecho, extraído da “Breve Notícia Histórica” sobre o Ipiranga e o Museu Paulista, que abre o *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*, publicado por Affonso de Taunay em 1937, o local em que foi construído o *Monumento do Ipiranga*, posteriormente convertido em museu, aparece fortemente calcado na tradição paulista e nacional. Caminho de passagem entre o mar e o sertão, ao longo de séculos, o Ipiranga, tal como é descrito acima, esteve presente em várias fases da história nacional, do Brasil colonial ao republicano. O lugar histórico da proclamação da Independência brasileira parece portanto dotado de singularidade muito antes de ter sido palco do gesto fundador de D. Pedro I.

Este conjunto de imagens e idéias, base da força simbólica e do poder evocativo que emanam do *Museu do Ipiranga* (como é popularmente conhecido até hoje, apesar deste nunca ter sido seu nome oficial), foi fortemente explorado por Affonso de Taunay durante sua longa gestão à frente do Museu, de 1917 a 1945, que será amplamente abordada neste trabalho.

O edifício em estilo neo-clássico que abrigou o Museu do Estado a partir de 1894 não foi inicialmente projetado para abrigar um museu, mas sua finalidade primeira era a de Monumento à Independência brasileira, tendo sido construído na colina do Ipiranga,

¹ Taunay, Affonso d'Escragnolle. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1937, pp. 7 e 8.

próximo ao *lugar* onde D. Pedro I teria proferido o famoso “grito” que fez do Brasil um país independente.

A idéia de se elevar um monumento comemorativo à Independência brasileira é praticamente contemporânea à proclamação (data de 1923), contudo nenhum dos projetos apresentados ao longo do século XIX chegaram a ser realizados, somente aquele apresentado em 1881, pelo engenheiro arquiteto Tommaso Gaudenzio Bezzi e aprovado pelo governo provincial de São Paulo. As vicissitudes dos primeiros projetos estão certamente relacionadas ao conturbado contexto político do Brasil imperial e à forma pela qual o fato “Independência brasileira” foi sendo recuperado, valorizado e representado ao longo do tempo, na Corte e em São Paulo. Tais questões, entretanto, fogem ao âmbito deste trabalho.

O “Palácio de Bezzi”, como também ficou conhecido, começou a ser construído em 1885, sendo dado por terminado em 1890, apesar de inacabado, alegando-se falta de recursos. Em 1892 o edifício foi considerado propriedade do Estado e finalmente, em 1894, tornou-se a nova sede do Museu do Estado, oficialmente batizado *Museu Paulista*. Passou, assim, a abrigar as coleções provenientes daquele, essencialmente compostas pelo antigo *Museu Sertório*, acervo formado principalmente de coleções zoológicas e ainda de uma miscelânea de objetos, inclusive algumas peças preciosas e únicas do patrimônio arqueológico e histórico nacional, adquirido pelo Estado de São Paulo em 1890.

A lei que regulamentou o funcionamento da instituição, e que será oportunamente analisada, definiu o seu perfil como um centro de estudo e de exposição no campo das Ciências Naturais – pela própria exigência do sítio histórico, um monumento comemorativo à Independência brasileira, onde deveria ser exposto em evidência o quadro histórico de Pedro Américo, *Independência ou Morte!*. Dado o caráter de suas coleções, o primeiro diretor nomeado para dirigi-lo, foi o zoólogo Hermann Von Ihering, que permaneceu à sua frente até 1916, quando o Museu passou por uma vasta sindicância e por um inventário para apurar irregularidades administrativas e desvios de objetos do acervo. Em 1917 é, enfim, nomeado um novo diretor para o instituto, Affonso de Taunay, que transformou por completo seu antigo aspecto e seus direcionamentos.

É interessante notar que o novo diretor não era um naturalista, mas um historiador (apesar de sua formação como politécnico, Taunay destacou-se em sua época por seu

trabalho no campo da História). E, certamente, essa nova nomeação foi bastante calculada pelo governo do Estado, dada a aproximação da comemoração do centenário da Independência brasileira, em 1922. Taunay entra com a incumbência de preparar o *Monumento do Ipiranga* para as festas centenárias, mas sua atuação na diretoria do Museu vai muito mais longe, tendo inúmeros desdobramentos, durante os vinte e nove anos que esteve à sua frente.

No início da pesquisa, pensei em centralizá-la nos cinco primeiros anos da gestão de Taunay no Museu Paulista, que me pareciam então os mais importantes de toda sua administração. O contato mais aprofundado com a documentação rapidamente me mostrou que, neste período inicial, seu projeto apenas esboçara-se e que somente na trama dos anos ele seria capaz de realizar tudo aquilo que havia planejado e tudo aquilo que julgava ser digno de uma instituição de tal porte, localizada em um *lugar* simbolicamente único para a história do Brasil. No entanto, a representação da Independência do Brasil, apesar de ganhar lugar de destaque na museografia, não é o aspecto principal, mas aparece como consequência lógica do desenrolar da história do Brasil, contada do ponto de vista de São Paulo e do esforço paulista. Acompanhando os relatórios anuais de diretoria, enviados à Secretaria do Interior e posteriormente à Secretaria de Educação e Saúde Pública, bem como as centenas e centenas de cartas, institucionais e pessoais, enviadas e recebidas por Taunay, foi possível perceber a dimensão de seu trabalho no Museu e seu caráter incessante e paulatino. É nesse âmbito que este trabalho se estruturou, isto é, procurando perceber ao longo do tempo, mas não necessariamente de maneira cronológica, como Taunay agiu para transformar o Museu em um museu histórico e paulista, partindo de um acervo enciclopédico e essencialmente voltado para a História Natural.

Os primeiros anos são decisivos, pois permitiram o perfeito desvendar da instituição e de suas coleções, identificando falhas, lacunas e inadequações – a maior delas, aos olhos de Taunay, era o absoluto menosprezo da História e dos “objetos históricos”, colecionados durante a gestão de Ihering de maneira aleatória e sem qualquer lugar de destaque no plano das exposições e da atividade científica do Museu.

Tal como Ihering, que fez uso de um vasto instrumental teórico no campo das Ciências Naturais para organizar o funcionamento do Museu, Taunay utiliza largamente seus estudos historiográficos e seu amplo conhecimento dos métodos e conceitos da

História em seu tempo para transformá-lo de maneira adequada ao *lugar* onde o edifício fora construído. Mais que isto, ele procura reunir no Museu documentos inéditos para a pesquisa da história de São Paulo e do Brasil, enriquece a biblioteca do instituto com uma coleção *brasiliiana* e cria uma nova revista, os *Anais do Museu Paulista*, para publicar fontes e trabalhos inéditos – principalmente de sua lavra – de interesse para a história nacional e paulista. Foi então fundamental para a minha pesquisa, acompanhar a ampla produção historiográfica de Taunay que segue em paralelo à sua atuação como diretor do Museu. Procuo apontar, neste caso, como a tarefa de historiador voltado para o estudo da história do Brasil, mas sobretudo de São Paulo – ou do ponto de vista paulista – o conduz na organização e redefinição da instituição sobre novas bases.

Durante boa parte da gestão de Taunay, entre 1917 e 1939, as coleções de História Natural permaneceram no edifício do Museu, dividindo o espaço com as coleções de História incrementadas ano a ano. As Seções de Zoologia e Botânica funcionavam graças a especialistas nestas áreas, que prestavam contas de seu trabalho em relatórios anuais ao diretor. O funcionamento destas seções se fazia de maneira completamente independente, sobretudo depois de 1922, quando a Seção de História do Museu foi oficialmente criada pelo governo do Estado. A partir de então, Taunay começou a insistir, de maneira cada vez mais enfática, na necessidade de se transferir as coleções de Ciências Naturais para um outro edifício, pois sua convivência com as coleções de História e o novo aspecto que o Museu adquiria com as suas intervenções lhe pareciam incompatíveis e paradoxais. Este trabalho trata da criação, organização e incremento da Seção de História da instituição do Ipiranga, que resultou na transferência das coleções de História Natural para um outro prédio e sua completa desanexação. Não será, portanto, tratado aqui do funcionamento das Seções dedicadas às Ciências Naturais do Museu, pois a direção de Taunay, apesar de não negligenciar a existência destas últimas, está intimamente comprometida com a transformação do Monumento do Ipiranga em um museu histórico. É justamente essa transformação que é objeto deste estudo.

No plano teórico, o trabalho estruturou-se em grande parte a partir da pesquisa bibliográfica realizada na França, com bolsa de doutorado sanduíche, sob a direção do historiador Pierre Nora, da *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, em Paris. Procurou-se então conhecer a bibliografia mais recente sobre a problemática e a história

dos museus em geral e dos museus históricos em particular, tentando perceber como estas instituições se inserem no quadro social, cultural e político de uma época e como mudam sob novos contextos num movimento recíproco. Aspecto essencial a ser assinalado quanto aos museus históricos é sua estreita relação com universo da História e com a própria estruturação da disciplina histórica ao longo do século XIX, na Europa. Este é o assunto tratado no primeiro capítulo deste trabalho, onde também esclareço como se dá a formação de Taunay como historiador, quais são seus modelos historiográficos e de que forma suas concepções de História conduzem seu trabalho museográfico.

O capítulo dois começa com o momento de transição, quando sai Ihering e entra Taunay. Procuro enfatizar aí o que caracteriza o trabalho de cada um dos dois diretores e quais foram os pontos essenciais da mudança. A abordagem dos primeiros anos da gestão de Taunay é bastante significativa, pois neles a inflexão pode ser notada, novos rumos são traçados de onde se caminha paulatina e definitivamente para a separação das coleções de Ciências Naturais daquelas de História, que passam então a constituir a “alma” do Museu. Neste capítulo trata-se ainda da reabertura do Museu para as festas centenárias, em 7 de setembro de 1922 e das solenidades realizadas ao longo daquele dia, quando as autoridades do Estado procuram, através de inúmeras inaugurações e celebrações, fixar o lugar preponderante de São Paulo no cenário nacional. A inauguração do Museu Republicano Convenção de Itu, em 1923, como instituição anexa ao Museu Paulista, voltada para a preservação da memória do movimento republicano em São Paulo, também é abordada neste capítulo. Taunay também é incumbido da organização deste acervo e de sua apresentação, optando por um trabalho museográfico então pouco conhecido no Brasil, a reconstituição de interiores de época, uma espécie de *period room*. A criação deste Museu fecha o cerco na glorificação dos feitos paulistas: a proclamação da República brasileira não se deu em solo paulista, mas o germe do movimento republicano foi plantado no Estado de São Paulo, com a fundação do Partido Republicano Paulista, em 1873 na famosa Convenção de Itu. São Paulo mais uma vez tomava a frente na evolução do Brasil rumo à sua constituição como nação. Por isto é de suma importância para as elites paulistas narrar a história e preservar a memória do local original e dos homens que participaram daquele evento, visto como um dos primeiros passos dados em direção à constituição do Brasil republicano.

A análise do tema de maior peso e ao qual Taunay dedicou a maior parte de suas pesquisas e de seus escritos, a *história das bandeiras paulistas*, é o fio condutor do terceiro capítulo. O trabalho historiográfico de Taunay se faz em paralelo ao museográfico, na construção da epopéia bandeirante, tema central da decoração histórica realizada nos espaços monumentais do Museu, mas que se esparrama por várias outras salas de exposição abertas pelo incansável diretor ao longo de seus quase trinta anos de trabalho, desdobrando-se em exposições em que a iconografia ocupa lugar de destaque, dando continuidade à temática da bandeira em outras dimensões. O objetivo de Taunay é contar a história da constituição da nação brasileira do ponto de vista de São Paulo, isto é, como resultado do esforço paulista, desde os primórdios da colonização. Por isto, é fundamental contar a história da São Paulo bandeirante, para mostrar como, já no início do Brasil colonial, os paulistas estavam fortemente envolvidos em um projeto de construção de uma unidade nacional. O Museu Paulista é o lugar em que esta história vai tomar corpo e materialidade.

Todo esse processo de mudança se desenrola ao longo do tempo sob a sábia e incisiva intervenção de Taunay. Esmiuçar os meandros do seu trabalho, entender seus fundamentos, motivações, dificuldades e contradições – que levaram à constituição de um dos primeiros museus históricos brasileiros cujo poder de irradiação simbólica perdura até hoje – é o desafio do presente estudo.

Capítulo 1. Museu Paulista, museu histórico

“Un Musée doit en conséquence avoir deux points de vue dans son institution: vue politique, et vue d’instruction publique; dans la vue politique, il doit être établie avec assez de splendeur et de magnificence pour parler à tous les yeux, et appeler des quatre coins du monde les curieux, qui se feroient un devoir d’ouvrir leurs trésors pour les verser chez un peuple ami des arts. Pris dans la vue d’instruction, il doit renfermer tout ce que les arts et les sciences réunis peuvent offrir à l’enseignement public. Tels étoient les Musées des anciens peuples dont nous aimons encore le souvenir. (...) En observant ce classement chronologique pour l’arrangement des Musées, ils deviennent naturellement un école savante et une encyclopédie où la jeunesse trouvera mot à mot tous les degrés d’imperfection, de perfection et de décadence par lesquels les arts dépendans du dessin ont successivement passé”.

Alexandre Lenoir. (*Musée des monuments*, 1806)

A recente restauração do prédio e de parte do acervo do Museu Paulista, realizada entre 1995 e 1998¹, e sua conseqüente revalorização dão continuidade ao processo de redirecionamento pelo qual ele vem passando desde a Resolução GR-3.560, de 11/08/89, que determinou a transferência das coleções de natureza antropológica, bem como do pessoal técnico-científico e de seus respectivos projetos, para o museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Foram necessários quase oitenta anos - que separam a assinatura da Lei n.º 1911, de 29/12/22, que criou a Seção de História Nacional (especialmente voltada para São Paulo e Etnografia), da Resolução citada acima - para que se cumprisse plenamente o projeto tão almejado por Affonso d'Escragolle Taunay de inaugurar “um **museu histórico** em São Paulo, sobretudo no monumento do Ypiranga, no local glorioso da Proclamação”.²

É bem verdade que da gestão de Affonso de Taunay até os dias atuais muita coisa mudou, não apenas na forma de apresentação do popularmente conhecido “Museu do Ipiranga”, mas sobretudo naquilo que diz a respeito à definição e às funções de um museu histórico. No *Plano diretor do Museu Paulista (1990-1995)* foram apresentados os vários aspectos da nova gestão do museu que, a partir de então, passou a ser entendido e organizado dentro de sua especialização no campo da História. Os aspectos principais que merecem ser citados, para além de todas as novas diretrizes estabelecidas³, referem-se justamente à delimitação dos objetivos e funções do museu, à sua definição como museu histórico e, conseqüentemente, à sua área de atuação.

O museu, diferentemente de outros organismos científicos, culturais ou educacionais, caracteriza-se pela referência básica a um acervo permanente de objetos materiais, cujas responsabilidades de formação, ampliação, conservação, estudo, documentação, produção de conhecimento, enfim, socialização deste último recaem sobre a atividade de curadoria. Nele as tarefas científico-documental, cultural e educacional, devem funcionar de maneira orgânica. Sua área específica de atuação (e é isto que o distingue de outras instituições de pesquisa histórica) é a **cultura material**, “entendida como o conjunto de sistemas físicos de produção e reprodução de

¹ A história detalhada do trabalho de restauração feito no Museu Paulista encontra-se na recente publicação, *Museu Paulista: um monumento no Ipiranga (História de um edifício centenário e de sua recuperação)* direção geral José Sebatião Witter; organização Heloisa Barbuy. São Paulo: Federação e Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, 1997.

² (grifo meu) Taunay, Affonso de. “Relatório referente ao ano de 1922”. In: *Separata da Revista do Museu Paulista*, tomo XIV, São Paulo, Oficinas do Diário Oficial, 1926, p. 47.

³ Essas diretrizes dizem respeito à política científica, de acervo, de pessoal técnico-científico, cultural, museológica e educacional.

social”, considerada indispensável para “conhecer satisfatoriamente a estrutura, funcionamento e mudança de uma sociedade”.⁴

Esse ponto de vista, se aproxima da perspectiva teórica aberta por Susan Pearce em que museu é visto como lugar em que a cultura material é elaborada, exposta, comunicada e interpretada. Por isto, no estudo dos diferentes períodos pelos quais este tipo de instituição passou, que poderiam ser chamados de *sistemas museais*, seria fundamental não apenas uma análise em termos políticos, ideológicos e estruturais, mas seria essencial levar a cabo uma reflexão sobre as coleções e suas redes sociais. O estabelecimento destes *sistemas museais* deve ser entendido no seio de uma antropologia da cultura material nas sociedades modernas, cuja interpretação, explica Susan Pearce, tornou-se uma das mais importantes preocupações acadêmicas atuais. Primeiramente porque as coleções museológicas representam a acumulação da cultura material do passado e sua exposição é o principal meio através do qual o passado é publicamente apresentado.⁵ Em segundo lugar, há toda uma corrente de pensamento pós-guerra cuja tendência é ver os objetos - juntamente com a linguagem - como principal meio através do qual as relações humanas são criadas, expressas e validadas. Em outros termos, pode-se dizer que a “cultura material é estudada porque pode fornecer uma contribuição única para o nosso entendimento do funcionamento das sociedades e indivíduos – porque, em suma, ela pode nos ensinar mais sobre nós mesmos”.⁶

Sobre as coleções do Museu Paulista, o texto do *Plano Diretor*, ainda ressalta que ele tem sido um “repositório de *objetos históricos*”⁷ (duplicados por um arquivo de *documentos históricos*), coletados ou recebidos segundo uma perspectiva positivista da História, que privilegiava eventos e figuras de exceção (além do valor estético) e se prestava, por isso mesmo, à funções de evocar e celebrar”.⁸ Por sua própria origem e história o Museu adquiriu, ao longo dos anos, uma imagem pública de *memorial da Independência brasileira*, aspecto este que não

⁴ “3. O Campo de Atuação: a Cultura Material”. In: *Plano Diretor do Museu Paulista da USP (1990-1995)*, mimeo, s/d, p. 2.

⁵ Cf. Poulot, Dominique. “Introduction Générale”, In: *Bibliographie de l’Histoire de Musées de France*. Paris: Éditions du C.T.H.S., 1994.

⁶ Pearce, Susan. “Museum Studies in Material Culture”. In: *Museum Studies in Material Culture*. London: Leicester University Press, 1989, p. 2.

⁷ Sobre a definição de *objeto histórico*, conferir: Meneses, Ulpiano Bezerra de. “Do Teatro da Memória ao Laboratório da História. A exposição museológica e o conhecimento histórico”, *Anais do Museu Paulista - Nova Série*, vol. 2, p. 9-42, jan-dez 1994.

⁸ *Plano Diretor*, op. cit., p. 1.

pode ser apagado do imaginário social apesar de, segundo a nova gestão, deva ser necessariamente explorado em uma dimensão crítica. Somente desta forma o Museu escaparia aos riscos de funcionar como um “manual tridimensional de História do Brasil”.⁹ Numa abordagem crítica a partir do conhecimento histórico é pertinente dizer que “não compete mais ao museu produzir e cultivar memórias e sim analisá-las, pois elas são um componente fundamental da vida social”.¹⁰ Em outros termos significa dizer que não apenas o enfoque da História em relação ao museu mudou, mas efetivamente a sua interação com a sociedade é outra, de modo que o seu estudo deve necessariamente conduzir a uma visão crítica do universo político-social.

Ao se falar de sua função celebradora e de seu compromisso com a memória de grandes homens e de grandes “fatos históricos” é preciso, contudo, não esquecer que no momento de sua fundação bem como naquele de criação de sua Seção de História, o Museu Paulista cumpria determinadas funções ligadas exatamente ao papel que os museus passaram a desempenhar a partir do século XIX, enquanto um instrumento privilegiado para a estruturação e legitimação de diferentes nações. Mesmo se na prática o Museu Paulista guardava ainda vários aspectos de um museu enciclopédico, com a entrada de Affonso de Taunay na sua direção nota-se uma clara inflexão e um distanciamento cada vez maior do modelo enciclopédico de museu que imperava até então na instituição. Os primeiros contornos de um museu histórico, com várias das características que este tipo de estabelecimento comporta a partir do século XIX, já podem ser percebidos na instituição do Ipiranga, seja nas exposições, na forma de conceber e organizar suas coleções e, particularmente, em suas funções. Deste modo, é preciso entender o Museu Paulista dentro do contexto e do perfil que o *museu histórico* adquire, em vários países, ao longo do século XIX e na virada para o século XX.

⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰ Meneses, *op. cit.*, p. 40.

1.1. Século XIX, ou o século dos museus históricos

O século XIX, também conhecido como “século da História”, foi pródigo em criar (e recriar) instituições preocupadas em assinalar a ordem histórica das sociedades. Os museus estiveram na base desta empresa: através de objetos colecionados, classificados e expostos (inicialmente acreditando que a ordenação estabelecida seria capaz de repetir a ordem da natureza e, posteriormente, tendo consciência de sua artificialidade), sua presença é essencial, inclusive na reelaboração do conceito de história ao longo do século.

Os museus históricos, bem como aqueles em que parte das coleções são voltadas para a exposição e estudo da História, floresceram naquele século. Se hoje em linhas gerais, considera-se que museu histórico seja “aquele que opera com objetos históricos”¹¹, para o século XIX essa definição não pode ser aplicada, principalmente porque a noção de “objeto histórico”, tal como ele começa a ser entendido atualmente, isto é em sua dimensão de documento histórico, não pode ser aplicada. Durante muito tempo (e em muitos casos, até mesmo recentemente), os objetos que estes museus colecionaram englobavam monumentos históricos (esta categoria se define ao longo do século XIX¹²), relíquias, curiosidades diversas, vestígios arqueológicos e mesmo determinadas pinturas (aquelas de “caráter histórico”). Esse tipo de museu teria como característica básica, então, a alusão ao passado e ao entendimento da História na época. Assim, eles poderiam ser divididos em alguns modelos distintos que, em certo sentido, acompanham a transformação do pensamento histórico e o interesse crescente pela representação da História nacional. Algumas instituições são portanto modelares, por isto é falando delas que se pretende explorar os vários perfis do museu histórico no século passado.¹³

¹¹ Meneses. *op. cit.*, p. 20

¹² Cf. Poulot, Dominique. “Naissance du monument historique”, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, t. XXXII, p. 418-450, juillet-sept. 1985.

¹³ Vale lembrar aqui que as raízes da noção de museu histórico remontam à Renascença e aparecem atreladas à concepção de História de então, que supunha que seu desenrolar seria produzido não pelos povos, mas sim pela ação e vida exemplar de grandes homens. Com base nesta idéia foi criado por volta de 1520, em Como na Itália, o *Museum Jovianum*, que reunia duzentos e oitenta retratos de grandes homens de todos os tempos, repartidos em quatro categorias: poetas e sábios já falecidos; poetas e sábios vivos; artistas; líderes políticos, incluindo aí comandantes militares, homens de estado, papas e reis. Essa coleção de retratos, com tímidas características daquilo que posteriormente viria a ser chamado de *museu histórico* aproxima-se da noção de Panteão, tal como ele é entendido no século XIX, isto é memorial dedicado a celebrar e a perpetuar a memória de grandes homens. Cf. Alexander, Edward. *Museums in Motion. An Introduction to History and Functions of Museums*. Nashville: American Association for State And Local History,

A primeira instituição a ser lembrada é o *Musée des Monuments Français* que, apesar de sua curta duração (por volta de vinte anos), teve grande impacto em seu tempo e, de certo modo, participou indiretamente da elaboração de um novo conceito de História que põe em destaque um passado pouco explorado até então. Esse “passado redescoberto”, que engloba episódios pouco estudados e personagens quase desconhecidos, constitui a base para a elaboração de uma história de caráter nacional que apaixonou a nova geração de historiadores românticos da primeira metade do século XIX, na França, entre eles Jules Michelet et François Guizot.¹⁴

O *Musée des Monuments français* foi criado por Alexandre Lenoir, ainda durante a Revolução francesa (1795), a partir de obras confiscadas pelo governo revolucionário e reunidas no depósito instalado no antigo convento dos *Petits-Augustins*. A iniciativa de Lenoir é inovadora em vários sentidos: na escolha das obras, na sua disposição no espaço e, sobretudo, na sua concepção. Diferentemente do Museu do Louvre cuja perspectiva seria de englobar obras-primas da arte universal dispostas de maneira clássica, ou seja, como nas Academias de Belas-Artes existentes no século XVIII (uma mistura de épocas, gêneros e artistas em um mesmo local de exposição), o museu criado por Lenoir abrigou obras que, naquele momento, eram desprezadas do ponto de vista artístico, propondo ainda um arranjo pouco usual no universo dos museus do final do século XVIII. As diferenças entre os dois são flagrantes:

“Em seus primórdios, o Louvre recolhe as obras da Antigüidade grega e romana e do período moderno posterior ao renascimento “das artes do desenho”. O museu de Lenoir está essencialmente repleto pelas relíquias da Idade Média. Mesmo se ele também coleciona a escultura e a arquitetura, o Louvre concentra-se na pintura e nas antigüidades; o museu de Lenoir reúne esculturas e fragmentos de edifícios. O Louvre expõe mais os Nórdicos e sobretudo mais italianos

1982, p. 79; Bazin, Germain. *Les temps des musées*. Bruxelles-Liège 1967, p. 56.

¹⁴ R. Koselleck analisa os anos que seguem à Revolução francesa como um conflito entre dois regimes de historicidade. A *História Magistra Vitae*, espécie de tirania do passado expressa na exaltação de figuras e acontecimentos paradigmáticos torna-se insuficiente enquanto modelo explicativo. Até então o exemplar ligava o passado ao futuro através da figura do modelo a imitar. No regime moderno o exemplar enquanto tal desaparece para dar lugar àquilo que não mais se repete. O passado é por princípio ultrapassado. A História torna-se assim o eixo organizador da vida, passando-se de uma história no singular a uma história no plural, entendida como processo em que os acontecimentos vêm não apenas no tempo, mas sobretudo através dele. Cf. Koselleck, R. *Le futut passé. Contributeur à la sémantique des temps historiques*. Paris: Éditions de EHESS, 1990.

e franceses. Lenoir, por sua vez, só se interessa por aquilo que tem relação com a história da França ou a arte francesa”.¹⁵ (Ver fig. 2 e 3.)



Fig. 2- Hubert Robert, *La Grand Galerie, 1802-1803* (Paris, Musée du Louvre)

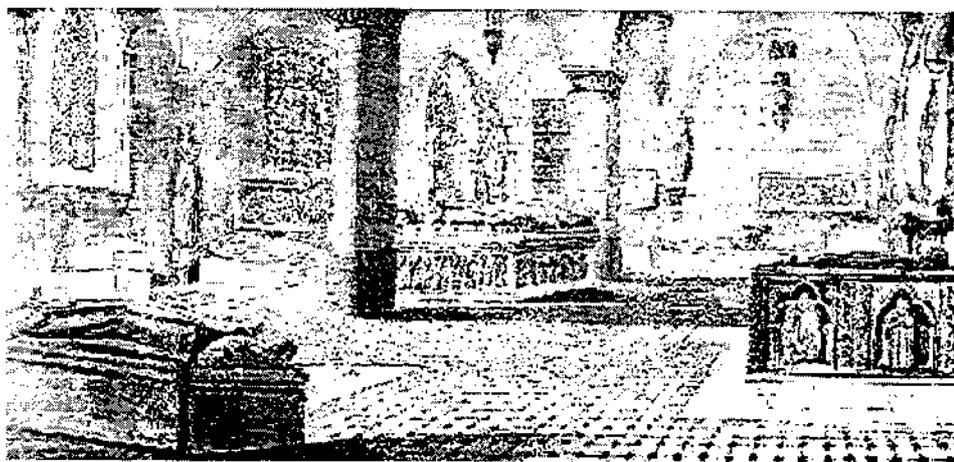


Fig. 3- *Album Lenoir. Salle du XIIIe siècle au musée des Monuments français* (Paris, Musée du Louvre)

A especificidade do *Musée des Monuments français* está portanto no fato de que seu idealizador reuniu, catalogou e deu novo destino às obras e aos monumentos do período medieval

¹⁵ Pomian, Krzysztof. "Musée, nation, musée national, *Le Débat*, n° 65, p. 169, 1991.

francês, em um momento em que a arquitetura e a arte gótica eram consideradas inferiores em relação aos valores estéticos da Antigüidade greco-romana, então paradigma e fonte de modelos no mundo das artes e da cultura francesas. A redescoberta do gótico acompanha-se da valorização do passado nacional francês e, portanto, da Idade Média e da monarquia francesa, em distinção aos valores universais e intemporais evocados pelo neo-clássico. Sua empresa aproxima-se daquela de Assis Chateaubriand no plano literário e, juntamente com este, Lenoir é considerado como um dos principais responsáveis pela ressurreição e valorização do gosto pelo gótico no século XIX na França, que em breve floresceria nos mais diferentes ramos das Artes, Literatura, História e na constituição da Arqueologia nacional.

Mas sua inovação vai ainda mais longe. Lenoir funda, em certo sentido, uma nova concepção de museu, onde os objetos (no caso, monumentos e restos de monumentos medievais e renascentistas) são dispostos em ordem cronológica ou mais precisamente histórica. Segundo ele:

“É também percorrendo os monumentos que ele contém, que podemos conhecer a história da arte na França; podemos apreciar os seus progressos e a sua decadência, acompanhá-la desde sua origem até os nossos dias. Com a ajuda da ordem cronológica que seguimos na classificação dos monumentos deste Museu, percorreremos, mais rapidamente que na história, o intervalo imenso que há de um século a outro”.¹⁶

A referência ao tempo histórico também estava presente na decoração que ele realizou em cada sala que, diacronicamente dispostas, reconstituíam, cada uma, um século distinto:

“Afim de criar a atmosfera, o conservador do *Musée des Monuments français* fabricou, com restos de proveniências diversas, de monumentos factíveis, provendo cada sala de uma decoração inspirada naquela da época a que fora consagrada”.¹⁷

Finalmente, para completar sua evocação eminentemente histórica, Lenoir criou uma espécie de “Elysée” (inspirado nos parques e fábricas filosóficas do século XVIII) formado de monumentos consagrados à memória de grandes homens – simples cenotáfios ou mesmo túmulos –, o que remete à idéia de um “Panteão” da França e ressalta a função comemorativa, ou memorial do

¹⁶ Lenoir, Alexandre. *Musée Royal des Monuments Français ou Mémorial de l'Histoire de France et des ses Monuments*. Paris: chez l'auteur au Musée, 1816, p.10.

¹⁷ Bazin. *op. cit.* p. 173.

museu.

O projeto de Lenoir tem, ao menos, duas fontes de inspiração. A primeira é a abadia de Westminster em Londres, onde se vê uma apresentação cronológica de monumentos voltados para a glorificação dos grandes personagens da história britânica. A outra é, sem dúvida, a *galeria progressiva*, presente principalmente na Itália do século XVIII, cuja idéia básica, herdeira do obra do historiador renascentista Giorgio Vasari, é a disposição dos quadros em uma ordem que procura assinalar o desenvolvimento progressivo da pintura, desde a Grécia até os dias atuais, com fins essencialmente pedagógicos. A partir desta noção a exposição de obras no museu estará então destinada a encarnar as lições da História.¹⁸

O *Musée des Monuments français* e sua organização pouco usual para sua época coincide com a elaboração de uma nova história e de uma nova forma de concebê-la, que põe em destaque um passado esquecido até então. Esse “passado redescoberto”, que engloba episódios pouco estudados e personagens quase desconhecidos, constitui a base para a elaboração de uma história de caráter nacional que apaixona a nova geração de historiadores românticos da primeira metade do século XIX, entre eles, Jules Michelet, Augustin Thierry, François Guizot, citando os mais importantes. Para estes historiadores o museu de Lenoir aparece como uma espécie de “preparação visual” para o estudo destes períodos remotos, sua atmosfera e costumes pitorescos. Para Guizot, Lenoir é o fundador dos estudos históricos, tal como ele será praticado no século XIX; Thierry e Michelet, cujas obras pretendem, respectivamente “pintar” e “ressuscitar” o passado, assinalam que suas deambulações pelas salas do Convento dos Petits-Agustins influenciaram, de maneira decisiva, seus estudos e sua forma de conceber a História como cronologia, assim como a entender a absoluta relatividade das épocas, dos estilos e das leis que constituem a História. Para Michelet, essa ordem inerente à História, que ele considera como verdadeira e como reflexo da “seqüência das eras”, é evidenciada no *Musée des Monuments français*, e pela primeira vez. Desta forma, Lenoir é considerado como o primeiro grande historiador a tentar fazer uma reconstituição de aspectos múltiplos do passado, conferindo-lhe materialidade.¹⁹

¹⁸ Cf: Poulot, Dominique. “La recherche du Westminster français”. In: *Musée, nation, patrimoine (1789-1815)*. Paris: Gallimard, 1997, p. 285-304; Recht, Roland. *La Lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1989.

¹⁹ Cf. Haskell, Francis. *History and its images: art and the interpretation of the past*. Yale: University

A empresa de Lenoir, do ponto de vista da classificação e ordenação de monumentos – e neste caso, também inovadora – assinala a aparição ainda tímida, da idéia de monumento histórico, até então considerado uma categoria artística voltada à homenagem e à lembrança. Sua ação vai no sentido de compor uma verdadeira história monumental da monarquia francesa, que funcionou como principal antídoto ao iconoclasmo revolucionário. Se o caráter comemorativo dos monumentos está presente é, contudo, o seu valor histórico que é posto em destaque, enquanto elemento de uma “rememoração intencional”²⁰. Esse aspecto justifica o seu sucesso póstumo entre os historiadores da geração de 1830-1840, que fixaram sua “lição cronológica da História” através dos monumentos, bem como explica a influência de seu modelo na criação de outras instituições posteriores, como o *Musée de Cluny* onde o valor histórico do monumento triunfa. Importante assinalar que a escolha dos objetos por seu valor histórico e rememorativo (e portanto com uma relação estreita com o passado, mesmo que intencional) já anuncia a especificidade das coleções dos museus de história: os objetos que ele conserva são vistos, sobretudo, como **testemunhos** do passado, tendo menor valor seu aspecto estético.

A filiação entre o *Musée des Monuments français* e o *Musée de Cluny* é certa, mas o projeto de Alexandre du Sommerard, criador deste último, é distinto daquele de Lenoir, bem como os objetos que cada um deles coleciona. O *Musée de Cluny* é um claro exemplo da mudança de atitudes e de sentimento em relação ao passado que se opera em pleno período romântico. Segundo Stephen Bann²¹ sua concepção parece ter relações estreitas com a forma de conceber a História no período.

Sommerard é um colecionador apaixonado pela Idade Média que se instala, em 1832, no Hôtel de Cluny, um edifício em estilo gótico tardio dos primórdios do século XVI, construído ao

Press, 1993 e Vidler, Peter. *L'Espace des Lumières. Architecture et philosophie de Ledoux à Fourier*. Paris: Picard, 1995.

²⁰ “Rememoração intencional” no sentido definido por Alois Riegl, no *Le culte moderne des monuments*, em que ele define, essencialmente, três classes de monumentos: os intencionais (ou comemorativos), os históricos e os antigos. No caso da França pós-Revolução francesa, os estabelecimentos com valor histórico e aqueles comemorativos se misturam em um mesmo interesse histórico e patriótico. Assim, em todo monumento utilizado para “escrever” a História, a função de rememoração é predominante. O *Musée des Monuments français* é um testemunho desta mistura de valores. Cf. Riegl, Alois. *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. Paris: Editions du Seuil, 1984.

²¹ Bann, Stephen. “Lenoir and du Sommerard”. In: *The Clothing of Clio. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 77-92.

lado de antigas ruínas romanas, as chamadas *Termas de Cluny*. Sommerard surpreende seus visitantes pela maneira através da qual ele dispôs suas coleções, isto é, realizando em cada um dos espaços do edifício uma reconstituição de época, onde os objetos “reencontram” de modo harmonioso seu antigos (possíveis) espaços e funções:

“Todos os objetos que outrora tiveram uma destinação religiosa, tais como relicários, livros religiosos, etc. foram arrumados na capela do edifício. As taças, faianças, louças foram colocada na sala de jantar, os objetos de mobília, tais como camas, poltronas, tapetes, candelabros, etc. do século XVI serviram para decorar um vasto cômodo, com móveis da mesma época, que recebeu o nome de *François I*. Enfim, o salão e duas galerias formaram uma espécie de terreno neutro, onde foram acumulados objetos de arte de todas as épocas”.²²

Para entender e explicar a organização, ou mais precisamente, a ordem dos objetos no museu de Sommerard, Stephen Bann o faz numa perspectiva comparativa em relação ao *Musée des Monuments français*. Segundo ele, de um ao outro, observa-se

“uma ruptura epistemológica no discurso histórico que define a inovação promovida no período romântico”.²³

Bann faz uso do modelo explicativo aberto por Hayden White no *Meta-História* para analisar os dois tipos de discurso histórico em que estariam baseadas as empresas de Lenoir e de Sommerard. Segundo ele, o modelo de museu de Lenoir, fundamentado e apresentado segundo a ordem esquemática dos séculos, comporia uma representação **metonímica** da História. Assim, na análise feita do ponto de vista da estratégia retórica

“a parte faz as vezes do todo de maneira puramente mecanicista, sem referência a qualquer totalidade orgânica”.²⁴

O Musée de Cluny apresentaria, por outro lado, uma organização que parece embasada no tropo **sinédoque**, pois nele os objetos do passado foram dispostos de maneira a fundarem

²² Apud *Ibid.*, p. 86.

²³ *Ibid.*, p. 82.

²⁴ *Ibid.*, p. 85.

“uma construção integrada de totalidades históricas”.²⁵

A partir da década de trinta do século XIX, começa um lento processo público de discussão sobre a possível compra do *Musée de Cluny* pelo governo francês. Entre os principais fatores que justificariam a empresa (muitos deles apresentados por importantes historiadores do período, como Prosper de Barante) estaria justamente o fato de que cada objeto exposto seria um meio de acesso à História e aos personagens do passado

“com os quais ele se relacionou por meio de um processo que deriva sua força imaginativa do mito da ressurreição do passado”.²⁶

Assim, enquanto o *Musée des Monuments français* foi importante para uma sensibilização dos ânimos em relação a uma representação material do passado, no *Musée de Cluny* opera-se uma mudança na relação entre estes vestígios materiais e o passado, além do fato que ele estende a noção daquilo que seria considerado “vestígio”, indo de relíquias sagradas até objetos da vida cotidiana, da Idade Média e Renascença. A ressurreição do passado se completa, enfim, pela harmonia temporal existente entre o edifício e as coleções que ele abriga que pertencem ambos ao mesmo período. Ele estaria, então, em perfeita sintonia com a sensibilidade histórica da primeira metade do século XIX, quando os historiadores românticos estavam profundamente envolvidos com a possibilidade de uma reconstituição da vida de uma época. Este Museu lançou, deste modo, as bases do que seria posteriormente conhecido como *period room*, ou reconstruções de época, que se tornaram tão comuns em vários museus do mundo no século XX.

É importante ainda notar que o *Musée de Cluny* também reuniu uma das primeiras coleções de “antigüidades nacionais”, depois do desaparecimento do *Musée des Monuments français*, que pertenciam à cidade de Paris. Seguindo os mesmos princípios museográficos presentes na organização das coleções da Idade Média e Renascença, isto é, a harmonia entre objetos e arquitetura, as coleções lapidares foram dispostas nas antigas *Termas de Cluny*.²⁷ Mesmo se no momento da abertura do Museu, em 1843, as coleções de antigüidades nacionais eram bastante limitadas, a reunião destas peças já anunciava o interesse por este tipo de coleções

²⁵ *Idem*.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Erlande-Brandenburg, Alain. “Evolution du Musée de Cluny”, *Monuments Historiques*, n° 104, p. 21-26, 1979.

que se desenvolverá amplamente na segunda metade do século XIX, juntamente com os estudos e as escavações arqueológicas. Como veremos mais adiante, os museus voltados para a exposição de antiguidades nacionais e regionais se multiplicarão, devido principalmente a ação incansável das sociedades eruditas. A disciplina histórica, sob novos horizontes científicos, influenciará de maneira diversa a organização destes museus.

Além das relações estreitas que estabelece com o universo da História, uma das características básicas do museu no século XIX é seu caráter político, ou mais precisamente sua capacidade de se moldar aos interesses políticos de legitimação das nações em formação. Este aspecto se casa perfeitamente àquele de lugar de instrução pública.

Estas duas faces do museu aparecem reunidas pela primeira vez de modo evidente, na criação do Museu do Louvre, durante a Revolução francesa (1793). Naquele momento, por questões essencialmente ideológicas, o passado francês é alegorizado e os antigos símbolos são transformados em “imagens úteis” e patrióticas. O museu desempenha, então, um papel estratégico na justificação cultural da Revolução francesa, ao mesmo tempo em que ele encarna a diversidade política do momento. Edouard Pommier, estudioso da questão, explica que não é possível impedir que a nova ordem dos objetos seja ideológica, nem que o museu participe intensamente do processo de legitimação do momento político:

“O museu se torna o lugar de destino final das obras de arte do passado que encontram aí uma nova vida, independente de sua função original e de seu valor simbólico, separadas de seu contexto: aquela dos objetos culturais. [...] o museu, ao conservar as obras do Antigo Regime participava da sua destruição. Ele inventou, assim, a conservação do patrimônio pelo desvio de sentido. E ele teve a habilidade de evitar a oposição da defesa da cultura e as exigências da ideologia, mostrando, implicitamente, que a cultura do museu participava da ideologia destruindo não a obra de arte, mas o símbolo nela contido.”²⁸

No entanto, estes “objetos culturais” serão re-investidos de novos símbolos agora ligados ao novo ideário político. Eles se tornam **bens nacionais** capazes de representar, no conjunto ordenado do museu, a constituição do passado nacional.

²⁸ Pommier, Edouard. *L'art de la liberté, doctrines et débats de la Révolution française*. Paris: Gallimard, 1991, p. 105.

Enquanto depositário de tudo aquilo que, de alguma forma, refere-se à nação, o museu desponta como uma instituição destinada a criar um consenso social, o que explica a importância política que ele adquire. O museu torna-se um “negócio nacional”, por excelência.

“Instituições criadas pelos novos tempos para dar ao homem uma consciência melhor de si, os museus vão abrir amplamente suas portas à História que, por sua vez, penetrará rapidamente nele. Os chefes de Estado, os governos vão se servir deste meio para modelar a alma dos cidadãos, e o museu de história estará estreitamente ligado à política ao longo de todo o século XIX”.²⁹

Não apenas na França, mas em toda Europa, são criados museus voltados para a representação da História nacional que justificasse a nação enquanto uma unidade.³⁰ Assim, a escolha dos objetos expostos, bem como do lugar ideal para abrigar as coleções não é aleatória, mas pretendem ser a encarnação da história-memória nacional³¹. Como explica Francis Haskell³², essa memória tem um valor diferente de acordo com cada contexto nacional, mas ela é o fio condutor deste tipo de museu no século XIX. Três instituições podem ser citadas como exemplo desta abordagem, cujo viés é a memória nacional.

A primeira é o Templo de Sibila em Varsóvia, aberto em 1801 após o desmembramento da Polônia, podendo ser considerado mais como relicário do que como museu propriamente dito. Seu propósito era produzir uma visão coerente da História, de tal modo que os objetos diversos reunidos no mesmo edifício fossem lidos como uma espécie de prova tangível de que houve um grande reino da Polônia. O museu aparece aqui como lugar capaz de manter viva a memória da

²⁹ Bazin, *op. cit.*, p. 225.

³⁰ K. Pomian explica que, no século XIX, a aplicação “museu nacional” é atribuída a dois estabelecimentos de espécies diferentes. O primeiro deles mostra a nação naquilo que ela tem de universal e refere-se àquilo que “se supõe válido senão para todo homem, ao menos para todo homem civilizado”. É o caso do *British Museum* ou do *Musée du Louvre*. As coleções de ambos museus não têm nada de especificamente inglês ou francês, mas remetem a algo mais amplo, como àquilo que se entende por homem civilizado no século XIX, às elites européias e ao imperialismo. “Nacional” significa aí civilização, valores universais que poderiam ser partilhados por todos. O outro tipo de museu nacional – e é deste que trataremos em seguida – diz respeito à especificidade e singularidade da nação e de seu percurso ao longo do tempo. É justamente este tipo de museu que Lenoir inaugura e que se desenvolve amplamente no século XIX segundo “a idéia de que cada nação se constrói de si mesma, de modo que um peso cada vez maior recai sobre os traços que a individualizam, enquanto se apagam, sobretudo na cultura das massas, aqueles que lhe são comuns com outras nações européias, ao ponto que nacional começa a se identificar, para alguns, ao particular, próprio a uma nação e somente à ela”. Pomian, K. *op. cit.* (1991), pp. 170 e 171).

³¹ “História-memória” no sentido utilizado por Pierre Nora na introdução do *Lieux de mémoire*.

³² Haskell, Francis. *op. cit.*

nação desfeita.

O exemplo mais bem acabado deste tipo de museu é o *Musée Historique de Versailles*, criado por Luis-Filipe em 1837, no castelo de Versalhes. A criação deste museu está diretamente ligada ao contexto político da Monarquia de Julho, que esteve especialmente envolvida no domínio do patrimônio (então entendido amplamente como tudo aquilo que dizia respeito à herança do passado) do que os governos anteriores. É durante este período que foram criadas diversas instituições voltadas para o conhecimento, inventário, classificação e conservação do “patrimônio nacional”, sob os auspícios do Ministério da Instrução Pública, tais como a *Inspection des Monuments Historiques* (1830), a *Société d’Histoire de la France* (1833) e o *Comité des Travaux Historiques* (1834).



Fig. 4- *La Galerie des Batailles, 1837* (Versailles, Musée National de Versailles)

É pertinente dizer que

“a construção intelectual da Monarquia de Julho implica na restauração de uma continuidade histórica (via aquela do cristianismo), tomada como pedra de toque do valor da civilização francesa diante da posteridade, afim de tornar possível uma apropriação de seus monumentos pelo país. De outro lado, a exigência de uma manutenção da memória, evocando a força das lembranças pela o presente, desemboca em um engajamento cívico a serviço do patrimônio”.³³

A empresa de Versalhes pertence a esse contexto não apenas pela inserção em sua época, mas no sentido de que pretendia traçar um extenso e exaustivo panorama da história francesa desde os seus primórdios, especialmente através da representação iconográfica, exaltando a idéia de unidade nacional na comprovação de um passado comum. A frase que fora, então, estampada na fachada do castelo “*à toutes les gloires de la France*”, e que é uma espécie de epígrafe da obra, sugere um desejo de transformar - ou mesmo apagar - a memória associada a um dos edifícios mais celebrados da França, através da produção de um novo imaginário reconciliador. (Ver fig. 4.)

O terceiro museu a ser citado é o *Germanische Nationalmuseum*, criado em Nuremberg em 1853 e, certamente, o maior deste gênero na Europa, também procurou reunir elementos para a composição do passado nacional, principalmente através de uma atividade erudita preocupada em compor o repertório das fontes da História, Literatura e Arte alemãs, desde 1650. Pretendia-se assim construir a história-memória de uma nação que nunca de fato existira.

Quanto a estes museus é importante ainda assinalar-lhes uma particularidade que diz respeito ao papel de destaque encontrado pela pintura de história. Esse gênero de pintura talvez tenha sido aquele que mais exercera influência na Europa durante a primeira metade do século XIX. Segundo Francis Haskell³⁴ os artistas estiveram, então, voltados

“para o passado de sua História nacional, a fim de poder exprimir aquilo que eles pensavam de sua época”.

Para ele, no entanto,

“estes quadros do século XIX, em costumes históricos, escavando

³³ Poulot, Dominique. “Le patrimoine universel: un modèle culturel français”, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, nº39, 1, p. 39, jan-fev, 1992.

³⁴ Haskell, Francis. “La fabrication du passé dans la peinture du XIXe siècle”. In: *De l'art et du goût, jadis et naguère*. Paris: Gallimard, 1989.

episódios dramáticos da história da Idade Média, da Renascença ou da história moderna da Europa”,

não são fruto da imaginação romântica, como normalmente foram interpretados. Ao contrário, Haskell afirma que este quadros

“representam, freqüentemente a busca perfeitamente consciente de um repertório de cenas muito mais significativas para os contemporâneos que a iconografia greco-romana que havia reinado até então”.³⁵

Na França a utilização política da pintura de história já pode ser notada muito antes da Monarquia de Julho, mas é neste momento que ela atinge seu auge com a criação do *Musée Historique de Versailles*.³⁶ No contexto cultural, social e político do século XIX parece que

“esta pintura é um dos primeiros indícios mostrando que uma nova aurora se levantava e que o próprio pintor se esforçava em seguir o princípio de Ranke: “Ver as coisas tal como elas realmente se passaram”.³⁷

Os exemplos destes tipos de museus, cujas coleções são postas a serviço das identidades nacionais em formação, podem ser multiplicados na Europa do século XIX, sobretudo na sua segunda metade. Neste período, a instituição difunde-se nas grandes cidades e mesmo em pequenos centros da província, bem como democratiza-se entre diferentes camadas da sociedade. O museu torna-se um lugar onde a nação se celebra

“trazendo não sobre altares, mas sobre paredes e dentro de vitrinas, as imagens e as relíquias dos indivíduos, dos grupos ou das instituições às quais as instâncias que a representam reconhecem méritos excepcionais. Um lugar onde ela reafirma sua fé no futuro, que deve receber em bom estado os objetos que se conserva, expõe e, neste sentido, na sua imortalidade”.³⁸

³⁵ *Ibid.*, p. 169.

³⁶ Depois do período napoleônico a arte francesa é invadida pelo imaginário nacional, sendo que Napoleão mesmo se fez representar como Carlos Magno e, outras vezes, portando as insígnias dos reis franceses. Haskell faz uso de algumas estatísticas sobre os principais gêneros de pintura apresentados nos Salões e constata, no início do século XIX, que a pintura de história entra na moda: “dois quadros nos Salões de 1801 et de 1802; seis, em 1804; dezoito, em 1806; vinte e um, em 1808; vinte e cinco, em 1810; trinta e sete, em 1812; oitenta e seis, em 1814; em seguida, é quase impossível de inumerá-los”. *Ibid.*, p. 182.

³⁷ *Ibid.*, p. 169.

³⁸ Pomian, Krzysztof. “Conclusion, Musées français, musées européens”. In: Georgel, Chantal (ed.).

Krzysztof Pomian fala de uma “rede de museus europeus”, cujas experiências intercambiáveis permitiram a circulação de novas idéias, ao mesmo tempo que criaram rivalidades entre os Estados. Ele cita a obra de Charles Casati (1878), membro de uma das tantas sociedades eruditas francesas que floresceram na segunda metade do século passado, que descreve os diversos museus por ele visitados em toda a Europa, todos essencialmente voltados para a Arqueologia e História:

“a *Tower and South Kensington Museum* em Londres, o gabinete de curiosidades em Berlim (*Kunstammer*), o Museu Histórico em Zwinger e o *Grüne Gewölbe* em Dresden, o gabinete real de curiosidades em Haia, o Museu Nacional de Munique (*National Museum*) fundado por Maximiano II em 1855, completamente organizado em 1868, a coleção de Ambras (*Ambraser Sammlung*), em Viena, o Museu Wallraf-Richartz em Colônia, o Museu Nacional da Boêmia em Praga, menos rico de objetos preciosos que o Hradschin, o Museu de la porte des Hals em Bruxelas, em nova formação hoje, o Museu da cidade de Veneza, instalado no Fondaco dei Turchi pelo Sr. Barozzi”³⁹

Em todos os casos, o papel do museu enquanto legitimador de um dado contexto nacional é incontestável.

Esse espraiamento da instituição museal, impregnado pelas ideologias nacionais tem também um caráter fortemente regional, expresso sobretudo nos *musées de province*. A criação destas instituições, que se multiplicaram sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, indica não apenas uma valorização do museu enquanto um referencial social, mas também uma tomada de consciência da importância do regional face à aparente globalidade da nação. Em certos casos como no caso francês, eles representam uma espécie de oposição ao centralismo da capital nacional, no sentido de mostrar que as particularidades de cada região, as histórias locais também participam da constituição da história nacional. É neste sentido que Pomian fala que essa multiplicação dos museus no território nacional não é apenas um fato estatístico ou geográfico, mas indica uma modificação do lugar e do papel do museu.

“Essa multiplicação o aproxima da população e o transforma de

La Jeunesse des musées. Les musées en France aux XIXe siècle. Paris: Musée d'Orsay, RMN, 1994, p. 361.

³⁹ *Apud Ibid.*, p.353.

instituição majoritariamente estrangeira numa instituição conhecida ao menos de vista ou de nome, senão visitada um vez na vida. Quanto às elites locais, o museu se torna seu negócio: ele se encontra no centro de preocupações de prefeitos e dá às municipalidades, sobretudo nas grandes cidades, a ocasião de realizarem uma política de prestígio, fazendo construir palácios de artes ou financiando a aquisição de obras.”⁴⁰

Em países como a Alemanha ou mesmo a França, a rivalidade entre as cidades e as regiões foi um dos principais fatores que levaram a expansão do museu. Na França a história dos *musées de province* começa no período das invasões napoleônicas, quando uma lei do governo consular decreta, em 1º de setembro de 1800, a criação de quinze museus nas capitais das antigas províncias. A idéia era então de distribuir as obras confiscadas pelas tropas napoleônicas, pois desde a abertura do Louvre, criticava-se o centralismo parisiense. Além disto, e como herança do pensamento das Luzes, o museu era visto como um dos principais instrumentos de instrução pública e, por isto, a instituição deveria ser difundida em todo o país:

“É num pensamento elevado do ensino público que as Comissões do Conselho dos quinhentos tinham, desde o ano VII, ‘julgado conveniente criar primeiramente escolas e coleções de monumentos das artes nas cinco comunas onde os liceus seriam estabelecidos, afim de reunir nestes pontos do território um grande lar das luzes e torná-los suficientemente ativos para que atraindo e se cruzando mutuamente eles possam cobrir toda a República’”⁴¹

No entanto, devido às vicissitudes políticas da França, o centralismo de Paris no domínio dos museus permanece e somente a partir da década de cinquenta novas medidas oficiais serão tomadas, no que tange o enriquecimento dos *musées de province*. As próprias autoridades locais, juntamente com membros diversos da sociedade, tomam então a frente da empresa *museal*, já sensibilizados pela importância que o museu adquire no contexto nacional.

Neste primeiro momento, a preocupação com a instrução pública, aliada à pequena dimensão das coleções locais e também à sua diversidade faz do enciclopedismo didático (ou metódico) o modelo que organiza estes museus. Objetos de diferentes tipos, desde espécimens da fauna e flora da região, antiguidades, produtos da indústria local, moedas e medalhas, até galerias

⁴⁰ *Ibid.*, p. 357.

⁴¹ Philippe de Chennevières. “Les Musées de Province”, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, p. 118, 1865.

de grandes homens da história local são muitas vezes reunidos em uma mesma instituição e ordenados segundo um entendimento enciclopédico do mundo.

“Isto quer dizer que o efeito de um arranjo museográfico, a virtude das classificações é simplesmente aquela de tornar legível o texto confuso do mundo que nos cerca, fornecendo as articulações lexicais de sua decifração, a natureza já sendo, ela mesma, textual”.⁴²

Estes museus são muitas vezes apontados pelas autoridades locais como uma espécie de escola popular (como já pensavam os iluministas)

“nas quais se traduzem em linguagem inteligível a todos, a História, as crenças, as glórias artísticas e até os gostos suntuosos de uma região e, em seguida, de várias gerações”.⁴³

Essa preocupação com o conhecimento local / regional cresce com a criação das primeiras sociedades eruditas que florescem, sobretudo a partir dos anos trinta do século XIX, e se multiplicam entre os anos cinquenta e setenta.⁴⁴ A Monarquia de Julho marca o rápido sucesso das sociedades históricas e arqueológicas, em especial, e de vários outros tipos de sociedade ligadas a curiosidades múltiplas. Charles-Oliveir Carbonell enumerou o nascimento entre 1830 e 1849 de 23 sociedades especializadas em História e Arqueologia e de 17 voltadas para outras áreas do conhecimento. Estes números sobem, entre 1850 e 1870, respectivamente para 25 e 28, o que testemunha o sucesso destas instituições⁴⁵.

Pólos de reunião de membros de diferentes camadas sociais, as sociedades eruditas

⁴² Schaer, Roland. “Des Encyclopédies superposées”. In: *La Jeunesse des Musées. Les musées en France au XIXe siècle*. Paris: Musée D’Orsay, RMN, 1994, p. 45.

⁴³ *Apud Idem*.

Empresa classificadora do mundo “das palavras e das coisas”, a visão enciclopédica, herdeira do século das Luzes, é o traço recorrente do discurso sobre o museu no século XIX. O museu apresentaria a contrapartida material dos documentos escritos, sendo que os objetos colecionados e expostos comporiam uma espécie de história demonstrativa, destinada a completar a história escrita. Neste período (mas já desde o século XVIII), muitas vezes o museu é associado à biblioteca, pelo paralelo de suas funções, articuladas pelo viés da memória. “Numerosos são os projetos figurados que, desde a aurora da Renascença, evocam uma imagem ideal deste “espaço” onde a transmissão do saber se efetua graças à memória contida numa biblioteca”. Cf. Pommier, Édouard. “Préface”. In: *Les musées en Europe à la veille de l’ouverture du Louvre*. Paris: Musée du Louvre/ Klicksiek, 1995, p. 18.

⁴⁴ Bercé, Françoise. “Arcisse de Caumont et les sociétés savantes”. In: *Les lieux de mémoire*, t. II, *La Nation*. Paris: Gallimardm 1988, p. 533-567.

⁴⁵ Carbonell Charles-Olivier. *Histoire et Historiens: une mutation idéologique des historiens français 1865-1885*. Toulouse: Privat, 1976.

delineiam um novo tipo de sociabilidade letrada típica do século XIX, cujo principal objetivo é conhecer as especificidades regionais ou locais e explicá-las como parte integrante do contexto da grandeza da nação. Deste modo,

“além da salvaguarda dos monumentos e da publicação dos arquivos locais, sendo a constituição das coleções igualmente locais, elas não deixaram de chamar seus membros a recolher todos os documentos históricos, artísticos e científicos suscetíveis a interessar sua cidade ou província”.⁴⁶

As sociedades eruditas foram, portanto, responsáveis pela criação e incremento de inúmeros *musées de province*, pois rapidamente se desenvolveu entre seus membros a idéia de que a conservação dos achados feitos em uma determinada região deveriam se fazer em um museu local ou regional. Muitas vezes estes museus se resumem a uma pequena vitrina, instalada na sala de deliberações da própria sociedade ou, em outros casos, num prédio administrativo como a prefeitura. Este fato confirma o caráter cívico que o museu adquire como lugar simbólico da identidade local. Além de prédios oficiais, em alguns casos aqueles museus que contavam com coleções mais numerosas (ou em crescimento constante, como as coleções arqueológicas) foram instalados em velhas capelas abandonadas, em um velho edifício cuja a história - ou o proprietário - estaria relacionada à história da província, ou ainda ganharam um novo prédio, como é o caso do *Musée de Picardie* em Amiens.

É importante ressaltar que o desenvolvimento destes museus provinciais também está ligado à difusão de uma das formas de enciclopedismo mais características do século XIX, que é o “enciclopedismo identitário”:

“cruzando o espaço e o tempo, a história e a geografia, ele dá nascimento a reconstituições sem lacunas através das quais uma unidade sócio-política (cidade, região, nação), delimitada por uma parcela do solo, constrói sua própria identidade na espessura de sua história”.⁴⁷

Esse processo pode ser melhor percebido justamente no domínio das antigüidades regionais, que contrapõe as descobertas arqueológicas canônicas aos inúmeros objetos arqueológicos

⁴⁶ Georgel, Chantal. “Le musée, lieu d’identité”. In: *La Jeunesse des Musées*, *op. cit.*, p. 105-112.

⁴⁷ Schaer, Roland, *op. cit.* p. 50.

encontrados nas escavações locais, empreendidas em grande parte pelas sociedades eruditas. Assim,

“ao panteão atemporal dos *exempla* vem se opor a genealogia material do lugar.⁴⁸

O museu entra então em um processo de enraizamento territorial que afeta o modo de organizar as coleções, e a geografia geral dos museus que se tornam uma espécie de múltiplos mosaicos locais. Esse processo de enraizamento, já característico da paisagem museográfica da virada para o século XX, está entre os fatores responsáveis pela falência do modelo enciclopédico, ao menos em sua dimensão unitária e universalista. Ao mesmo tempo, o sucesso da abordagem retrospectiva, com uma representação do tempo em avanço progressivo e irreversível, mostra que o passado não é mais modelo para o presente e futuro, mas ele fala

“somente àqueles que pensam que a história do passado nos diz aquilo que nós somos e que isto basta”.⁴⁹

Há ainda um outro modelo de museu histórico que aparece no último terço do século XIX que deve ser lembrado: o “museu ao ar livre”, idealizado pelo sueco Artur Hazelius, que tem inúmeros desdobramentos posteriores. A definição deste tipo de museu está ligada ao interesse que se desenvolve ao longo do século passado pela cultura e tradições populares⁵⁰, em paralelo ao avanço do capitalismo industrial que, impondo um novo ritmo de vida sobretudo à classe trabalhadora, faz cair em desuso as tradições, as crenças e os utensílios dos antigos ofícios manuais. Está também ligada à nova fase que se abre aos museus em geral e aos museus históricos em particular, a partir dos anos cinquenta do século XIX. Neste momento, há uma expansão da instituição e a abrangência de outros domínios: museus de pré-história, de etnografia e da indústria. Tanto quanto outros museus que são criados no século XIX, estes também

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁰ Jean Clair explica que o conceito de cultura popular, ou daquilo que estaria em sua base aparece no século XIX, ligado a uma oposição entre cultura erudita e saber do povo: “contra os detentores de uma cultura erudita, preocupada em restringir o museu às obras-primas artísticas ou sobre os testemunhos científicos mais acabados de uma civilização, vão se afirmar os portadores de uma cultura popular, ansiosos por abrir, contrariamente, o museu aos artefatos, por simples que eles sejam, da vida cotidiana das classes mais desfavorecidas, camponeses e operários. Esta cultura popular será batizada de *folk-lore* (saber do povo), pelo inglês John Thoms em 1846”.(1976) “Les origines de la notion d’*écomusée* (1976). In: *Vagues I - Une anthologie de la nouvelle muséologie*.

absorvem o ponto de vista histórico como meio de ordenação de suas coleções e se fixam em aspectos capazes de reforçar identidades econômicas e territoriais.

A idéia básica do criador do *Nordiska Museet* reúne não apenas um nova museografia – museu ao ar livre, em oposição ao museu tradicional, encerrado em um edifício –, mas um amplo entendimento da civilização nórdica. Seu objetivo é preservar os costumes, as tradições, o modo de vida e de trabalho das sociedades rurais em franco desaparecimento em fins do século XIX. Disposto em um grande parque natural – parque *Skansen* – inaugurado em 1891, este museu ofereceu um tipo de exposição museográfica absolutamente inédito:

“diversos tipos de casarões rurais, uma igreja antiga, fazendas, moinhos, ateliês, espalhados no meio de um parque botânico e zoológico. Nos diversos casarões, os interiores são reconstituídos com seu mobiliário de origem e guardas em costumes locais ressuscitam os antigos ofícios, porque a função de um tal museu é também de prolongar a fabricação de objetos populares ameaçados pela civilização industrial”.⁵¹

Chamados de “microcosmos de seus países”, este modelo de museu será copiado por vários outros países, como Noruega, Dinamarca, Finlândia, Rússia, Holanda, Alemanha e Estados Unidos⁵²

Os desdobramentos do conceito de museu ao ar livre são múltiplos e duradouros, especialmente no século XX. Por seu caráter voltado à cultura e tradições locais, eles se tornaram instrumentos privilegiados de identificação cultural de uma dada etnia ou nação e por este motivo, em alguns casos, desencadearam uma visão ultranacionalista e xenofóbica (especialmente na Alemanha).

O século XIX assiste à ampla expansão da instituição museal em cada território nacional e neste, dentro de cada região e sua democratização entre diferentes camadas sociais. Esse desenvolvimento também levou à multiplicação dos objetos considerados dignos de pertencer ao

Lyon: Éditions M.N.E.S., 1992, p. 434.

⁵¹ *Ibid.*, p. 435.

⁵² Sobre a influência deste tipo de instituição na criação de alguns museus ao ar livre norte-americanos e canadenses, conferir: Wallace, Michael. “Visiting the Past: History Museums in United States”, *Radical History Review*, n. 25, p. 63-95, 1981; Maclean, Terry. “La présentation de l’histoire et de l’archéologie dans les lieux historiques et les musées en plein air: études de cas sur la commercialisation de l’histoire”. In: *Colloque “Quels passés pour quels publics? Les musées d’archéologie et d’histoire*. Vienne: Musée archéologique de Saint Romain en Gal, déc. 1996

museu, bem como à escolha da forma de apresentar as coleções. Das grandes transformações que afetam o museu e a maneira de expor os objetos, as mais significativas vieram com entrada da História e da Ciência dentro de suas paredes. Esta última, sendo lentamente absorvida desde os séculos anteriores aos gabinetes de História Natural, provoca profundas mudanças no domínio dos museus a cada nova descoberta científica e teoria explicativa da ordem do mundo, pois a classificação dos objetos é diretamente afetada pela forma de conceber a natureza.⁵³

Quanto à História, sua incorporação ao espaço do museu se deu mais lentamente, mas de maneira mais definitiva. A classificação cronológica, aplicada até a virada para o século XIX, sobretudo às medalhas e moedas em conjunto com a classificação geográfica, tem sua entrada triunfal no universo do museu com a criação de Alexandre Lenoir. A sua realização faz eco durante todo o século XIX, pois sua classificação dos monumentos pela ordem dos séculos influencia o modo de conceber a História e de representá-la enquanto um desenrolar de acontecimentos alocados um após os outros na linha do tempo. O *Musée de Cluny* já absorve o ponto de vista cronológico, mas nele se alarga a gama de objetos considerados dignos de pertencer ao museu por seu referencial ao passado. A partir de então, é possível falar de “objeto histórico” como um testemunho do passado, ao mesmo tempo em que ele é investido da capacidade de ressuscitá-lo.

Em seguida, mas quase simultaneamente, pois o século XIX é um século de intensas sobreposições, o interesse pela história nacional encontra nos museus sua melhor forma de expressão e propaganda. Os museus tornam-se, então, templos profanos de exaltação da nação, onde cada cidadão pode experimentar o sentimento de pertencer a uma dada identidade nacional. Mais do que em qualquer outro tipo de museu, estes voltados para a celebração da história nacional pretendem funcionar como lugares privilegiados de instrução pública e de difusão de padrões identitários.

Mas o interesse nacional se desdobra em inúmeros interesses regionais que levam ao espalhamento da instituição na extensão geográfica dos territórios. Do enciclopedismo metódico que espelha, nos primeiros tempos, o caráter ainda universal do museu, ao enciclopedismo

(mimeo).

⁵³ Foucault, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1967. Sobre a influência recíproca entre museu e ciência, especialmente a partir do século XVIII, cf. Carnenietzki, Carlos Ziller e Kury, Lorelai Brilhante. “Ordem e natureza. Coleção e

identitário que desloca o foco para as diferentes espessuras temporais de cada região (com as descobertas arqueológicas), caminha-se para um processo de entendimento evolutivo das sociedades. Não apenas a evolução de uma dada sociedade em relação ao seu próprio passado, mas principalmente dela em relação a todas as outras.

Neste contexto, o avanço das pesquisas arqueológicas e etnográficas fora do continente europeu e, portanto, a tomada de consciência da existência de outras sociedades, com níveis outros de desenvolvimento, deslocam o problema da história universal.⁵⁴ A questão agora é de encontrar o lugar das civilizações não européias no desenvolvimento geral da humanidade. Assim,

“para aquilo que diz respeito aos museus, para o museu de Antigüidades nacionais, que também monopoliza a Pré-história, e para o museu de Etnografia que “é um museu de história” onde, graças à “séries ininterruptas”, podemos passar de um povo a outro e percorrer “facilmente as modificações das civilizações”. A abertura deste museu [Musée du Trocadéro] significa portanto o triunfo do ponto de vista histórico, que parece definitivamente instalado em todas as ciências do homem”.⁵⁵

Como se verá em seguida, no caso brasileiro o museu enciclopédico voltado para o conhecimento, a exposição e a classificação das exuberantes fauna e flora brasileiras é o modelo museológico / museográfico que impera até a virada para o século XIX. A criação do museu histórico é tardia em relação a Europa, mas já aparece de maneira bastante tímida em alguns projetos no século passado. Seu aparecimento definitivo no contexto nacional também vem com a entrada da História e de seus métodos em seu âmbito. No Museu Paulista o interesse pelas coleções históricas e a necessidade de recriar seu espaço de exposição, no final da década de dez do século XX, traz nitidamente a disciplina histórica para dentro de suas paredes, transformando por completo seus antigos direcionamentos.

cultura científica na Europa moderna”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 29, p. 57-85, 1997.

⁵⁴ História universal identificada, no século XIX, à história da civilização. Sua origem teria começado no Egito, passado pela Mesopotâmia e Palestina, para se elevar em direção à Grécia e Roma, desembocando no renascimento da Antigüidade e na época moderna.

⁵⁵ Pomian, *op. cit.*, p. 364.

1.2. Sobre as origens dos museus no Brasil e o perfil do Museu Paulista

No Brasil a introdução dos museus se fez no século XIX pelo viés da História Natural

“no qual se insere organicamente a Antropologia e, como enclave evocativo e celebrativo, a História”⁵⁶.

Segundo Maria Margareth Lopes⁵⁷, os museus brasileiros tiveram suas origens associadas a dois momentos conjecturais que são considerados como marcos da cultura no país.

O primeiro teria vindo com a crise do sistema colonial e a transferência da família real para o Brasil e, especialmente, com a Missão Artística de 1816, quando são criadas as primeiras instituições voltadas para o desenvolvimento das ciências e das artes na colônia. A partir de 1870, o quadro cultural do Brasil começa a mudar com a “introdução de novas idéias” oriundas de uma nova elite intelectual, essencialmente vinculada às Academias de Direito e aos Institutos Históricos. Neste segundo momento há uma busca de definição da cultura nacional, procurando encontrar seus fundamentos, em oposição ao legado metropolitano e às origens coloniais.⁵⁸

Os museus aparecem neste panorama como marcos contextuais para a caracterização das diferentes fases de introdução das ciências naturais no Brasil. Maria Margareth traça uma periodização dos museus brasileiros voltados à História Natural que iria de 1818 à 1922, isto é, da fundação do Museu Real à criação do Museu Histórico Nacional. Neste período caminha-se do modelo enciclopédico rumo à especialização, de modo que a partir da virada para o século XX há uma clara inflexão no domínio dos museus de História Natural, em um nível mundial, o que muda suas orientações e funções, inclusive no Brasil.

O Museu Real, posteriormente transformado em Museu Nacional, bem como os quatro outros museus regionais criados na segunda metade do século XIX – Museu Paraense Emílio

⁵⁶ Meneses, *op. cit.* (1994), p. 15.

⁵⁷ Lopes, Maria Margareth. *As Ciências Naturais e os Museus no Brasil no século XIX*. Tese apresentada ao Depto. de História da FFLCH – USP como requisito à obtenção de título de Doutor. São Paulo, 1993.

⁵⁸ A geração de setenta seriam “os novos-ricos da cultural, na feliz expressão de Antonio Cândido, esses grupos, crescentemente ligados a atividades urbanas, passarão a fazer do ecletismo e da leitura e interpretação de textos e manuais positivistas, darwinistas sociais evolucionistas sua atividades intelectual por excelência”. Cf. Schwarcz, Lília Moritz. “Entre homens de ciência”. In: *O Espetáculo das Raças*. São Paulo: Cia das Letras, 1993, p. 41.

Goeldi (1871), Museu Paranaense (1876), Museu Botânico do Amazonas (1883) e o Museu Paulista (1890) tiveram todos um caráter enciclopédico, fundado no estudo das ciências naturais. É verdade que por suas localizações diversas, suas condições particulares de criação e seus diversificados acervos originais, cada um deles apresentou uma orientação mais voltada para um determinado ramo do conhecimento, segundo a conjuntura local. A marca comum a todos eles, sobretudo no crepúsculo do século XIX, foi a introdução dos estudos – e como um desdobramento lógico, de coleções – antropológicos, arqueológicos e etnográficos que se desenvolviam amplamente no país, porém ainda essencialmente sob o modelo explicativo das Ciências Naturais e em conjunto com estas. Entretanto, é equivocadamente considerados, como o faz Lilia Schwarcz, “museus etnográficos nacionais”⁵⁹, pois nenhum deles se dedicou exclusivamente à Etnografia ou Antropologia, inclusive pela diversidade de seus acervos que, em quase todos os casos, incluía, além de coleções etnográficas (em geral pouco significativas), coleções zoológicas, de Botânica, mineralógicas, arqueológicas, de História e Numismática. A ênfase no caráter etnográfico destes museus, conduz esta autora a considerá-los como um dos principais vetores de difusão de teorias raciais sobre o Brasil, na virada para o século XX, pois centralizariam, segundo ela, boa parte dos debates (juntamente com os Institutos Históricos) da intelectualidade da época, interessada nos rumos do país. Sob este ponto de vista, as pesquisas antropológicas, então pautadas nos modelos das ciências naturais (darwinismo e evolucionismo principalmente) permitiram o fortalecimento de critérios naturalistas e raciais para entender o homem americano que, como plantas híbridas e puras, distinguia raças miscigenadas de puras, além de uma classificação pelo viés evolutivo que levava ao estabelecimento de diferentes níveis de civilização.

Longe de considerá-los como museus meramente etnográficos, Maria Margareth Lopes considera a proliferação destas instituições como resultado da consolidação das elites locais e da multiplicação de iniciativas científicas regionais que correspondiam, em um âmbito mais geral, à tentativa do país de acertar o passo com o progresso e com os padrões internacionais de cientismo. O embasamento na ciência de caráter positivo evolucionista aparece como justificativa para medidas de cunho econômico como, por exemplo, o incentivo à imigração.

⁵⁹ *Idem*.

“Na busca de soluções para os interesses dessa elite agrária, de parcelas da classe média urbanizadas e das comunidades científicas já consolidadas, buscou-se onde foi conveniente, também ao nível das ciências, modelos institucionais e tradições científicas de diferentes origens, para através de um caminho necessariamente próprio, buscar atingir os ideais de progresso típicos do final do século XIX”.⁶⁰

Em compasso portanto com os interesses das elites locais, mas também acompanhando, com um certo atraso, o desenrolar das ciências no contexto internacional, os museus se transformam, como é o caso do Museu Paulista, a partir de meados da década de dez deste século. É justamente este momento de clara inflexão que me interessa abordar aqui, pois é aí que começa a se delinear claramente o perfil de um museu histórico, dentro dos quadros de um museu ainda enciclopédico. A partir de então a convivência, que nunca fora pacífica, entre o acervo de objetos históricos e as coleções de História Natural, começa a ficar insustentável.

Com a entrada de Affonso d’Escragolle Taunay na direção do Museu Paulista abre-se um período de intensas mudanças na instituição, que serão detalhadamente abordadas nos próximos capítulos. Já no primeiro ano de sua gestão, Taunay abre uma nova sala de exposição inteiramente dedicada à história de São Paulo. As coleções de História Natural, até então centrais nos quadros do museu e diretamente estudadas e organizadas pelo diretor da instituição, passam a ser subordinadas ao trabalho de especialistas que prestam contas anualmente à direção, do andamento de cada coleção. Taunay, além de diretor, também atua como especialista, procurando introduzir paulatinamente no acervo histórico do Museu, os métodos científicos que guiavam a História em sua época. Traça assim os primeiros contornos da Seção de História que será oficialmente criada em 1922.

Desde 1918 o acervo histórico começa a crescer, a ser inventariado, classificado e exposto por Taunay, de modo que a criação oficial da Seção histórica parece resultado de um processo lógico e irreversível, onde a História passa a ocupar papel central e distinto daquele ocupado anteriormente. Por isto, apesar de manter as coleções de História Natural e as atividades vinculadas a este domínio, a História se transforma na “menina dos olhos” da instituição, ganhando estatuto epistemológico e não apenas ético.

No funcionamento geral do Museu, as diversas seções passam a funcionar de maneira

⁶⁰ Lopes, *op. cit.*, p. 171.

bastante independente e segundo critérios de organização diferentes, seguindo os métodos científicos da área de conhecimento a que estavam vinculadas. Neste caso, é pertinente entender o Museu Paulista, a partir da gestão de Taunay como dois museus distintos convivendo no mesmo espaço, onde o modelo enciclopédico não dá mais conta, enquanto modelo explicativo, da diversidade e da especialização do seu acervo. Dada esta distinção, seria possível, a meu ver, definir a Seção de História criada por Taunay como uma das principais matrizes do museu histórico no Brasil, apesar de algumas experiências anteriores, ainda no século XIX.

Mário Barata localiza a primeira instituição deste gênero no Brasil na iniciativa pioneira do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro que fundou, em 15 de dezembro de 1850, um “embrionário museu histórico” dentro de seus quadros, recolhendo “objetos históricos” das mais diversas origens, todos, porém, de interesse para a história do Brasil.⁶¹ A iniciativa posterior teria vindo por volta de 1865, com a instalação de um pequeno museu, no prédio do Arsenal da Guerra da Corte que rapidamente vê suas coleções se multiplicarem com o fim da Guerra do Paraguai e a chegada de vários troféus conquistados durante o conflito.⁶² Este acervo foi posteriormente incorporado às coleções do Museu Histórico Nacional, em 1922. Seu caráter fortemente militar, é profundamente permeado pela memória do Segundo Império que vê na Guerra do Paraguai um dos momentos-chaves de consolidação do Império brasileiro e de conformação de uma unidade nacional. O mesmo acontece com as coleções do Museu Histórico e do Arquivo Público do Império, fundado em 1883, também posteriormente anexadas ao Museu Histórico Nacional.

No rol dos “museus históricos”, Barata inclui ainda o Museu Paulista, a partir da gestão de Taunay, o Museu Mineiro, criado em 1910, que recebe as peças de valor “artístico e histórico” colecionadas pelo Arquivo Público Mineiro desde 1895 e o Museu Histórico Nacional, fundado pelo Decreto Presidencial de Epitácio Pessoa, de 22 de agosto de 1922, transformando em acervo permanente parte da Exposição Comemorativa do Centenário da Independência.⁶³

Na década de vinte deste século, o interesse pela criação de um museu histórico de caráter

⁶¹ Barata, Mário. “Origens dos Museus Históricos e de Arte no Brasil”, *Revista IHGB*, Rio de Janeiro, p. 23-30, jan./mar. 1986.

⁶² Cf. Bittencourt, José Neves. “Um Museu de História do século passado. Observações sobre a estrutura e o acervo do Museu Militar do Arsenal da Guerra. 1865-1902”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 29, p. 211-246, 1997.

⁶³ Elkin, Noah Charles. “O Encontro do efêmero com a permanência. As Exposições (Inter) Nacionais, os Museus e as origens do Museu Histórico Nacional”, *Anais do MHN*, v. 29, p. 121-140, 1997; Abreu, Regina. “Memória, História e Coleção”, *Anais MHN*, v. 28, p. 37-64, 1996.

nacional aparece na imprensa no artigo de José Marianno, “À Margem do Museu Histórico”, no jornal “*O Paiz*”⁶⁴. Sem dúvida este é um dos momentos mais significativos para a composição e fixação de um ideário nacional brasileiro, pois a nação fazia cem anos e visões distintas do passado nacional se punham em jogo por uma representação hegemônica do país. Tal como no século XIX, frente ao despontar dos nacionalismos na Europa, o museu histórico desponta como peça chave no contexto de legitimação da jovem nação brasileira.

José Marianno fala das funções, características e objetos do museu histórico, deixando claro seu caráter de templo da nação. Ele seria um lugar

“onde ficassem catalogados e convenientemente estudados assim os nossos troféus e petrechos bélicos, como também tudo que dissesse respeito à vida histórica, anedótica ou biográfica dos grandes vultos da pátria”.⁶⁵

O papel de arquivo histórico lhe é complementar, pois a ele também caberia

“arquivar todos os documentos e subsídios necessários ao conhecimento dos grandes fastos da história pátria, e bem assim dos vultos que neles tomaram parte”.⁶⁶

Quanto aos objetos que o museu histórico coleciona, Marianno estabelece a distinção em relação ao objeto artístico, pois, para ele, o objeto histórico é despojado de qualquer interesse estético, estando seu valor relacionado a sua impregnação pelo passado. Enfim, competiria ao museu histórico a

“reconstituição do cenário da vida social que os heróis viveram – indispensável como corolário – ao perfeito conhecimento histórico dos fatos”

e, por isto, este gênero de museus deveria ocupar edifícios históricos,

“característicos da arquitetura civil e religiosa que nos vieram do passado”.⁶⁷

O Museu Histórico Nacional se encaixa perfeitamente a este perfil de museu. Gostaria de

⁶⁴ Mariano, José. “À Margem do Museu Histórico”, *Revista do Brasil*, n.º 82, 1922.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 162.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 163.

me ater um breve momento à criação e organização do Museu Histórico Nacional porque pretendo tecer algumas linhas de comparação, mas sobretudo de distinção, em relação ao Museu Paulista que me parecem importantes para entender a empresa de Taunay e do governo paulista.

A criação do Museu Histórico Nacional representou a continuidade da Exposição do Centenário e de tudo aquilo que ela significou, bem como está ligada ao anseio do governo federal, naquele momento, de

“resgatar o passado como constitutivo básico da nacionalidade”.⁶⁸

O lugar escolhido – o conjunto de prédios que compunham o antigo Arsenal da Guerra – e as primeiras coleções aí instaladas pretendiam não apenas evocar o passado nacional, mas materializá-lo de maneira didática e pedagógica, funcionando como instrumento nivelador “no sentido de forjar os cidadãos conscientes do ‘dever cívico de amar e respeitar a pátria’, ou seja, de se tornarem, acima de suas diferenças culturais, brasileiros”.⁶⁹ A autora assinala ainda que o MHN foi um divisor de águas em relação aos museus de tipo enciclopédico que constituíam, até então, a base da museologia praticada no Brasil. Ela não nota, todavia, que o Museu Paulista, já vinha passando por algumas mudanças que também o desviaram do modelo enciclopédico, antes mesmo da abertura do MHN.

É importante ressaltar qual passado foi posto em destaque no MHN, assim como a forma pela qual ele foi construído.

A nomeação de Gustavo Barroso⁷⁰ como seu primeiro diretor sugere a estreita relação da instituição com as estruturas de poder vigentes e, portanto, com uma determinada visão de história. Ele foi não apenas seu primeiro diretor, mas o primeiro ideólogo do Museu. Diante do acervo que recebera a incumbência de organizar e expor, a categoria que elegeu como central foi a tradição. Abordando-a numa perspectiva genealógica, na busca das origens e das linhas de continuidade entre o passado remoto e o tempo presente, a idéia de permanência é o critério adotado em sua construção da nacionalidade brasileira. Essa nacionalidade, segundo Barroso, começara a se delinear a partir de 1808 com a vinda da Coroa Portuguesa para o Brasil e a

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ Abreu, Regina. *op.cit.*, p. 43.

⁶⁹ *Ibid.* p. 51.

⁷⁰ Vale lembrar que Gustavo Barroso fora secretário da delegação brasileira à Conferência de Paz, em Versalhes, em 1919, chefiada por Epitácio Pessoa.

ascensão deste à Reino Unido. A conformação da nação brasileira teria vindo com o Estado Imperial que, ao longo do século XIX, através dos conflitos externos em que se envolvera (especialmente a Guerra do Paraguai), teria estabelecido as fronteiras definitivas do país. Nesta perspectiva a idéia de Nação se sobrepõe àquela de território nacional e se confunde com os grandes feitos e os grandes homens do Império.

O MHN tendia, assim, a

“restaurar, conservar e legitimar o papel do Império e da nobreza brasileira no processo de formação da nacionalidade”.⁷¹

Estabelecera, por isto, dois aspectos básicos no âmbito da exposição museográfica: o “culto à saudade e a balada dos heróis”, ou seja, a nostalgia do passado, dos “bons e velhos tempos” e a exaltação de figuras exemplares. Por isto, os objetos colecionados valiam pela sua origem num passado heróico e por sua relação com seu antigo possuidor – seriam *semióforos*, segundo o feliz conceito cunhado por Krzysztof Pomian.

O carácter evocativo orientou, portanto, a organização do Museu, preocupado em despertar nos visitantes a lembrança dos acontecimentos significativos para a formação da nacionalidade. Nesta perspectiva, em que a intenção de manter viva a memória nacional ligada ao Império é o fio condutor, a visão de história que orienta a empresa é a *Historia magistra vitae*. Antes de se fundar na idéia de tempo como um *continuum*, como acontece com a concepção moderna da História, este modelo, que imperou até a virada para o século XIX, estabelece um *espaço de experiências* onde podem ser reunidos exemplos, histórias excepcionais, extraordinárias, exemplares, enfim, todo um rol de exemplos capazes de fornecer orientação e sabedoria a todos que deles viessem a se aproximar. A idéia de verdade aí incutida se identifica com a ética e se opõe ao erro, de modo que o exemplar é a fonte de modelos para a ação presente e futura.⁷² No espaço do museu o exemplar – homem ou acontecimento – é associado aos “objetos-relíquias” colecionados,

⁷¹ Abreu, Regina. *op. cit.*, p. 53.

⁷² Koselleck, Reinhart. “*Historia magistra vitae*, De la dissolution du topos dans l’histoire moderne en mouvement”. In: *op. cit.* 1990, p.37-62.

“com o objetivo de solidificar os laços entre os indivíduos em torno da identidade nacional”.⁷³

Havia, contudo, uma construção em linha evolutiva da nação brasileira que se desdobrava ao longo das salas de exposição – Colônia (sala D. João VI); 1º e 2º Reinados (salas D. Pedro I e D. Pedro II); República (sala Deodoro); Marinha (sala Tamandaré); Paraguai (sala Duque de Caxias) –, com a intenção de fixar marcos políticos que marcavam o papel do Império na constituição da nacionalidade brasileira. Esta periodização convivia, no entanto, com o resgate de momentos e personagens significativos do passado, pois sua evocação não pretendia estabelecer a verdade dos fatos, mas afirmar valores, reproduzindo assim, em cada sala, o modelo da História “mestra da vida”.

Esta noção ética da História, essencialmente guiada pela busca e exaltação do exemplar do passado, também aparece no Museu Paulista, sobretudo em seus primórdios.

De acordo com o Decreto n.º 249, de 26 de julho de 1894, que regulamentou o funcionamento do então recém criado Museu Paulista, a História, relegada aos dois últimos artigos do regulamento, distinguia-se das Ciências Naturais, justamente por seu caráter pouco científico, voltada às funções de arquivo de documentos do período da Independência e de Panteão dos vultos proeminentes da história brasileira. A valorização das ciências naturais dava à instituição o perfil de um Museu zoológico e antropológico, com o objetivo de servir de meio de instrução para o povo e instrumento de investigação científica para o estudo da História Natural do Brasil e, em particular, da América do Sul. Comentando este regulamento, Affonso de Taunay afirma, muitos anos depois, que a Seção de História fora colocada

“num plano sobremodo humilde no conjunto dos serviços da nova instituição cultural. E ainda como subordinada ao esdrúxulo imperativo de se restringir, especialmente, a colecionar e arquivar documentos sobre o período da Independência!”.⁷⁴

No próximo capítulo ficará claro porque Taunay julga completamente “esdrúxulo” este imperativo de colecionar apenas documentos referentes à Independência do Brasil. Para ele a Independência proclamada em solo paulista, apesar de ser considerada como um momento de

⁷³ Abreu, Regina, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁴ Taunay, Afonso d'Escragnoille. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1937, p. 46.

clímax da história brasileira, é vista como resultado de um processo histórico iniciado nos primórdios do Brasil colonial pelas primeiras investidas dos habitantes de São Paulo rumo à exploração e à conquista do território nacional, então indefinido. Preocupado com a reconstituição desse processo histórico que teria sido responsável pela construção da nação brasileira, Taunay estabelece diretrizes muito mais amplas para o Museu Paulista.

Entre os anos de 1894 a 1916, o Museu funcionou essencialmente no campo das Ciências Naturais. A História era apenas lembrada anualmente por ocasião do aniversário da Independência quando, em geral, a data era festejada em solenidade pública. Era apenas nestes momentos que o aspecto de memorial da Independência vinha à tona, mesmo se em seus primórdios o edifício tivesse sido concebido para este fim. Desprovida de todo caráter epistemológico, a chamada “coleção histórica” do Museu fora confinada, segundo Taunay, a um

“exíguo cômodo em que estavam empilhados móveis, telas históricas e retratos, diversos objetos domésticos os mais dispares, e outros *soi disant* históricos, alguns dos quais até ridículos, senão grotescos, num conjunto digno de verdadeiro belchior, realmente depreciativo da tradição nacional, tanto quanto tudo merecia a mais desleixada conserva. Em diversas outras salas havia um ou outro quadro histórico, colocado da maneira menos recomendável, como por exemplo a grande tela do desembarque de Martim Affonso em São Vicente, de Benedicto Calixto, alcandorada sobre grande armário de minerais, etc. etc.”⁷⁵

Esta enfadonha mescla de objetos de diferentes tipos, misturados num mesmo espaço de exposição, foi muitas vezes assinalada por Taunay, em seus relatórios anuais à Secretaria do Interior, enfatizando especialmente o aspecto de *bric-à-brac* das coleções de História, quando ele assumiu sua direção. Neste caso, o Museu Paulista em seus primórdios, se assemelha muito aos *musées de province* tratados no item anterior onde, em geral, reinava a (des)ordem enciclopédica, que buscava reunir coleções tão diversas num mesmo espaço de exposição. Quando o ideal enciclopédico tornou-se caduco, críticas vinham de todas as parte, pois passa-se então a deplorar

“o amontoamento de obras e a mistura de gêneros, freqüente nos *musée de province*”⁷⁶.

⁷⁵ *Ibid*, p. 47,48.

⁷⁶ Georgel, Chantal. “Le musée, lieu d’enseignement, d’instruction et d’édification”. In: *La Jeunesse*

Como no caso destes museus, o caminho rumo à especialização e aos interesses regionais ou locais, entre outros fatores, acarreta profundas transformações no Museu Paulista. Se até então a convivência entre a História e a História Natural parecera pacífica (o que na verdade nunca fora) como afirma Ulpiano Bezerra de Meneses no artigo “Museu Paulista”⁷⁷, ela se transformou numa espécie de tolerância pacífica, até que o governo do Estado de São Paulo tomasse medidas efetivas para a transferência das coleções de História Natural para uma outra instituição. Ocorre ainda que com a direção de Taunay, a História começa a adquirir pouco a pouco um estatuto epistemológico, de modo que o Museu torna-se também um lugar de estudo e de exposição de uma dada vertente da história do Brasil.

A entrada de Taunay na direção do Museu Paulista demarca um profundo ponto de inflexão na sua história e na organização das suas coleções. A História, até então desprovida de caráter científico, passa a ser tomada como um ramo do conhecimento e, no caso, o único capaz de fornecer as bases para a transformação do Museu enciclopédico em “museu-memorial” da Nação brasileira. A visão de História de Taunay é o que o informa na constituição da Seção de História e na decoração do Museu para as festas centenárias.

Taunay não tem sequer um trabalho dedicado à museologia. Por isto, para entender sua ação no Museu, é preciso inferir a partir de sua vasta produção historiográfica, pois é ela que orienta suas escolhas na composição do acervo, na organização das salas e na disposição das peças⁷⁸ no espaço de exposição. Tal como foi corrente nos museus históricos estudados no item anterior, o Museu Paulista também incorpora o universo teórico da História em sua época e faz do espaço museográfico uma extensão do ponto de vista teórico.

- Taunay e a História

Afonso d'Escragolle Taunay não é historiador de formação, mas engenheiro, tendo lecionado durante quase vinte anos (de 1899 a 1917) na Politécnica de São Paulo cursos de Química, Física Experimental e História Natural. Sua entrada na seara da História não se dá, no

des Musées, op. cit., p. 69.

⁷⁷ Meneses, Ulpiano Bezerra de. “Museu Paulista”, *Estudos Avançados*, v.8, n.º 22, p. 576.

⁷⁸ Entendemos por “peças” aqui tudo aquilo que fora exposto na Seção de História, isto é de quadros históricos à documentos escritos.

entanto, com sua indicação para a direção do Museu Paulista, ela é anterior.

Em 1910 publica um romance histórico, *Crônica do tempo dos Felipes*, que resultou de uma cuidadosa pesquisa documental, lhe abrindo as portas para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, onde fora admitido em 1911 e, logo em seguida, para o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo.⁷⁹ Sem dúvida nenhuma, esta admissão lhe fora extremamente proveitosa pois, neste período, a agremiação paulista passava por um período muito profícuo em termos de pesquisa e produção, além de contar com a presença de muitos dos sócios fundadores, como Toledo Piza, Eduardo Prado, Miranda Azevedo, Theodoro Sampaio, entre outros.

Como assinala um dos biógrafos de Taunay, Odilon Nogueira de Matos, a indicação para os Institutos Históricos foi um fator importante para que ele se enveredasse definitivamente para a pesquisa e o estudo da História sendo, contudo, determinante sua nomeação para a direção do Museu Paulista, pois “propiciou-lhe condições para que pudesse realizar sua vastíssima obra. De fato, a ida de Affonso de Taunay para a grande instituição do Ipiranga abre uma nova etapa na sua vida e, conseqüentemente, na sua obra”.⁸⁰ De resto, vale lembrar que ele foi aluno de Alfredo Moreira Pinto e de Capistrano de Abreu, a quem sempre considerava “seu mestre”.

É na Revista do IHGSP que ele publica seus primeiros estudos no campo da História, e como orador oficial deste Instituto, para o triênio de 1913-1915, seus discursos estampam seu interesse pelo passado paulista e sua participação na construção e glorificação da história nacional com um cunho eminentemente paulista. No discurso de posse de um novo sócio, Taunay deixa claro este direcionamento:

“Assim é que, longe de se restringir aos limites do vasto campo de estudos constituído pelas pesquisas da história local e a celebração das glórias paulistas, sempre se preocupou o Instituto com as questões nacionais, dedicando aos estudos brasileiros tanta atenção quanto aos regionais. É que o inspira a tradição: assim também nunca coube São Paulo dentro de suas fronteiras. Eram os paulistas um punhado de homens ainda e, como que sufocados num âmbito que tinha dimensões para abrigar qualquer nação européia, já procuravam devassar os

⁷⁹ Sobre a admissão de Taunay nos quadros do dois Institutos, conferir: Carneiro, Carlos da Silveira. “Taunay no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, *Revista do IHGB*, v.248, p.235-260, jul-set. 1960.

⁸⁰ Cf. Matos. Odilon Nogueira . *Affonso de Taunay, historiador de São Paulo e do Brasil - perfil biográfico e ensaio bibliográfico*. São Paulo: Coleção Museu Paulista, Série Ensaios, v. 1, 1977, p. 30.

mistérios do continente sul americano”.⁸¹

No ambiente intelectual dos IHGB e IHGSP Taunay elabora e desenvolve seus primeiros trabalhos, como também, uma vez na direção do Museu Paulista, é com seus pares dos Institutos que estabelece algumas discussões sobre como organizar a Seção de História a ser inaugurada para as festas centenárias. Este fato pode ser amplamente notado pela leitura da correspondência institucional do Museu no período em que Taunay foi seu diretor e, como se verá mais adiante, são inúmeras as cartas trocadas com membros dos Institutos, intercambiando informações e demarcando diretrizes.

I. Nos quadros dos Institutos Históricos e Geográficos

A fundação do IHGB é, em geral, vista como diretamente relacionada ao nacionalismo pós-Independência e ao romantismo. Não descartando estes dois fatores, Arno Wehling ao estudar as origens do IHGB salienta que seu surgimento significou a materialização da “ação de uma elite política ‘moderada’, que procurou institucionalizar um novo país, em meio a graves problemas”, tendo um direcionamento político e histórico nitidamente historicista.⁸²

⁸¹ Taunay, Afonso de. “Discurso de Posse”, *Revista do IHGSP*, v. XVII, São Paulo, p. 97, 1913.

⁸² Wehling, Arno. “O historicismo e as origens do Instituto Histórico”. In: *A Invenção da História: estudos sobre o historicismo*, Rio de Janeiro: Ed. Central da Universidade Gama Filho; Niterói: Ed. da UFF, 1994, p. 151.

O historicismo do IHGB poderia ser caracterizado como historicismo romântico, mas como Wehling ressalta, “ter-se-ia de constatar, ainda, forte influência da filosofia iluminista e ‘antecipações’ de atitude tipicamente cientificistas; ou, inversamente, ‘antecipações’ românticas no historicismo ilustrado e ‘sobrevivências’ dele no cientificismo, por mais racionalista que se propusesse”. (Wehling, Arno. *op. cit.*, p. 159). Segundo este autor o historicismo por ser um pensamento - ou um conjunto de idéias - que atravessam mais de um século, não deve ser pensado em um único bloco, mais em diferentes etapas. Assim, para tornar sua abordagem mais didática, mas sem se esquecer das interseções entre as etapas, ele propõe uma divisão do historicismo em três períodos, procurando acompanhar as formas que ele assumiu desde os seus primórdios no século XVIII até seu apogeu na segunda metade do século XIX. A primeira etapa, que ele batiza de *historicismo filosófico*, abarca a produção dos filósofos do século XVIII até Kant e Hegel e tem como marca principal uma postura antimecanicista, voltada para a “busca de explicações particulares a épocas e momentos históricos”. O segundo momento, que ele chama de *historicismo romântico*, envolve a produção de boa parte dos juristas, historiadores, literatos e intelectuais contemporâneos ao romantismo e nacionalismo, típicos do período pós-Revolução francesa até a década de 40 do século passado. Por fim, o *historicismo científico*, que se estende de 1850 até a Primeira Guerra Mundial, influenciou toda produção das emergentes ciências sociais nas suas vertentes conhecidas como evolucionismo, positivismo e, até certo ponto, pelo marxismo. Vale lembrar que a característica deste último período é o estabelecimento de uma metodologia minuciosa e precisa capaz de “descobrir leis gerais do processo, leis particulares às etapas e, finalmente, a sua diretividade para o ‘fim da história’”. Cf. Wehling, Arno. “A temática do historicismo”. In: *op. cit.*, pp. 29 e 36.

A primeira finalidade do Instituto, fixada nos seus estatutos e que, posteriormente, também vai direcionar a atividade dos demais institutos regionais, é o recolhimento, classificação e guarda de documentos relativos à História e Geografia brasileiras, para, a partir deles, compor uma história nacional capaz de unificar a nação pela construção de um passado, com direito a mitos de origem, personagens marcantes e eventos memoráveis.

A geração fundadora do IHGB fora composta, na sua maior parte, de homens da geração da Independência brasileira e muitos deles não eram homens de letras, mas políticos pertencentes à elite governante do Império. Assim, não é demasiado dizer que seus objetivos extrapolavam a mera atividade intelectual, evidenciando interesses político-administrativos. Deste modo, pode-se afirmar que, para além da construção de uma história brasileira de cunho eminentemente nacionalista, com bases em rigorosa pesquisa documental, a atuação do IHGB demonstra um comprometimento com o “esclarecimento da sociedade pelo desenvolvimento da cultura literária, levando a um aprimoramento das relações sociais” e, no plano político, sua ação homogeneizadora demonstra uma preocupação de encaminhar o país por caminhos que assegurassem os interesses da elite no poder.⁸³

Com o advento da República e o enraizado comprometimento do IHGB com o governo imperial e com a pessoa do Imperador, fica cada vez mais complicado para este instituto cumprir sua “antiga missão”, qual seja, a de manter uma unidade nacional através do traçado de uma história nacional homogênea, pois, naquele momento, as diversidades regionais se põem em evidência.

Neste contexto é fundado, em 1894, por uma pequena mais significativa elite intelectual, o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo justamente com a pretensão de assinalar a

⁸³ Wehling, Arno. *op. cit.*, pág. 156.

Lília Schwarcz fala que na Revista do IHGB havia uma predominância dos artigos de História e, dentre eles, percebia-se a pretensão de narrar eventos capazes de constituir uma identidade nacional assentada em episódios remotos, mas ideais. Assim, dois temas são sobremaneira caros: os primórdios do descobrimento e a independência brasileira, vista como uma espécie de segundo descobrimento do Brasil. Esta 'dobradinha' seria capaz de organizar uma cronologia explicativa da história nacional. Além disto, nota-se, nesta produção, um predomínio das questões políticas, sobretudo, uma análise das conseqüências políticas dos grandes fatos nacionais e de sua inevitabilidade. Cf. Schwarcz, Lília. "Os Institutos Históricos e Geográficos: 'Guardiões da História Oficial'". In: *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993, p. 99 a 140.

especificidade paulista. Apesar de se orientar e se estruturar segundo o modelo comum⁸⁴, isto é o IHGB, seu direcionamento singular é logo fixado no primeiro volume da Revista:

“A história de São Paulo é a própria história do Brasil”,

deixando claro que o IHGSP pretendia reescrever a história nacional,

“tendo à frente o percurso e exemplo paulistas”.⁸⁵

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

Num dos discursos proferidos por Taunay, enquanto orador oficial do IHGSP, ele demonstra a importância das bandeiras, com toda sua força e simbolismo, para a história nacional narrada pela ótica de São Paulo. Desde os mais remotos tempos coloniais, a empreitada bandeirante já é definida como imprescindível para o advento do Brasil como unidade territorial:

“A linha sutil dos demarcadores de Tordesilhas comprimia-os de encontro ao oceano, e eles, movidos por misteriosa força, empolgados pela visão do grande império português, que um dia vinha ocupar quase metade da América do Sul, começaram desde os primeiros anos vicentinos a perseguir o meridiano espanhol, rechaçando-o constantemente para o Oeste, para as selvas impenetráveis do centro”.⁸⁶

Prossegue sua narrativa assinalando que, incansáveis, os bandeirantes se dirigem para

⁸⁴ O discurso de Taunay, para a “Sessão Aniversária” de 1º de novembro de 1912, deixa claro que o IHGSP faz parte de um modelo comum: “Pertencemos à falange que assegura a transmissão do fãl perscrutador da verdade, de geração em geração, e a nossa força coerciva não é senão uma modalidade do sentimento de repulsa ao aniquilamento das personalidades diluídas no meio das turbas anônimas que o tûmulo traga, uma forma do terror ao olvido que tão expressivamente traduz o *non omnis moriar* do poeta”. Cf Taunay, Af. “Sessão Aniversária de 1º de novembro de 1912 - Discurso proferido pelo orador oficial”, *Revista IHGSP*, v. XVII, São Paulo, 1913.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 125 e 126.

⁸⁶ Taunay, Af. “Discurso de Posse”, *Revista do IHGSP*, v. XVII, p. 97 e 98, 1913.

todas as direções do Brasil, de modo que a sua ação, ao longo do tempo, esparrama o território brasileiro e o império português de norte a sul, de leste a oeste:

“Ei-los, pois durante mais de dois séculos a acosar o grande marco geográfico castelhano, obrigando-o a fugir da cadeia marítima ao coração da bacia amazônica, do litoral de São Vicente às margens do Madeira, um retrocesso de dois mil quilômetros. (...) Eram elas os fatores de arredondamento imprescindível do Brasil meridional, eram elas a corrigir o erro dos descobridores e povoadores quinhentistas, que haviam aberto mão do estuário platino, a nossa fronteira natural, a anexar a área imensa hoje distribuída pelos nossos três Estados do Sul.”⁸⁷

A exaltação da empresa paulista para a constituição das fronteiras brasileiras não para aí, mas ganha uma dimensão titânica:

“A imensa fronteira que se desenrola da barra do Chuí à confluência do Beni e do Mamoré, é quase exclusivamente, pode-se dizer sem receio de exagerar, obra das bandeiras paulistas; tão fundamente se implantou o nosso país na América do Sul; graças a elas que o exame da carta do continente nos dá a impressão de que o Brasil impele para as vagas do Pacífico as repúblicas andinas”.⁸⁸

Além de ser responsável pela expansão dos limites brasileiros, Taunay afirma que os paulistas sempre demonstraram grande solidariedade aos portugueses e à nação brasileira, pois em todos os momentos em que fora preciso socorrer outras áreas na defesa da integridade do território conquistado, o elemento paulista sempre esteve presente. Assim, ele não se cansa de exaltar:

“Serviços de toda a ordem prestou à comunhão brasileira, oferecendo o sangue de seus filhos nos campos de batalha, da banda Oriental e do Paraguai, apontando às demais circunscrições nacionais o caminho do progresso, pesando com seu critério, ponderação e espírito prático, no sentido da sã política, fugindo às instigações do nativismo obscurantista, a aceitar generosamente o avultado encargo da magna quota com que concorre os cofres nacionais a espalhar por todo o país a seiva do seu ouro”.⁸⁹

⁸⁷ *Idem*.

⁸⁸ *Idem*.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 99.

O discurso de Taunay enquanto orador oficial do IHGSP espelha a voz da maioria, isto é, ele é, sem sombra de dúvida, um reflexo da forma pela qual a história brasileira foi pensada e delineada por esta instituição desde o momento em que foi fundada e, sobretudo, nos primeiros anos do século XX, quando São Paulo ganha mais e mais destaque na federação brasileira, política e economicamente falando.

Ancorado na mesma matriz historicista e organizado nos mesmos padrões internos do IHGB e, como este, também movido por interesses políticos, o IHGSP procura salientar, ao menos teoricamente, sua aproximação do Instituto carioca no sentido de que ambos pretendem rastrear a história do Brasil e, na realização desta tarefa, estabelecer a integridade nacional:

“Historiar no Brasil é compreender a magnífica unidade de nossa formação, e por si só se opor à celeuma absurda de um separatismo lorpa e incongruente. Da guerra Cisplatina à dos Mascates, da invasão holandesa aos estabelecimentos franceses, tudo nos leva ao recolhimento da preocupação de integridade do colosso brasílico, espontaneamente se defendendo para a manutenção de seu todo. Assim sendo, estamos dentro de nosso programa, concorrendo aproximar-nos uns dos outros centros de cultura histórica, acrescentados em irradiadores de coesão nacional”.⁹⁰

Entretanto, a agremiação paulista ao eleger o bandeirantismo como seu tema caro demonstra uma recusa evidente de enxergar São Paulo como coadjuvante da história nacional, ao lado das demais regiões brasileiras. São Paulo, povoado por uma raça de heróis quase míticos, aparece, focalizado pelas lentes do IHGSP, como o lugar

“donde partiu a expansão civilizadora do nosso país, representada pela conquista do interior, até os limites atuais, tão diferentes dos primitivos, isto é, dos que os tratados autorizavam, e donde entretanto partiu o movimento de unificação que impediu a desagregação deste imenso domínio, assim transformado em nacionalidade.”⁹¹

E se São Paulo tomou a frente no passado, deve, no presente, continuar a irradiar sua ação, ao mesmo tempo difusora e unificadora:

⁹⁰ Rangel, Alberto. “Discurso proferido no dia 21 de julho de 1913”. *Revista do IHGSP*, v. XVIII, p. 121, 1914.

⁹¹ Lima, Oliveira. “Discurso proferido no dia 15 de abril de 1913”. *Revista do IHGB*, v. XVIII, p. 51, 1914. Este discurso foi proferido por Oliveira Lima em resposta a sua acolhida por Taunay como membro honorário do IHGSP.

“São Paulo continua, oxalá continue sempre, a representar este duplo papel, dando à comunhão brasileira o exemplo da iniciativa nos progressos materiais e o exemplo da eficiência nos progressos intelectuais estendendo sua ação a outros Estados e emprestando-lhes a sua orientação mais ativa e mais esclarecida”.⁹²

Neste contexto, o IHGSP, enquanto guardião da tradição paulista se incumbe da tarefa de registrar as fases desta ação secular dos paulistas, narrando-a e explicando-a.

Parece pertinente dizer que o Instituto paulista com suas pesquisas, trabalhos publicados e intenso intercâmbio intelectual entre seus sócios foi responsável pelo desenvolvimento de um “nacionalismo paulista”, definidor da nação sob outras bases.

O início da produção de Taunay como historiador está diretamente vinculado à sua participação nos quadros do IHGSP. Neste momento, ele já demonstra uma preocupação com a elaboração de questões caras aos paulistas e voltadas para a exaltação do seu passado. Além de seus discursos como orador oficial da agremiação, em que ele representa a voz da maioria, seus trabalhos publicados na revista – muitos dos quais voltados para personagens intimamente relacionados às tradições paulistas, como Pedro Taques e Frei Gaspar da Madre de Deus – já assinalam seu comprometimento, que vai se desdobrar ao longo de toda a sua carreira, com a construção de uma identidade nacional paulista, especialmente através de sua obra monumental, *História Geral das Bandeiras Paulistas*, que será oportunamente abordada.

Entretanto, se o IHGSP está diretamente vinculado à matriz teórica que elaborou o nacionalismo paulista, foi no Museu Paulista, sob a longa gestão de Taunay, que foram criados todos os recursos para que ele se enraizasse definitivamente e frutificasse, tanto na sua obra museográfica e historiográfica, como enquanto tema essencial da História do Brasil.

II. Sob o imperativo do documento: reconstruindo a verdade do passado

Além de uma proposta temática, particularmente voltada para a história de São Paulo – ou mais precisamente para a valorização de sua importância histórica no contexto nacional –, Taunay também anuncia, desde muito cedo, seus direcionamentos metodológicos no campo da História. É também na Revista do IHGSP que ele publica um artigo sobre o método histórico,

⁹² *Idem*.

“Os Princípios Gerais da Moderna Crítica Histórica”⁹³ e, como ele próprio esclarece muitos anos depois de sua publicação⁹⁴, trata-se de um resumo do livro *Introduction aux études historiques* de Charles-Victor Langlois e Charles Seignobos⁹⁵.

A obra destes historiadores franceses, que exprime o ponto de vista da *Escola metódica*, trouxe uma contribuição decisiva à constituição da história científica no final do século XIX. “História positivista”, especialmente combatida pelos primeiros *Annales*, essa denominação recobre por excelência a maneira pela qual não se devia mais fazer História para a geração de Lucien Febvre e Marc Bloch.⁹⁶

Seu aparecimento é reconhecido por seus contemporâneos na criação da *Revue Historique*, em 1876, por Gabriel Monod que no texto inaugural, “Du progrès des études historiques en France depuis le XVI^e siècle”, define os parâmetros pelos quais pensa e pretende exercer a disciplina histórica. A *Revue Historique* se coloca sobretudo contra os fundamentos da *Revue de Questions Historiques*, criada dez anos antes e essencialmente voltada para assuntos religiosos.⁹⁷ Monod explica que a revista não tem a pretensão de tomar partido político ou religioso, como esta última, mas pretende ser “uma coletânea de ciência positiva e de livre discussão, ficando essencialmente restrita ao domínio dos fatos e fechada às teorias políticas e filosóficas. (...) O ponto de vista estritamente científico no qual nos inserimos será suficiente para dar à nossa coletânea a unidade de tom e de caráter”. Assim, o papel do historiador consiste em

⁹³ Taunay, Afonso de. “Os Princípios Gerais da Moderna Crítica Histórica”, *Revista do IHGSP*, v. XV, p. 325-344, 1912. Este é texto apresentado em uma conferência dada por Taunay, em 3 de maio de 1911, para a abertura do Curso de História Universal na Faculdade Livre de Philosophia e Letras de São Paulo.

⁹⁴ Em resposta à carta de um amigo que lhe pergunta sobre os métodos da História, Taunay aconselha: “Sobre as correntes da moderna crítica, recomendo-lhe muito o livro de Langlois e Seignobos que tive o ensejo de resumir numa conferência que se acha publicada no tomo XVI da *Revista do Instituto Histórico de São Paulo*”, carta de 31.01.30. APMP/FMP, P138.

⁹⁵ Langlois, Ch.-V.; Seignobos, Ch. *Introduction aux études historiques (1898)*, préface de Madeleine Rebérioux. Paris: Éditions Kimé, 1992.

⁹⁶ Chartier, Roger. “Positiviste (Histoire)”. In: *La Nouvelle Histoire, sous la direction de Jacques Le Goff, Roger Chartier et Jacques Revel*. Paris: CEPL, 1974, pp. 460-462.

⁹⁷ Os fundadores desta, aristocratas na sua maior parte, partilhavam de um mesmo gosto pela erudição, tematicamente direcionada para a fé católica. A maior parte do artigos ali publicados tratava das estreitas relações entre a monarquia e a Igreja da França, valorizando o retorno às tradições e o respeito às hierarquias sociais, com fins eminentemente políticos. A *Revue Historique*, por sua vez, era composta por membros não católicos e a maior parte deles ligados ao Ministério da Instrução Pública e às novas escolas superiores criadas pela 3ª República. Bourdê, Guy; Martin, Hervé. “L'école méthodique”. In: *Les écoles historiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1997 (Nouvelle édition), p. 181-215.

“compreender e explicar, não em celebrar ou condenar”.⁹⁸ Para isto é necessário o desenvolvimento do método crítico, cujas origens ele localiza na Renascença, a partir de quando se pode falar em “estudos históricos”.

Três elementos caracterizariam a chamada “história positivista”. O primeiro é a herança da crítica textual que aparece no século XV, no humanismo italiano, postulando regras de leitura que garantissem a autenticidade do documento e a veracidade do fato. Assim garantida, a História poderia ter como modelo as “ciências objetivas”, levando em conta uma diferença fundamental: “nas ciências da natureza o observador tem um conhecimento direto do fato ocorrido diante dele, enquanto o historiador exerce seu estudo sobre os rastros deixados por aquele”.⁹⁹ O conhecimento histórico é, em sua essência, um conhecimento indireto e aquilo que o separa das ciências ditas diretas, não é nem seu estatuto e nem sua natureza, apenas o seu método. O trabalho de operação crítica consiste, pois, a se passar do rastro do fato ao fato mesmo, isto é, recriar as condições de uma relação direta entre o observador e a coisa observada. Neste caso, o seu ideal deve ser a objetividade absoluta. “Identificado ao erudito, o historiador deve possuir suas virtudes intelectuais e morais e tornar-se um ser sem paixões nem *a priori*. Este ideal de uma observação objetiva carrega em si toda uma concepção de objeto histórico como algo anteriormente dado. Fazer História consiste então a abstrair do fato o seu conhecimento, como se este último estive inicialmente investido no real. Segundo esta perspectiva, diz H. I. Marrou, “o historiador não constrói a História, ele a reencontra””.¹⁰⁰

Os historiadores que melhor encarnaram estes pressupostos em sua geração são Charles-Vitor Langlois e Charles Seignobos. Eles escreveram um verdadeiro tratado de método histórico, a *Introduction aux études historiques*, pretendendo ser este, um manual de conselhos práticos para aqueles que desejassem fazer História. Neste sentido, eles assinalam sua recusa a toda referência à “filosofia da história, todo ‘sistema de idéias gerais’, de Bousset à Taine, este autor cuja geração precedente tinha feito seu deus”.¹⁰¹ Sua preocupação essencial é a manipulação dos documentos, pois se a História, diferentemente das Ciências Biológicas, não pode observar os

⁹⁸ Monod, Gabriel. “Du progrès des études historiques en France depuis le XVIe siècle. *Revue Historique*, n° 518, avril-juin 1976, pp. 322 e 323 (reedição do texto de 1876).

⁹⁹ Chartier, R. *op. cit.*, p. 461.

¹⁰⁰ *Idem*.

¹⁰¹ Rebérioux, Madeleine. “Préface”. In: Langlois; Seignobos, *op. cit.*, p. 7.

fatos, ela pode atingi-los através dos rastros deixados pelos fatos do passado que são os documentos textuais.

Segundo o que apregoam Langlois e Seignobos nesse “tratado” de metodologia histórica, pode-se dizer então que o historiador fica completamente apagado sob o imperativo do documento que reina soberano, sendo sua utilização rigorosamente controlada pelo método e pela crítica a eles aplicados. O historiador deve se mostrar o menos possível, de modo que, quase invisível sob o denso manto de seus “procedimentos científicos”, traga à luz a verdade da História.¹⁰²

É justamente este “tratar” com os documentos que Taunay ressalta em seu artigo inspirado nos historiadores franceses da *Escola Metódica*. Ele inicia sua “moderna crítica histórica” contando uma pequena anedota. Conta que quando o papa Leão XIII anunciou a abertura dos arquivos do Vaticano para todos os sábios de todas as pátrias, o advertiram que, assim procedendo, ele poderia estar abrindo, também, as portas para que se encontrassem as “armas de combate” contra a própria Igreja. A isto ele teria respondido que

“em hipótese alguma devemos temer a verdade”,

acrescentando que

“o primeiro dos princípios da História é não ousar mentir, de leve que seja, o segundo não temer dizer a verdade, em hipótese alguma, lembrando-se de que acima de tudo é preciso que não dê ensejo a que

¹⁰² Pierre Nora mostra como a primazia do documento, na historiografia francesa da Segunda metade do XIX, marca uma inflexão no campo da História entre a geração romântica de Michelet e Thierry e a geração chamada de positivista de Lavissee, Langlois e Seignobos, entre outros. “Da geração romântica à geração positivista, tudo mudou em função do momento nacional: a natureza da empresa, o sopro que a inspira, o historiador que a realiza, o estilo no qual ele é escrito. O historiador não é mais a nação encarnada, mas é a nação mesma que se encarna. Resta colocá-la em fichas, e, numa passagem tocante da *Introduction aux études historiques*, Langlois et Seignobos explicam como estabelecê-las, sobre qual formato, de qual papel, em quantos exemplares, e quais as ‘precauções muito simples permitem reduzir ao mínimo os inconvenientes do sistema’. A História metódica e crítica inaugurou brutalmente a era da supressão do historiador diante dos seus documentos e o retorno àquilo que os historiadores da ‘história perfeita’ chamaram, já no século XVI, o ‘estilo médio’, em relação à Epopéia, a Eloquência ou à Poesia”. Nora, Pierre. “L’Histoire de France de Lavissee”. In: *Le Lieux de Mémoire, La Nation*, t.2, v.1. Paris: Gallimard, 1986, p. 327 e 328.

Outro autor que também atenta para esta mudança entre as duas gerações de historiadores franceses é Halkin, Léon-E. “Histoire de L’Histoire”. In: *Initiation a la Critique Historique*. Paris: Librairie Armand Colin, 1973.

pareça inspirada pela lisonja ou pela animosidade”.¹⁰³

Segundo Taunay, é nesta frase que se encerra o essencial daquilo que deve nortear e inspirar o trabalho do historiador: a verdade, buscá-la e dizê-la.

Entretanto, a verdade só pode ser encontrada através dos documentos que, como destacam Langlois e Seignobos,

“são os rastros que nos deixaram os pensamentos e os atos dos homens de outrora”.

Aquilo que não deixou rastros

“ou cujos rastros visíveis desapareceram, está perdido para a História: é como se jamais tivesse existido (...) Porque nada substitui os documentos: sem documentos, não há História”.¹⁰⁴

Numa paráfrase destas idéias, Taunay fala que

“a História se faz com os documentos, os atos cujos vestígios materiais desapareceram estão para ela perdidos e quando muito podem concentrar-se no domínio das reminiscências coletivas”¹⁰⁵,

estas, porém excluídas do campo da História. Nota-se, portanto, que a noção de documento é bastante restrita para estes autores e, mais ainda, a escassez de documentos restringe a possibilidade mesma de se fazer História de certos períodos e fatos.

Posta a primazia do documento para a História, o próximo passo decisivo consiste em procurar e reunir os documentos, ou seja,

“cultivar intensamente esta ciência que os alemães batizaram de Heurística”.¹⁰⁶

Langlois e Seignobos vão gastar praticamente metade de sua obra para mostrar como foi o procedimento heurístico até o momento em que escrevem e, pretendendo corrigir-lhes os erros,

¹⁰³ *Apud* Taunay, Af. *op. cit.*, p. 325.

¹⁰⁴ Langlois e Seignobos. *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁵ Taunay, Af. *op. cit.* (1912), p. 326.

¹⁰⁶ *Idem*

Conferir também Taunay, Af. “Heurística.Paulista e brasileira”, *Annaes do Museu Paulista*, t. IV, p. 411-425, 1931.

apontam cada um dos estágios – até a exaustão – que deveriam ser seguidos neste primeiro degrau da crítica documental. Assim (e Taunay segue-lhes os passos), eles exaltam os trabalhos realizados, ao longo do tempo – sobretudo depois do Renascimento – pelos inventariantes, catalogadores e bibliógrafos que tornaram grandes massas documentais, anteriormente dispersas, em materiais acessíveis e classificados.

Este trabalho de crítica da documentação é, quase sempre, feito com a ajuda das chamadas “ciências auxiliares” da História que põe à sua disposição uma série de conhecimentos precisos e específicos que tornam o documento legível. A recorrência a elas, segundo estes autores, é tanto mais necessária quanto mais se regride no tempo, para eras mais remotas do passado.

De posse dos documentos tornados legíveis, prossegue-se com a *crítica de inspeção*, ou seja, verifica-se a procedência do documento, suas diferentes versões, suas possíveis adulterações. Taunay ensina:

“Convém pois trazer à luz tudo quanto se refira a um assunto, imitar o trabalho sistemático dessas sociedades de infatigáveis pesquisadores como a da Monumenta Germaniae historica, Instituto Istorico Italiano etc”.¹⁰⁷

Depois deste trabalho comparativo vem a *crítica da origem*, cuja função é confirmar a procedência e a autenticidade do documento, pois só desta forma se poderá estar certo da verdade histórica que ele contém. É justamente a partir da crítica de origem que essa geração de historiadores franceses ressalta os erros dos historiadores que os precederam:

“As obras dos mais célebres historiadores do século XIX, mortos ainda ontem, August Thierry, Ranke, Fustel de Coulanges, Taine, etc., já não foram corroídas e praticamente desvendadas pela crítica? Os defeitos de seus métodos já foram vistos, definidos e condenados”.¹⁰⁸

Taunay, possivelmente partindo desta referência, assinala que a crítica das origens

“prestou enormes serviços aos historiadores modernos, eliminando documentos apócrifos denunciando falsas atribuições e infelizmente demolindo reputações estabelecidas de grandes obras inatacáveis acrescentando que as obras de ‘escritores célebres como Ranke, Thierry,

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ Langlois e Seignobos. *op. cit.*, p. 122.

Taine, Fustel de Coulanges' estão 'inçadas de inexatidões descobertas pelos inexoráveis esmiuçadores modernos".¹⁰⁹

Neste ponto encerra-se o trabalho da heurística, também chamado de crítica externa ou de erudição e de procedência. Mas o caminho em direção ao estabelecimento do método histórico ainda é longo e pressupõe vários degraus.

Recolhidos e classificados, encontrada sua proveniência, os documentos devem, então, ser interpretados. Enceta-se o trabalho de hermenêutica. Para além da leitura do documento é preciso analisar a forma pela qual foi escrito, realizando uma análise lingüística. Para demonstrar a importância desta análise, tanto Taunay como Langlois e Seignobos citam uma frase de Fustel de Coulanges:

“Os estudos das palavras têm imensa importância na ciência histórica. Um termo mal interpretado poder ser a fonte de grandes erros.”¹¹⁰

Este procedimento, chamado de *crítica de interpretação*, vai ainda mais longe na busca da verossimilhança entre os fatos narrados e os fatos reais: é preciso “descobrir” o que o autor do documento tinha em mente ao escrevê-lo, se ele foi sincero ao fazê-lo, se não falseou ou fantasiou a verdade, enfim, se estava em posição para ver os fatos de maneira mais ampla e, é claro, se realmente os testemunhou. Por isto, condena-se os argumentos retóricos e o rebuscamento literário sob a pena de distorcerem a verdade dos fatos:

“A tendência natural, levando-nos a admitir muito mais facilmente uma afirmação apresentada sob um aspecto estético do que desataviada dos primores do estilo, deve a crítica reagir aplicando esta regra, paradoxal na aparência, de que tanto mais suspeita é uma afirmação quanto se acha revestida de forma artística ou interessante”.¹¹¹

¹⁰⁹ Taunay, *Af. op. cit.*, p. 330 e 331.

¹¹⁰ *Apud Ibidem*, p.322 e Langlois e Seignobos *op. cit.*, p.129/130.

¹¹¹ Taunay, *Af. op. cit.* (1912), p. 334.

Apesar desta afirmação de Taunay sobre a necessidade de uma ascese do estilo, ele próprio “desobedece” esta regra, em boa parte de sua obra historiográfica. Capistrano de Abreu inúmeras vezes o advertiu sobre seu estilo demasiado rebuscado, repleto de citações literárias e vocábulos em língua estrangeira, como por exemplo dizer *hinterland*, no lugar de sertão. Em uma carta enviada a Taunay ele aconselha: “Se V. for capaz de sacrifício, aconselharia um: deite fora a retórica, reduza o volume ao rigorosamente significativo”. Numa outra carta ele critica os abusos de Taunay no uso de expressões estrangeiras: “Li os dois artigos sobre Taques, que devolvo. Por que *rush* e *placer*? Será tão indigente a língua que para as coisas brasileiras precisa de palavras peregrinas?”. Rodrigues,

Estes argumentos ainda vão sendo desdobrados pelos autores, em minúcias e exemplos. Atenta-se para a necessidade de proceder por partes, acompanhando cada um dos estágios estabelecidos pela crítica, afim de verificar a autenticidade e a verossimilhança dos documentos para se chegar a verdade do passado e construir a História.

Entretanto o trabalho do historiador deve ir além da heurística e da hermenêutica, tendo em vista que os fatos históricos fornecidos pelos documentos não são suficientes para compor a História: permanecem lacunas e vazios a preencher pelo “esforço construtivo do historiador”. Porém, ainda assim, o historiador deve agir rigorosa e metodicamente tomando todas

“as cautelas para que se não entrelacem o raciocínio e a análise documental, as conclusões de um exame de documentos e os resultados da argumentação; para que uma conjectura não assuma o aspecto da certeza, nem se lance mão de conclusões defeituosas”.¹¹²

Após este cauteloso trabalho construtivo resta ainda ao historiador, seguindo a minuciosa cartilha positivista, estabelecer leis gerais que permitam explicar o encadeamento da História e as diferenças entre cada período. Taunay explica como fazê-lo:

“A abundância de documentação permitirá dar-lhes mais ou menos desenvolvimento; servindo-se de termos concretos para evitar quanto possível a escolástica precisará o historiador diferenciar nitidamente os hábitos e evoluções dos acontecimentos, determinar o caráter, a extensão e a duração dos sucessos gerais, não abranger fatos únicos sob uma mesma fórmula, pois que sua peculiaridade é a da aparição isolada, atentar ao estudo biográfico dos personagens, aos determinantes da carreira, para daí apreender a natureza dos atos pelos quais agiram sobre a sociedade, procurar as relações entre os acontecimentos simultâneos, os liames entre todos os sucessos de espécies diversas que se produzem na mesma sociedade”.¹¹³

Cuidadosamente atento à crítica documental (especialmente à heurística) e seus intermináveis procedimentos, a prática historiográfica desta geração positivista demonstra que a maioria dos historiadores, inclusive Taunay, se refugiou na pesquisa documental, tal como fizeram as gerações anteriores (estas com menor rigor, é verdade), deixando as generalizações e o

José Honório (org.). *Correspondência de Capistrano de Abreu*, Rio de Janeiro: INL, 1954, v.1, p. 302 e 289.

¹¹² Taunay, Af. op. cit., p. 339.

¹¹³ *Ibidem.*, pág. 342.

estabelecimento de fórmulas gerais para os sociólogos.¹¹⁴

Aproximando-se do fim deste seu “tratado de método”, Taunay procura esclarecer ainda mais como a História deve ser praticada. Desta forma, deixa claro que a busca da História não é enumerar acidentes políticos, como fez até a Renascença. É, todavia, história dos hábitos dos homens, tal como começou a se delinear no século XVIII, quando surge pela primeira vez a expressão *história da civilização*. A partir de 1850, diz ele que a História deixou de ser um gênero literário para,

“paulatinamente, se desenharem as linhas gerais da moderna concepção histórica”.¹¹⁵

Aí também a referência ao pensamento dos historiadores franceses é certa, pois eles assinalam a importância de se construir uma *história geral* ou *total*, voltada não para o estudo dos episódios políticos, mas atenta à coleta e interpretação de todos os *fatos* que possam explicar

“seja o estado de uma sociedade, seja uma de suas evoluções, porque eles produziram aí transformações. É preciso procurar todos os fatos, migração de populações, inovações artísticas, científicas, religiosas, técnicas, mudanças dos dirigentes, revoluções, guerras, descobertas de países”.¹¹⁶

O ponto de chegada de seu texto retoma o ponto de partida, destacando *a verdade* como linha mestra e objetivo último do historiador:

¹¹⁴ Cf. Wehling, Arno. “Filosofia, metodologia e teoria da história: uma delimitação pelas respectivas origens”. In: *A Invenção da História: estudos sobre o historicismo*, op. cit., especialmente p. 99 e 100. Antoine Prost explica que a *Introduction* realiza dois movimentos, primeiro estabelecer os fatos e em seguida analisá-los. A distinção entre o estabelecimento e a interpretação dos fatos estrutura o plano da *Introduction*. No entanto, a obra historiográfica destes autores demonstra que o exercício de interpretação nunca fora realizado, havendo portanto uma profunda distância entre a sua teoria e sua prática historiográfica, o que inclusive fundamenta as críticas de que foram alvo posteriormente. Prost, Antoine. “Charles Seignobos revisité”, *Vingtième Siècle*, n° 43, pp. 100-118, juillet-sept. 1994.

¹¹⁵ Taunay, Af. op. cit., pág. 343.

¹¹⁶ Langlois e Seignobos. op. cit., p. 203.

Madeleine Rébérioux explica que “Se o sonho da história total, cara à Labrousse – mas nossos autores desconfiam fortemente das estatísticas – floresce na *Introduction*, Langlois e Seignobos tem uma tendência muito pequena a pensar que “as categorias dos fatos” estão definidas de uma vez por todas: a política e a economia, a religião e a literatura, etc. Será preciso atingir a segunda metade do século XX para que a história do boxe não seja reduzida àquela do esporte, a história do jazz àquela da música. No final do século passado as categorias que é necessário abranger e sobrepujar parecem ser do domínio da evidência. Rébérioux, M. op. cit., p. 14.

“Percorrer o campo dos estudos históricos é obedecer aos mais nobres ditames do coração e do espírito, em prol da Verdade e da Justiça”.¹¹⁷

Defensor inveterado dos documentos e da submissão do historiador aos seus imperativos, a prática historiográfica de Taunay e sobretudo seu trabalho realizado na composição da Seção de História do Museu Paulista mostram que há uma distância, as vezes significativa, entre aquilo que ele teoriza e o que realiza. Como veremos ao longo dos próximos capítulos, os exemplos são inúmeros, principalmente naquilo que tange a produção iconográfica do Museu que nega, na prática, o cuidado tantas vezes anunciado em seus livros e artigos, de que não se deve ir além daquilo que as fontes dizem ou permitem dizer. Em vários momentos, Taunay parece se valer do “esforço construtivo do historiador” na tentativa de preencher as lacunas dos documentos (ou da falta destes), indo, algumas vezes, além daquilo que seria possível afirmar a partir das fontes.

Entretanto, a busca incessante de documentos inéditos é prioritária para esta geração de historiadores, que acreditavam estar principalmente na descoberta de novas fontes a possibilidade de fazer avançar as pesquisas históricas. “A história descritiva e factual de Taunay, subjacente às exposições, tem como pressuposto teórico as formulações nascidas na discussão em torno da necessidade de melhor documentar a História do Brasil. Capistrano de Abreu, a quem Taunay estava vinculado teoricamente, e os intelectuais ligados ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo – entidade que tinha como uma de suas atribuições estatutárias proceder ao levantamento sistemático de documentos históricos – proclamavam a pesquisa de novas fontes como imprescindível para a revisão dos períodos históricos mal documentados do país. Por este contexto historiográfico é possível entender, em parte o afã de Taunay em recolher documentação ou reproduzi-la, quando diretor do Museu Paulista”.¹¹⁸

Se no âmbito internacional Taunay se filia notadamente à corrente da história positivista, encarnada por Langlois e Seignobos, no cenário brasileiro sua formação é profundamente marcada pelo contato com Capistrano de Abreu que foi seu professor e, posteriormente, um interlocutor assíduo.

¹¹⁷ *Ibidem*, pág. 344.

¹¹⁸ Carvalho, Vânia Carneiro e Lima, Solange Ferraz. “São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista”, *Anais do Museu Paulista, Nova Série*, n.º 1, p.150, 1993.

Capistrano talvez tenha sido o historiador que melhor encarnou no Brasil “o ideal da busca ‘moderna’ da verdade¹¹⁹, dedicando-se incansavelmente à tarefa de procurar documentos inéditos, ocupando-se da sua tradução e publicação, tentando estabelecer a identidade dos seus autores, cuidando, portanto, de estimular e promover a pesquisa das fontes históricas por todos os meios que estivessem ao seu alcance”¹²⁰. Taunay afirma em várias ocasiões a importância de Capistrano na sua formação como historiador e nos temas e encaminhamentos teóricos que ele fixou para sua própria obra:

“Se você está em São Paulo e quer escrever história – aconselhou-me certa vez o meu querido e saudosíssimo mestre Capistrano de Abreu – faça uma coisa: estude as bandeiras”¹²¹.

No texto que escreveu em 1927, quando da morte de Capistrano, Taunay também afirma seu profundo tributo ao mestre:

“A Capistrano devi assinalados serviços e os mais leais conselhos. Deu-me indicações preciosíssimas sobre muitos e muitos assuntos. Indicou-me opulentas fontes com aquela prodigiosa liberalidade e ausência de inveja que formavam o fundo do seu íntimo, ao oferecer aos amigos, aos consulentes em geral, a poderosa valia de seu formidável cabedal de conhecimentos. E como se interessava pelo andamento dos trabalhos daqueles a quem estimava! Como desejava que se aperfeiçoassem”.¹²²

Na sua aula inaugural, proferida em 1934, quando toma posse da cadeira de História da

¹¹⁹ Araújo, Ricardo Benzaquen. “Ronda Noturna. Narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu”, *Estudos Históricos*, n.º 1, Rio de Janeiro, p. 33, 1988. O autor se refere aqui à “concepção moderna de História” de que fala Koselleck (*op. cit.*) que substitui a verdade ética pela verdade dos fatos, vindo em paralelo a transformação da noção de tempo.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 33.

Principalmente a partir de 1880 abre-se uma nova fase na carreira de Capistrano, cuja obra é até então marcada por uma análise teórica do processo cultural brasileiro a partir das várias correntes científicas que marcam a Segunda metade do século XIX. Sua entrada para a Biblioteca Nacional, em 1879, o põe em contato direto com as principais fontes da história do Brasil, que ele então começa a inventariar. A tese apresentada ao Colégio Pedro II, em 1883, *O descobrimento do Brasil e o seu desenvolvimento no século XVI*, marca sua conversão definitiva ao documento: “é verdade que emana das fontes o que comanda a investigação e as conclusões; nem o autor procura mais, como em 1878 ou 1874, as ‘leis’ da sociedade brasileira – preocupa-se com condicionamentos naturais e sociais, muito mais elásticos do que aqueles”. Cf. Wehling, Arno. “Capistrano de Abreu: a fase científica”. In: *op. cit.*, p. 198.

¹²¹ Taunay, Af. “Discurso de posse à Presidência Honorária do IHGSP”, *Revista do IHGSP*, v. XXXVII, São Paulo, p. 10, 1939.

¹²² Taunay, Af. “J. Capistrano de Abreu: *In Memoriam*”, *Anais do Museu Paulista*, t. 3, p. XVII, 1927.

Civilização Brasileira, na recém criada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, encontramos ainda aspectos básicos desta influência em seu pensamento que permitem entender não apenas sua vasta obra historiográfica, mas também sua ação no Museu Paulista.

Ele começa dizendo que a historiografia brasileira escrita até aquele momento tinha se preocupado mais com a “história batalha”, com a

“narrativa dos episódios da descoberta, da exploração e do apossamento do litoral, as lutas contra os invasores estrangeiros, os movimentos nacionalistas primevos como que empolgaram por completo a atenção dos nossos cronistas e historiadores até quase os dias de ontem”.¹²³

Estes historiadores teriam, segundo Taunay, se interessado por uma história parcial do país, deixando de lado,

“capítulos essenciais como os do povoamento do *hinterland* brasileiro”.¹²⁴

Fez-se uma história litorânea em detrimento daquela do interior, que só começara a ser tratada com maior cuidado com Capistrano de Abreu.¹²⁵ Com sua obra *Capítulos da História Colonial*, o mestre cearense introduzira no Brasil a temática do povoamento, bem como os métodos das teorias modernas da História que vinham sendo praticadas no âmbito internacional desde o último quarto do século XIX¹²⁶.

Este universo teórico aberto por Capistrano no Brasil, ao qual também se filia, Taunay o chama de “História da Civilização Brasileira”. A base seria um história narrativa, organizada segundo um tempo linear, que é a sua essência, chegando mesmo a se confundir com ele. A

¹²³ Taunay, Af. “A Proposito do Curso de História da Civilização Brasileira na Faculdade de filosofia, Ciências e Letras”, *Anuário da FFCHL da USP, Revista dos Tribunais*, p. 122, 1934/35.

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ A temática do sertão já aparece na sua tese apresentada ao Colégio Pedro II, cuja novidade estava não apenas no estudo crítico das pretensões do descobrimento, mas especialmente “no capítulo sobre o sertão que constituirá, com o tempo e o desenvolvimento que tomará, uma das maiores contribuições de Capistrano de Abreu à história pátria”. Rodrigues, José Honório. “Introdução”. *Capítulos da História Colonial (1500-1800) e Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963, p. x.

¹²⁶ Sobre os *Capítulos da História Colonial*, Taunay fala que “À luz das idéias modernas, estudou o grande sabedor os fenômenos do crescimento brasileiro, atribuindo como acima lembramos exato

dimensão episódica está presente, mas é a idéia de sucessão e causalidade que encadeia os episódios dispostos numa linha temporal, caminhando irremediavelmente para um ponto de culminância, que organiza o enredo. Isto porque, “para ser histórico, um evento deve ser mais do que uma ocorrência singular: ele recebe a definição em função da sua contribuição para o desenvolvimento do enredo”¹²⁷. A narrativa parece ter se definido como “forma específica de se concretizar e retrabalhar o tempo iluminista, o tempo histórico, ou melhor, o tempo da concepção moderna de História”¹²⁸. Este tempo atua paralelamente às Ciências Naturais e ao método crítico, completando-os, “pois enquanto elas se obrigam a um progresso contínuo, equivalente ao incessante movimento do tempo linear, a narrativa confecciona um real no qual este tempo, esta flecha, finalmente pára, aceitando uma conclusão”. Na verdade, o final “parece se colar a todos os momentos da narrativa, enchendo de sentido e orientação todos os seus desdobramentos, e aperfeiçoando aquela visão do real como algo completo, regular, plena e coerentemente ordenado, que o enredo dá a impressão de produzir”¹²⁹.

A narrativa moderna tem ainda uma outra característica que se casa perfeitamente aos anseios de imparcialidade e neutralidade que a crítica metódica das fontes impõe ao trabalho do historiador, que é a ocultação do narrador que parece ocupar o lugar onipresente de Deus. O resultado é a transformação do relato histórico num espetáculo de tipo especial, “onde as coisas – e as pessoas – falam por si mesmas, onde os próprios personagens parecem atuar como protagonistas, exibindo-se em carne e osso para o leitor sem a interferência de qualquer vontade, de qualquer subjetividade externa”¹³⁰. A idéia de verdade dos fatos vem então à tona como algo natural, intrínseco ao próprio discurso narrativo. O historiador parece agir, portanto, como hábil intermediário entre os documentos e a verdade dos fatos que é trazida à luz pelos procedimentos da moderna crítica, atrás dos quais ele fala, mas essencialmente se oculta, fixando seu lugar de autoridade e sua imparcialidade.

Quando se analisa de perto a retórica visual e espacial e o “cenário” construído por Taunay para as comemorações de 1922 no Museu Paulista, como se verá no próximo capítulo, se tem certeza de suas orientações teóricas segundo a moderna concepção da História e de seu

valor aos fatos da conquista e da apropriação do hinterland”. *Op. cit.* (1934/35), p. 123.

¹²⁷ Ricoeur, *apud*, Araújo, Ricardo Benzaquen, *op. cit.*, p. 48.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹²⁹ *Idem*.

cuidado em materializar o discurso histórico que embasava sua empresa. A exposição (sobretudo nos espaços monumentais do Museu), mesmo se ainda inacabada, estrutura-se de maneira descritiva, linear, evolutiva e episódica, solidamente fundada em documentos escritos. Todos os acontecimentos estão alinhavados numa perspectiva teleológica, isto é, todo o oceano de imagens que começa no peristilo e se estende até o salão de honra, passando pela escadaria monumental e por todas as salas anexas que contam a saga dos paulistas na conquista do território brasileiro, tudo converge para um único e previsível ponto de chegada já fixado de antemão: a nação brasileira fora fundada em solo paulista. A Independência brasileira aí proclamada vinha apenas confirmar este fato.

Diferentemente da história nacional contada no Museu Histórico Nacional, no Museu Paulista a possibilidade de uma nacionalidade brasileira começa ainda no período colonial, com o processo de (re)conhecimento e posse do território brasileiro principiado pelos primeiros paulistas. A proclamação da Independência em solo paulista não é valorizada enquanto episódio exemplar que precisaria ser lembrado por seu valor ético para o presente, mas sim por seu conteúdo histórico verdadeiro. O que conta é o ponto de chegada e somente ele, pois o que lhe precede pertence a uma cadeia de causalidade e de sucessão que se dirige irremediavelmente para o desfecho.

A História da Civilização professada por Taunay tem ainda outros aspectos importantes a serem assinalados no que toca a história do Brasil que, segundo ele, começavam apenas timidamente a serem explorados pelos autores contemporâneos. A questão central é a mudança de enfoque, pois

“já não são a história militar e a administrativa as únicas que interessam aos autores e ao público. Incumbem-se os monografistas de apresentar entre aqueles assuntos os da história econômica, e da religiosa, os da história literária, artística e científica e sobretudo os da história dos costumes”.¹³¹

Em seguida ele descreve os trabalhos recentes que fizeram os primeiros ensaios nestes “novos”

¹³⁰ *Ibid.*, p. 50.

¹³¹ Taunay, Af. “A propósito do curso...”, *o. cit.*, p. 123.

Esta idéia já está enunciada no seu texto de 1912, como já foi ressaltado acima. Aqui ela é retomada e enfatizada.

aspectos pouco explorados da História, mas nota a ausência de um trabalho completo de “história geral”, que abrangesse todos estes múltiplos aspectos da história. A maior dificuldade para realizar esses trabalhos estaria, no entanto, na carência de documentação,

“imensa e espalhada, a fragmentariedade desta, a ausência de estudos anteriores, representa, enormes óbices a vencer”.¹³²

Por isto, em seu trabalho como historiador e à frente da direção do Museu Paulista, uma de suas obsessões fora a busca e a catalogação de novas fontes sobre a história do Brasil, buscando-as nos arquivos nacionais e internacionais. Nesta empreitada, a instituição do Ipiranga funcionou como lugar em que ele reunia, classificava e expunha esses documentos, ordenando-os em séries temáticas e cronológicas em conjunto com outros objetos e, principalmente, em conjunto com séries pictóricas que mandou produzir. Aqui também segue os passos de Capistrano, responsável pela publicação de várias coleções de documentos sobre a história do Brasil, já no século XIX.

Vale lembrar que num de seus primeiros trabalhos sobre São Paulo – *São Paulo nos primeiros annos (1554-1601)* (1920), *São Paulo no século XVI* (1921) e *Piratininga, aspectos sociais de São Paulo seiscentista* (1923) – Taunay procura fazer uma história dos costumes e dos antigos modos de vida dos primeiros paulistas, na São Paulo colonial. Boa parte do material de pesquisa usado na escrita destas obras – essencialmente as *Actas e o Registro Geral da Camara de São Paulo* – também informaram nosso historiador na composição das primeiras salas do Museu voltadas para a exposição do passado paulista.

“Não houve”, diz ele, “com efeito, nas nossas letras históricas quem empreendesse uma reconstituição no gênero de que procuramos realizar: ressuscitar grande cópia de fatos inteiramente inéditos, salvo quanto a este ou aquele pormenor escasso, aqui e ali colhido, como o fez Azevedo Marques”.¹³³

Na sua trilogia paulistana, bem como no Museu ele procurou mostrar a evolução da Vila Piratiningana, de pequeno arraial desprovido de qualquer progresso material até à

¹³² *Ibid.*, p. 126.

¹³³ Taunay, Afonso d'Escragenolle. *São Paulo nos primeiros annos (1554-1601)*. São Paulo: Tours, Imprensa de E. Arrault e Cie, 1920, p. VIII.

“capital opulenta hodierna, cheia da convicção da magnitude do porvir que se lhe antolha, e orgulhosa da progressão geométrica de sua grandeza”.¹³⁴

O ponto de chegada de sua narrativa já é anunciado de antemão, como também nas reconstituições feitas no Museu Paulista. A condição de São Paulo enquanto metrópole em pleno desenvolvimento no momento presente é o que organiza a narrativa, construída em sentido linear, numa linha evolutiva em que as diferentes etapas do passado vêm apenas provar o seu estado atual de progresso e prosperidade.

No seu afã de reconstituir os quadros sociais do passado, a iconografia desempenha um papel essencial na composição da Seção de História do Museu Paulista. Na sua aula inaugural ele ressalta, ainda, a importância da iconografia para a realização desta “História da Civilização” em que estava empenhado, apesar de constatar a escassez deste tipo de fonte, sobretudo a respeito do Brasil colonial. Como se verá mais adiante, a iconografia é um dos elementos centrais da decoração histórica do Museu Paulista prevista por Taunay. Em vários momentos de sua obra historiográfica, sobretudo a partir da década de quarenta, quando ele escreve inúmeros artigos sobre a carência de elementos iconográficos sobre a história de São Paulo. Ele pretende preencher essa brecha documental, produzindo séries picturais sobre diversos aspectos da história paulista e brasileira, especialmente do ponto de vista dos costumes e do antigo modo de vida paulistas. Por isso ele assinala a importância dos relatos de viajantes que estiveram no Brasil desde o século XVII, cujas obras ele se empenhou em traduzir para o português e as aquarelas reproduzir em dimensões compatíveis com o espaço monumental do Museu.

A importância da iconografia se funda principalmente “no poder de evocação e celebração da imagem” do que numa “concepção visual da História *magistra vitae*”¹³⁵, pois dentro da concepção de História de Taunay a pintura tem valor de documento histórico e não se volta para a exposição do exemplar e do fato único. “A análise dos argumentos implícitos na eleição da pintura como suporte das exposições e, simultaneamente, no uso da fotografia como documento histórico de apoio permite perceber os vínculos das noções de documento e de iconografia em Taunay com os usos socialmente estabelecidos para o suporte pictórico na sociedade dos anos 20,

¹³⁴ *Ibid.*, p. IX.

¹³⁵ Meneses, Ulpiano Bezerra de. “Museu Paulista”, *op. cit.*, p. 576.

em São Paulo”¹³⁶. A iconografia permite, assim, expor aspectos dos costumes, dos modos de vida da sociedade do passado, de modo que a exposição funciona com o um desdobramento visual de uma narrativa histórica produzida de antemão. No universo do discurso como naquele da pintura, “a perspectiva é teleológica, pois a preservação histórica não significa que o passado deva ser tomado como modelo, mas que é a partir dele que se percebe e justifica o caráter imutável dos pontos de chegada”.¹³⁷

A questão da visualidade da História também se funda no valor pedagógico que a imagem adquire, sobretudo ao longo do século XIX, como um dos meios mais eficazes de formar o imaginário popular, particularmente em momentos de mudança política e social e de redefinição de identidades coletivas. A Revolução francesa é um exemplo clássico desta utilização da imagem.¹³⁸ Taunay, por sua vez, “ao constituir séries documentais temáticas e tipológicas, pretendendo sintetizar uma versão histórica no espaço sacralizador do museu, estende a função celebrativa, inerente às exposições, à função pedagógica”.¹³⁹ O Museu Paulista parece, portanto, estar em sintonia com os padrões de seu tempo, em que o caráter pedagógico aliado ao comemorativo são os dois elementos básicos que definem o papel social do museu e sua utilização política.

A composição dessas séries pode ser claramente percebida no Inventário do acervo da Seção de História, realizado em 1925¹⁴⁰, no qual Taunay faz uma descrição das coleções históricas dispostas em cada sala, bem como do material conservado nos arquivos da Secretaria do Museu. A iconografia ocupa lugar de destaque em várias salas, bem como na área nobre do edifício – peristilo, escadaria monumental, sanca e salão de honra – o que só confirma o valor que lhe é investido no espaço de exposição. Mas encontramos ainda séries de documentos textuais expostos em vitrinas, que seriam, em geral, a contrapartida teórica do universo pictórico, funcionando também como prova irrefutável de sua veracidade; séries cartográficas; mobiliário e retratos antigos; arte religiosa, armas, indumentária entre outros. A organização destas coleções é essencialmente temática, tipológica e cronológica, o que as distingue das coleções de História

¹³⁶ Carvalho, Vânia Carneiro e Lima, Solange Ferraz. *op. cit.* p. 152.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 165.

¹³⁸ Cf. Carvalho, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1990; Pommier, Ed. *op. cit.* (1991); Poulot, D. *op. cit.* (1997).

¹³⁹ Carvalho & Lima, *op. cit.*, p. 165.

¹⁴⁰ *Inventário revisto de 15 a 30 de janeiro de 1925 pelo Diretor e Chefe da Seção Affonso de E.*

Natural, ordenada segundo os princípios vigentes nas Ciências Naturais que, essencialmente, dialoga com uma taxinomia da natureza.

A constituição das coleções históricas se faz segundo categorias provenientes do campo da disciplina histórica, o que mostra que a História adquire pouco a pouco, no âmbito do Museu, um caráter epistemológico, como consequência do trabalho científico de Taunay, desde os primeiros anos de sua gestão, como será apresentado no próximo capítulo. A renovação de seu estatuto no âmbito do Museu vem com a Lei n.º 1911, de 29 de dezembro de 1922, que cria a Seção de História Nacional, especialmente de São Paulo, e de Etnografia e com o Decreto n.º 3.871, de 3 de julho de 1925 que regulamenta a Seção, definindo-lhe as competências. A necessidade deste novo regulamento já havia sido apontada por Taunay, em 1920, em carta ao Diretor da Secretaria do Interior, dizendo que

“vivendo ainda sob o primitivo regime de 1893, sem que desta data em diante jamais haja sido reformado, está hoje o Museu muito desaparelhado para corresponder ao seu desenvolvimento material, à sua situação no local histórico do Ipiranga, às exigências da ciência moderna como já por muitas vezes o assinalaram diversas mensagens presidenciais”.¹⁴¹

Em 1923, após a criação oficial da Seção de História, Taunay apresenta ao Secretário do Interior um projeto de reforma do regulamento do Museu e é certamente a partir daí que é criado o seu novo regulamento, sancionado em 1925.¹⁴² Este novo regulamento que permaneceu em vigor até 1963 “propiciou maior especialização das áreas científicas abrigadas na instituição, bem como a ampliação do quadro de funcionários”.¹⁴³

Como no caso das instituições descritas no item anterior, o que permite definir o Museu Paulista como um museu histórico (apesar de seu acervo ainda enciclopédico) é, de um lado, seu papel de memorial da nação e, de outro, sua orientação segundo os métodos da moderna concepção de História que de resto orientam Taunay em seu trabalho como historiador. No século XIX e em boa parte do século XX, os museus históricos dão materialidade, se assim podemos dizer, a um discurso produzido no campo historiográfico, de modo que a retórica escrita

Taunay – *Secção de Historia Nacional, especialmente de São Paulo*, APMP/FMP, P214.

¹⁴¹ Carta de Taunay ao Diretor da Secretaria do Interior, de 19.06.20, APMP/FMP, P111

¹⁴² Cf. carta de Taunay ao Secretario do Interior, José Manoel Lobo, de 20.07.23, APMP/FMP, P119.

¹⁴³ *Projeto de Organização nos Fundos de Arquivo e das Coleções de Documentos Pertencentes ao*

transforma-se em retórica espacial e visual. O museu é, naquele momento, lugar de difusão do conhecimento histórico não porque aí se faz História através de objetos (que seria hoje o grande desafio para os museus históricos), mas porque ele expõe e narra versões da História produzidas dentro dos moldes, métodos, temas e concepções da “ciência histórica” daquela época.

O espaço do Museu Paulista é, ao mesmo tempo, um lugar de sacralização da nação e de entendimento histórico do seu processo de evolução, fortemente guiado pela iniciativa paulista rumo à sua constituição como unidade nacional.

Definidos os principais pressupostos teóricos da empresa de Taunay, cabe agora apresentar sua materialização nos espaços ainda vazios do Palácio de Bezzi e a transformação operada no antigo espaço *museal* organizado por Hermann Von Ihering.

Capítulo 2. Montando o Cenário

“Taunay vai não somente instalar uma Seção de História (...), em 1922, monta, com o edifício, uma alegoria histórica, dando-lhe eficácia enquanto memorial. No entanto, se o leit-motiv permanece a Independência, o Museu, agora, é verdadeiramente paulista. Crucial, nesse processo é o mito do bandeirante, que o Museu Paulista vai topicamente definir e cristalizar ideológica e visualmente. O Museu já conta, enfim, com esteriótipos, clichês, fetiches, tradições, com que operar”.

Ana Cristina Guilhotti, Solange F. de Lima, Ulpiano B. de Meneses
(As Margens do Ipiranga, 1990)

A entrada de Taunay na direção do Museu Paulista significou, de imediato, uma alteração nos seus direcionamentos que levou, ao longo do tempo, a uma mudança no seu perfil. Apesar de Taunay ter conservado o “espírito enciclopédico” da instituição, mantendo todas as coleções de Ciências Naturais do Museu em perfeito estado de conservação, bem como incrementando-as, através do trabalho de especialistas e dos viajantes, que continuamente forneciam espécimens novos, a transformação pela qual a instituição passa já pode ser notada nos primeiros meses da nova administração. Tal como Hermann von Ihering que imprime sua marca pessoal na organização e apresentação do Museu durante os mais de vinte anos que esteve a sua testa, Taunay também pintará a instituição do Ipiranga com suas cores prediletas. Desde os primeiros momentos de sua gestão, Taunay faz questão de não apenas mostrar quais as orientações que pretendia seguir, como também aponta os problemas acarretados pela administração de Ihering, suas falhas e encaminhamentos equivocados, mostrando que suas prioridades seriam bastante distintas.

Assim, Taunay não poupa críticas à Ihering, que incidem sobre vários aspectos da sua gestão: má conservação dos móveis das salas de exposição e dos materiais nelas expostos; desfalque nas obras da biblioteca, ocasionados não apenas pela retirada de milhares de volumes quando de sua saída do Museu, como a ênfase dada à alguns assuntos de seu maior interesse, a Zoologia, e ausência de exemplares básicos para o estudo das diferentes áreas às quais o Museu se dedicava; *Revista do Museu Paulista* essencialmente voltada para artigos na área de Zoologia¹, o que refletia os direcionamentos dos trabalhos e pesquisas desenvolvidos por Ihering; e o mais grave de todos os seus equívocos aos olhos de Taunay foi, sem dúvida, o abandono à própria sorte das coleções de História originais do Museu, além do completo desinteresse em aumentá-las, esquecendo-se de que o Palácio do Ipiranga fora construído e concebido como um memorial da Independência brasileira e, neste sentido, voltado para a exaltação de fatos memoráveis da tradição nacional.

¹ Ao analisar a *Revista do Museu Paulista* durante a gestão de Ihering, Lilia Schwarcz constata que dos 250 artigos publicados, “180 (70%) têm como tema central questões de zoologia – área de atuação de Von Ihering. Com grande utilização de estampas coloridas, os estudos de zoologia mereciam sempre os espaços de maior evidência da revista. A frequência para as demais disciplinas: antropologia (10%), botânica (5%), biografias (5%), geologia e arqueologia (4%). Cf. Schwarcz, L. *op. cit.*, p. 53.

Estas críticas são sempre reafirmadas por Taunay em vários momentos de sua administração e, sempre que possível (talvez para marcar a diferença em relação ao trabalho que começa a empreender), ele disparava contra Ihering:

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

acrescentando ainda que durante os anos em esteve na sua direção

“vegetou a coleção chamada histórica do Museu Paulista, amontoada em duas das menores salas do Palácio do Ipiranga, semi vazio. Ou antes, praticamente não existiu. Não realizou aquisições senão insignificantes, neste largo lapso de anos”.²

Ao percorrer os relatórios da gestão Ihering fica claro que estas afirmações de Taunay, apesar de um pouco exageradas³, tem um fundamento verdadeiro, pois as coleções históricas não cresceram na mesma proporção que as coleções de Ciências Naturais e a maior parte das aquisições foram feitas através de doações. Nos relatórios referentes aos anos de 1901 e 1902, Ihering relata que a coleção que mais se desenvolveu, neste período, foi a galeria artística, sendo adquiridas várias telas de caráter histórico, como *A Partida da Monção*, de Almeida Junior; *A Descoberta do Brasil*, de Oscar Pereira da Silva; e os retratos, feitos sob encomenda para o Museu por Benedito Calixto, de José Bonifácio, Padre Bartholomeu de Gusmão, D. Pedro I e Padre José de Anchieta.

No entanto, apesar destas aquisições bastante significativas, o próprio Ihering constata que

² Taunay, Af. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1937, p. 45 e 47. É importante salientar que estas mesmas idéias, sintetizadas no Guia, aparecem por várias vezes em seus relatórios à Secretaria do Interior, esporadicamente na correspondência do Museu e, também, em artigos publicados em jornais e revistas em que Taunay falava do Museu Paulista.

³ As duas salas dedicadas à coleções de quadros e objetos antigos, chamadas "Objetos Históricos", durante o período Ihering, não eram as menores salas do Museu, mas eram, sem dúvida, as de pior localização. O acesso a elas não se faz pela escadaria monumental, mas pela escada que se encontra no corpo central do edifício, aos fundos. Eram elas a B8 e a B9. Para suas localizações ver: Anexo. Ensaio topográfico da planta do edifício do Museu Paulista.

“as condições em que se acha a galeria artística são cada vez mais penosas pela falta de espaço com a qual estou lutando atualmente nesta Repartição, não só para a colocação da referida galeria como também para as demais coleções”.⁴

Devido a esta escassez de espaço, as telas não foram dispostas de maneira adequada para serem contempladas, o que também evidencia um iminente descaso quanto à galeria histórica

“Estando todas as salas ocupadas pelas coleções expostas acontece que os quadros que vão entrando são colocados, conforme o espaço permite, nas salas onde se acham as coleções de História Natural, o que sobre ser inconveniente e pouco decente, tem provocado da parte dos visitantes comentários desagradáveis”.⁵

A solução que Ihering via para esta situação seria a construção

“de um pavilhão completamente independente do Monumento, de um só andar, com luz de cima e em condições de ser aumentado no caso de assim tornar-se necessário”.⁶

Salientava ainda que as instalações do Museu Paulista não eram convenientes para abrigar uma galeria artística e que, portanto, suas condições, nesta instituição, eram absolutamente provisórias.

No entanto, o que verdadeiramente chocava Taunay em relação às coleções de História no período Ihering era o aspecto das salas, que demonstrava uma completa falta de critérios estéticos e, sobretudo, científicos na disposição dos “objetos históricos”. Ao percorrer a descrição das salas B8 e B9 de “objetos históricos”, presente no *Guia pelas Collecções*, publicado por Ihering em 1907, é possível entender porque Taunay as definia como um belchior, um *bric à brac*. A sala B8, além de vários retratos, era composta:

⁴ Ihering, Hermann von. “Relatório referente aos anos de 1901 e 1902”, *Revista do Museu Paulista*, v. VI, p. 6, 1904.

⁵ *Ibidem*, p. 7. É o caso, por exemplo da tela *Fundação de São Vicente*, de Benedito Calixto, que foi disposta na sala B11, dedicada à Mineralogia e à Paleontologia. Além de pedras e fósseis, a tela ainda dividia o espaço com pequenos quadros representando gêisers e paisagens de antigas épocas geológicas (!), como pode ser constatado pela descrição da sala presente no *Guia pelas Collecções. Museu Paulista*. São Paulo: Typ. Cardozo Filho e C., 1907, que pode ser consultado na Biblioteca do Museu, na secção de obras raras.

⁶ Ihering, Hermann von. “Relatório referente aos anos de 1901 e 1902”, *op. cit.*, p. 6.

“Do mobiliário exposto, salientamos a cadeirinha, móvel em que as damas de outrora se faziam transportar pelos escravos como em carro, carregado aos ombros pelos varais; a peça exposta pertenceu à Marquesa de Santos; várias cadeiras, mesinhas, sofá etc., bem como cama (lado oposto) que pertenceram ao Regente Feijó. Um grande armário contém a “Colleção Campos Salles”, constituída por cinqüenta peças, sendo muitas delas jóias de elevado valor. São mimos oferecidos ao Dr. M.F. de Campos Salles durante seu quadriênio de presidência da república e depois por ele doados ao Museu Paulista”.⁷

As imagens apresentadas abaixo permitem visualizar claramente este conjunto acima descrito:



Figs. 5/6- Sala B8 – *Objetos Históricos* (Coleção Mons. Jamil Nassif Abib)

A este conjunto juntava-se, ainda, um outro armário que expunha a mais “absurda” coleção, uma cópia do *Thesouro de Boscoreale*

“cujo original está no Museu do Louvre em Paris. É uma coleção de peças artísticas de prata que foram encontradas em uma Quinta na localidade do Bosco Reale próximo ao Vesúvio e que fora soterrada

⁷ *Guia pelas Collecções, op. cit.*

pela célebre erupção desse vulcão no ano de 79 antes de Cristo. Supõe-se datarem do tempo do primeiro Império romano. O Barão de Rothschild pagou 500.000 francos pela coleção”.⁸

A pergunta que fica aqui é como tais objetos chegaram ao Museu Paulista e mais, qual o interesse em expô-los aí, pois não tinham nenhuma relação com a história nacional ou paulista! Sua presença nesta sala permite compreender porque Taunay dizia que aí se encontrava “objetos ridículos”⁹, que causavam a “risota” dos visitantes cultos.

A sala B9 apresenta a mesma mistura de objetos díspares. Em dois armários encontrava-se uma coleção de armamentos antigos, diversos tipos de espingardas e carabinas usadas no Brasil colonial pelo exército, espadas, espadins usados pelos senadores e ministros do Império e, ainda as “bolas rio-grandenses” (!)

”com que o gaúcho caça o gado bravio (para isto segura a bola menor (mammica) e faz circular sobre sua cabeça as duas outras, soltando-as depois em determinada direção; as cordas emaranham-se nas pernas do animal que assim cai no chão”.¹⁰

No outro armário, a miscelânea igualmente se repete:

“Bandeiras de voluntários paulistas, a couraça de Martim Affonso de Souza, o célebre fidalgo português que no ano de 1532 fundou a cidade de São Vicente, medalhas e condecorações brasileiras; desta as mais importantes são as da Ordem de Cristo (hábito) e da Ordem da Rosa. Interessante são os *Trepa-moleques*, pente imensos usados outrora pelas damas. Um interessante livro – talvez a primeira monografia sobre o café – impresso em latim em 1671, em Roma.”¹¹

A má impressão que estas salas pareciam causar no visitante, segundo conta Taunay, devia-se, sem dúvida, ao contraste existente entre as coleções de História Natural, rigorosamente classificadas e expostas segundo os critérios vigentes na disciplina científica e as coleções de História que mais pareciam um depósito de coisas antigas e disparatadas, um velho *gabinete de curiosidades*, bem ao gosto dos colecionares dos séculos anteriores. Os objetos pareciam

⁸ *Idem*.

⁹ Ver citação da página 41.

¹⁰ *Guia pelas Collecções, op. cit.*

¹¹ *Idem*.

aleatoriamente expostos, sem qualquer tipo de classificação, temática, tipológica, cronológica, ou outra que fosse. Era esse aspecto que, certamente, incomodou profundamente Taunay ao chegar à direção do Museu e o levou, como será visto, a transformá-lo por completo, concedendo novo valor e, sobretudo, nova organização às coleções históricas.

Estas condições das coleções de História não são apenas resultantes da negligência, da falta de tato e do direcionamento específico que Ihering imprime à sua administração, , mas, em primeiro lugar, procedem do aval concedido pelo decreto n.º. 249, de 26 de julho de 1894, que regulamenta o Museu Paulista. O Art. 1º estabelece que a sua finalidade é

“estudar a História Natural da América do Sul e em particular do Brasil, cujas produções naturais deverá coligir, classificando-as pelos métodos científicos mais aceitos nos museus científicos modernos”,

devendo ainda conservá-las e expô-las ao público, sempre que possível com legendas explicativas que as façam inteligíveis. Em parágrafo único, determina que fossem colecionados, mas em menor quantidade, produtos de outras regiões para realização de estudos comparados.¹² O Art. 2º esclarece sobre as características e objetivos da instituição, então, criada: o seu caráter

“será o de um museu Sul-Americano, destinado ao estudo do reino animal, de sua história zoológica e da História Natural e cultural do homem. Serve o Museu de meio de instrução pública e também de instrumento científico para o estudo da natureza do Brasil e do Estado de São Paulo em particular”.¹³

Como o Palácio de Bezzi fora pensado sobretudo como memorial da Independência brasileira, a História não podia ser esquecida, apesar de ter sido relegada a um plano inferior em relação às coleções de Ciências Naturais. Assim o Art. 3º especifica que, além das diversas coleções de Ciências Naturais, o Museu deveria contar com uma seção

“destinada à História Nacional e especialmente dedicada a colecionar e arquivar documentos relativos ao período de nossa independência política”.¹⁴

¹² Decreto n.º 249, de 26 de julho de 1894. *Coleção de Leis e Decretos do Estado de São Paulo de 1894*, São Paulo, p. 203, 1918.

¹³ *Idem*

¹⁴ *Idem*

Além destes documentos, o Museu deveria criar uma galeria de vultos proeminentes da história brasileira, já falecidos, com objetivo de perpetuar a memória dos cidadãos brasileiros que tenham

“prestados incontestáveis serviços à Pátria e mereçam do Estado a consagração de suas obras ou feitos”.¹⁵

Por fim, o Art. 4º, lembra que no prédio haveria, é claro, espaço para a tela de Pedro Américo - *Independência ou Morte!* – e para outras telas de caráter histórico e de costumes brasileiros que fossem adquiridas pelo Estado.

Através desta regulamentação, fica claro que o Museu constitui-se como um centro de instrução pública e de pesquisa no campo das Ciências Naturais. Em relação à História, ele funcionaria apenas como um memorial, ou mais especificamente, como um panteão em homenagem a acontecimentos e homens que não deveriam ser esquecidos. Como veremos mais adiante, Taunay procura mudar esta orientação e, sem abandonar as coleções de História Natural, desenvolve enormemente as coleções históricas, dando-lhes dinamismo e transformando-as em objeto de pesquisa e instrução pública. Por hora, vamos nos ater ainda em alguns aspectos do período Ihering, tentando esclarecer que não foi apenas a indicação de Afonso de Taunay que mudou os rumos do Museu Paulista, mas que esta mudança também (e talvez primeiramente) se explica em um contexto mais amplo, para além da análise da instituição isolada.

Ancorado na lei que regulamentava o funcionamento do Museu Paulista, Ihering encontra o espaço necessário para por em prática suas idéias e direcionamentos salientando, no discurso que profere em 7 de setembro de 1895, quando o Museu é inaugurado, que

“O fim destas coleções é dar uma boa e instrutiva idéia da rica e interessante natureza da América do Sul e do Brasil em especial, como do homem sul-americano e de sua história”.¹⁶

Pretendendo superar o atraso causado pela inexistência, no Brasil, de universidades ou escolas que formassem professores de Ciências Naturais, bem como de produções científicas nesta área, Ihering acrescenta que as coleções já acumuladas pela instituição, bem como a publicação de uma revista anual, objetivam colocar o Brasil em pé de igualdade com a produção

¹⁵ *Idem*

¹⁶ Ihering, Hermann von. “Museu do Estado”, *Revista do MP*, v. I , p. 20 , 1895.

científica estrangeira nesta área e em constante intercâmbio de informações e dos objetos colecionados.

Quanto à organização interna do Museu, Ihering demonstra estar inteiramente a par das discussões internacionais em voga em sua época. Deste modo, no mesmo discurso citado acima, ele fala que:

“O que mais me está satisfazendo na atual instalação do Museu é a separação das coleções expostas e das coleções de estudo: as experiências feitas neste sentido nos grandes Museus da Europa e dos Estados Unidos demonstram a inconveniência de cansar o público com a exposição de objetos em demasia. É esta a razão porque os grandes Museus como os de Londres e Berlim começaram a separar as coleções expostas e que são escolhidas com todo o critério, e as coleções de estudo que armazenadas, menos lugar ocupam. Este sistema razoável e prático já temos aqui seguido desde o princípio”.¹⁷

No segundo volume da Revista do Museu, ele esclarece que este modelo adotado na classificação e ordenação das coleções foi estabelecido pelo norte-americano Brown-Goode, que ressalta a necessidade de uma “política agressiva” na administração do museus, tanto em termos de instrução pública como para a investigação científica. Desta forma, ressaltando que os museus devem cumprir um duplo papel, isto é, como “meio de educação e de progresso da ciência”, salienta a necessidade de haver uma separação das coleções expostas ao público e das coleções de estudo.¹⁸

Ihering, naturalista apaixonado pelo estudo dos moluscos, seguiu estas diretrizes ao longo de toda a sua direção, dando sempre maior destaque às coleções de estudo, já que estas eram instrumentos de produção de conhecimento científico. Apesar de um sensível direcionamento das pesquisas e publicações do Museu na área de Zoologia, Ihering procurou colecionar, classificar e estudar espécimes de todas as áreas das Ciências Naturais, através de permuta ou compra de coleções e dos trabalhos de campo realizados pelos naturalistas-viajantes. Neste sentido, durante boa parte do período em que o naturalista alemão esteve à frente do Museu, este funcionou como um importante centro de pesquisas em Ciências Naturais para estudiosos estrangeiros e

¹⁷ *Ibidem*, p. 20 e 21.

¹⁸ Ihering, Hermann von. “O Museu Paulista no anno de 1896”, *Revista do MP*, v. II, p. 6, 1897.

brasileiros, além de manter amplas relações com instituições similares em todo o mundo, ocupando posição de destaque.¹⁹

Além de receber visitas de pesquisadores de outras instituições, Ihering também costumava viajar para participar de congressos científicos e para visitar outros museus do mesmo tipo, a fim de conhecer-lhes o funcionamento e a dinâmica de trabalho. Desta prática, bastante comum no seu meio, Ihering foi mais além. Sempre com o modelo de organização museológica de Brown-Goode em mente, ao visitar outros museus, ele “faria sua análise tendo como pano de fundo esses princípios gerais que considerava também seus. Sua preocupação principal seria questionar a inexistência de tais planos nos antigos museus europeus e seguindo um a um os princípios de Goode, traçar-lhes novos planos, a serem seguidos por todos os museus que pretendessem acompanhar os avanços da ciência de seu tempo”.²⁰

Para além desta preocupação em discutir e fixar um modelo exemplar para o funcionamento de um museu de Ciências Naturais, Ihering pretendia chegar mais longe e atingir outra máxima definida por Goode:

“É dever de cada Museu ter materiais sobre salientes ao menos em uma especialidade, embora seja ela limitada”.²¹

Isto significa que o futuro dos museus de Ciências Naturais deveria ser a especialização, mesmo porque era essa a tendência das ciências em sua época. Assim, advogando em causa própria, Ihering chegou ao extremo de defender a necessidade de criação de um Museu de Moluscos, para que esta especialidade (a sua aliás) pudesse se desenvolver amplamente. “Por mais bom senso que houvesse em São Paulo, o seu trabalho não era reconhecido a esse ponto e esses seus planos não se realizariam exatamente. O seu Museu Latino-Americano iria sim em um futuro próximo ser completamente desarticulado”.²²

Este movimento rumo à especialização, que se intensifica a partir de meados da década de 10, não apenas no Brasil, mas mundialmente, demonstra uma inflexão no rumo das Ciências Naturais que afetam diretamente o funcionamento dos museus de História Natural e

¹⁹ Lopes, Maria Margareth. “4.4. As Origens do Museu Paulista ou a história de ‘uma espécie de elefante branco’”. *op. cit.*, p. 289-313.

²⁰ *Ibidem*, pág. 312.

²¹ Ihering. *op. cit.* (1897), pág. 7.

²² Lopes, *op.cit.*, p. 312.

especificamente também o Museu Paulista. Neste processo, ganham espaço novas formas de experimentação, de modo que os institutos de pesquisa e os laboratórios tornam-se o novo abrigo das ciências no século XX, cuja prática se torna mais restrita e quase absolutamente distante dos olhos do grande público.

Neste cenário, os museus de História Natural que no Brasil tiveram seu auge nas últimas décadas do século XIX, graças a difusão do pensamento científicista, cumpriram seu papel de mapear, coletar, separar, classificar, ordenar, catalogar, definindo, por fim, as especificidades e as similitudes da fauna, flora e do homem brasileiros em relação ao resto do globo, bem como funcionaram como “casas de exposição” deste universo científico ordenado, tão caro ao século XIX.

Inserido neste panorama geral de queda de prestígio dos Museus de História Natural, um novo diretor é nomeado para o Museu Paulista; não mais um naturalista, mas um historiador. Esta indicação foi, sem dúvida, estrategicamente avaliada, não apenas num âmbito geral, pela percepção da mudança no campo das Ciências Naturais, como também pela aproximação do centenário da Independência brasileira, em 1922, quando, então o Museu Paulista, situado na simbólica colina do “grito do Ipiranga”, seria uma das grandes vedetes das comemorações centenárias em São Paulo.

2.1. Taunay e o Museu Paulista: agindo como demiurgo

Afonso de Taunay assume a direção do Museu Paulista em fevereiro de 1917, como diretor em Comissão, substituindo Armando Prado, nomeado diretor em agosto do ano anterior, após o afastamento de Ihering, devido às investigações realizadas pela Comissão de Sindicância, que iniciara seus trabalhos em janeiro de 1916, para fazer um inquérito administrativo e um inventário das coleções da instituição do Ipiranga.²³ Graças ao conjunto de informações levantadas por esta Comissão, Taunay, até então alheio à esfera dos museus, pode ter uma noção geral das coleções pertencentes ao Monumento do Ipiranga, das lacunas que estas apresentavam, como também dos problemas enfrentados e criados pelas administrações anteriores, o que lhe permitiu traçar suas primeiras metas e prioridades administrativas e institucionais.

Entre as primeiras medidas adotadas por Taunay estão as contratações de um naturalista para cuidar das coleções de Botânica e de um fotógrafo desenhista, especializado em desenhos científicos e em cópias de mapas e cartas coloniais, que logo ficaria responsável pela reprodução, em versão fac-símile, de uma vasta coleção cartográfica especialmente centrada nos aspectos antigos de São Paulo. A contratação destes funcionários tencionava, de imediato, dar uma nova dinâmica ao Museu que, com seus ofícios técnicos, viabilizariam o incremento de algumas coleções e a abertura de novas salas de exposição ao público. Deste modo, à 7 de setembro de 1917, graças ao trabalho sistemático do novo botânico, Taunay inaugura uma nova sala de exposição, a sala A7, cuja disposição das coleções, organizada segundo rigorosos princípios

²³ A Comissão composta por Antônio de Barros Barreto, Reynaldo Ribeiro da Silva e Sebastião Félix de Abreu e Castro realiza verdadeira devassa nas coleções e nas finanças do Museu, constatando inúmeras irregularidades. Vários livros e coleções de história natural adquiridos como verbas públicas durante a gestão de Ihering nunca chegaram ao Museu Paulista, sendo encontrados pela Comissão na casa do ex-diretor. Cf. Elias, Maria José. "Saída de Cena". In: *Museu Paulista: Memória e História*, tese de Doutorado apresentada ao Depto de História da FFLCH da USP, 1996, p. 203-212.

No entanto, outras razões parecem ter se somado para o afastamento de Ihering da direção do Museu, como as declarações de cunho racista que ele teria feito a respeito do indígenas brasileiros em publicação científica na *Revista do MP* em 1911. Ele teria então declarado que os índios do Estado de São Paulo, bem como de outros Estados do Brasil não representavam um elemento de trabalho e de progresso, mas contrariamente representariam um empecilho para a colonização de regiões do sertão onde habitavam e, por isto, a única solução seria exterminá-los. Cf. Schwarcz, L. "Os museus etnográficos brasileiros: "Polvo é povo, molusco também é gente". In: *op. cit.* (1993).

científicos orientadores das Ciências Naturais, pretendia compor um painel demonstrativo da teoria da evolução.²⁴

Ainda no final deste mesmo ano, Taunay imprime a primeira marca significativa em sua direção abrindo mais uma sala de exposição – sala A10²⁵ – inteiramente dedicada à História, em especial ao passado paulista. Ele assinala que a abertura desta sala

“correspondia a uma verdadeira necessidade. No Monumento do Ipiranga, construído para a celebração do nosso magno acontecimento nacional, como solenemente declara sua grande placa inaugural da escadaria, com todo o seu destaque, quase nada havia que lembrasse a tradição brasileira e paulista”.

Acrescenta que, até então, os objetos históricos encontravam-se em total abandono, como se percebe pela disposição a elas dada, na gestão de Ihering:

“Em dois acanhados cômodos, se espalhavam objetos heterogêneos em arrumação defeituosa, quadros históricos, de envolta com móveis e objetos velhos, documentos sem valor algum históricos ou arqueológico, ali tendo ido parar ao acaso da boa vontade de seus doadores”.²⁶

Para compor e organizar esta nova sala, Taunay estabelece contato com vários arquivos e bibliotecas, no Brasil e no exterior, como o Arquivo do Estado Maior das Forças Armadas, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, A Biblioteca Nacional de Lisboa e o Arquivos das Índias, em Sevilha, com o objetivo de obter informações sobre documentos referentes ao passado paulista, pertencentes a estes acervos, indagando também sobre a possibilidade de obter, ou mandar fazer, cópias absolutamente fiéis aos originais. A todos eles escreve explicando que está organizando, no Museu Paulista, uma exposição permanente de documentos antigos referentes à história e tradição paulistas e brasileiras e, por isto, pretende colecionar todos os exemplares que possam contribuir para o avanço das pesquisas nesta área.

Os primeiros documentos que procura e adquire para as coleções do Ipiranga são mapas e cartas territoriais brasileiras e paulistas, do período colonial - entre elas algumas absolutamente

²⁴ Taunay, Afonso de. *Relatório de Atividades - 1917*, encaminhado ao Secretário dos Negócios do Interior, Dr. Oscar Rodrigues Alves, APMP/ FMP, P5.

²⁵ Ver Anexo. Ensaio topográfico da planta do edifício do Museu Paulista

²⁶ *Idem*

significativas para estudar os contornos originais do Brasil e de algumas antigas capitanias, bem como as primeiras investidas rumo aos interiores desconhecidos do território brasileiro.²⁷ Este interesse em colecionar a cartografia colonial, demonstra uma preocupação em conhecer o traçado original do território brasileiro e paulista, sua transformação ao longo do tempo até a delimitação do território nacional, com suas fronteiras definitivas.

Além da cartografia, ele também coleciona outros documentos coloniais, como expõe no relatório à Secretaria do Interior:

“além das coleções já citadas estão reunidos inventários de bandeirantes ilustres, uma carta de sesmaria assinada por Martim Afonso de Souza, contas de negócios dos séculos XVII e XVIII, róis de remessas de ouro tirado do sertão, roteiro de minas, cartas setecentistas trocadas entre parentes e amigos, registro de cartas régias e atos oficiais, livros de notas tabelionais, autógrafos de personalidades notáveis - bandeirantes, escritores, homens de governo. Enfim, diversos documentos referentes às diversas fases da vida paulista, num período que vai de 1550 a 1822”.²⁸

É importante assinalar dois pontos. Em primeiro lugar, a preocupação de Taunay em obter cópias absolutamente fiéis aos originais – fac-símiles –, o que não poderia ser diferente, tendo em vista a forma pela qual ele pensa o documento histórico, isto é, como um testemunho do passado e, neste sentido, como matéria-prima indispensável para reconstruí-lo tal como ele aconteceu.²⁹ O segundo ponto é que esta documentação colecionada não constituiu apenas um vasto painel de exposição do passado paulista a ser admirado pelo público que freqüentava o Museu. O interesse de Taunay vai mais além, pois este material foi amplamente utilizado por ele para compor seu trabalho historiográfico sobre São Paulo e, especialmente, a respeito do bandeirantismo. Este fato

²⁷ Algumas destas cartas são: o Mapa de Juan de Las Casas, de 1500; o mapa de D. Luis de Cespedes Xeria, datado de 1628, que é, possivelmente, o mais antigo mapa de penetração do Brasil; o Mapa das Cortes, de 1750, que demarca, respectivamente, os territórios das coroas de Portugal e Espanha, após o Tratado de Madri; o Mapa do capitão-general Morgado Matheus, de 1766, que demarca os limites entre São Paulo e Minas Gerais, entre outras. *Idem*.

²⁸ *Idem*.

²⁹ Numa das cartas que Taunay envia ao Arquivo do Estado Maior das Forças Armadas, pedindo reproduções de alguns mapas, ele deixa claro esta preocupação com a fidelidade aos originais dizendo: “Peço-lhe me diga quanto toma pelas cópias em fac-símile exato, sem redução das dimensões e divergência de cores de algumas peças do Arquivo Militar”. (Grifos meus) Cf. Carta de Taunay à Eugênio Dillermand, de 27.09.17, APMP/FMP, P104. Além desta existem outras cartas em que ele também demonstra seu cuidado em obter reproduções absolutamente fiéis, como a carta de 03.12.17 à Aureliano Lopes de Souza, Diretor geral da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; as

pode ser constatado por sua ampla produção nos jornais e revistas da época, onde ele publica seus primeiros estudos sobre São Paulo de Piratininga que, no início da década de 20, aparecem em forma de trilogia sobre a pequena vila colonial.³⁰

Nestas obras ele dá destaque à documentação que utilizou – especialmente às *Atas e Registro Geral da Câmara de São Paulo*, desde o período quinhentista, e aos *Inventários e Testamentos*, ambos publicados pelo Arquivo Municipal de São Paulo, graças à iniciativa do prefeito Washington Luís –, fornecendo dados sobre a forma pela qual ele pensa o documento (que apenas reforça aquilo que já expôs em sua “Moderna crítica”), como vai abordá-lo e o que é possível **reconstruir** a partir deles. Devido à raridade e à riqueza desta documentação, Taunay pediu, ao Governo Municipal que parte do material original, pertencente ao Arquivo Municipal, fosse emprestado ao Museu Paulista para ser exposto em uma das salas relativas ao passado paulista, durante as festas centenárias.

Esses três livros referentes à São Paulo colonial compõem, sem dúvida, uma sistematização das inúmeras informações contidas nos diversos materiais expostos na sala inaugurada em fins de 1917 no Museu Paulista e, posteriormente, nas outras salas que Taunay prepara para o ano de 1922. É pertinente ressaltar, então, como bem lembra Odilon Nogueira de Matos, que Taunay sempre demonstrou à testa do Museu Paulista uma consciência verdadeiramente museológica, pois fez desta instituição mais que um lugar de exposição, ou um mero mostruário destinado à evocação de personagens e à reconstituição de épocas. Ele pensou e constituiu o Museu como um centro de estudos e de pesquisa, dotado não apenas de coleções a serem expostas ao público comum, mas também de arquivo e de biblioteca, os quais não cansou de incrementar e utilizar como inesgotável fonte de pesquisa.³¹

Além das duas salas inauguradas em 1917 Taunay, procurando cada vez mais desenvolver as coleções de história do Museu, começa a formar o que ele chama de uma *Brasiliana* para a biblioteca, a maior parte através de doações ou permutas com outras instituições, como o Arquivo e Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, o Arquivo do Ministério das Relações Exteriores, o

cartas trocadas com Santiago Montero, do Arquivo Geral das Índias em Sevilha, especialmente de 13.08.17 e 01.10.17, APMP/FMP, P104.

³⁰ Cf. Taunay, Afonso de. *São Paulo nos primeiros anos*. São Paulo: Tours E. Arrault & Cia, 1920; Taunay, Afonso de. *São Paulo no século XVI*. São Paulo: Tours E. Arrault & Cia, 1921; Taunay, Afonso de. *Piratininga - Aspectos sociais de São Paulo seicentista*. São Paulo: Typ. Ideal, 1923.

³¹ Matos, Odilon Nogueira. *op. cit.*

IHGB, e outras. Na gestão de Ihering, o Museu Paulista fazia permuta de publicações e obras com instituições afins e, neste caso, somente com institutos relacionados às Ciências Naturais. Taunay mantém este intercâmbio, estabelecendo também relações com vários outros institutos voltados para o estudo da História. Assim, com o intuito de compor um acervo de obras voltadas para a história do Brasil, ele escreve, entre outros, ao Ministro das Relações Exteriores, Nilo Peçanha, em 19 de junho de 1917, dizendo que

“Pondo o máximo empenho em organizar uma Brasileira completa quanto possível, na Biblioteca do Museu tomo a liberdade de pedir a V. Excia - cujo espírito de esclarecido patriotismo e tão vivido - se digne ordenar que ao Museu Paulista sejam remetidas as monumentais publicações, graças às quais o imortal Barão do Rio Branco, defendeu os nossos direitos nos litígios das Missões e do Amapá”.³²

A ação dinâmica de Taunay ainda avança neste ano, apesar do exíguo orçamento que lhe fora fornecido.³³ Deste modo, outra área em que se empenhou foi a aquisição de retratos de grandes vultos da história do Brasil. Visto que, nestes primeiros meses de sua gestão, não havia sido traçados os planos de decoração do Museu para as festas centenárias, Taunay, com os olhos especialmente voltados para São Paulo colonial, procura colecionar os retratos dos capitães-generais desta antiga capitania fazendo, para isto, contato com a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e de Lisboa e com descendentes deste personagens coloniais. Escreve, então ao Conde de Villa Real, em Lisboa, explicando que:

“No Museu do Estado de São Paulo que atualmente dirijo, desejo instalar uma galeria de ilustres personalidades cujos nomes se prendem ao passado paulista. Entre elas, lugar de grande destaque cabe ao ilustre avoengo de V. Ex., D. Luiz Antonio de Souza Botelho e Mourão, Morgado Matheus, que foi capitão General da Capitania de São Paulo, de 1765 a 1775 e neste cargo prestou os mais relevantes serviços, deixando a reputação de tão esclarecido quanto íntegro administrador. Assim pois, lhe pediria que fizesse fotografia com a

³² Carta de Taunay a Nilo Peçanha, de 19.06.17, APMP/ FMP, P103.

³³ Em 12 de junho de 1917, Taunay envia uma Carta ao Secretário do Interior pedindo um aumento de verba para o Museu, no ano de 1918, de 42 contos para 72 contos de réis. Cf. Carta de Taunay a Oscar Rodrigues Alves, de 12.06.17, APMP/ FMP, P103.

indicação das cores da tela, afim de que o pintor que o copie possa dar-lhe o colorido natural”.³⁴

Deste modo, pouco a pouco, Taunay começa a adquirir elementos fundamentais para a composição iconográfica do Museu que, como veremos, será um dos pilares fundamentais para a composição da Seção de História, oficialmente criada em 1922, e um dos elementos básicos da decoração do Museu para as festas centenárias. Sem dúvida alguma, a construção de um novo universo estético é o grande suporte de Taunay na composição histórica do Museu, pois é, sobretudo no rearranjo estético de todas as salas, galerias, peristilo, escadaria, salão de honra que a inflexão imposta pelo novo diretor, em relação a gestão anterior, se materializa e pode ser amplamente notada, até mesmo pelo espectador mais desatencioso. São as imagens e a forma pela qual elas estão dispostas que reconstroem o espaço e o dotam de sentido. No conjunto, que vai sendo construído até 1922, e mesmo posteriormente, a História é instituída de maneira crescente, inclusive espacialmente, indo culminar e dotando de sentido integral o quadro de Pedro Américo, *Independência ou Morte!*. Como nota Ulpiano Bezerra de Meneses a vinculação dos museus históricos ao domínio estético não é meramente ocasional. Muitos deste museus, na Europa por exemplo, derivaram de museus de arte antiga indicando que “o papel nobilitante das artes, para comunicar valores cívicos, sempre foi eficaz”.³⁵

Outro aspecto importante a ser lembrado sobre o ano de 1917 são as “dádivas”, como Taunay as chamava, recebidas pelo Museu. Durante a gestão de Ihering, muitas doações eram feitas ao Museu, mas a maior parte eram espécimens e exemplares para as coleções de Ciências Naturais. Com a entrada de Taunay, passam a ser feitas ofertas bastante significativas às coleções de História, o que também demonstra uma nova percepção da instituição, agora profundamente sensível aos elementos históricos e disposta a lhes dar o merecido destaque. Com isto, além de

³⁴ Carta de Taunay a Ex Sr. Conde de Villa Real, de 15.10.17, APMP/FMP, P104. Sobre a procura destes retratos há ainda as seguintes correspondências: Carta de Taunay a Ex. Conde de Sabugosa, de 15.10.17, APMP/ FMP, P104; Carta de Taunay a D. M. E. Gomes de Carvalho, da Biblioteca Nacional de Lisboa, de 07. 08. 17, APMP/FMP, P104; Carta de Mário Cardoso, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro a Taunay, de 02.07.17 e 31.08.17, APMP/FMP, P104; Carta de Taunay a Mário Cardoso, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 07. 08. 17, APMP/ FMP, P104.

³⁵ Cf. Meneses, Ulpiano Bezerra de. “Pintura Histórica: Documento Histórico?”. In: *Como Explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista da USP, s/d.

várias telas, documentos e mapas referentes ao passado colonial³⁶, medalhas e moedas antigas, a instituição do Ipiranga recebeu duas “preciosas dádivas”.

A primeira, encaminhada pela Câmara Municipal de São Vicente é uma lápide onde se encontra gravada a mais velha inscrição conhecida no Estado de São Paulo, datando de 1559 e os restos do antigo pelourinho da Vila. Segundo a carta de Taunay em agradecimento ao presidente da Câmara, os vereadores daquela cidade chegaram a conclusão que

“deve, com efeito, o Museu Paulista ser o depositário máximo dos valiosos vestígios do nosso grande passado”

e, por isto,

“declaro receber em nome do Museu Paulista, e com o maior acatamento, as tão preciosas relíquias simbólicas das tradições Vicentinas”³⁷

Estas transações com a prefeitura de São Vicente, foram feitas, na sua maior parte, pela intermediação de Benedito Calixto, que além de renomado pintor era um estudioso do passado paulista, sobretudo daquela região do Estado e membro do IHGSP. A correspondência trocada com este pintor é bastante volumosa nos primeiros anos da direção de Taunay, quando eles permutam inúmeras “figurinhas históricas”, além de Calixto ser um os pintores a quem Taunay encomenda várias telas para a série “São Paulo Antigo”.

A outra dádiva foi oferecida pela Prefeitura de Porto Feliz e constitui-se numa âncora de canoão de monção que

“vem recordar aos bons paulistas as intrépidas bandeiras porque se revelou o gênio expansionista da nossa raça”.³⁸

³⁶ Cf. carta enviada à redação dos jornais do Comércio, Estado e Correio, de 11.10.17, em que ele pede para ser publicada uma nota a respeito dos documentos e mapas ofertados ao Museu, no ano de 1917. Entre eles estão as publicações do Barão de Rio Branco e documentos raríssimos doados por Washington Luís - uma sesmaria de 1553, com autógrafa de Martim Afonso de Souza e uma série de folhas do livro de notas de um tabelião de São Vicente, de meados do século XVI: APMP/FMP, P104.

³⁷ Carta de Taunay a Ex. Sr. Cel. José Meirelles, Pres. da Câmara Municipal de São Vicente, de 31.06.17, APMP/FMP, 103.

³⁸ Carta de Eugênio Motta, Prefeito de Porto Feliz, a Taunay, de 17.12.17, APMP/FMP, P104.

Além da âncora, o Prefeito de Porto Feliz pretendia também doar uma das canoas de monção usadas pelos bandeirantes, nas descidas pelo Tietê, considerada uma verdadeira relíquia que permitiria dar

“perfeita idéia do arrojo dos intrépidos e aguerridos sertanejos que não recuavam perante a visão dos perigos ao confiarem a vida a tão bisonhas, toscas e mal seguras canoas; também causará assombro aos entendidos que conseguissem os corajosos pioneiros ‘varar’ com tamanhas moles as inúmeras corredeiras que cortam os cursos de água que lhes serviam de caminho para as arriscadas bandeiras”.³⁹

Apesar do interesse em ceder a referida canoa para o Museu Paulista, as dificuldades de transporte impediram a sua transferência, obrigando a Prefeitura de Porto Feliz a construir um abrigo para o precioso objeto.⁴⁰

A doação de objetos para as coleções históricas do Museu Paulista avoluma-se, cada vez mais, após a entrada de Taunay na sua direção e tende a crescer com a difusão, feita via imprensa da época, do novo perfil que ele adquire. Observa-se que a maior parte das doações tem como interesse – consciente ou não – de retirar os objetos doados do seu circuito comum e dotá-los de valores e significados novos, torná-los “preciosidades”. Em um movimento inverso, percebe-se que certos objetos são doados ao Museu justamente por serem considerados raros ou preciosos – como é o caso das “reliquias” doadas pelas Prefeituras de São Vicente e Porto Feliz – e, neste caso, já comportam significados que ao serem inseridos no contexto museológico seriam certamente reforçados.

Contudo, em ambos os casos, nas coleções *museais*, os objetos adquirem outros significados não apenas no novo conjunto em que são ordenados, como também para além daquilo que são materialmente e da utilidade prática que um dia tiveram. Nas coleções, os objetos encontram-se deslocados da vida cotidiana e descontextualizados em relação aos usos e funções que tinham no passado inseridos em outros contextos, tornando-se, essencialmente, objetos de contemplação e, por isto mesmo, são investidos de sentidos que os convertem em relíquias e símbolos. O valor que eles ganham advém, em geral, da somatória de vários fatores: fornecerem conhecimentos históricos e científicos, serem considerados fontes de prazer estético, darem

³⁹ Carta do Prefeito de Porto Feliz, Eugênio Motta, a Taunay, de 27.12.17, APMP/FMP, P104.

⁴⁰ Cf. Carta do Prefeito de Porto Feliz a Taunay, de 23.07.18, APMP/FMP, P107.

prestígio aos seus possuidores. Assim, os objetos que compõem as coleções dos museus se tornam intermediários entre o mundo visível – exposto ao olhar – e o mundo invisível – de significados e sentidos sabiamente elaborados – e, deste modo, eles são elementos determinantes na elaboração da tradição, funcionando como suportes da memória na reelaboração dos fatos passados.⁴¹ Há ainda uma outra visão que vem com a Revolução Francesa que vê a entrada dos objetos nos museus como um ato de dessacralização dos mesmos, porque eles passam a ser vistos como bens culturais, perdendo seu antigo caráter de relíquia (como no caso dos objetos anteriormente pertencentes à monarquia que passaram a fazer parte dos museus durante a Revolução).⁴²

Sem dúvida alguma, Taunay tinha consciência de que, apesar do Museu Paulista ter iniciado suas atividades como um museu de História Natural, ele fora pensado como um depositário e um tabernáculo de “objetos históricos” – sobretudo retratos e estátuas que rememorassem os grandes homens e os grandes feitos referentes à constituição da pátria brasileira – e, neste caso, seria um lugar privilegiado para a celebração e perpetuação da memória nacional. Por isso, ao assumir a direção do Museu Paulista, ele demonstra um comprometimento em restaurá-lo, plenamente, à sua condição original, ou seja, fazer desta instituição um verdadeiro memorial da nação brasileira indo ainda muito além, criando um verdadeiro museu histórico nos moldes das instituições novecentistas, narrando e expondo então uma dada versão da história nacional. Tinha, para isto, em mãos, o mais importante instrumento, isto é, o próprio espaço Museu que, fincado na “sagrada” colina do Ipiranga⁴³, era a própria materialização do gesto fundador⁴⁴ da nação brasileira.

⁴¹ Cf. Pomian, Krzysztof. “Coleção”. In *Enciclopédia Einaudi. Memória – História*. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1985.

⁴² Sobre os objetos de museus entendidos como bens culturais, conferir: Pommier, Édouard. *L'art de la Liberté, doctrines et débats de la Révolution française*. Paris: Galliamard, 1991; Guillaume, Marc. *La politique du patrimoine*. Paris: Éditions Galilée, 1980.

⁴³ Cecília Helena de Salles de Oliveira mostra como a colina do Ipiranga e o 7 de setembro se associam como referências sobrepostas na representação da Independência brasileira, salientando que “a delimitação no tempo e no espaço do ato que teria originado a nação resultou de conflitos políticos e de circunstâncias históricas particulares”, que ultrapassam os “estritos limites da separação de Portugal”. Cf. “Delimitação do Lugar do Grito: propostas e contradições”, In: *Museu Paulista: um monumento no Ipiranga*, op. cit., p. 213.

⁴⁴ Sobre os episódios que definiram o 7 de setembro como o marco fundador da nacionalidade brasileira, conferir: Lyra, Maria de Lourdes. “Memória da Independência: Marcos e Representações Simbólica”, *Revista Brasileira de História*, v.15, n° 29, p. 173-206, 1995.

É justamente no sentido de explicitar os procedimentos de Taunay para resgatar e reelaborar o caráter histórico do Palácio de Bezzi que este trabalho se encaminha. Assim, é preciso percorrer *pari passu* cada uma das suas intervenções que vão se desdobrando, cada vez mais minuciosamente, a partir de 1917. O seu primeiro ano como diretor demarca a clara inflexão em relação aos 23 anos da gestão de Ihering, mas ele é apenas o começo de uma vasta série de profundas mudanças.

Seguindo o propósito de incrementar as coleções históricas do Museu e procurando aumentar o espaço que ocupavam, em 1918 Taunay continua a enriquecer o material exposto na sala A10 (ver fig. 7), aberta ao público no ano anterior, com a aquisição de outros mapas e cartas representativas da antiga cartografia paulista e inaugura, em 12 de outubro, uma nova sala (A11)⁴⁵ especialmente dedicada ao passado da cidade de São Paulo.

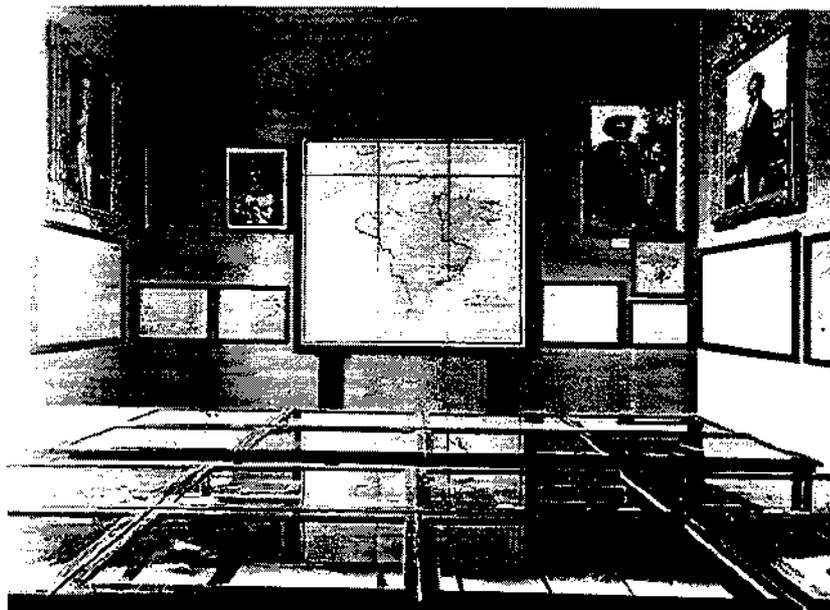


Fig. 7 – Sala A10 – Cartografia Colonial e Documentos Antigos (Museu Paulista, documentação)

No relatório enviado à Secretaria do Interior, referente às atividades daquele ano ele explica que esta nova sala fora composta com documentos históricos, plantas topográficas e

⁴⁵ Ver Anexo. Ensaio topográfico da planta do edifício do Museu Paulista.

quadros reproduzindo antigos aspectos da capital no período colonial. A coleção de documentos, formada de

“47 códices lembradores dos grandes feitos da história de São Paulo, desde 1562 até meados do século XVIII”,

fora emprestada pelo Arquivo Municipal e representa, segundo Taunay,

“uma série de alto valor evocativo, absolutamente insubstituível”.

Acrescenta, ainda, que através destes documentos os visitantes poderão ter uma idéia dos mais importantes acontecimentos passados na pequena vila colonial e dos feitos de destaque realizados pelos “intrépidos paulistas”, vendo

“desfilar ante seus olhos os termos de veneração e os registros de atos que se prendem ao assalto da nascente Piratininga, pelos tamoios confederados, em 1562, as lutas com os índios do planalto no século XVI, nos primeiros passos para a devassa do sertão sob D. Francisco de Souza, as contendas com os jesuítas, a sua expulsão e reintegração no século XVII, a destruição das reduções hispano-jesuíticas do Guaira, as expedições de escravização dos índios, as dissensões dos Pires e Camargos, as primeiras grandes entradas do Ciclo do Ouro, com Fernão Dias Paes e seus êmulos, aos motins seiscentistas contra a prepotência dos delegados reais, as lutas com os emboabas, a elevação de São Paulo à categoria de cidade, a descoberta de Mato Grosso e Goiás, etc”.⁴⁶

Além destes documentos coloniais, Taunay procura colecionar as mais importantes plantas topográficas da cidade, desde 1810, quando São Paulo tinha menos de 10 mil habitantes, até aquelas do final do século XIX, afim de perceber as transformações pelas quais passou até tornar-se

“a grande metrópole hodierna, a abrigar 500 mil almas”.⁴⁷

A exposição montada nesta sala – no seu aspecto museográfico bastante semelhante à sala A10 – completa-se com numerosos quadros a óleo, aquarelas, penas – num total de vinte de seis –

⁴⁶ Taunay, Afonso de. “Relatório referente ao ano de 1918”. *Separata da Revista do MP*. t. XI, p. 10, 1919.

⁴⁷ *Idem*.

que representam antigos aspectos de São Paulo.. Entre os pintores figuram Benedito Calixto, Wash Rodrigues, A. Norfini cujas telas recriam trechos da antiga cidade de São Paulo,

“muitos dos quais hoje absolutamente irreconhecíveis pela transformação arquitetônica porque passaram”.⁴⁸

Nesta primeira série exposta tem grande destaque o quadro *A grande inundação da Várzea do Carmo em 1892*, considerado um verdadeiro “documento de época”, justamente por registrar com precisão, através de uma composição panorâmica, o imenso território vazio que se estendia entre o centro histórico paulistano e o bairro do Brás, procurando compor detalhadamente cada fragmento da paisagem urbana, ainda pouco habitada naquela época.⁴⁹

Estas pinturas expostas nesta nova sala são as primeiras de uma série sobre São Paulo antigo – não apenas sobre a cidade, mas também sobre os antigos aspectos paulistas – que Taunay encomenda para figurarem nas coleções históricas do Museu do Ipiranga e funcionarem como um vasto e múltiplo painel representativo da história paulista. As encomendas aos pintores são intensas, sobretudo até o ano de 1920, quando Taunay completa a série sobre a cidade de São Paulo e pretende terminar a outra relativa aos antigos costumes e modos de vida paulistas.⁵⁰

Com o intuito de conseguir a verba necessária para concluir esta parcela da decoração do Museu para as festas centenárias, ele escreve ao Secretário do Interior, em junho de 1920, tentando convencê-lo da necessidade de incrementar as coleções referentes ao passado de São Paulo que eram incipientes se comparadas às coleções de Botânica e Zoologia. Justifica dizendo que

“anuncia-se para breve a visita do Rei dos Belgas que seria certamente uma ocasião excelente para inaugurar nossa sala dando-lhe uma idéia do nosso antigo modo de viver, completar-se aquela coleção onde há cenas de monções, de cavalhadas, aspectos da primitiva lavoura de cana e café, de costumes hoje inteiramente modificados, enfim uma sucessão de episódios que traduzem com verdadeiro realce a vida dos antigos paulistas. Estou certo que esta coleção e a que reconstitui a

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ Sobre esta tela, conferir: Toledo, Benedito Lima de. “Calixto e a Iconografia Paulista”. In: *Benedito Calixto: Memória Paulista*. São Paulo: Projeto / Banespa / Pinacoteca do Estado, 1990.

⁵⁰ Para um estudo mais aprofundado desta séries de pinturas, conferir: Carvalho, Vânia Carneiro de e Lima, Solange Ferraz de. *op. cit.*

antiga cidade de São Paulo, já completa, vivamente interessarão o nosso augusto visitante”.⁵¹

Para mandar realizar estas pinturas Taunay utiliza-se, essencialmente, de duas fontes: as fotografias de Militão de Azevedo da cidade de São Paulo, sobretudo aquelas realizadas em 1862, e as aquarelas e desenhos de Hercules Florence, naturalista francês que participou da expedição Langsdorff, em 1826, que entrou pelos despovoados e desconhecidos sertões brasileiros, realizando, entre outros, vários desenhos, esboços e aquarelas relativos aos costumes e aspectos diversos da vida e da paisagem do interior do Estado de São Paulo. As duas fontes, fotografia e pintura *d'après nature*, eram vistas como documentos autênticos servindo, portanto, de matrizes exemplares para as pinturas encomendadas para o Museu. Neste sentido, essas cópias pictóricas, muitas vezes feitas em grandes formatos, são consideradas documentos históricos, postos em pé de igualdade com as fontes textuais “devido ao fato de terem sido ‘confeccionadas’ com base em fontes consideradas autênticas pelo historiador e graças à habilidade de seus executores”.⁵²

Sobre o valor documental incontestável da fotografia naquele momento, é pertinente lembrar que, desde meados do século XIX, ela é tomada como um registro fiel da realidade e, por isto, passa a ser usada como meio seguro de preservar o passado, sendo amplamente usada por instituições e sociedades voltadas para a conservação, bem como em Museus. No Museu Paulista por exemplo, observa-se, a partir da gestão de Taunay, um acúmulo crescente de material fotográfico, através do qual ele procurava colecionar toda sorte de documentos cujos originais não podiam ser adquiridos, inclusive documentos iconográficos que pretendia mandar reproduzir posteriormente em dimensões maiores. Na correspondência do Museu é bastante comum encontrar pedidos de Taunay, às mais variadas instituições e pessoas, de reproduções fotográficas de documentos que ele desejava colecionar ou mandar copiar em versão fac-símile. Sem dúvida, fica clara a idéia de que se não fosse possível adquirir o documento autêntico a fotografia permitiria a posse de uma cópia fiel e de autenticidade indiscutível. No entanto, para a exposição no espaço *museal* a fotografia não tinha a mesma dignidade e nem a mesma presença que a pintura.

⁵¹ Cartas de Taunay a Alarico Silveira, Secretário do Interior, de 04.06.20 e 16.06.20, APMP/FMP, P111.

⁵² Carvalho, Vânia Carneiro de. *op. cit.*, p. 149.

Este empenho de Taunay em relação à composição iconográfica do Museu Paulista faz crer que ele estava absolutamente cômico do poder evocativo das imagens na formação do quadro histórico que pretendia delinear e instaurar. Diretamente imbricada a esta preocupação em compor a história paulista e nacional, de maneira lógica, abrangente e explicativa está a sua intenção pedagógica em relação ao Museu. Através da série pictórica que manda produzir sobre São Paulo antigo, a ênfase é posta no passado colonial paulista, mesmo que para isto as imagens fotográficas – matrizes das pinturas encomendadas – fossem “levemente distorcidas”. Os aspectos ressaltados são os opostos da fotografia: tudo o que possa indicar modernidade e movimento é deixado de lado em proveito das imagens que trouxessem à tona o mais remoto passado paulista. Assim, a figura do tropeiro é privilegiada, já que ele é definido como elemento que sucede o bandeirante na marcha civilizadora em direção ao interior do país.

Sem dúvida, através deste investimento direcionado sobre as imagens relativas ao passado paulista, Taunay é um dos responsáveis pela difusão e fixação da idéia de um nacionalismo paulista, já esboçada pela produção historiográfica do IHGSP, que vê o paulista, em suas várias gerações, bandeirante, tropeiro, cafeicultor como o responsável pelo progresso não só do estado de São Paulo, como de todo o país. O espírito aventureiro e desbravador aparece como a marca de um povo que, desde suas origens, esteve comprometido com o futuro e o progresso ininterrupto da nação brasileira. E esta versão histórica consagrada pela instituição do Ipiranga faz parte, num contexto mais amplo, das investidas da elite social paulista no sentido de se legitimar como força motriz dos destinos nacionais.

A nova sala que pretendia inaugurar em 1920 (A12), e consegue fazê-lo apenas em 1922,

“é consagrada à reprodução dos mais antigos documentos iconográficos conhecidos, traduzindo aspectos da vida na Província de São Paulo”.⁵³

Estes documentos iconográficos de que fala aí são, como já foi assinalado, aquarelas e desenhos de Hercules Florence⁵⁴ – na sua maior parte – e de outros naturalistas que estiveram em

⁵³ Taunay, Af. “Relatório referente ao ano de 1920”, *Separata da Revista do MP*, t. XIII, p. 10, 1923.

⁵⁴ Algumas das obras de Hercules Florence reproduzidas para o Museu foram emprestadas pelos seus herdeiros e outras são provenientes de um álbum da expedição Langsdorff, pertencente à Biblioteca Nacional de Paris, do qual Taunay manda fotografar algumas aquarelas através de seu amigo, Alberto Rangel, também membro do IHGSP, que se encontrava em Paris, entre meados de

São Paulo entre 1839 e 1852. São considerados documentos históricos justamente por terem sido produzidos *d'après nature*, ou seja, a partir da observação direta, o que lhes concede autenticidade e verossimilhança, elementos fundamentais para se classificar um documento como verdadeiro – ou não – segundo o método histórico seguido por Taunay. Aliás, é “a autenticidade, entendida enquanto testemunho remanescente do passado, que se acoplam novos significados quase sempre legitimadores da ordem social vigente. Através da pintura, Taunay reforça o sentido de documento histórico conferido a uma produção contemporânea”.⁵⁵

Justamente pela precisão de seu registro e pelo vazio que preenche na iconografia paulista, Taunay denomina Hercules Florence de “patriarca da iconografia regional”, concedendo-lhe o privilégio de ter

“seus documentos rigorosamente reproduzidos pelos diversos artistas incumbidos de os transportarem à pintura à óleo”.⁵⁶

É evidente que estes documentos são tomados como testemunhos incontestáveis das cenas que representam. Para reforçar-lhes ainda mais o valor documental, Taunay salienta, no relatório de 1920, que apenas duas telas “deixam de ser cópias de documentos”.

O primeiro é um quadro de Benedito Calixto, *Cavalcada em Campinas, por ocasião da visita de D. Pedro II (1846)* que foi executado segundo minuciosa pesquisa feita pelo pintor sobre esta festividade popular, nos Anais da Câmara de Campinas. Em correspondência enviada a Taunay, em 31 de agosto de 1920, ele deixa claro que realizaria a tela para o Museu a partir de alguns croquis que foram esboçados, alguns anos antes, para um quadro que seria pintado para a Câmara Municipal de Campinas, que acabou não sendo encomendado. A cena a ser figurada na tela, seguindo as descrições do memorial da Câmara de Campinas, mostra

“a parte mais notável da festa que foi uma ‘luzida Cavalcada’ na qual tomaram parte as principais pessoas da época, figurando entre esta o Marques de Três Rios, que era muito moço e ‘bom cavaleiro’. Foi quem tirou a primeira ‘argolinha’. O quadro (croqui) representa o ato da entrega, ‘na ponta da lança’, do dito ‘Troféu’ à Majestade que retribuiu com a entrega de um relógio de Ouro – na ponta da mesma

1920 e início de 1921. Cf. Correspondências entre eles de 13.09.20, APMP/FMP, P112; 10.02.21, 05.05.21, 10.05.21, 31.05.21. APMP/FMP, P113.

⁵⁵ Carvalho, Vânia Carneiro de. *op. cit.*, p. 152.

⁵⁶ Taunay, Afonso de. “Relatório referente ao ano de 1920”, *op. cit.*, p. 12 (grifos meus).

lança. Essa cavalhada, que foi decerto a última ali realizada, efetuou-se no largo do Rosário, a 20 de março do dito ano, conforme se lê no frontão do 'pavilhão Imperial', onde se nota nos respectivos lugares, ao lado do Imperador - o luzido séquito que o acompanhava".⁵⁷

Apesar de não ter sido feito a partir de um documento iconográfico como a maior parte da série, o quadro fora composto segundo pesquisa documental rigorosa e precisa, o que o torna, indubitavelmente para Taunay, um documento iconográfico tão significativo quanto as outras telas feitas com bases nos registros de Florence e outros viajantes.⁵⁸

A outra tela é *O Carretão* de Alfredo Norfini, que foi pintada

"do natural da velha máquina existente em Campinas, e cujos proprietários, Srs. Coronel Elisiário Penteado & Irmãos, acabam de oferecer ao Museu".⁵⁹

Composto *d'après nature*, seu valor documental era também, sem dúvida, incontestável para Taunay.

Estas diversas séries pictóricas encomendadas por Taunay especialmente voltadas para os costumes e os mais variados aspectos da vida paulista dos interiores do Estado, a saber: monções, cenas de estradas, lavouras de cana em Campinas, feiras de Sorocaba, primeiras lavouras de café no Oeste, cavalhadas em Sorocaba, indumentárias, entre outros, são demonstrativos do tipo de história que Taunay professava e estava empenhado em fazer e que, posteriormente, teoriza na sua aula inaugural na cadeira de "História da Civilização Brasileira" na USP, que foi anteriormente abordada. Nota-se uma primeira preocupação em colecionar documentos históricos referentes ao passado paulista, trabalho que começou a ser realizado pelo IHGSP, e que Taunay pretendia dar continuidade no Museu Paulista.⁶⁰ Em segundo lugar, sua trilogia sobre a vila de

⁵⁷ Carta de Benedito Calixto a Taunay, de 31.08.20, APMP/FMP, P112.

⁵⁸ Sobre as "Cavalhadas brasileiras", Taunay escreveu um artigo no *Mensário do Jornal do Commercio*, muitos anos depois, explicando como eram realizadas estas festas no Brasil colonial e no século XIX e sobre a documentação disponível a este respeito. Taunay mostra quando este tipo de festividade popular teve origem e como se manteve ao longo do tempo. Os registros iconográficos são mais raros que aqueles escritos, existindo apenas 10 desenhos de Hércules Florence, das cavalhadas de Sorocaba em 1830, e um desenho anônimo da referida festa realizada em Campinas, em 1850. Taunay, Af. "Cavalhadas Brasileiras e sua Iconografia", *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XXV, v.1, p. 3-10, 1944.

⁵⁹ Taunay, Afonso de. "Relatório referente ao ano de 1920", *op. cit.*, p. 12.

⁶⁰ Essa prática regrada de colecionar documentos reforça o já dito anteriormente sobre a importância das fontes primárias para a geração de historiadores a qual Taunay pertence; aquilo

São Paulo de Piratininga já nos permite conhecer seu interesse pela história dos costumes e pela minuciosa reconstituição de épocas passadas, que se alia, na sua prática museológica, à busca de fontes relativas à “vida cotidiana”, desde do século XVI, tais como as Atas da Câmara de São Paulo que, segundo ele, são

“apenas o reflexo da vida imediata da vila, e sob este ponto de vista constituem um repositório de dados e elementos psicológicos de insubstituível valor”.⁶¹

e, mais recentemente, as crônicas de viajantes e integrantes de expedições científicas, vistos como um rico manancial de informações precisas relativas à vida paulista no século XIX.

O objetivo de Taunay em fazer reproduzir algumas imagens precisamente escolhidas é não apenas dar-lhes o merecido destaque, condizente com o espaço monumental do Museu, mas também, através e a partir delas, contar a história de São Paulo e, posteriormente, da constituição da nação brasileira, de maneira lógica e linear e, sobretudo, de fácil assimilação para o público espectador, devido ao caráter didático que a iconografia comporta quando disposta e articulada ao espaço na produção de significados. Como bem salienta Ulpiano Bezerra de Meneses, a iconografia tem uma importância crucial, “pois um museu histórico, para exercer sua função celebrativa, precisa, antes de mais nada de figuras, de imagens”.⁶²

Como já foi anteriormente notado, depois da Revolução Francesa, os museus tornam-se poderosos aliados dos nacionalismos emergentes e, neste sentido, meios privilegiados de legitimação do poder vigente através da invenção de uma identidade nacional capaz de lidimar as estratégias políticas do presente. Por isto, certas camadas sociais vislumbram, desde o século XIX, a possibilidade de afirmarem seus valores através destas instituições e do universo

que não deixou ‘rastros’ está irremediavelmente perdido para a história, da mesma forma que a descoberta de novos documentos pode alterar a interpretação de um evento já dado. Em suas próprias palavras, Taunay explica em uma carta a um consócio do IHGSP que “Bem sabe o Sr. que a História não é imutável, o aparecimento de documentação nova pode e deve levar o historiador a modos de ver frequentemente em inteira discordância, a tal seja a natureza dos papéis descobertos”. Carta de 17.03.30, APMP/FMP, P138.

⁶¹ Taunay, *Af. São Paulo no século XVI*, op. cit., p. 83. Ressaltando a preocupação de Taunay em fazer uma história dos costumes e do cotidiano, Tristão de Atayde, ao escrever a resenha deste livro para *O Jornal*, salienta que: “Essa é a verdadeira história da civilização; não se vê nela grandes acontecimentos consagrados, que estão em todos os compêndios, não se vê o desejo de engrandecer artificialmente as coisas ou de defender teses, não estamos nessa atmosfera peculiar da história, em que a vida parece desaparecer, para dar lugar a áridas dissertações ou copiosas descrições de batalhas ou de intrigas dinásticas. Tudo é nela, tudo é vivo, tudo é escrupulosamente notado”. *O Jornal*, 09.10.21, Caderno XV, APMP/ FMP.

simbólico ao qual elas remetem. Este é também o caso do Museu Paulista naquele momento em que, ao se aproximar o centenário da Independência brasileira, ele se torna o foco das atenções das camadas dirigentes do Estado de São Paulo que o viam como o *lugar certo no momento exato* para reforçarem o papel hegemônico de São Paulo na República Velha.

- O Cenário de 1922

No ano de 1919, a Secretaria do Interior do Estado de São Paulo, à qual o Museu estava subordinado, solicita de Taunay um plano detalhado sobre o que poderia ser feito para o preparo do Monumento do Ipiranga para as festas centenárias de 1922. Em meados daquele ano ele envia correspondência a Oscar Rodrigues Alves, então Secretário do Interior, esboçando algumas de suas idéias iniciais para a decoração do Museu e qual seria o orçamento aproximado para estas primeiras intervenções. Destaca que Tommaso Gaudenzio Bezzi, o arquiteto que construiu o Palácio, deixou 24 lugares situados no alto das paredes onde deveriam ser postos retratos dos “*pró-homens da Independência*”, estando quatro no peristilo, quinze em torno da escadaria e cinco no salão de honra, em cima do quadro de Pedro Américo. Assim, Taunay sugere que a confecção dos retratos seja o ponto de partida das obras, segundo o próprio desejo do Presidente do Estado manifestado em visita ao Museu que, além dos retratos dos vultos da Independência pretendia mandar pintar a série de Chefes de Estados do Brasil e com eles compor a galeria de Presidentes brasileiros.⁶³ (Ver fig. 8.)

Taunay ainda salienta que além dos retratos havia lugares que reservados para estátuas – por volta de quatorze – e grandes painéis, mas pretendia dar mais detalhes sobre eles posteriormente, pois para aquele ano a execução dos retratos assinalados já consumiria um orçamento extraordinário de 30 contos de réis. Nesta mesma correspondência deixa claro que o Presidente do Estado – naquele ano, Altino Arantes e logo em seguida Washington Luis – intervinha diretamente nas obras do Museu, não apenas na concessão do orçamento, mas também a respeito daquilo que deveria ser feito.

⁶² Meneses, Ulpiano Bezerra de. “Para que serve um Museu Histórico?”, *op. cit.*, p. 5

⁶³ Carta de Taunay ao Secretário do Interior, de 09.06.19, APMP/FMP, P108.

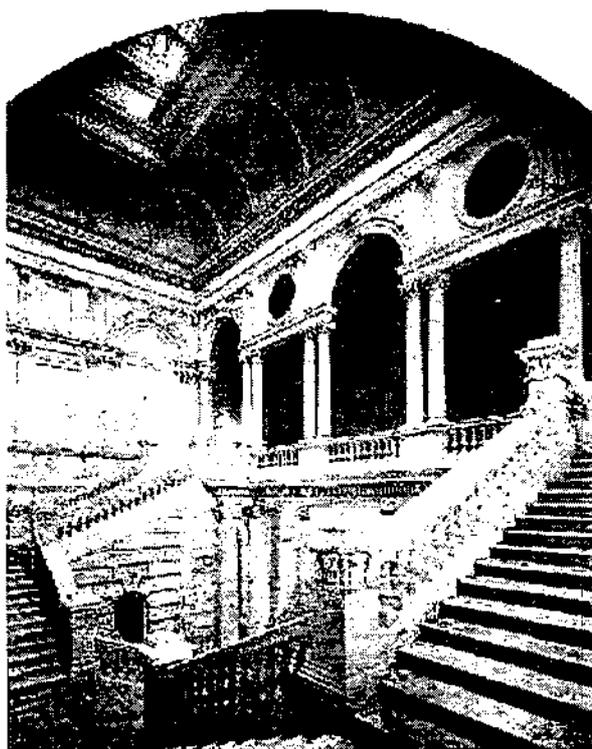


Fig. 8- Andar superior do Museu Paulista visto da escadaria central – Detalhes arquitetônicos do edifício, 1892
(foto de Guilherme Gaensly)

Além da intervenção direta do governo do Estado de São Paulo na composição do Museu para as festas centenárias, Taunay também discute suas idéias para decoração interna do Monumento com seus consócios do IHGB e IHGSP, trocando opiniões sobre quais os homens da Independência que deveriam ser retratados e quais os acontecimentos históricos mais significativos no processo de constituição da nação brasileira que mereceriam ser “transpostos” para telas afim de figurarem nos grandes painéis deixados pelo arquiteto. Três cartas são bastante significativas naquele momento, pois nos permitem entrever, através das aproximações e divergências de posições, quais as primeiras idéias de Taunay para a composição do grande quadro histórico da nação brasileira que o Monumento do Ipiranga, no conjunto, representaria.

Em 18 de julho de 1919, Basílio de Magalhães, membro do IHGB, escreve a Taunay em resposta a sua carta enviada ao Instituto no início daquele mês solicitando aos consócios cariocas

“algumas lembranças de nomes para retratos que devem figurar no salão de honra e nas salas do Museu Paulista, quando se festejar o centenário da Independência do Brasil”.⁶⁴

Entre eles existem algumas divergências quanto aos personagens a serem representados, apesar da maioria das indicações serem similares. Assim, no salão de honra, Magalhães sugere que os cinco grandes medalhões que encimam o quadro *Independência ou Morte!* sejam de D. Pedro I, José Bonifácio, Gonçalves Ledo, José Clemente Pereira e Hippolyto Costa, todos considerados figuras de destaques nos acontecimentos imediatamente anteriores e posteriores ao famoso grito do Ipiranga. Taunay discordava quanto a presença de Hippolyto Costa no salão de honra, e apesar de considerá-lo personagem de destaque entre os próceres da Independência, a efígie de Regente Feijó lhe parecia mais importante pois,

“sendo o Monumento do Ipiranga aqui [em São Paulo] não possa deixar, sob pena de sofrer ataques graves, de render homenagens a Feijó ...”⁶⁵

Para Basílio de Magalhães o papel de Hippolyto Costa, enquanto fundador e redator do *Correio Brasiliense*, que circulou tanto no Brasil como em Portugal ficando conhecido pela severa crítica que fazia aos atos régios, foi um

“dos mais eficientes dentre os que trabalharam para contar cerce o cordão placentário que nos vinculava a Portugal”.⁶⁶

Eles também divergem quanto a alguns personagens que iriam figurar na sanca tomo da escadaria, e quanto ao retrato da Imperatriz Leopoldina, no salão de honra, que Taunay pretendia fazer figurar em um dos quatro grandes painéis deste, de frente para a imagem de outra mulher, que considerava heroína da Independência, D. Quitéria Maria de Jesus. A justificativa era de que

“estas duas figuras femininas farão excelente efeito estético na galeria de homens”⁶⁷,

apesar de Basílio considerá-la uma figura de valor meramente moral, no processo de Independência brasileira.

⁶⁴ Carta de Basílio de Magalhães a Taunay, de 18.07.19, APMP/FMP, P109.

⁶⁵ Carta de Taunay a Basílio de Magalhães, de 30.07.19, APMP/FMP, P109.

⁶⁶ Carta de Basílio de Magalhães a Taunay, de 18.07.19, APMP/FMP, P109.

Nesta mesma carta a Basílio de Magalhães, Taunay informa ainda sobre outros detalhes da decoração. Na escadaria, sobre os consolos deixados por Bezzi, intencionava colocar as estátuas, em mármore, dos principais bandeirantes, responsáveis pela incorporação de várias regiões ao território brasileiro: Fernão Dias Paes Leme, representando a conquista de Minas Gerais, Bartolomeu Bueno da Silva, de Goiás; Paschoal Moreira Cabral, do Mato Grosso; Antonio Raposo Tavares representando a expulsão dos jesuítas e a incorporação do Paraná; Francisco de Brito Peixoto, de Santa Catarina e Gaspar de Godoy Collaço, do Rio Grande do Sul.

“Assim representarão estas seis figuras as seis circunspecções que se destacaram de São Paulo e a conquista do nosso território”.⁶⁸

No relatório referente ao ano de 1919, enviado ao Secretário do Interior, ele reforça esta idéia deixando claro que

“Estas seis estátuas representarão a incorporação de três e meio milhões de kms quadrados feita pelos Paulistas ao patrimônio nacional”.⁶⁹

Sobre os acontecimentos históricos que pretendia representar em grandes painéis, suas idéias são ainda bastante vagas em 1919, mas sua tendência é escolher fatos que, sob seu ponto de vista, já manifestassem, no período colonial brasileiro, um desejo de separação da metrópole portuguesa e de constituição de uma nação independente. Assim, enumera alguns como a “Proclamação de Amador Bueno”, a “Guerra dos Emboabas”, a “Guerra dos Mascates”, a “Inconfidência Mineira”, a “Revolução Pernambucana”.⁷⁰

Em busca de informações precisas sobre estes fatos históricos a serem pintados para o Monumento do Ipiranga, Taunay escreve a Theodoro Sampaio, um dos fundadores do IHGSP e estudioso das lutas travadas na Bahia entre 1822 e 1823 – quando se deu a derrota definitiva dos portugueses contrários à Independência brasileira – pretendendo obter informações quanto à representação baiana entre os vultos eminentes e os acontecimentos memoráveis diretamente ligados à proclamação da Independência do Brasil. Theodoro Sampaio julga que são “figuras obrigatórias” o Coronel Pedro Labatut, o Visconde de Cahahiba, José Lino Coutinho, Cayrú,

⁶⁷ Carta de Taunay a Basílio de Magalhães, de 30.07.19, APMP/FMP, P109.

⁶⁸ *Idem*

⁶⁹ Taunay, Afonso de. “Relatório referente ao ano de 1919”, *op. cit.*, p. 39.

Cypriano Barata e Quitéria de Jesus. Entre os fatos importantes ocorridos em solo baiano em luta pela causa nacional, Sampaio salienta que vários episódios são “dignos da tela”, como

“o ataque e a tomada por abordagem da charrua de guerra portuguesa na vila de Cachocina quando os patriotas metem-se n'água e tomam de assalto, numa abordagem que ficou lendária. Não estavam ainda militarizados os patriotas e muitos deles se apresentam encoirados e outros trazendo chapéus de palha de grandes abas muito em uso naquele tempo”⁷¹

Além deste, três outros episódios lhe parecem importantes, o “combate de Pirajá”, a “morte de Soror Joanna Angélica” e o “combate de 7 de janeiro de 1923 na ilha de Itaparica”. Termina a correspondência afirmando que

“O assunto oferece ao pintor de História os mais variados aspectos com referência à população brasileira ... Bem haja São Paulo com seus nobilíssimos ideais”⁷².

Pela correspondência do Museu, neste ano de 1919, nota-se que o incremento das coleções históricas, encetado na modesta sala A 10 voltada para a representação do passado paulista, torna-se cada vez mais a preocupação central de Taunay, que se volta para múltiplas direções na busca de homens e episódios ideais capazes de representarem, no conjunto harmoniosamente composto, o fato maior figurado no quadro de Pedro Américo: “a nação foi fundada”⁷³. Há vários anos adormecido no salão de honra do Museu, especialmente projetado para abrigá-lo, o quadro *Independência ou Morte!*⁷⁴ (ver fig. 9) só vai adquirir seu sentido pleno quando ladeado por todos os símbolos que, um a um, Taunay acrescenta à museografia, com o intuito de produzir uma alegoria da nação brasileira recém fundada que, então, emerge como

⁷⁰ Carta de Taunay a Basílio de Magalhães, de 30.07.19, APMP/FMP, P109.

⁷¹ Carta de Theodoro Sampaio a Taunay, de 30.09.19, APMP/FMP, P109.

⁷² *Idem*.

⁷³ Meneses, Ulpiano Bezerra de. “O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da História”. In: *As Margens do Ipiranga: 1890-1990*. São Paulo. Museu Paulista – USP, 1990, p.21.

⁷⁴ Sobre a confecção do quadro, conferir publicação do próprio pintor: Figueredo, Pedro Américo. *O Brado do Ypiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil (Algumas palavras acerca do Fato Histórico e do Quadro que o comemora)*. Florença: Typ, da Arte Della Stampa, 1888. Vale mencionar aqui que o quadro *Independência ou morte!* foi inaugurado em 8 de abril de 1888, na Academia Real de Belas Artes de Florença, na presença do Imperador e Imperatriz do Brasil, da Rainha da Sérvia, da Rainha da Inglaterra, do Príncipe D. Pedro e da Princesa Beatriz.

ponto de culminação de uma história que se desenrolou linearmente rumo à constituição da unidade nacional.

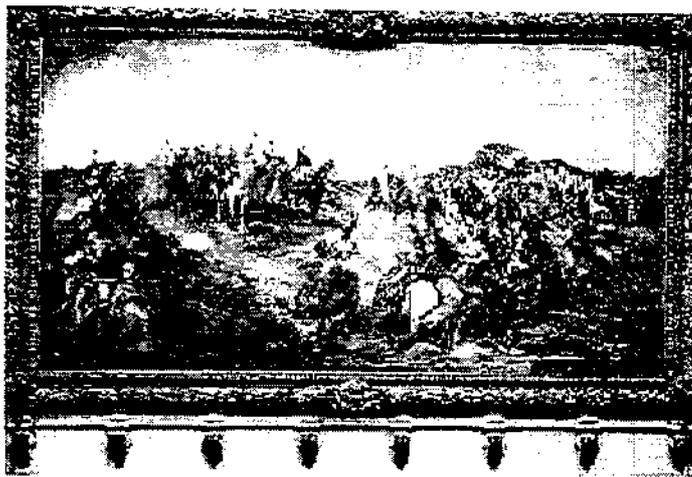


Fig. 9 – Pedro Américo, *Independência ou Morte!* (Salão Nobre – Museu Paulista)

A invenção do passado nacional, com uma origem determinada, marcos históricos precisos, heróis e símbolos memoráveis se apresenta como poderoso instrumento pedagógico capaz de forjar uma identidade nacional intrinsecamente comprometida com os interesses das elites políticas e intelectuais paulistas. Deste modo, as camadas dirigentes de São Paulo vislumbram, no universo cultural a ser representado no Monumento do Ipiranga, a possibilidade de se auto-afirmarem através da construção de um campo simbólico. Segundo Taunay, todo o aparato pictórico a ser composto no salão de honra lhe parecia absolutamente indispensável

“para que os menos sabedores da nossa história fiquem tendo conhecimento de que a nossa libertação não se fez por meio de conchavos e foi adquirida graças a efusão de sangue brasileiro”.⁷⁵

Isto confirma, portanto, as intenções pedagógicas de Taunay que apesar de se referir, aqui, exclusivamente ao salão de honra, se desdobram, como se verá adiante, em todas as coleções históricas organizadas para as festas centenárias.

Pouco a pouco, adquirindo as feições de um verdadeiro “memorial da Independência” brasileira, no Museu Paulista a História conquista o lugar primordial, anteriormente ocupado pelas ciências naturais. Por isto, no relatório referente ao ano de 1919, ao expor seu plano de

⁷⁵ Taunay, Afonso de. *Relatório referente ao ano de 1919, op. cit.*, p. 38.

decoração do Museu para as festas centenárias à Secretaria do Interior, Taunay ressalta que, entre todas as coleções,

“a verdadeira riqueza do Museu consiste no seu herbário e nas suas coleções zoológicas em depósito. A natureza das festas de 1922 coloca porém a História Natural em segundo plano para por em vivo destaque a necessidade da glorificação das tradições brasileiras e paulistas sobretudo o que se prende de perto aos dias de 7 de Setembro”.⁷⁶

Informa que a este respeito quase nada fora feito e que, para fazê-lo, seria indispensável o alargamento do edifício do Museu ou a construção de um prédio anexo para que um maior número de salas pudesse ser reservado às exposições públicas e ao abrigo das coleções históricas que ele começava a adquirir.

Taunay sugere, então, à Secretaria do Interior que seja construído um novo edifício, nas imediações do Palácio de Bezzi, afim de abrigar não apenas todas as coleções de Ciências Naturais – em exposição e em série, conservadas em álcool para estudo – como também a Biblioteca, a Secretaria e o Arquivo. Descreve detalhadamente como deveria ser a nova construção, quais as suas dimensões adequadas, acrescentando que, sob seu ponto de vista,

“a disposição idealizada pelo Sr. Dr. Ramos de Azevedo, para o edifício central da Escola Politécnica iria muito bem para o novo edifício a se fazer para o Museu”.⁷⁷

Restariam assim inúmeras salas no Monumento do Ipiranga que poderiam ser inteiramente dedicadas a abrigar exposições públicas, sendo a maior parte delas voltadas para as coleções históricas, que além de documentos antigos, cartografia colonial, iconografia seriam enriquecidas com mobiliário e indumentárias coloniais, além de uma maquete, em gesso feito em alto relevo, representando a cidade de São Paulo na primeira metade do século XIX.

É fundamental salientar que, naquele momento, as mudanças introduzidas por Taunay em relação à gestão Ihering tornam-se ainda mais evidentes. Enquanto Ihering, por volta de 1901, ressaltava a necessidade de se construir um pavilhão adequado ao abrigo da galeria histórica do Museu que, então, ocupava um lugar inadequado, misturando-se aleatoriamente às coleções de Ciências Naturais, Taunay, num sentido diametralmente oposto, mostra que no Monumento do

⁷⁶ *Idem.*

Ipiranga, enquanto lugar histórico e memorável da Independência brasileira, as coleções de História Natural seriam relegadas a um plano inferior, devendo mesmo ser transferidas para um outro prédio. Este fato Taunay o ressalta, cada vez mais enfaticamente, em todos os relatórios e cartas destinadas à Secretaria do Interior nos anos seguintes, tentando de todas as maneiras persuadir as autoridades do Estado da necessidade de se dedicar o Palácio Bezzi inteiramente à exaltação das tradições nacionais, pretendendo transformá-lo, efetivamente, num museu histórico e num memorial da história nacional.⁷⁸ Contudo, Taunay terá que conviver ainda por um longo tempo com as coleções de História Natural. A “batalha” pela construção de um edifício anexo ao Museu Paulista para a transferência das coleções de Ciências Naturais só será vencida por Taunay em 1939.

Ainda no ano de 1919, Taunay estabelece contato com alguns dos principais artistas que seriam encarregados da execução das telas históricas, dos retratos dos vultos da Independência e das estátuas que iriam compor a decoração histórica do Museu. Entre aqueles que foram contatados, além de nomes de destaque em São Paulo como Oscar Pereira da Silva, Domenico Failutti, Benedito Calixto e Wasth Rodrigues, Taunay fez questão de convidar renomados pintores e escultores da Escola Nacional de Belas Artes para realizarem importantes trabalhos para o Museu, como Fernandes Machado, Rodolfo Amôedo e os irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli.⁷⁹ A partir de 1920 a correspondência entre eles e Taunay se torna corrente, com o intuito de estabelecer detalhes sobre a confecção das telas, prazos de entrega e para negociarem os preços dos serviços.

Neste mesmo ano, ainda, Taunay intensifica seus contatos com várias instituições, no Brasil e no exterior, bem como com particulares a fim de obter cópias fotográficas dos retratos dos vultos da Independência que pretendia mandar pintar. Algumas delas são facilmente obtidas, enquanto para conseguir outras teve que tecer uma vasta e emaranhada rede de contatos. As primeiras reproduções que adquire são de Frei Sampaio, Hippolyto Costa, Cypriano Barata e do Visconde de Cahahiba, todos relacionados a algum dos inúmeros acontecimentos que

⁷⁷ *Ibidem*, p. 35.

⁷⁸ Lembrar aqui que os museus históricos, como foi visto no Capítulo 1, adquirem nos século XIX, a função de memorial dos nacionalismos em gestação, a exemplo do Museu de Versalhes sob Luís Filipe.

⁷⁹ Cf: Carta de Fernandes Machado a Taunay, de 02.08.19; Carta de Rodolfo Amôedo a Taunay, de 07.08.19; Carta de Henrique Bernardelli a Taunay, de 14.08.19, APMP/FMP, P109.

antecederam ou sucederam a Independência, para serem possivelmente dispostos nos medalhões da sanca sobre a escadaria interna do Museu.⁸⁰ Mas a busca de retratos e de informações detalhadas sobre os episódios que pretendia reproduzir em tela será, ainda, bastante intensa até 1921.

Além deste contato intenso com os artistas, em 1920, a maior parte das atividades de Taunay no Museu gira em torno da procura dos retratos ainda não encontrados, das intermináveis negociações com a Secretaria do Interior para obter orçamentos extraordinários e para tentar convencê-la da necessidade de alargamento do prédio. Efetivamente, a partir daí a composição histórica para as festas centenárias começa a se materializar nos espaços do Museu. Demonstrando sempre uma preocupação pedagógica com as exposições a serem organizadas e um rigor científico na seleção de documentos que serviriam de base para os trabalhos dos artistas contratados, algumas cartas e os relatórios encaminhados à Secretaria do Interior, são especialmente significativas.

Em março de 1920 foram contratados os serviços do hábil modelador holandês, Henrique Bakkenist, para fazer a maquete de São Paulo em 1840, com a dimensão de 5,1 por 6 metros. Para a realização deste trabalho, com a maior precisão possível, Taunay reuniu várias plantas da capital paulista da primeira metade do século XIX, de modo que

“do cotejo destes elementos com os atuais, fornecidos pela Câmara Municipal, fiz proceder à confecção rigorosa de uma planta em grande escala, que vai sendo reproduzida fielmente sobre o terreno da maquete, conservando-se também a escala do relevo do terreno. (...) Quanto ao aspecto das casas, muitos elementos reuni para que também seja a reprodução fiel”.⁸¹

Atento ao vasto público que visitaria o Museu nas festas centenárias, Taunay fala que

“esta reconstituição do velho São Paulo, a primeira no gênero que se faz em nosso país, será uma das maiores atrações do nosso Museu”.⁸²

Começam, também, a ser pintadas as efígies de alguns do próceres da Independência brasileira, já escolhidos e cujas reproduções dos retratos foi possível obter, várias delas através de

⁸⁰ Cf: Carta de Manuel Cícero, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro a Taunay, de 27.09.19; Carta de Franciso de Paula Argollo a Taunay, de 10.12.19 e 19.12.19, APMP/FMP, P109.

⁸¹ Taunay, Afonso de. “Relatório referente ao ano de 1920”, *op. cit.*, p. 13.

apelos feitos junto à imprensa. Deste modo, ao final de 1920, encimando o quadro de Pedro Américo, o salão de honra é decorado com quatro grandes medalhões dos principais homens ligados ao movimento da Independência: D. Pedro I, José Bonifácio, José Clemente Pereira e Diogo Antonio Feijó, faltando apenas o retrato de Joaquim Gonçalves Ledo para completar esta série. A busca da imagem de Ledo vai consumir muitas e muitas páginas de correspondência de Taunay até 1922, para as mais diversas instituições e pessoas, além de vários artigos, publicados em jornais e revistas da época, explicando a importância deste personagem no contexto da Independência e, conseqüentemente, a necessidade impreterível de conseguir um retrato fiel deste ilustre brasileiro. Taunay nunca conseguiu confirmar a autenticidade do retrato que acabou por mandar reproduzir para o Museu, pois ele foi copiado pelo pintor Oscar Pereira da Silva de uma pequena estatueta, talhada por um artista norte-americano para uma das maquetes concorrente ao Monumento à Independência, em 1911. Segundo informações bastante imprecisas e poucos esclarecedoras, este artista teria se baseado num único retrato de Ledo que, de alguma forma, fora levado aos Estados Unidos da América. Taunay, incansavelmente à procura deste único retrato, estabelece contato com o cônsul brasileiro nos Estados Unidos, com o cônsul norte-americano no Brasil e com uma infinidade de galerias norte-americanas com o objetivo de localizar o paradeiro da tela, a fim de confirmar a autenticidade da imagem reproduzida na maquete do artista Charles Kek. Numa das cartas a Hélio Lobo, Cônsul Geral do Brasil em Nova York, ele explica que:

“Na necessidade imperiosa em que me acho para documentar a veracidade do projeto do Sr. Kek, recorro instantaneamente e de novo ao meu ilustre consócio aceitando o seu oferecimento de se informar junto do diretor da Public Library of New York , o Sr. Anderson, e da Livraria do Congresso de Washington se possível for”.⁸³

Apesar do esforço de Taunay e das várias pessoas que moveu na busca do retrato de Ledo, ele não conseguiu obtê-lo. Taunay, cujo rigor para com o documento histórico era indiscutível, fez questão de comunicar, via imprensa, que pairavam muitas dúvidas sobre a autenticidade da effigie de Ledo reproduzida no Museu Paulista as quais ele, apesar de sua persistência, não fora capaz de remover. Num artigo publicado em jornal, em 1922 ele deixa o caso em aberto dizendo que

⁸² *Idem*.

⁸³ Carta de Taunay a Hélio Lobo, Consul Geral do Brasil em Nova York, de 30.05.21, APMP/FMP, P113.

“continua o problema à espera de solução”,

acrescentado adiante:

“A impressão que me resta é que realmente ainda existe o retrato de Joaquim Gonçalves Ledo. Há, contudo, alguém que, por capricho, despeito, inservilismo, mania, seja o que for, se recusa a esclarecer o pitoresco e intrincado caso, para tanto invocando motivos subordinados a sentimentos cuja razão de ser persistência me parecem inexplicáveis”.⁸⁴

Entretanto, apesar de todas as incertezas, no salão de honra não poderia faltar uma imagem, mesmo que fantasiosa, de Ledo pois, Taunay salienta que este personagem histórico foi o principal “arauto da Independência brasileira”, devido a sua participação intensa no “movimento do Fico” e também graças à redação do “Manifesto dos Brasileiros”, escrito em 1º de agosto de 1822, num “rasgo de eloquência” convocando todos os brasileiros a se unirem e a lutarem pela Independência do Brasil de Portugal:

“Não ouça entre vós, outro grito que não seja União! Do Amazonas ao Prata não retumbe outro eco que não seja - Independência! Formem todas as nossas províncias o feixe misterioso, que nenhuma força pode quebrar.”⁸⁵

A composição iconográfica do salão de honra foi a prioridade no projeto de decoração do Museu Paulista para as festas centenárias. Assim, começa a ser negociada, ainda em fins de 1920, a execução do quadro de D. Leopoldina de Habsburgo ladeada por seus filhos, a partir do *bozzetto* do pintor Domenico Failutti aprovado por Taunay e pela Secretaria do Interior. Vale lembrar que, neste mesmo ano, o pintor já havia pintado outro grande painel para o referido salão do Museu, representando a heroína da Campanha da Independência na Bahia, Maria Quitéria de Jesus. Para que o retrato da Imperatriz fosse absolutamente fiel, Taunay procura estabelecer

⁸⁴ Este trecho foi retirado de um recorte de jornal da época, colado em um dos cadernos de recortes de Taunay, sem data e procedência, Caderno XVI, referente ao ano de 1922, APMP/FMP. O outro artigo sobre o quadro de Ledo também foi encontrado em outro destes cadernos de recortes, mas sobre ele sabemos que é um artigo denominado “O retrato de Joaquim Gonçalves Ledo”, publicado na revista *Brasil Ilustrado*, junho/julho de 1921.

⁸⁵ Apud. Taunay, Afonso de. *Grandes Vultos da Independência Brasileira*. São Paulo: Cia Melhoramentos de São Paulo, 1922, p. 45. Sobre Ledo conferir também: Oliveira, Cecília Helena Salles de. “Política e memória histórica: Gonçalves Ledo e a questão da Independência”. In: Bresciani, M. Stella; Samara, Eni Mesquita (orgs). *Jogos da política, imagens, representações, práticas*. São Paulo: ANPUH, FAPESP, Marco Zero, 1992.

contato com os descendentes da família imperial brasileira, a fim de conseguir subsídios iconográficos para a composição da tela e, neste mesmo ano, lhe são enviados, pela Princesa Isabel, várias reproduções de quadros e retratos dos personagens a serem representados no painel do Museu Paulista, finalizado em meados do 1921.⁸⁶

Na confecção de toda iconografia do Museu, percebe-se a intervenção direta de Taunay no trabalho dos artistas, fornecendo dados históricos precisos através dos documentos que arregimenta e dos contatos que faz, opinando sobre as cores a serem empregadas, a disposição dos personagens na tela e não hesitando em pedir alterações sempre que julgasse necessário o que, algumas vezes, lhe rendeu desavenças com os pintores. O ponto de partida de todas as telas e esculturas, sem exceção, foi sempre a pesquisa histórica realizada por Taunay a respeito dos personagens retratados e dos episódios a serem narrados nos quadros, além das discussões constantemente abertas com o Secretario do Interior e o próprio Presidente do Estado de São Paulo, Washington Luís, um homem profundamente culto que antes de se enveredar pelos caminhos da política teve participação ativa nas atividades do IHGPS, realizando pesquisas sobre o passado paulista e demonstrando-se, também, profundamente penhorado em exaltar certos fatos e feitos da história brasileira. Como Presidente do Estado de São Paulo, justamente no período em que a decoração histórica do Museu estava sendo amplamente realizada, ele contribuiu com a dotação de verbas extraordinárias, inúmeras doações feitas às coleções históricas e, também, opinando sobre os elementos que deveriam (ou eram dignos) de pertencerem ao acervo do Museu Paulista. Através da leitura dos relatórios e da correspondência do Museu observa-se que é justamente quando Washington Luís entra na Presidência do Estado de São Paulo, em 1920, que Taunay encontra realmente espaço – e dinheiro – para realizar a composição histórica do Museu, que tanto ansiava por fazer desde que assumira sua direção, em 1917.⁸⁷ E é precisamente neste momento que a decoração histórica começa a ganhar corpo nas paredes, salas e galerias anteriormente despedidas do Palácio de Bezzi.

⁸⁶ Cf. Carta de Taunay ao Barão de Muritiba, de 19.07.20. APMP/FMP, P112; Carta de Taunay à Princesa Isabel, de 25.11.20, 10.02.21, 13.04.21, APMP/FMP, P113; Carta de Taunay ao Príncipe D. Pedro, de 10.06.21, APMP/FMP, P113.

⁸⁷ No prefácio do tomo I de sua obra *História Geral da Bandeiras Paulistas*, publicado em 1924, ele deixa claro esse fato declarando: "Pudemos, em 1922, auxiliados pela grandeza de vistas, e o amor intenso à tradição de nossa terra, do então Presidente de São Paulo e de seu digno Secretário do Interior, promover as primeiras homenagens realizadas no Brasil, por intermédio da Arte, à

Graças às boas relações que mantinha com as autoridades competentes do Estado, Taunay quase sempre tinha seus pedidos atendidos. Assim, no final de 1920, devido às obras de abertura da Avenida da Independência, ele consegue autorização da Secretaria do Interior para o fechamento do Museu, por tempo indeterminado.⁸⁸ Esta medida lhe permitiu preparar com maior tranqüilidade o Monumento para as festas centenárias, longe dos olhos do público, o que também criou um certo “tom de mistério” e expectativas em relação àquilo que estava realizando, inclusive porque sua reabertura só se faz no dia 7 de setembro de 1922.

As boas relações com o governo do Estado não excluía o fato de que seu trabalho quase sempre deveria ser submetido à aprovação da Secretaria do Interior e, em alguns casos, ao próprio Presidente do Estado. Por isto, em 18 de maio de 1921, em correspondência enviada ao Secretário do Interior, Taunay expõe seu plano de decoração do Museu, quase todo definido, para ser aprovado e para que pudesse tomar as medidas necessárias para dar continuidade às obras.

Neste sentido, começa dizendo que vai expor, como lhe foi pedido, as razões que o levaram a escolher os dezoito personagens cujos retratos seriam colocados nos medalhões da sanca da escadaria monumental do Museu, todos eles vultos

“da história nacional cuja memória se refira a fatos da Independência de que foram grandes fatores”.⁸⁹

Lembra que da galeria de grandes homens da Independência, onze retratos já estavam prontos, sendo eles: D. Pedro I, José Bonifácio, Antonio Feijó, Joaquim Gonçalves Ledo, José Clemente Pereira, Antonio Carlos e Martim Afonso de Andrade, Cônego Januário Barboza, J.J. Rocha, a Imperatriz Leopoldina e a heroína baiana, Maria Quitéria de Jesus. Em seguida passa a enumerar, em relação aos feitos aos quais estavam ligados, os nomes que, sob seu ponto de vista, deveriam compor os dezoitos retratos, salientando ainda que já possuía as reproduções de todos aqueles que seriam as matrizes para a confecção das telas.

Em primeiro lugar destaca os mártires da Independência, tendo à frente Tiradentes, depois Domingos José Martins e José Luiz de Mendonça. Os nomes seguintes são de

memória dos grandes bandeirantes”. Taunay. *Af. História Geral das Bandeiras Paulistas*, t. 1. São Paulo: Typ. Ideal, 1924, p. 15.

⁸⁸ Cf. Carta de Taunay ao Redator do *Jornal do Commercio*, de 09.12.21, APMP/FMP, P115.

⁸⁹ Carta de Taunay ao Secretário do Interior, de 18.05.21, APMP/FMP, P113.

“Deputados às Cortes e de propagandistas e agitadores que se bateram em prol da Independência nacional, na imprensa, maçonaria, na tribuna popular, etc”⁹⁰,

que podem ser representados por Vergueiro, Hippolyto Costa, Frei Sampaio, Paula Souza, Cupriano Barata, José Lino Coutinho. Depois, lembra dos Chefes Militares, Joaquim de Oliveira Álvares e Joaquim Xavier Curado,

“comandantes das forças brasileiras que forçaram a divisão de Jorge de Avilez a abandonar o Rio de Janeiro em janeiro de 1822; Lord Conchrane e Labatut e J.J. de Lima e Silva (Visconde de Magé), comandantes das forças de terra e mar na Bahia que forçaram os portugueses à capitulação de 02 de junho de 1823”.

A lista segue lembrando também

“dos próceres da insurreição baiana contra o domínio português, chefes militares arregimentados da resistência nacional na Campanha da Independência: Visconde de Cahitiba (Argollo Ferrão), Visconde de Pirajá (Pires de Carvalho e Albuquerque)⁹¹,

terminando pelos nomes de Estevam Rezende e pelo Marquês de Maricá.

Na mesma carta acrescenta, que de muitos dos “patriotas” que participaram ativamente de todos os acontecimentos relacionados à Independência brasileira, não foi possível se obter retratos sugerindo que seus nomes fossem gravados em uma placa de mármore, a fim de que sua memória pudesse ser preservada. Daqueles que, porém, ainda fosse possível conseguir os retratos, ainda restaria espaço suficiente no Museu para abrigar-lhes a imagem. Finaliza afirmando que

“Quer-me parecer, porém que os dezoito retratos acima indicados sintetizam em si com os onze já executados, os mais notáveis próceres graças aos quais se libertou o Brasil”.⁹²

No entanto, as suas justificativas não se enceram aí, pois ao final daquele mesmo mês, Taunay escreve ao Presidente do Estado, Washington Luís dizendo que:

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Idem.*

“Deu-me o Dr. Alarico Silveira a impressão que ambos tiveram da lista por mim proposta para os retratáveis da escadaria do Museu. Estou plenamente de acordo com esta opinião: há nomes fracos. A questão porém é do número de retratos e da ausência de conhecimento que existe acerca das efígies de alguns vultos eminentes que ali mereceriam figurar.”⁹³

Taunay continua falando de sua dificuldade em obter as reproduções dos retratos e que, neste sentido, poucas opções lhe restaram, tendo que escolher entre aqueles que estavam à “sua disposição”. Assim, numa tentativa de contornar a situação embaraçosa em que se encontrava, reafirmou a importância de alguns nomes, já citados na carta anterior, cuja relevância era indiscutível, deixando em aberto alguns espaços

“dando tempo ainda a que se descubram outros retratos talvez aproveitáveis”.⁹⁴

Neste ano as negociações com o governo do Estado são correntes, de modo que no início do mês de junho, Taunay escreve novamente à Secretaria do Interior e, desta vez, para enumerar todas as coisas que precisariam ser feitas para que o Museu pudesse ser reaberto, condignamente com a monumentalidade do evento em que ele seria palco de destaque, no ano de 1922. Em primeiro lugar, ressalta a necessidade de reforma do edifício e da instalação de melhoramentos indispensáveis, como rede de esgotos, luz elétrica, limpeza e pintura geral, reparo dos telhados, concerto de paredes, reformas das esquadrias. O segundo ponto diz respeito à decoração interna do edifício, isto é, a sua composição histórica. Neste aspecto, muito ainda restava por fazer: uma estátua de D. Pedro I, para ser posta no nicho central, no centro da escadaria monumental; seis estátuas menores dos bandeirantes, acompanhando a caixa da escadaria; oito vasos sobre pilares monumentais, na mesma escadaria. Para execução destas estátuas alguns escultores apresentaram propostas e maquetes que esperavam pela aprovação de Taunay e da Secretaria do Interior, entre elas de Nicollo Rollo, Amadeu Zani e Henrique von Emelen, para os bandeirantes e de Rodolfo

⁹³ Carta de Taunay ao Presidente Washington Luis, de 30.05.21, APMP/FMP, P113.

⁹⁴ *Idem*.

Em 1922, Taunay lança, pela Cia Melhoramentos de São Paulo o volume *Grandes Vultos da Independência brasileira*, publicação comemorativa do primeiro Centenário da Independência nacional. Aí ele reproduz os retratos pintados para o Museu Paulista, acompanhados de uma biografia detalhada de cada um dos personagens representados. Essa publicação pode ser entendida como uma forma de legitimação do trabalho que ele vinha realizando no Museu e das escolhas que fez (ou teve que fazer).

Bernardelli, para a estátua de D. Pedro I, apresentando uma antiga maquete encomendada em 1889, pela Comissão Promotora do Monumento do Ipiranga.⁹⁵ Lembrou, também, que na parte escultural haviam duas maquetes, oferecidas pelo escultor italiano Luiz Brizzolara, para a confecção de duas estátuas, de proporções grandiosas, dos dois mais importantes bandeirantes, Fernão Dias Paes Leme e Antonio Raposo Tavares, para serem dispostas no saguão do Museu.

Além das esculturas, haviam também as pinturas, cujos temas e personagens vinham sendo longamente discutidas com o governo do Estado. O mínimo a se fazer era terminar as efígies dos grandes vultos da Independência para figurarem na sanca da escadaria e sete grandes painéis históricos. Todas estas obras exigiriam, segundo Taunay, a dotação de um orçamento extraordinário de 254 mil contos de réis, quantia bastante vultosa para a época.⁹⁶

A partir desta exposição, Taunay consegue autorização para encomendar os serviços para o Museu, mas continua ainda obrigado a negociar reduções de preços com os pintores e escultores, de um lado e, de outro, a ter que pressionar o governo do Estado a liberar rapidamente as verbas combinadas, pois restava pouco mais de um ano para a comemoração do centenário da Independência, quando, então, a decoração do Museu deveria estar completa.

São contratados os serviços de todos os artistas citados acima, com os quais Taunay estabelece contato direto e passa a acompanhar de perto a execução das obras. Os artistas com os quais teve maior dificuldade para negociar e também para conseguir cumprimento dos prazos foram os profissionais da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, responsáveis pela escultura de D. Pedro I e pelos painéis da escadaria monumental. Enquanto Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti entregam vinte e duas telas prontas, no final do ano de 1921⁹⁷, os artistas cariocas começam a negociar a feitura de suas obras neste período.

Desta maneira, em fins de outubro daquele ano, Taunay faz uma viagem ao Rio de Janeiro para acertar pessoalmente os detalhes para a confecção dos quatro painéis da escadaria que iriam representar cenas do bandeirismo, sendo dispostos na caixa da escadaria, ao lado das estátuas do bandeirantes. Além disto, nesta mesma viagem Taunay pretende ouvir a opinião dos artistas

⁹⁵ Cf. Carta de Rodolfo Bernardelli a Taunay, de 29.09.21, em que o escultor fala: "É verdade que o arquiteto Bezzi em 1889 entre os trabalhos que tencionava confiar-me estava a estátua de D. Pedro I e dela tenho ainda a primeira maquete; mas há tanto tempo!" APMP/FMP, P114.

⁹⁶ Carta de Taunay ao Secretário do Interior, de 06.07.21, APMP/FMP, P114.

⁹⁷ Cf. Carta de Taunay ao Diretor da Secretaria do Interior, de 21.11.21, APMP/FMP, P115.

cariocas sobre a decoração a ser feita no saguão, na escadaria e na sanca, ao redor da clarabóia.⁹⁸ A partir das sugestões tomadas, fica definido que a escadaria receberia revestimento de mármore branco e nos quatro ângulos que formam a sanca seriam postos pequenos medalhões esculturais,

“cercados de ramos de louro e carvalho, trazendo os quatro milésimos dos movimentos libertadores do Brasil 1720, 1789, 1817, 1822”.⁹⁹

Assim, no mês de novembro de 1921, Taunay contrata os serviços dos prestigiados artistas cariocas, estabelecendo os temas e a composição geral dos episódios a serem representados nas telas. As cartas trocadas entre estes pintores e Taunay são muito significativas para se perceber como Taunay manipula as imagens destinadas à composição histórica do Museu, por isso é importante nos atermos a algumas delas.

Em carta endereçada a Taunay, o pintor Fernandes Machado agradece a escolha de seu nome e exalta a administração no Museu, dizendo:

“Sinto-me bem satisfeito de poder dizer-lhe que estou pronto a tomar a incumbência de executar o painel que desejar para o Museu Paulista, atendendo às seguintes circunstâncias: - poder pela presente forma concorrer para que a sua fecunda administração seja coroada de todos os esforços que vem demonstrando desde sua investidura nesse espinhoso encargo, e por minha parte, na qualidade de artista nacional, gozar da honra de ver um trabalho meu, mais uma vez, decorando edifícios públicos da cidade de São Paulo”.

Mais adiante fala sobre o preço que pretende cobrar pelo trabalho encomendado e que aguarda, de Taunay, o envio de dados históricos precisos para a sua confecção:

“Assim aceito o trabalho pela quantia de cinco contos de réis e fio da sua bondade para que me informe as dimensões exatas do painel e um descrição do assunto – Pedro Teixeira o principal bandeirante do Amazonas – de forma que lhe parecer melhor de acordo com a verdade histórica”.¹⁰⁰

⁹⁸ Cf. Carta de Taunay ao Secretário do Interior, de 29.10.21, APMP/FMP, P115.

⁹⁹ Taunay, Afonso de. “Relatórios referentes aos anos de 1921, 1922, 1923”, *Separata da Revista do MP*, t. XIV, 1926.

¹⁰⁰ Carta de Fernandes Machado a Taunay, de 12.11.21, APMP/FMP, P115.

Alguns dias depois, Taunay lhe fornece os elementos históricos necessários para a composição do quadro:

“Há um retrato de Pedro Teixeira na Revista do Instituto Histórico do Pará, nº de outubro de 1920, creio que nº 3 da série... No quadro poderá vir o ilustre apossador de terras amazônicas, corpo inteiro, no fundo uma paisagem amazônica, com índias, soldados portugueses... A questão principal é a da figura de corpo inteiro, conquistador do Amazonas. Os demais painéis deverão trazer uma figura só”.¹⁰¹

Este fato, nada isolado, mostra, novamente, que a intervenção de Taunay na execução dos quadros e esculturas históricos para o Museu, sempre atento às referências documentais precisas, era regra em seu trabalho.

O pintor Amôedo também escreve a Taunay, em fins de 1921, para agradecer sua contratação:

“conforme o plano por V. Ex. combinado, cabe-me declarar que aceito com prazer essa encomenda, prazer tanto maior quanto por esse meio terei a honra de figurar entre os mais notáveis artistas patrícios, a quem coube a distinção de concorrer para o embelezamento do mais belo edifício da América do Sul”.¹⁰²

No início de 1922, começam a discutir detalhes sobre a composição da tela e, como sempre, Taunay participa ativamente da escolha do assunto e do tratamento que lhe deve ser dado. Para o quadro de Amôedo sugere a representação das formas primitivas de mineração, enviando-lhe um decalque dos croquis da obra do Barão de Elochvengue sobre o tema. Deste modo, o pintor carioca informa que

“comecei ambos os esboços isto é, o da Variação - e o da Mineração, sendo que para o último utilizei o seu precioso calqui, sobre a paisagem agreste, representando um Vale Mineiro; do qual se descortina a característica pedra do Itacolomy. Não me foi possível até hoje, achar um momento para agradecer sua esclarecida amabilidade sobre o assunto”.¹⁰³

¹⁰¹ Carta de Taunay a Fernandes Machado, de 19.11.21, APMP/FMP, P115.

¹⁰² Carta de Amôedo a Taunay, de 09.11.21, APMP/FMP, P115.

¹⁰³ Carta de Amôedo a Taunay, de 12.02.22, APMP/FMP, P116.

Comentando os esbocetos enviados, Taunay sugere algumas alterações:

“Recebi esbocetos que me agradaram muito... Muito boa a concepção do grupo; em lugar da picareta é bom pôr o almocafre às mãos dos índios; neste quadro peço-lhe que ponha índios e negros. Varação: colocar só índio e tirar o toldo da canoa. Conjunto excelente”.¹⁰⁴

Apesar da aprovação do projeto do pintor e da insistência de Taunay, a tela feita por ele não fica pronta para as festas centenárias, sendo entregue somente em meados de 1924 (!).

Os elementos e as idéias sugeridas para a execução do quadro de Henrique Bernardelli, também sobre o bandeirantismo, merecem, igualmente, destaque. Taunay explica que o quadro

“deve representar Mathias Cardoso de Almeida personagem que me parece deve ter sido um homem de face gravibunda (?) e assim pediria ao ilustre amigo que o pusesse com barbas e já de certa idade na época em que este famoso sobrinho de Fernão Dias Paes Leme andou a bater-se com os índios do Ceará do Rio Grande do Norte, do Piauí, de 1689 a 1694. E como este quadro vai figurar numa galeria em que todos têm atitudes heróicas, não será de recear que ele venha representando um homem numa situação despreocupada como quem está a fumar? Receio que daí nasça uma certa heterogeneidade com os demais quadros e estátuas”.¹⁰⁵

Atento, portanto, aos aspectos estéticos e sobretudo simbólicos da cena representada e de sua inserção no contexto das outras obras onde seria disposta, Taunay acrescenta:

“Assim, pediria que suprimisse o cachimbo. O seu quadro deve ir ao lado da estátua do seu irmão que representa Pedro I a arrancar o tópicos português. Ora, poderá causar estranheza ver-se um homem figura principal da tela, a fumar entre o Imperador nesta atitude heróica e o conquistador de Goiás, estátua de Zani, apoiado no seu arcabuz em posição de combate; não pensa assim?”¹⁰⁶

A feitura das telas dos bandeirantes, tal como a execução das séries iconográficas sobre São Paulo antigo permitem perceber claramente os procedimentos de Taunay em relação à composição histórica do Museu e, também, a forma pela qual ele pretende construir a História.

¹⁰⁴ Carta de Taunay a Amôedo de 20.03.22, APMP/FMP, P116.

¹⁰⁵ Carta de Taunay a Henrique Bernardelli, de 20.07.22, APMP/FMP, P117.

¹⁰⁶ *Idem*.

Taunay, é pertinente dizê-lo, age como demiurgo, arregimentando todos os elementos do passado paulista, anteriormente dispersos no território das tradições e da memória coletiva, e concede-lhes um espaço próprio e um significado único: São Paulo, sintetizado no Monumento do Ipiranga, é o solo da pátria brasileira e o paulista é o responsável pelo transbordamento do território nacional por todos os pontos do mapa e, ao mesmo tempo, o elemento unificador destes pontos dispersos. A decoração histórica do Museu busca um tom nacional – especialmente no salão de honra –, mas o solo da Independência e, portanto, da origem da nação, é paulista. Neste sentido, é possível entender a atenção especial de Taunay à execução destas telas, pois o seu poder de irradiação simbólica não poderia ser descartado na composição do conjunto.

No final do ano de 1921, um fato vem reforçar, ainda mais, o simbolismo e a aura mítica que o Monumento do Ipiranga vinha adquirindo com a intervenção de Taunay. Durante as obras de escavação para a abertura da Avenida da Independência, os operários acharam “um notável documento histórico”, como se noticiou nos jornais da época. Era a caixa de ferro, na qual em 1875 fora encerrada a pedra comemorativa da Independência do Brasil, enterrada em 1825, no local exato em que D. Pedro I proclamara o famoso “grito do Ipiranga”, sendo sua precisão determinada, naquela época, pela convocação de algumas testemunhas do famoso acontecimento à colina do Ipiranga. Esta era a pedra fundamental do monumento à Independência que, durante anos, o governo imperial teve a intenção de construir, de modo que o lugar onde ela foi enterrada tornou-se, a partir de 1825, ponto de romaria popular e veio a ser tradição o povo paulista conservar ali, constantemente, mastros comemorativos. (Ver fig. 10.) Em 1872 ela foi desenterrada, permanecendo no palácio do Presidente da Província de São Paulo até 1875, pois, naquele ano, haviam sido lançados os alicerces de um monumento à Independência que, no entanto, não foi erigido. João Teodoro Xavier, então Presidente da Província de São Paulo, manda enterrar novamente a referida pedra, dentro de uma caixa de ferro com inscrições explicativas – **Essa caixa encerra a pedra comemorativa da Independência do Brasil** (ver fig. 11) –, temendo que os alicerces do tal monumento fossem destruídos e o local do “grito” se perdesse para sempre. Este episódio foi realizado em solenidade pública lavrando-se ata pela Câmara Municipal de São Paulo. Entretanto, com o passar dos anos, o local exato onde a caixa foi posta perdeu-se por completo, de forma que a determinação do lugar do grito tornou-se, durante anos, objeto de estudo de vários estudiosos do Instituto Histórico e Geográfico de São

Paulo. Um dos jornais de 1921, desfecha o assunto reforçando a aura mítica que paira sobre o referido objeto:

“Em vésperas de celebrar o centenário desse episódio máximo da nossa história, é uma alegria para todos os brasileiros, na romaria cívica em que irão render homenagem aos fatores da nossa emancipação política, poder lançar um olhar para o local onde, como uma figura de lenda, ereto no seu cavalo, D. Pedro ergueu o seu grito imorredouro, com o qual fez nascer uma pátria livre”.¹⁰⁷



Fig. 10 – Alípio Dutra, detalhe *O Ipiranga em 1846* (Museu do Ipiranga)

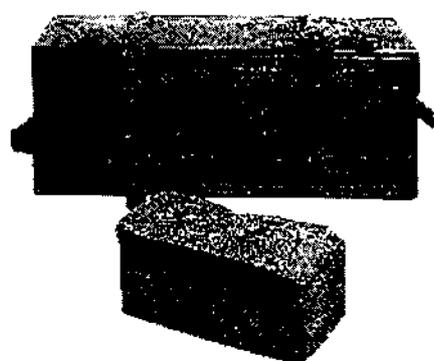


Fig. 11 – Marcos comemorativos do Monumento do Ipiranga (Museu do Ipiranga)

Sem dúvida, a pedra com contornos de relíquia sagrada contribuiu para enriquecer, ainda mais, as coleções históricas do Museu e seu caráter altamente simbólico. Suas feições de documento histórico aliadas a seu alto valor evocativo confirmam a veracidade do acontecimento histórico narrado no quadro de Pedro Américo, e a autenticidade do solo paulista, representado

¹⁰⁷ *Folha da Noite*, 24.09.21, recorte de jornal do Caderno XV - 1921. Cf. também: Taunay, Afonso de. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*, op. cit..

pelo monumento erigido na colina do Ipiranga, como nascedouro da nação brasileira. A referida caixa, com a pedra, foi posteriormente exposta na sala A6, no andar térreo do Museu, ao lado da maquete do monumento do Ipiranga de Bezzi, doada pela Escola Politécnica de São Paulo, em 1932. Sua exposição no salão de honra do Museu não data da gestão de Taunay, apesar deste tipo de composição museográfica ser bem ao gosto do memorável diretor.

No ano de 1922, todos os esforços de Taunay concentram-se em tentar finalizar as obras começadas no Museu. Ele instala, então, todos os objetos históricos que vinha colecionando desde 1917 em seus lugares destinados, bem como organiza as exposições iconográfica e escultural representando, num conjunto harmoniosamente disposto, a história da nação brasileira, de um novo ponto de vista. Entretanto, apesar de ter conseguido transformar por completo o cenário interno do Museu, Taunay não consegue realizar tudo aquilo que havia idealizado para as festa centenárias. Por isto, em meados de 1922, escreve ao Secretário do Interior falando que embora tenha sido concedido vultoso orçamento extraordinário ao Museu, ele fora insuficiente, restando muitas coisas a serem feitas. Com isso:

“Atualmente nas novas salas inauguradas largos espaços ficaram em branco porque a verba não chegou para mandar fazer as pinturas completadoras das séries de quadros encetadas por mim...”¹⁰⁸

Continua, salientando que as ausências e todos os aspectos incompletos poderiam comprometer a percepção geral do Museu, por parte do público visitante:

“Ora, receio que cause má impressão a todos estes visitantes brasileiros e estrangeiros o aspecto de nossas salas com todos estes claros lamentáveis”.

Contudo, consciente de que a situação seria, naquele momento, irremediável, devido à proximidade das festas centenárias, ele finaliza:

“A descrição pormenorizada que nos jornais farei publicar das inaugurações a se realizar no Museu Paulista servirão de frisante prova de quanto a 7 de setembro de 1922 na colina do Ipiranga com elementos antigos acumulados no Museu e os novos adquiridos pelo

¹⁰⁸ Carta de Taunay ao Secretário do Interior, de 27.07.21, APMP/FMP, P117.

Governo do Estado, se fez um conjunto digno de atenção pela evocatividade brasileira e paulista.”¹⁰⁹

Além do orçamento insuficiente, Taunay teve que contornar, ainda, outras situações difíceis, como a não entrega de algumas obras fundamentais para a decoração histórica do Museu. A ausência mais grave, e quase irreparável, foi a não entrega da estátua de D. Pedro I que seria posta no ponto central do Museu – no nicho da escadaria monumental – que funcionaria como um dos elementos convergentes de toda a composição histórica feita por Taunay. Bastante decepcionado, ele escreve ao escultor carioca, falando da má impressão que causou no conjunto da decoração histórica do Museu, no dia de sua reabertura, em 7 de setembro de 1922:

“Faltava a peça central de toda a decoração do Museu, quando o resto se achava entregue (...) Se é verdade que o meu pedido o magoou creia também com toda a sinceridade que a ausência de seu gesso nas festas de 7 de setembro no Museu do Ipiranga me fez passar momentos muito penosos e ouvir pilhérias sobremodo desagradáveis”.¹¹⁰

Nesta mesma carta, Taunay ainda conta que foi obrigado a ouvir reprovações do próprio Presidente do Estado, Washington Luís:

“Está bonito vai o Sr. fazer a festa de Pedro I sem Pedro I!”

A fim de remediar a sua ausência, Taunay tomou emprestado um busto de D. Pedro I, pertencente a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, instalando-a no lugar da estátua de Bernadelli.

“Foi aí que me lembrei de ver se no Rio havia quem me emprestasse um busto do Imperador coisa que em S. Paulo não a obtenho; então da amabilidade do Prof. Baptista da Costa o empréstimo do belo busto de Marcos Ferrez. Mas como colocá-lo só naquele enorme nicho que o ilustre Am^o bem conhece? Precisei recorrer a decoradores, mandar fazer enfeites com bandeiras, escudos, flores, de modo a mascarar quanto possível o lastimável vácuo causado pela ausência de sua estátua. Tudo isto às pressas e custou caro!”¹¹¹

¹⁰⁹ *Idem*.

¹¹⁰ Carta de Taunay à Rodolpho Bernardelli, de 16.12.22, APMP/FMP, P118.

¹¹¹ *Idem*.

Naquele momento, o Museu Paulista, embora sem a estátua de D. Pedro, na célebre atitude “laços fora”, já tem o perfil de um lugar de memória da nação brasileira que, transcendendo seu aspecto meramente arquitetônico, se torna “a reencarnação figurada de um gesto gerador de nacionalidade e que, pela evocação, permite a celebração, com seus efeitos pedagógicos”.¹¹² Os elementos essenciais já estão dispostos nos principais espaços do Museu, de modo que a partir deles é possível perceber qual o ponto de vista pelo qual a história da nação brasileira foi concebida e seria narrada. O relatório referente ao ano de 1922, que traz uma minuciosa descrição de todos os novos aspectos do Museu, fornece os elementos necessários para entender esta exposição.

No peristilo do Museu o enredo começa a ser tramado: nele foram dispostas à direita e à esquerda, uma de frente para a outra, as duas majestosas estátuas dos dois principais bandeirantes, Antonio Raposo Tavares e Fernão Dias Paes Lemes, simbolizando os dois grandes ciclos bandeirantes: a caça ao índio e a devassa do sertão, e a busca de ouro e de pedras preciosas. É justamente a partir destes dois personagens, responsáveis pelas primeiras conquistas e expansão do território brasileiro que a narrativa principia, demonstrando quais foram os primeiros fatores que possibilitaram a formação de um solo nacional. Desta forma, Taunay pretende, também, chamar a atenção para a importância do estudo do bandeirantismo no Brasil, tema pouco estudado pela história até aquele momento, apesar de ter sido um fator fundamental para a formação da unidade nacional. Em um artigo publicado em 1922, ele salienta:

“De uns trinta anos para cá começou a assentar-se a visão dos historiadores sobre a importância colossal do movimento das entradas. Que seria sem ele o Brasil? estrangulado pelo meridiano de Tordesilhas? reduzido a menos de um terço do que é ? E fixada a atenção sobre o surto nacional por excelência, principiou a revestir-se de intensa luz a personalidade dos grandes chefes do afuramento da selva ignota”.¹¹³

Ver também texto de Taunay no *Jornal do Commercio* de 07.09.22, em que ele explica publicamente a ausência da estátua de D. Pedro I e sua substituição provisória pelo busto do imperador de autoria do escultor francês.

¹¹² Meneses, Ulpiano Bezerra de. “O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da História”, *Como Explorar um museu histórico*, op. cit., p. 29.

¹¹³ Taunay, Afonso de. “A Propósito da Estátua de Antonio Raposo Tavares”, *Revista Nacional*, nº 13, p. 4, outubro de 1922.

Continuando a trama histórica na escadaria interna do Museu, que conduz ao salão de honra, estão dispostos inúmeros elementos que também contribuíram para estabelecer as bases para a construção da unidade nacional. Ao redor do nicho, onde seria disposta a grande estátua de D. Pedro I, estão 6 estátuas de

“bandeirantes célebres como a montar guarda ao proclamador da Independência brasileira”.¹¹⁴

Taunay explica que

“cada uma delas simboliza uma das unidades da Federação que foram território de São Paulo. Assim, escolhi as seguintes figuras: capitais e simbólicas do bandeirantismo de São Paulo: Manoel de Borba Gato (Minas Gerais); Paschoal Moreira Cabral (Mato Grosso), Bartholomeu Bueno da Silva, o Anhanguera (Goiás); Manoel Preto (Paraná); Francisco Domingos Velho (Santa Catarina) e Francisco de Brito Peixoto (Rio Grande do Sul). Em cada pedestal se inscrevem o nome do Estado e a data de sua separação de São Paulo”.¹¹⁵

No mesmo nível das estátuas seriam postos os quatro grandes painéis representando o ciclo do bandeirantismo, que não ficaram prontos em 1922. Através deste conjunto, somado às duas grandes estátuas do peristilo (e a outros elementos que seriam posteriormente somados), estaria alegoricamente representada a conquista do território nacional como uma ação eminentemente paulista.

“Foram aproveitados para recordar o bandeirantismo, episódio culminante da história nacional, e por assim dizer singular na História Universal. Recorda a expansão brasileira para Oeste, sem a qual seria o nosso território um terço do que é”.¹¹⁶

Assim, são fortemente estabelecidas as bases para a fixação do nacionalismo paulista, que há alguns anos começou a ser traçado pela produção teórica do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e por parte da intelectualidade paulista, fortemente interessada pelos temas regionais.

¹¹⁴ Taunay, Af. “Relatório referente ao ano de 1922”, *Separata da Revista do MP*, t. XIV, p. 49, 1926.

¹¹⁵ *Idem*.

¹¹⁶ Taunay, Af. *Guia da Secção de História*, *op.cit.*, p. 60.

Ainda na caixa da escadaria, mas num nível superior aos das estátuas, são postos os retratos de

“dois mártires da liberdade brasileira: sintetizando um a Inconfidência Mineira, outro a revolução pernambucana de 1817; Tiradentes e Domingos José Martins”.¹¹⁷

De frente para estes dois retratos, na galeria do primeiro andar, estão os quatro grandes vultos de 1822, Antônio Carlos e Martim Francisco de Andrada, José Joaquim da Rocha e Januário da Cunha Barbosa, que se somam às dezoito efígies dispostas nos medalhões da sanca da escadaria, ao redor da clarabóia¹¹⁸. Alegoricamente, brilhando no céu da pátria brasileira, suas atividades, individuais ou coletivas, contribuíram de alguma forma para o movimento de Independência do Brasil. Nos quatro cantos da sanca, como constelações, estão representadas as quatro efemérides que rememoram os principais movimentos pela liberdade do país: 1720, lembrando a rebelião de Vila Rica e o suplício de Filipe dos Santos; 1789, a Inconfidência Mineira; 1817, a revolução pernambucana e 1822, a Independência. A disposição ascendente destas imagens, convergindo para o “fato maior” representado no salão de honra do Museu, no primeiro andar, demonstra que sua realização se fez num solo já conquistado pela audácia da empreitada paulista, o que novamente reforça a idéia do nacionalismo paulista, habilmente estabelecido pelas escolhas de Taunay na direção do Museu, completadas nos anos subseqüentes de sua gestão, como será visto no próximo capítulo.

Finalmente, chega-se ao salão de honra. A iconografia desta sala, extraordinariamente grandiosa em relação aos espaços que lhe precedem, foi pensada e organizada para compor o cenário de 1822 de forma monumental. Como ponto culminante da decoração histórica para a Independência do Brasil, traçada em sentido sempre ascendente, ela é a alegoria da nação fundada. Como ressalta Ulpiano Bezerra de Menezes, neste salão “a alegoria histórica se expande

¹¹⁷ Taunay, Af. “Relatório referente ao ano de 1922”, *op. cit.*, p. 49.

¹¹⁸ Assim, por exemplo, os de Vergueiro, Barata, Lino Coutinho, lembram os debates das Cortes de Lisboa em 1822 e a firmeza destes patriotas ante os recolonizadores; os de Pirajá, Lord Cochrane, Labatut, Lima e Silva, Joanna Angélica e Rebouças recordam a insurreição bahiana coroada pela vitória de Dous de Julho. Sampaio rememora o Fico; Curado, a reação nacional contra Avilez e a Divisão auxiliadora, a 12 de janeiro de 1822; Hyppolito da Costa e Paula Sousa, a agitação nacionalista na imprensa extra-brasileira e em São Paulo; Barbacena, a ação diplomática na Europa, em prol da liberdade; Valença, a famosa viagem do Príncipe Regente a Minas, em Abril de 1822; Queluz, Cayrú e Maricá, o esforço em favor do advento das idéias novas do

e atinge vitalidade e eficácia totais - o que, de certa forma, se faz em detrimento de conteúdos mais particularmente paulistas”.¹¹⁹ Todas as imagens convergem para o grande feito de D. Pedro I, simbolicamente imortalizado no quadro *Independência ou Morte!* (Ver fig. 12.) Nele estão os personagens que mais estritamente estiveram comprometidos com o destino do jovem país naquele momento, e também os feitos que diretamente significaram o rompimento do Brasil com Portugal segundo, é claro, o ponto de vista de Taunay.

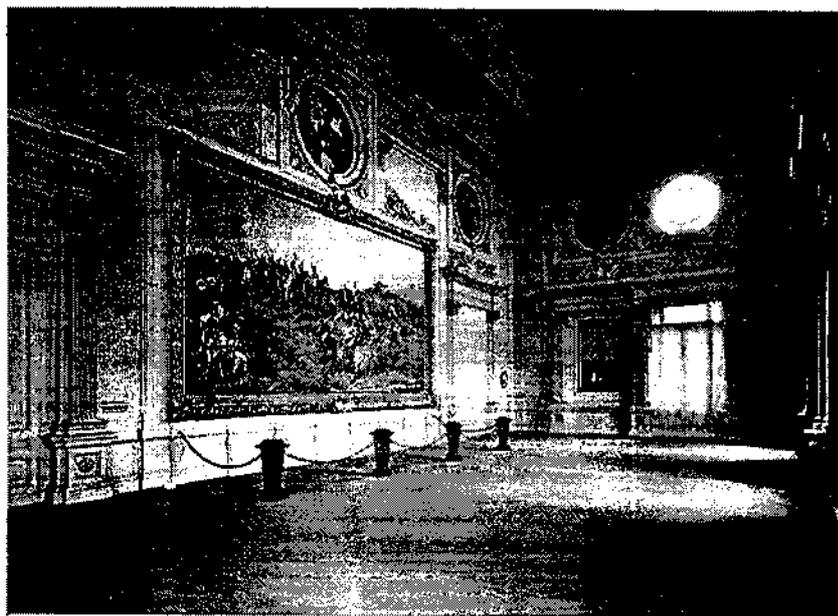


Fig. 12 – *Salão de Honra, 1922* (Museu Paulista)

Além da tela de Pedro Américo, outros elementos iconográficos completam a decoração do referido salão: cinco medalhões, dois painéis e dois quadros históricos. Nos medalhões, arquitetonicamente esculpidos, foram instalados os retratos de D. Pedro I, disposto logo acima da tela em que ele é o personagem central, ladeado por José Gonçalves Ledo (à esquerda), José Clemente Pereira (à direita) José Bonifácio (parede lateral esquerda) e Feijó (parede lateral direita). Os dois painéis da paredes laterais rendem homenagem a duas figuras femininas de

constitucionalismo e da civilização no Brasil, e os serviços prestados à organização do novo país livre. Cf. Taunay. Af. *Guia da Secção de Histórica do Museu Paulista, op. cit.*, pp. 61 e 62.

¹¹⁹ Meneses, Ulpiano Bezerra de. "O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da História", *Como explorar um museu histórico, op. cit.*, p. 27.

destaque no movimento de Independência, como já foi anteriormente mostrado. São elas, a Imperatriz Leopoldina de Habsburgo que foi representada segundo uma estampa de 1824, de Félix Emílio Taunay, em que se encontra sentada em uma sala do antigo Palácio de São Cristovão, tendo D. Pedro II no colo como dez meses de idade, ladeado por suas quatro irmãs. No outro painel figura Maria Quitéria de Jesus Medeiros, que teve importante participação no movimento de Independência na Bahia.

De frente para o quadro de Pedro Américo estão dois quadros históricos, representando acontecimentos diretamente ligados ao rompimento com Portugal. À esquerda, vê-se uma agitada sessão das Cortes portuguesas, de 9 de maio de 1822, em que Antonio Carlos e os Deputados brasileiros discutem com os membros do partido recolonizador, que queria votar medidas opressivas contra o Brasil. A tela da direita mostra uma cena de 8 de fevereiro de 1822, passada na fragata *União*, quando o Príncipe D. Pedro I recebeu a bordo o General português Jorge Avilez e seu estado maior, intimando-o a seguir para a Europa com sua tropa lusitana. Apontando para um canhão brada-lhe: “Se não partirem logo faço-lhes fogo, e o primeiro tiro quem o dispara sou eu!”.¹²⁰ (Ver fig. 13.)

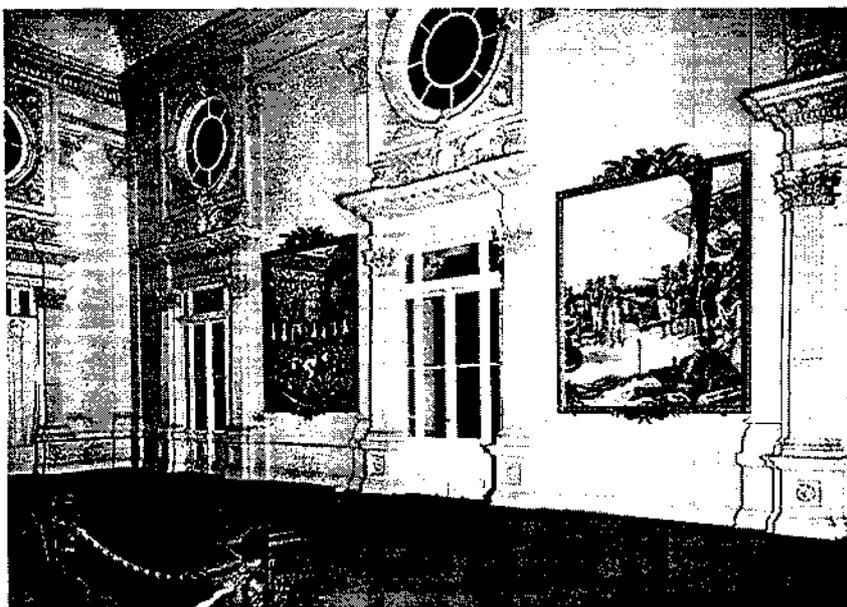


Fig. 13 *Salão de Honra, 1922* (Museu Paulista, documentação)

¹²⁰ Taunay, Af. *Guia da Secção Histórica, op. cit.*, p. 63-65.

Em meados dos anos trinta, essa sala foi acrescida de novos elementos “de alta importância evocativa”, como é descrito no *Guia* de 1937. Três decorativas vitrinas dispostas no salão expunham objetos diretamente ligados aos personagens ali figurados: originais de decretos e proclamações de 1821 e 1822, um capacete da Guarda de Honra de D. Pedro I, uma coleção de belas espadas, autógrafos da Imperatriz e de José Bonifácio, madeixas de cabelos de D. Leopoldina, D. Amélia, D. Tereza Cristina e da Princesa Isabel. Como explica Ulpiano Bezerra de Meneses, “deixa-se o mundo visual para confronto com objetos materiais: já não se trata mais de representações”.¹²¹

O significado deste conjunto é sabiamente esmiuçado por este autor, mostrando que a presença destes objetos aumenta a evocatividade da iconografia, ao mesmo tempo, aprofundando o conteúdo das representações pictóricas. Ele começa questionando se tais objetos seriam documentos históricos, pois “ao menos são contemporâneos da Independência, embora não sincrônicos do “Grito”. E também são coisas reais, elas próprias, não intermediações ou reelaborações. Os cabelos são até mesmo relíquias orgânicas, corporais. E os manuscritos? Não é, por acaso, em papéis que os historiadores costumam buscar, por excelência, sua matéria prima? No entanto, nesta cenarização museológica, deve-se concluir que o caráter de documento está sobrepujado pelo de caução, aval. Estes objetos todos servem, não propriamente para dar algumas informações, mas para caucionar, avaliar a informação basicamente já fornecida pelas imagens, para autenticar o que nelas aparece – e os valores decorrentes. Tudo aquilo que está nas pinturas, convergindo para a maior delas, é, pois, verdadeiro”.¹²²

Do saguão ao salão de honra do Museu, passando pelas inúmeras novas salas, a História é contada de maneira encadeada como uma celebração de fatos significativos realizados por homens memoráveis. O desfile de inúmeras alegorias históricas, sabiamente dispostas e articuladas no espaço, salienta o papel de São Paulo como lugar material e simbólico da Independência nacional, cujo passado deve ser conhecido porque é alicerce da história nacional. A importância pedagógica deste conjunto não pode ser negligenciada, bem como seu poder de impacto sobre o público que visitou o Museu naquele dia.

¹²¹ “O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da História”. In: *As Margens do Ipiranga*, op. cit., p. 21.

¹²² *Idem*.

2.2. O Sete de setembro de 1922 em São Paulo

Afonso de Taunay, no seu relatório de diretoria para o ano de 1922, enfatiza que o número de visitantes que compareceram ao Museu, no dia da comemoração do centenário, foi enorme para as proporções da época:

“Houve quem calculasse em 50.000 pessoas. Os menos exagerados admitiram 35.000. Não foi possível fazer a contagem. De tal modo ficaram as nossas salas, galerias, vestíbulos, apinhados que a multidão não sabia mais como avançar ou recuar. Houve quem se sentisse carregado sem tocar com os pés no chão. (...) As quatro e meia da tarde retirou-se a custo a enorme multidão, deixando o nosso edifício totalmente enlameado. Tivemos uma centena de mil réis em vidros quebrados este dia.”¹²³

As impressões que a visita causou naqueles espectadores – e quem eram eles – são questões de difícil resposta, devido à ausência quase completa de dados sobre o assunto. Sabe-se, a partir do depoimento de Taunay e da imprensa da época, que ele foi visitado pelo presidente do Estado de São Paulo, Washington Luís e pela comitiva que o acompanhava na série de comemorações, inaugurações e visitas oficiais daquele dia solene; logo após a visita, o Museu abriu suas portas para o público em geral. Sabe-se também que o aspecto do Museu estava bastante mudado, graças às reformas promovidas por Taunay sob os auspícios do governo do Estado.

De um lado, a criação de inúmeras novas salas dedicadas à exposição histórica – nacional e paulista –, a decoração de boa parte dos espaços monumentais do palácio, davam ao Museu um perfil renovado e absolutamente consoante com a data que se celebrava no dia de sua reabertura. De outro, o edifício, já velho de trinta anos, havia passado por amplas reparações, internas e externas, entre elas pintura geral e instalação de rede de esgoto. Naquele dia, bem como durante todo o mês de setembro, Taunay mandou publicar, nos mais diferentes órgãos da imprensa paulista e carioca, um texto descritivo do Museu Paulista acompanhado de várias fotografias, dando ênfase às novas salas de exposição que eram então entregues ao público.

¹²³ Taunay, Af. “Relatório referente ao ano de 1922”, *op. cit.*, p. 71.

A reabertura do Museu Paulista em sete de setembro de 1922, contudo, foi uma entre as várias comemorações do centenário da Independência em São Paulo. Desde a manhã até à noite, várias solenidades, inaugurações e visitas oficiais foram previstas em vários pontos da cidade e do Estado, de modo que as autoridades governamentais realizaram uma verdadeira peregrinação ao longo daquele dia, como se verá mais adiante.

É preciso lembrar, todavia, que as discussões sobre a forma mais apropriada de se comemorar o centenário, bem como sobre qual era o significado desta data para o país começam, tanto em São Paulo como na capital federal, em meados da década de dez, envolvendo diferentes setores da intelectualidade e dos governos estadual e federal. Na verdade, a celebração do centenário da Independência brasileira vai muito além do mero festejo de um aniversário solene, implicando num verdadeiro movimento de busca e de definição da identidade nacional. Neste esforço, sobretudo através da produção literária, historiográfica e da imprensa da época procura-se definir o perfil da jovem nação, tentando marcar seu lugar no século XX e em compasso com o mundo moderno. “Em desacordo sobre os reais motivos do descompasso do país com a modernidade, divergindo em torno dos caminhos que deveriam conduzir até ela, a intelectualidade brasileira parecia convergir quanto à compreensão de que o centenário seria o momento-chave em que tais questões deveriam ser discutidas”.¹²⁴

Sem dúvida alguma, a memória é um dos ingredientes básicos para a construção da identidade nacional e é justamente em torno de sua construção que pontos de vista divergentes se constituíram, sobretudo entre São Paulo e Rio de Janeiro. Para a intelectualidade paulista, especialmente representada no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e na *Revista do Brasil*¹²⁵, era necessário buscar um novo *locus* produtor da identidade nacional. O Rio de Janeiro, palco privilegiado do Brasil imperial e de toda a história a ele ligada, é então desqualificado em proveito da cidade bandeirante, tomada como matriz privilegiada para a construção da imagem daquilo que é (ou deve ser) a nação no início dos anos vinte.

¹²⁴ Motta, Marly Silva da. *A Nação faz 100 anos. A questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Edição da Fundação Getúlio Vargas; CPDOC, 1992, p. 5.

¹²⁵ Tânia Regina Luca mostra, no texto “O Centenário da Independência em São Paulo”, apresentado no XIX Encontro Nacional da ANPUH em 1997 (inédito), como a comemoração do centenário se constrói nas páginas desta revista, uma das mais prestigiadas da época.

Assim, esse momento também é privilegiado para legitimação do regime republicano, de modo que a construção do mito das origens, fundamental na estruturação de qualquer sociedade, tem lugar de destaque na produção intelectual da época. São Paulo se serve então do fato de ter sido o palco da Proclamação da Independência brasileira para unir 1922 a 1822 e ambos ao memorável passado paulista, onde a luta pela instauração do regime republicano no país também teve lugar de destaque.

Em termos da construção de uma memória monumental, visível e palpável, o Museu Paulista, a partir da gestão de Taunay, toma a frente na reconstrução e narrativa do passado nacional de caráter paulista, como vem se mostrando ao longo deste trabalho. Ele sintetiza, de maneira exemplar, os três grandes tipos de meios comemorativos: o historiográfico, o monumental e o cerimonial¹²⁶, que no entanto não se restringiram apenas ao Museu.

A produção historiográfica que projeta São Paulo como eixo fundamental da história nacional, na qual Taunay também é figura em evidência, já foi em parte abordada no primeiro capítulo, quando se tratou do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e será ainda tratada no próximo capítulo. As inúmeras consultas feitas à Seção de História do Museu, sobretudo a partir de 1922, indicam que ele funciona como importante centro de documentação sobre a história nacional de cunho paulista, tornando-se um lugar de referência para as pesquisas e publicações sobre esse tema¹²⁷. Projetado enquanto monumento de celebração da Independência brasileira, o Museu Paulista tem este caráter revigorado com a intervenção incisiva de Taunay. Não somente um monumento comemorativo, mas um museu dedicado a narrar a história nacional do ponto de vista de São Paulo, colecionando e expondo documentos direta ou indiretamente a ela ligados. Para além de seu caráter de memorial da Independência, que comemorava o fato de que a nação fora fundada em solo paulista, os espaços de exposição e os temas ali tratados pretendiam mostrar que este episódio não ocorrera ocasionalmente em São Paulo, mas era resultado do esforço paulista, desdobrado desde o Brasil colonial, pela constituição da unidade nacional através do movimento das bandeiras. O Museu Paulista é, finalmente, cenário privilegiado

¹²⁶ São essas as três categorias comemorativas que Pascal Ory identifica na análise da comemoração do centenário da Revolução Francesa, em 1889. Cf.: Ory, Pascal. "Le centenaire de la Révolution française". In: *Les lieux de mémoire*. t. 1, v. 1. Paris: Gallimard, collection Quarto, 1997, p. 465 a 492.

¹²⁷ Tem destaque aqui a criação dos *Anais do Museu Paulista*, em 1922, onde Taunay publicará grande parte de suas pesquisas sobre a história de São Paulo e das bandeiras paulistas, bem como documentos inéditos.

para a abertura do cerimonial de celebração do centenário da Independência em São Paulo, que buscará integrar sob a mesma rubrica *paulista*, “uma ‘comunidade imaginária’ tutelada numa mesma representação, dramatizando o ato fundador da nacionalidade como parte de um grande feito coletivo, para demonstrar, ainda, a presença nuclear de São Paulo na história brasileira. É assim que a solenidade da Independência, em sua vulgarização como espetáculo público, sintetiza com clareza o modelo épico que deu consistência à historiografia paulista de fins do século XIX e início do atual”.¹²⁸ Antes de abordar as cerimônias que se encadearam ao longo do dia sete de setembro de 1922, alguns aspectos preliminares da comemoração devem ainda ser ressaltados.

Antes mesmo da nomeação de Affonso de Taunay para a direção do Museu Paulista, o governo do Estado já havia previsto, por uma lei de 1912, a construção de um monumento em homenagem à Independência, a ser erguido no Ipiranga na linha de perspectiva do palácio de Bezzi. Aberto concurso público que se desenrolou entre 1917 e 1920, concorrendo mais de vinte projetos de escultores de diversos países, o conjunto estatuariário escolhido, por unanimidade pela comissão julgadora¹²⁹ (da qual, aliás, Taunay também fazia parte¹³⁰), foi aquele apresentado pelo escultor italiano Ettore Ximenes. Escolha profundamente controversa e especialmente criticada nas páginas da *Revista do*

¹²⁸ Ferreira, Antonio Celso. “A Epopeia Paulista”, texto apresentado no XIX Encontro Nacional da ANPUH, 1997, p. 4 (inédito).

¹²⁹ A comissão era composta por: Oscar Rodrigues Alves, Secretário do Interior; Firmino de Moraes Pinto, Prefeito de São Paulo; Carlos Campos, Deputado Federal; Ramos de Azevedo, Diretor da Politécnica de São Paulo; Afonso de Taunay; Altino Arantes, Presidente do Estado de São Paulo. Na Ata da 1ª Sessão realizada por esta comissão foi lavrado o resultado da votação, sendo registrado que o Prefeito de São Paulo congratulou-se “com a perfeita harmonia de orientação e a concordância de idéia entre os membros da comissão; é apartado pelo Dr. Carlos Campos que observa a mesma concordância desta decisão com a opinião da maioria do público que visitou esta exposição [das maquetes dos monumentos]”. *Ata da 1ª Sessão realizada pela Comissão encarregada pelo Exmo Sr. Pres. Do Estado de São Paulo de proceder ao julgamento dos projetos apresentados em concurso para a construção do monumento a erigir-se no Ypiranga e destinado a comemorar a passagem da 1ª efeméride centenária da Proclamação da Independência do Brasil, a Sete de setembro de 1822*, 07.03.20. APMP/FMP, P237, D24-1.

¹³⁰ O parecer de Taunay a favor do projeto de Ximenes é o seguinte: “O Projeto que, a meu ver, indiscutivelmente sobressai em intensidade de evocação nacional, com o valor que dela requer, é o do Sr. Ximenes. Sua lembrança de transportar para a escultura a idealização do quadro de Pedro Américo parece-me um achado absolutamente feliz, sobretudo pelo fato de ter o seu alto relevo as dimensões em que concebeu e a mestria com que o executou. Popular como é – e merece sê-lo – a grande e bela tela do nosso ilustre artista não haverá brasileiro algum que de longe deixe de reconhecer no monumento, que o projeto de Ximenes idealiza, uma representação da cena majestosa de sete de setembro de 1822, cara a todos os nossos corações. Dirá um ou outro que lhe falta certa originalidade, poder-se-á responder-lhes que ainda representa uma homenagem, e das mais vigorosamente executadas, e até hoje realizadas, a um documento incontestavelmente notável da arte brasileira”. APMP/FMP, P237, D23-1.

Brasil, que saiu claramente em defesa de outro projeto, o arco do triunfo proposto pelo escultor italiano radicado em São Paulo, Nicolla Rollo.¹³¹ Um dos críticos mais ferozes ao projeto vencedor, Monteiro Lobato, acusa o uso e abuso de citações e recursos já desgastados, tão comuns ao estilo neo-clássico, escolhido por Ximenes:

“É um presepe de gesso, vazio de idéia, frio, inexpressivo (...) Além disso, está inçado de elementos incongruos (...) enfeitam-no duas esfinges aladas. Por que? Qual a significação dessa nota egípcia? Lateralmente dois leões de asas. Por que? Qual a intenção desse toque assírio? Atrás figuram mais dois leões este sem asas. Por que? (...) No grupo central há um carro de triunfo tirado por dois cavallicoques e guiado por uma mulher grega. Em redor dela, a pé, caminham figuras gregas ou romanas. Na rabada do trolly, um índio... Pery, visivelmente Pery do mambembes líricos que escorcham o Carlos Gomes pelo interior (...)”.¹³²

Para além da crítica estética que dota o conjunto de um caráter caricato aos olhos de Monteiro Lobato, o que ele critica são os símbolos escolhidos para representar a fundação da nação brasileira que, sem dúvida nenhuma, convergem para um repertório de imagens universais que poderiam representar a origem de qualquer outro estado nacional. Ora, segundo artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 31 de agosto de 1922, sobre o monumento à Independência de Ximenes, argumenta-se em favor do simbolismo emanado pelo conjunto escultural principal, justamente alcançado através do recurso às representações iconográficas de caráter universal, vivamente criticadas por Monteiro Lobato:

“Ele simboliza o surgimento da nossa nacionalidade, a formação da nova pátria, de um povo novo. Assim, é que ali se vêem o branco, o índio, o negro, os elementos que concorreram para a formação do povo brasileiro. E por fugir do caminho comum seguido pelos candidatos, em cujos monumentos D. Pedro I era sempre figura de maior realce, foi que o projeto de Ximenes mais ataques sofreu, porquanto o acusavam de haver posto em segundo plano o personagem de maior realce na história de nossa libertação. Tal porém não acontece. D. Pedro I, como todos os grande fautores de nossa emancipação política, lá está no grande quadro a ser posto na parte anterior do monumento. O

¹³¹ Cf. Luca, Tânia Regina. *op. cit.*

¹³² *Apud* Ferreira, Antonio Celso. *op. cit.*, p. 8.

que o artista quis dizer no grupo principal não foi o fato, comum na história de todos os povos, de um personagem haver lançado um grito declarando livre um povo. Quis o autor salientar nos grupos e nos grandes relevos do monumento todos os fatos verificados não em anos, mas em séculos de vida, propugnadores da nossa entrada para a comunhão dos povos livres, como é muito bem verificado nos grupos da Revolução Pernambucana, Inconfidência Mineira e no alto relevo do “Independência ou morte”, fatos esses que aparecia: uma nacionalidade nova que surge, no alto do grupo”.¹³³

Esses múltiplos elementos, comum à historiografia, literatura e artes do período, “ao mesclarem formas do repertório acadêmico europeu e expressões de uma simbologia brasileira, patenteada desde o século XIX, criavam o efeito plástico e persuasivo da inserção da história brasileira (iluminada pelo foco paulista) na grande história da civilização”.¹³⁴

Além da edificação do monumento à Independência e da reforma completa do Museu Paulista, o governo do Estado precisava ainda resolver um problema urbanístico há muitos anos adiado, isto é, abrir uma avenida que interligasse o Cambuci ao Ipiranga. Apesar da criação de uma linha de bondes, desde 1902, que permitia o acesso até a entrada do palácio de Bezzi, o bairro do Ipiranga continuou sendo um lugar ermo, distante e pouco

¹³³ *O Estado de São Paulo*, 31.08.22. É preciso esclarecer aqui que na base do conjunto escultural de Ximenes, no centro das escadas laterais, foram colocados dois grupos esculturais, um representando a Inconfidência Mineira e outro a Revolução Pernambucana; nos vértices desta mesma base há quatro pilares em cujos extremos foram colocadas piras simbólicas junto as quais estão sentados os principais personagens ligados à Independência, Regente Feijó, Gonçalves Ledo, José Bonifácio, e José Clemente Pereira. Finalmente, na parte da frente da mesma base está o alto relevo reproduzindo o quadro de Pedro Américo. Estes elementos que segundo historiografia da época resumiam os principais movimentos que antecederam a Proclamação da Independência e que, de certo modo, prepararam os espíritos para este acontecimento, personalizavam o monumento, mostrando sobre quais “bases” a nação fora fundada. A inserção destes elementos propriamente nacionais (com exceção do alto relevo do quadro de P. Américo) foi sugerida pela comissão julgadora, quando aprovou o projeto. Naquele momento pediram ao artista que fizesse “modificações de detalhes que se referem apenas à substituição de alguns símbolos e alegorias, meramente ornamentais, por esculturas que relembrem figuras e fatos relativos à Independência do Brasil”. *Ata da 1ª Sessão... op. cit.*

¹³⁴ Ferreira, Antonio C. *op. cit.*, p. 9.

Nas artes plásticas o neo-clássico, na literatura e historiografia, a epopéia. O argumento deste autor é que estas formas de representação eloqüentes do passado nacional caracterizam o gênero escolhido para escrever a história daquele período, na matriz paulista, isto é, o épico. Comum a vários autores e diferentes discursos, este gênero presente desde a antigüidade até a época moderna, não apenas procura reconstruir o passado conferindo-lhe dramaticidade, mas preocupa-se em fixar episódios e personagens exemplares. Nos discursos pronunciados nas solenidades do dia 7 de setembro de 1922, é justamente o seu caráter épico que salta aos olhos, demonstrando mais uma vez (e graças a data perfeitamente adequada) a vontade de mitificar os feitos dos paulistas.

povoado, caminho de chegada e saída da cidade. Entretanto, a comemoração do centenário na sagrada colina, em 1922, tornava a urbanização do bairro e especialmente da imediações do Museu, medida de extrema urgência, permitindo assim a valorização do sítio histórico. Segundo um cronista, escrevendo na páginas da *Revista do Brasil* em meados da década de dez,

“o complemento indispensável da grandiosa obra de arte que vai coroar a colina sagrada, é uma avenida comunicando a cidade com o pitoresco subúrbio, em condições de largura, conforto e elegância, condignas de seu destino, ao menos no trecho ainda não edificado, do Cambuci ao Ipiranga, para o que é indispensável prolongar o aterrado final em reta a transpor o córrego e ir morrer na colina”.¹³⁵

As obras da nova avenida começam em 1920 e implicam no fechamento do Museu por tempo indeterminado. Para o traçado da avenida, a ser batizada “Independência”, era necessário o rebaixamento de toda a área de frente ao Museu, pois o objetivo desta nova via urbana, era não somente melhorar o acesso ao Instituto, mas colocá-lo em evidência na paisagem urbana. O antigo jardim em estilo lenotriano, projetado pelo arquiteto belga Arsenius Puttemans e inaugurado em 1909, teve então que ser sacrificado para o realização do ajuste topográfico do terreno. O engenheiro chefe do trabalhos aí realizados na década de 20, Mário Whately, explica que

“O estudo do perfil longitudinal foi, portanto, feito em condições de ter o observador, colocado em qualquer ponto da avenida, a vista completa dos dois monumentos, o comemorativo e aquele em que se acha o museu do Estado. (...) Ficou assim realçada extraordinariamente a bela e antiga construção, podendo-se já formar um juízo do aspecto grandioso que oferecerá a obra depois de concluída”.¹³⁶

Finalmente, o desaterro da esplanada do edifício implicou em pequenas obras para facilitar o acesso direto ao prédio, destacando-se a construção de uma nova escadaria,

¹³⁵ Pinto, Adolpho Augusto. “O Centenário da Independência”, *Revista do Brasil*, 1 (1):12, p. 13, jan. 1916.

¹³⁶ *O Estado de São Paulo*, 18.08.22.

“em cantaria de granito lavrado, cujas proporções a natureza nobre do material em que foi executada, dão-lhe um realce não comum”.¹³⁷

E não apenas o bairro do Ipiranga foi alvo de reformas urbanísticas. “A cidade ainda guardava muito do seu acanhamento colonial mas ansiava por mostrar-se moderna, progressista, em sintonia com os novos tempos. A prosperidade advinda do café refletia-se na preocupação, potencializada com a aproximação do centenário, de ornamentá-la com belos edifícios públicos, casas de espetáculos, amplos jardins, praças e avenidas. Para a escultura abriu-se um período particularmente fértil”.¹³⁸

Apesar de todo o investimento feito em melhorias urbanas, sobretudo no Ipiranga, as obras previstas não puderam ser completamente concluídas, nem mesmo o monumento de Ximenes que foi inaugurado mesmo em estado inacabado¹³⁹. A avenida Independência também não foi completamente pavimentada, optando-se por terminar o calçamento de apenas uma das mãos da via pública, onde se reuniram

“as milhares de crianças dos estabelecimentos de ensino e os escoteiros, para cantarem os hinos patrióticos previamente escolhidos”.

O desfile das forças públicas, no entanto, foi transferido para o Parque D. PedroII:

“Uma vez feitas as manobras naquele ponto, os diversos contingentes militares que tomaram parte na parada se dirigirão para a avenida Rangel Pestana indo prestar as continência às autoridades defronte da igreja matriz do Brás onde será construído pavilhão para os membros do governo”.¹⁴⁰

Segundo esta mesma fonte, o papel de São Paulo nas comemorações do centenário era fundamental, pois

“no solo paulista foi onde se ouviu o brado promulgador da liberdade, e em terra de São Paulo surgiram alguns dos mais eminentes coadjuvadores do feito histórico. A maior

¹³⁷ *Idem*.

¹³⁸ Luca, Tânia Regina. *op. cit.*, p. 7.

Sobre a difusão da prática de se erguer estátuas no espaço urbano, a partir do século XIX, conferir: Agulhon, Maurice. “La statuomanie et l’histoire”, *Ethnographie française*, nouvelle série, t.8, n° 2/3, p. 145-172, 1978.

¹³⁹ Ele só foi concluído em 1926.

¹⁴⁰ *O Estado de São Paulo*, 18.08.22.

comemoração, como se sabe, será feita no Rio, onde está sendo preparada, com assombrosa atividade, a grande exposição do Centenário. Em São Paulo, pouco relativamente pouco será feito, pois a capital da República, talvez mesmo com alguma razão, monopolizou quase as comemorações do Centenário. Mas esse pouco que se verá aqui vai construir mais tarde o ponto de maior realce da capital paulista”.¹⁴¹

Os depoimentos¹⁴² sobre as comemorações realizadas no dia sete de setembro de 1922 são bastante controversos. Segundo algumas fontes, choveu copiosamente naquele dia. Para alguns, a chuva ininterrupta é um mero detalhe que não atrapalhou o desenrolar e nem apagou o brilho da festa. Para outros, o dia chuvoso é a lembrança mais forte que restou do centenário e do fracasso da festa. D. Jovina e D. Brites, por exemplo, ao se recordarem daquele dia constróem um retrato nada solene, bastante distinto daquele descrito em alguns jornais e especialmente na *Revista do IHGSP*. Assim, elas contam que:

“No Centenário da Independência uma prima nos pôs no carro para ver os festejos do Ipiranga. Não se fez nada, choveu, choveu a cântaros. A comemoração foi no Rio de Janeiro, com a Exposição Internacional, o primeiro parque de diversões com roda gigante que fui.”

“Em 1922, no Centenário da Independência disseram que iam aprontar o Museu do Ipiranga, que iam trazer fogos de artifício. Choveu a semana inteira, nós fomos pelo Cambuci afora de automóvel para alcançar o museu, não pudemos passar

¹⁴¹ *Idem*.

No *Jornal do Commercio*, edição de São Paulo, o mesmo discurso aparece, enfatizando o papel primordial de São Paulo na celebração daquela data. “A São Paulo coube papel notável no drama do Independência. (...) Portanto, convinha que sua participação no rememorar do feito - fosse imponente, dizendo que hoje, como outrora nós, os Paulistas conservam acesa e vivíssima a chama da dedicação ao berço natal. (...) Assim as festas do Centenário terão entre nós um realce excepcional: mais uma demonstração de que a indiferença não envolve o coração de nosso povo, como levianamente se apregoa”. *Jornal do Commercio*, edição de São Paulo, 07.09.22.

¹⁴² Vários jornais, entre eles, *O Estado de São Paulo*, *Jornal do Commercio*, *Folha da Noite* e principalmente a *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* que, em número integralmente dedicado ao evento (v. XXI, 1924) não apenas descreveu todas as solenidades e inaugurações daquele dia, como publicou na íntegra os discursos proferidos pelos oradores oficiais. Antonio Celso Ferreira (*op. cit.*) ao utilizar o texto da *Revista do IHGSP* como fonte principal para fazer uma reconstituição da festa cívica em São Paulo, afirma que a narrativa desta revista é construída de forma épica (tal como boa parte da história praticada pelos membros deste Instituto), procurando dar ao evento um caráter histórico. Além destas fontes, as comemorações do centenário também aparecem nas memórias de D. Jovina e D. Brites, entrevistadas por Ecléa Bosí e ainda são descritas por Máximo Barros e Roney Bacelli, no livro *Ipiranga*, da série história dos bairros de São Paulo do DPH.

por causa da lama e fogos de artifício ninguém viu. Era só lama e breu. Os festejos foram no Rio de Janeiro”.¹⁴³

Entre a memória tranqüilamente recordada e contada por aquele que mergulha nas águas sombrias do passado, na busca de (re)tramar os fios esgarçados de sua própria existência¹⁴⁴ e aquela claramente construída com o objetivo de estabelecer um fato memorável para transmiti-lo enquanto tal à posteridade, um abismo se abre. Assim, aquilo que se lê na *Revista do IHGSP* ou nos jornais da época é de outra ordem e natureza. Percebe-se um vivo esforço de inserir a centenário da Independência numa longa tradição que vê São Paulo não como coadjuvante, mas como personagem principal nos grandes episódios da história nacional. É neste sentido que a *Revista do IHGSP* começa a narrativa da *Passagem do 7 de setembro de 1922 em São Paulo* falando que o dia amanhecera chuvoso e úmido, mas o mau tempo não fora suficiente para “empanar o brilho dos festejos” ou “arrefecer o entusiasmo dos paulistas”. A grandeza do evento comemorado estava muito além das intempéries climáticas, sendo descrito de maneira absolutamente grandiosa, o que permitia incluí-lo no rol intemporal dos acontecimentos míticos:

“quando os clarins e as bandas militares anunciaram nas casernas a alvorada da grande data centenária, já o povo enchia as ruas da cidade em demanda ao Ipiranga onde deveria ter início as cerimônias oficiais comemorativas do acontecimento máximo na luta pela obtenção da nossa liberdade política”.¹⁴⁵

Na tribuna presidencial, erguida sobre as bases do monumento de Ximenes, estava a comitiva oficial, composta pelo Presidente do Estado, demais autoridades, bem como representantes da imprensa e numerosas personalidades do meio social paulista. (Ver fig. 14.) Daí se avistava uma multidão, exageradamente calculada em mais de 100 mil pessoas,

¹⁴³ Bosi, Ecléa. “Lembranças”. In: *Memória e Sociedade, lembranças de velhos*. 3ª edição, São Paulo: Cia das Letras, 1994, pp. 292 e 318.

Chuvoso é também o adjetivo que qualifica as descrições de Máximo de Barros e Roney Bacelli: “Durante a tarde do dia 7 de setembro, uma chuvinha intermitente acompanhou todas as festividades. À noite, os pavios molhados (dos fogos de artifício) negaram fogo. Pior foi a situação dos carros. Os jornais mancheteiam a procissão de automóveis que desde a manhã apinhavam as redondezas do festejo. As ruas, sem nenhuma pavimentação, o chuveiro e o continuo passar dos carros, transformaram, em poucas horas todo o local num imenso atoleiro que somente permitiu a saída dos veículos no dia seguinte”. *Apud* Ferreira, Antonio Celso. *op. cit.*, p. 6.

¹⁴⁴ Cf. Bosi, Ecléa. *op. cit.*, especialmente o Capítulo 1. “Memória-sonho e memória-trabalho”.

¹⁴⁵ *Revista do IHGSP*, v. XXI, p. 43, 1924.

que se acotovelavam nas fraldas da colina, em todas as adjacências do sítio histórico para assistir o desenrolar das cerimônias.¹⁴⁶ (Ver fig. 15.)

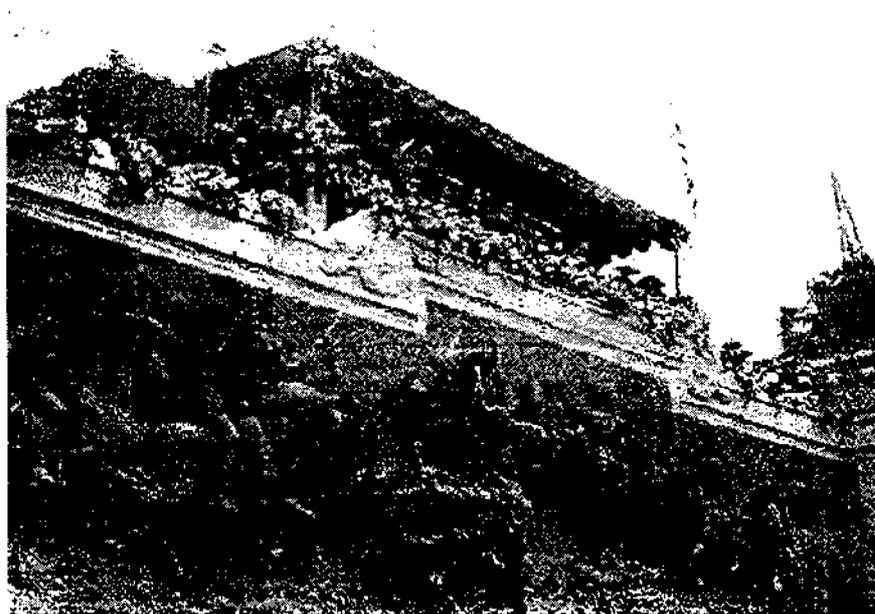


Fig. 14- *Tribuna oficial levantada no alto do Monumento à Independência, 07.90.1922* (DPH-SP.)

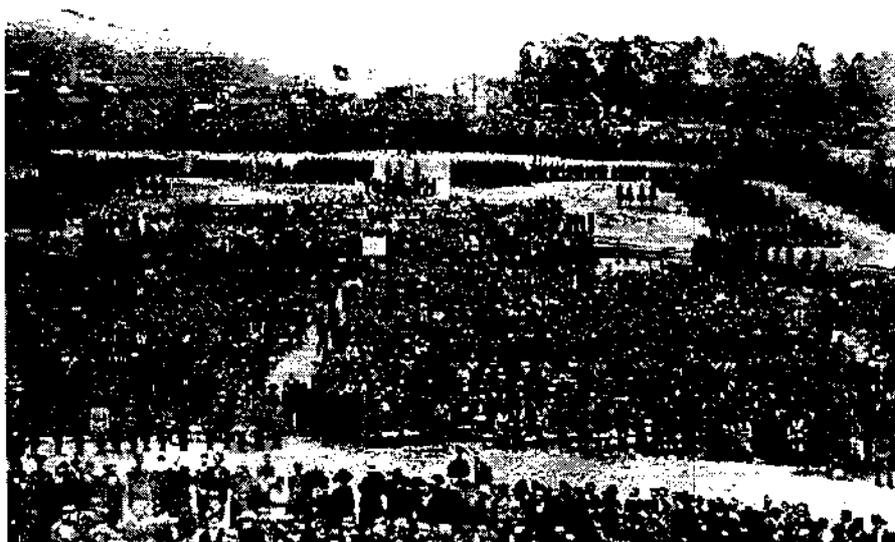


Fig. 15 – *Aspecto geral da multidão na colina do Ipiranga, 07.09.22* (DPH-SP)

¹⁴⁶ Levando-se em conta os depoimentos de D. Jovina e de D. Brites, as dificuldades de acesso ao Ipiranga e a fotografia na figura 15, o número de espectadores deve ter sido muito inferior a este anunciado pela revista do Instituto paulista.

Após execução do hino nacional pela banda musical composta de 500 professores e a inauguração do alto relevo do Monumento à Independência, reproduzindo o quadro de Pedro Américo, tomou a palavra orador oficial, Roberto Moreira. Ele começou dizendo que seu discurso era desnecessário, pois a grandeza do momento falaria por si mesma. Assinala, contudo, que diante da “imensa multidão” espraidada pelos “sítios predestinados” do Ipiranga, um tal evento, nunca antes ali visto em tais proporções, merecia ser registrado e, por isto ele falaria:

“Não vos parece que esta hora entre todas solene não devia sumir-se na voragem incomensurável do tempo, sem que alguém tentasse definir, imperfeitamente embora, os sentimentos do povo paulista, - o seu apreço, a sua gratidão, a sua reverência, a sua ternura pela pátria comum que nos viu nascer e que teve, por sua vez, nestes lugares, a declaração ostensiva e definitiva de sua própria independência?”¹⁴⁷

Seu propósito é falar do nascimento da nação brasileira que então se comemorava, por isto seu discurso se encaminha no sentido de mostrar que o feito de 7 de setembro de 1822 foi, na verdade, resultado de uma marcha e um esforço coletivo,

“Porque é isso o que vislumbro em nossos fastos, velhos já de quatro séculos, onde fulge, em lampejos de glória e alucinação de heroísmo, a epopéia de um povo intrépido que edificou por si a sua pátria”.¹⁴⁸

Passa em seguida a fazer uma recapitulação destes “quatro séculos de lutas incessantes”¹⁴⁹, deixando bem claro, no início de sua narrativa, quem é este “povo intrépido”:

“Primeiro foi a conquista da terra, a delimitação material da pátria. Porque, como sabeis, o Brasil foi feito pelos brasileiros, **ou melhor, pelos paulistas.**”¹⁵⁰

O movimento das bandeiras tem portanto grande destaque no discurso de Roberto Moreira, pois ele põe em evidência a singularidade da raça paulista, seu papel ímpar na conquista do território brasileiro e, posteriormente, na sua ocupação.

¹⁴⁷ *Revista do IHGSP, op. cit., p. 45.*

¹⁴⁸ *Idem, p. 46.*

¹⁴⁹ Antonio Celso Ferreira nota que esta reconstituição, “amparada pelo modelo da epopéia e pela noção da predestinação histórica, ela traduz com a preocupação didática e zelo ornamental, as teses que a historiografia vinha construindo há várias décadas”. *op. cit., p. 10.*

“Senhorear um território grande como um continente e rude como um deserto, não é obra acessível a gente sem ideal e sem fibra. Nós, entretanto, o fizemos e, conquistada a terra, a desbravamos, a opulentamos, a defendemos. Sim, porque, ao norte como ao sul, não incruentas guerras contra o batavo tenaz ou contra a pirataria ocidental, guerras infrenes, prolongadas, insidiosas, com o espanhol, com o índio e com as mesmas autoridades da metrópole”.¹⁵¹

A elegia aos feitos paulistas no contexto nacional prossegue, enfatizando sua presença sempre marcante em todos os grandes momentos da história nacional e inclusive na Independência brasileira que, certamente, não ocorrera ao acaso às margens do Ipiranga, pois “foi em São Paulo que vicejou a corrente libertadora – liderada por personalidades marcantes, como os Andradas – que levou o príncipe regente estrangeiro a decidir-se pelo rompimento com Portugal”.¹⁵²

O texto desfecha-se ressaltando o caráter predestinado da velha Piratininga a ser palco de grandes acontecimentos nacionais no passado e futuro, futuro este já estampado no progresso material da cidade:

“quem desta paragens contemplasse o povoado de Piratininga, só vislumbraria, atufados em névoas, a maneira de uma ‘esquadra ancorada nas alturas’, os perfis solitários das igrejas. Pois bem, Olha agora. Que é que vedes? Tudo mudado. Mudada esta colina, que se cobriu de jardins, palácios e monumentos; mudado o vale próximo, que se transformou em cidade; mudada a cidade distante, que já não é apenas visível pelo branquejar algodoado dos seus templos esparsos, mas pela selva fantástica dessas torres atrevidas (...), a atestar materialmente, na eloquência das suas linhas monumentais, o progresso de São Paulo, a civilização do Brasil, a grandeza da Pátria”.¹⁵³

Dava seqüência à solenidade a execução do poema sinfônico e, como não poderia faltar, a visita ao Museu Paulista, pois “a evocação épica exigia ainda algo além da grandoloquência retórica, da monumentalidade e da sonoridade pungente. Clamava o documento, o atestado da verdade histórica”¹⁵⁴. E, sem dúvida nenhuma, como foi anteriormente mostrado, o Museu reunia, mesmo que ainda de forma bastante incompleta,

¹⁵⁰ Grifo meu. *Revista do IHGSP*, op. cit., p. 47.

¹⁵¹ *Idem*, p. 48.

¹⁵² Ferreira, Antonio Celso. op. cit., p. 11.

¹⁵³ *Revista do IHGSP*, op. cit., p. 52.

inúmeros elementos que atestavam a importância decisiva de São Paulo na constituição da nação brasileira. Mais que isto, a museografia que aí se construía, em paralelo à reunião de um arquivo de documentos coloniais de São Paulo e do Brasil e de uma biblioteca “brasileira”, o que se pretendia era dar materialidade à história brasileira de cunho paulista, reiterando através da exposição de fontes históricas – documentos e objetos – o gesto fundador de D. Pedro I.

Mas as visitas daquele memorável dia estavam apenas começando. Depois do Museu, a comitiva presidencial, sempre acompanhada pela imprensa, seguiu de carro para a avenida Paulista para a inauguração da estátua elevada à memória do poeta Olavo Bilac, pela Liga Nacionalista e pelos estudantes da Faculdade de Direito. Ato sem nenhuma relação com as comemorações do centenário da Independência, a coincidência da data deu maior expressão à inauguração da estátua, forçando a interpretação do exaltado orador:

“Não vejamos, senhores, mera coincidência na glorificação de uma lira exatamente no dia em que se comemora o primeiro aniversário da nossa independência política. São os altos desígnios de Deus! Os cânticos do poeta abafam o rumor dos grilhões que se despedaçam...”¹⁵⁵

Da avenida Paulista o grupo segue, em trem especial da São Paulo *Railway*, para Santos, onde novas inaugurações dariam continuidade às celebrações do centenário. Ressaltando mais uma vez a presença de “numerosa massa popular”, o narrador da *Revista do IHGSP* conta que a comitiva foi recebida às 14 horas pelas autoridades santistas que a conduziu para a Praça da Independência, onde seria inaugurado o Monumento aos Andradas,

“três grandes fautores da nossa liberdade política e brilhantes expoentes do civismo e da energia paulista”.¹⁵⁶

O discurso de entrega do monumento à cidade foi proferido por Roberto Simonsen, chefe da empresa construtora, ressaltando o papel da comissão executiva, da qual participou, entre outros, o sempre presente Affonso de Taunay. A oração solene foi feita por Eugênio Egas, membro do IHGSP, que além de traçar o perfil biográfico de cada um

¹⁵⁴ Ferreira, Antonio Celso. *op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁵ *Revista do IHGSP. op. cit.*, p. 54.

dos Andradas, José Bonifácio, Martim Francisco e Antonio Carlos, procurou destacar a participação condutora e determinante dos paulistas no processo da nossa Independência. O papel de José Bonifácio é posto em evidência, mostrando sua participação decisiva no movimento de separação do Brasil de Portugal ao aconselhar veementemente o Príncipe Regente D. Pedro a declarar o Brasil independente, proclamando-se imperador de um novo império. A retórica de Egas põe em pé de igualdade e dota do mesmo teor de heroísmo, os ideais libertadores de José Bonifácio e o gesto de D. Pedro I:

“o príncipe era a mocidade intemerata, sequiosa de glória e altos feitos retumbantes, José Bonifácio, a velhice calma, refletida e prudente, ambiciosa de ver o Brasil convertido em nação autônoma. D. Pedro é a ação, Bonifácio o critério; o príncipe é a espada, Bonifácio o livro. E assim, são eles os maiores e mais representativos dos homens da Independência”.¹⁵⁷

Próximo ponto de parada da comitiva presidencial é o palácio da Bolsa Oficial do Café, também inaugurado naquele dia solene, graças ao pagamento de uma taxa sobre cada saca de café vendida nos últimos anos através do porto de Santos.

“Foi com a pequenina taxa de 20 réis (...) que, sobre ruínas e destroços de prédios dos tempos coloniais se edificou, de cimento armado, granito róseo e mármore, este Palácio no valor de mais de cinco mil contos de réis”.¹⁵⁸

O soberbo palácio, construído de acordo com os avanços técnicos da arquitetura e da engenharia da época, recebeu um fino acabamento artístico, sendo decorado com um grande painel pintado pelo pintor santista Benedito Calixto. O tema tratado é a cidade de Santos, da sua fundação ao seu aspecto atual, expressando seu amplo desenvolvimento ao longo dos anos. A retórica do novo orador vai ao encontro de todas as outras orações do dia, dotando mais uma vez episódios e personagens *paulistas* de um caráter mítico. No passado como no presente (e ainda no futuro), São Paulo vem à frente:

“Mas meus senhores, esta inauguração tem uma significação mais ampla. Não representa apenas a prosperidade material de

¹⁵⁶ *Idem.* p. 56.

¹⁵⁷ *Idem.* p. 60.

¹⁵⁸ *Idem.* p. 65.

uma civilização embrionária, como a de então. A inauguração deste edifício, atesta a importância e a prosperidade do primeiro Estado da União, a grandeza de sua lavoura inteligentemente organizada, de suas bem distribuídas vias de comunicação, de suas indústrias e de seu comércio”.¹⁵⁹

Finalmente, a última inauguração em Santos, antes da volta a São Paulo pelo Caminho do Mar, onde também inúmeros monumentos seriam entregues ao público, é a da estátua de Bartholomeu de Gusmão, na praça de mesmo nome. “Imaginação, visão, vôo do espírito: que outra figura brasileira poderia expressar, com tamanha magnitude, tal capacidade de antecipação da História, se não Bartholomeu de Gusmão – *o padre voador*? Não ao acaso, a cidade completaria suas homenagens, na oportunidade de uma reanimação da vida nacional, com uma estátua desse santista do século XVI, esculpida por Lourenço Massa, da Academia de Belas Artes de Gênova”.¹⁶⁰ A oração em homenagem ao inventor santista punha mais uma vez em relevo feitos paulistas e, desta vez, inseria-os no rol das grandes descobertas científicas universais que contribuíram para o progresso da humanidade. Mais uma vez, naquele dia, era assinalada a capacidade paulista de enxergar à frente e de realizar grandes feitos, seja através de ações coletivas como as bandeiras, seja através do esforço individual como no caso do padre santista. Graças à sua “largueza de vistas”, ao seu “brilhante gênio inventivo” e tantos outros adjetivos que poderiam ser atribuídos aos paulistas de todos os tempos, a elegia à Bartholomeu de Gusmão encerra as comemorações em Santos, amarrando mais um dos fios da tradição paulista, tradição esta que seria logo em seguida revivida e registrada em cada um dos *Ranchos-monumentos* do Caminho do Mar.

“Glória, senhores, ao ilustre Bartholomeu de Gusmão, homem de ciência, símbolo da tradição e autor de um feito, que perdurará sempre com justificado orgulho”.¹⁶¹

No Caminho do Mar os monumentos inaugurados pretendiam representar a própria evolução da história do Brasil do ponto de vista de São Paulo. Via de transporte emblemática tanto quanto o rio Tietê no período das monções, pela dificuldade de travessia

¹⁵⁹ *Idem.* p. 68.

¹⁶⁰ Ferreira, Antonio Celso. *op. cit.*, p. 15.

¹⁶¹ *Revista do IHGSP, op. cit.*, p. 75.

pondo em destaque a bravura daqueles que conseguiam vencê-lo, ele foi caminho a ser trilhado nos grandes momentos da história de São Paulo, que se confundem com aqueles da história do Brasil. Nas palavras do narrador da *Revista do IHGSP* ele mais parece um dos tantos caminhos atravessados por Ulisses na sua epopéia, não lhe faltando nenhum adjetivo para inseri-lo no reino do mito, onde feitos memoráveis são continuamente realizados por destemidos heróis:

“Esta serra é o emblema da intrepidez, da coragem, do descortino dos paulistas. É o símbolo da altivez e da sobrançeria de São Paulo. Por ela, se fez a primeira conquista, quando os seus cocorutos, embiocados de neblina, calafetavam o interior numa noite povoada de fantasmas; por ela, penetrou na América a civilização latina, quando, ao sol da cristandade, os seus cumes se aureolavam de arneses de ouro e o céu, raiado de púrpura, refletia as planícies de além; por ela os patriarcas de nossa emancipação política conduziram D. Pedro I, e as trompas da liberdade retroaram na alvorada da nacionalidade, acordando a alma alvoroçada do Brasil ao grito da *Independência ou morte!*; por ela a escravidão fugindo ao cativo, voltou à liberdade; por ela, São Paulo galvanizou o Brasil com os clarões de sua fé republicana, com a mesma segurança com que fez a democracia e com a mesma firmeza com que mantém o império da ordem e da legalidade”.¹⁶²

Os monumentos do Caminho do Mar foram erguidos segundo desejo de Washington Luís de homenagear as diferentes etapas de desenvolvimento de São Paulo, sempre trabalhando pelo progresso nacional, como o trecho acima deixa bem claro. Eles evocam os antigos ranchos que existiam na estrada secular, para o repouso dos tropeiros que percorriam incessantemente este caminho, “a pata de luar”, mantendo vivo o comércio e fazendo a comunicação entre o litoral e as terras do interior de São Paulo. O narrador da *Revista do IHGSP* explica:

“É a lembrança dessa luta épica pela riqueza de São Paulo e pela grandeza da Pátria, são as reminiscências desse viver tão típico e tão caracteristicamente pitoresco, é todo o progresso paulista em suas gradações perpassadas ao longo da estrada de

¹⁶²*Revista do IHGSP, op. cit., p. 91.*

Santos que os modernos 'Ranchos' invocam à alma afetiva do paulistas".¹⁶³

O discurso de inauguração foi proferido por Júlio Prestes no quarto e último dos *ranchos*. Ele assinala que de todas as comemorações celebradas naquele dia, em homenagem ao centenário da Independência, a que se fazia naquele momento era a que melhor resumiria o "evoluir dinâmico da nacionalidade". Isto porque, os monumentos do Caminho do Mar

"representam a generalização de nossa história, por marcos que abrangem ciclos diversos e que tão estreitamente se ligam e se encadeiam, resumindo e explicando todos os períodos de nossa evolução. Cada um destes monumentos rememora uma época, cada uma dessas épocas revela um estado de civilização, e todas elas, no seu conjunto, intimamente entrelaçadas como os elos de uma mesma corrente, representam a unidade, a sequência, a marcha ascensional de nossa vida, qual si nos mostrassem, em diversas idades, fotografias diferentes da mesma criatura".¹⁶⁴

As imagens utilizadas no discurso não deixam dúvidas sobre suas intenções explícitas: reatar os elos da tradição nacional em seu momento mais emblemático, sua festa centenária. Passado e presente em comunhão suprema, numa leitura teleológica da História:

"Erguidos à margem desta estrada, como um culto ao passado, eles ligam entre si as idéias e a vida, o tempo e o espaço, explicando o presente".¹⁶⁵

O primeiro monumento, o *Cruzeiro Quinhentista de Cubatão* (ver fig. 16), remete às origens e aos fundadores, ao primeiro sonho plantado em terras sul-americanas que se concretizou ao longo dos séculos, tendo São Paulo sempre à frente:

"Símbolo sagrado, a Cruz resume a época dos descobrimentos e concretiza os usos, os costumes, a crença, as lutas e os ideais que foram o germinal da nossa nacionalidade".

Refere-se, portanto, à época anterior a 1560 quando o primeiro caminho em direção ao planalto foi aberto, não apenas para o abastecimento do litoral, mas como serviço

¹⁶³Revista do IHGSP, op. cit., p. 76.

¹⁶⁴ Idem.

necessário para a catequese e utilização do índio. Ele foi então denominado “caminho do Padre José”.



Fig. 16 – *Marco Quinhentista de Cubatão, 1922* (IHGSP)

Erguido na encruzilhada da estrada de rodagem do século XX com o antigo caminho de Anchieta, este monumento é formado de uma cruz central, um chafariz e uma êxedra. Na base da cruz, três painéis representam a luta entre a civilização e os índios, a catequese de Anchieta e a abertura do primeiro caminho. Na outra face, voltada para a serra, outros três painéis representam a chegada das caravelas a São Vicente. O orador lembra que na história de São Paulo,

“a abertura desse caminho assegura a conquista do planalto e esboça a missão social do paulista na formação da nacionalidade”.

Fundada Piratininga, graças à conquista deste primeiro caminho, surge também uma “nova raça para a humanidade”, formada de mestiços, os primeiros paulistas que, em breve, se forjariam bandeirantes. Um novo período se abre na história do Brasil, quando a mineração torna-se a atividade econômica primordial para a metrópole.

¹⁶⁵ Todas as citações que se seguem, do discurso de Júlio Prestes estão entre as páginas 70 e 92 da *Revista do IHGSP, op. cit.*

Abrangendo quase um século de história, de 1757 a 1839, o segundo monumento, *Abrigo dos Marcos de Lorena* (ver fig. 17), refere-se aos oito quilômetros de estrada de três metros de largura que o governador Lorena mandou calçar no século XVIII, para atender as necessidades de produção e do comércio em franca expansão de São Paulo de Piratininga. Neste momento aparece outra figura emblemática do passado paulista, o tropeiro, pertencente à mesma linhagem bandeirante, dando continuidade ao progresso paulista, em uma outra esfera. Como aquele, o tropeiro, em suas idas e vindas, também colaborou de maneira decisiva para a constituição da unidade nacional:

“O tropeiro foi nessa época um dos mais fortes elementos de vida e de progresso de todos quantos trabalham para a grandeza e pela unidade do Brasil. Eram eles que recebiam mercadorias em pontos diversos e que as traziam para o comércio, entretidos com o seu lote, com a sua lida, com os seus cantares saudosos e nostálgicos e que iam, dessa maneira, inconscientemente, tecendo o elo da solidariedade nacional”.



Fig. 17 – *Monumento Abrigo dos Marcos de Lorena, 1922* (IHGSP)

Do bandeirante ao tropeiro, da colônia ao império, esse marco descortina todo o século XVIII e o início do XIX: “o próprio alvorecer da cafeicultura, com a chegada das

primeiras mudas da planta; a passagem dos naturalistas estrangeiros pela região, trazendo a ciência européia; o trânsito das idéias de liberdade e, afinal, a independência”.¹⁶⁶

O próximo *rancho* refere-se a outro período da história, quando a estrada de Lorena tornou-se insuficiente, sendo completamente reformada, em 1844, pelo governo provincial, para permitir o trânsito de outros veículos. Foi batizada “Estrada da Maioridade”, justamente por comemorar a ascensão de D. Pedro II ao trono do Brasil. (Ver fig.18)



Fig. 18 – *Monumento da Maioridade, 1922* (IHGSP)

Decorado com o escudo imperial e com painéis que reproduzem homens eminentes da época, o momento representa o tempo em que

“A política é liderada por Antonio Carlos e Martim Francisco. A ordem legal é representada pelo Duque de Caxias e pelo brigadeiro Tobias; a agricultura, pelo senador Vergueiro; a arte, por Gonçalves Dias e Porto Alegre; a ciência por José Bonifácio e Saint Hilaire; a indústria e o comércio, por Paes de Barros”.

Enfim, o quarto monumento, o *Rancho de Paranapiacaba* (ver fig. 19) simboliza a época dos homens do centenário, que alvoreceu em “pleno regime de liberdade

¹⁶⁶ Ferreira, Antonio Celso. *op. cit.*, p. 19.

republicana.”. Falando portanto da experiência próxima de todos aqueles que ali estavam, ele assinala:



Fig. 19 – *Monumento da Época Presente, 1922* (IHGSP)

“Estamos no Rancho de Paranapiacaba, em plena sazão da democracia, colhendo os frutos da liberdade pregada pelos republicanos de 1870, e estamos na realidade daquele sonho, vendo a Pátria engrandecida e fortalecida, próspera e feliz, expandir-se sob o regime da República Federativa de 1889”.

História contada segundo a marcha ininterrupta do progresso, tendo São Paulo sempre à sua frente, os monumentos e a retórica do narrador ecoam no mesmo tom da museografia composta no Museu Paulista e da produção historiográfica paulista, que se desenvolve amplamente na década de vinte. Um ideal comum atravessa todas estas empresas, orquestradas pelo governo do Estado de São Paulo e, naquele momento, sintetizadas na pessoa de Washington Luís: o louvor à Pátria e a pedagogia popular:

“O engenho patriótico que delineou estes monumentos revela o amor ao passado e a absoluta confiança no futuro. A sua execução foi ordenada, obedecendo a esse duplo fim: ensinar o povo a cultuar o passado e a confiar no futuro”.

Inaugurado o último monumento, a comitiva retornaria à São Paulo para assistir a passagem do cortejo luminoso e a queima de fogos, na avenida Paulista. Segundo a

imprensa da época, o espetáculo teve que ser transferido para o dia seguinte, pois a chuva ininterrupta que caiu sobre a cidade de São Paulo durante todo o dia, molhou a pólvora e inutilizou os cartuchos do fogos!

Na peregrinação pelos marcos históricos cuidadosamente preparados, pretende-se fixar definitivamente o lugar de destaque ocupado por São Paulo na história nacional. Como se viu, os esforços são múltiplos e desdobrados em inúmeras frentes. A empresa, no entanto, não se encerra aí, adquirindo faces diversas a partir de então como, por exemplo, no movimento modernista. Neste há um rompimento com a tradição, no sentido em que ela é abordada nas comemorações do centenário e na historiografia paulista, mas sua explosão em 1922 permite supor uma inquietude com as origens e a identidade nacional, mesmo se questionadas sob outras bases e um de ponto de vista chamado então de vanguardista.

2.3. Um cenário paralelo: O Museu Republicano Convenção de Itu

Outra importante inauguração realizada pelo governo do Estado de São Paulo no início dos anos vinte é a do *Museu Republicano Convenção de Itu*, como um instituto anexo ao Museu Paulista. Taunay foi também incumbido da organização e direção desta instituição, cuja criação coincidiu com a comemoração da efeméride cinquentenária da Convenção de Itu, em 18 de abril de 1923.

A Convenção ituana, como é sabido, deu origem ao Partido Republicano Paulista, o “mais forte e unido partido de oposição à Monarquia”.¹⁶⁷ Após o lançamento do Manifesto Republicano de 1870, publicado no jornal carioca *A República*, no mês de janeiro de 1871, começaram as adesões ao Clube Republicano da Corte. O objetivo deste Manifesto era pôr fim ao regime monárquico, o que o distinguiu qualitativamente dos partidos então existentes, o Liberal e o Conservador. No entanto, para atingir seus fins, a idéia de revolução estava completamente ausente de suas plataformas, pretendendo se chegar à República através de uma lenta evolução pela via eleitoral; como previa a Constituição de 1824, a República poderia ser proclamada, pacífica e legalmente, pela maioria republicana no Parlamento:

“Como homens livres e essencialmente subordinados aos interesses da nossa pátria, não é nossa intenção convulsionar a sociedade em que vivemos. Nosso intuito é esclarecê-la. Em um regime de compressão e violência, conspirar seria o nosso direito. Mas no regime das ficções e da corrupção em que vivemos, discutir é o nosso dever. As armas da discussão, os instrumentos pacíficos de liberdade, a revolução moral, os amplos meios do direito, postos a serviço de uma convicção sincera, bastavam, no nosso entender, para a vitória da nossa causa, que é a causa do progresso e da grandeza da nossa pátria”.¹⁶⁸

Entre as questões levantadas pelo Manifesto, uma das mais enfaticamente expostas foi aquela da centralização do governo imperial, que já dividia conservadores e liberais.

¹⁶⁷ Casalecchi, José Ênio. *O Partido Republicano Paulista. Política e Poder (1889-1926)*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, p. 47.

¹⁶⁸ Manifesto Republicano, de 3.12.1870. *Apud Ibidem*, p. 39. Sobre estas questões conferir também: Holanda, Sérgio Buarque de. *História da Civilização Brasileira. O Brasil Monárquico - Do Império à República* t. II, v. 5. São Paulo: Difel, 1976.

Assim, defendia-se o federalismo como o regime ideal para o Brasil:

“É a voz de um partido a que se alça hoje para falar ao país. A nossa obra é a obra de um patriotismo e não de exclusivismo, e aceitando a comparticipação de todo o concurso leal, repudiamos a solidariedade de todos os interesses ilegítimos. O regime da federação, baseado na independência recíproca das províncias, elevando-as à categoria de estados próprios, unicamente ligados pelo vínculo da mesma nacionalidade e da solidariedade dos grandes interesses da representação e da defesa exterior, é aquele que adotamos no nosso programa, como sendo o único capaz de manter a comunhão da família brasileira. Somos da América e queremos ser americanos”.¹⁶⁹

Em São Paulo o Manifesto teve rapidamente importantes repercussões. A defesa do federalismo vinha de encontro com as aspirações paulistas, principalmente das suas elites econômicas que se viam excluídas da esfera de decisões políticas, devido ao centralismo do governo imperial. Já na década de sessenta do século XIX, alguns jornais paulistas debatiam idéias republicanas, procurando instigar o “espírito associativo dos paulistas”:

“Estudar os negócios da província e prover as necessidades é um crime de contrabando que o governo da Corte nunca deixou impune. Em regra, o presidente não é senão um espião do governo na província. As províncias contribuem e a corte esbanja. Aí está o segredo dos famigerados economistas do Brasil. (...) São os encantos da centralização, dizem os aulicos. É a desgraça do Brasil, dirão um dia as províncias”.¹⁷⁰

Alguns paulistas, encabeçados por Américo Brasiliense de Almeida e Mello, pretendendo dar impulso ao movimento republicano na província de São Paulo, após a divulgação do Manifesto, reuniram-se em 1872 a fim de estudar a criação do Partido Republicano em São Paulo, resolvendo então organizar uma convenção que reunisse os diversos membros de clubes e núcleos republicanos espalhados pela província. Várias cidades se ofereceram para sediar a reunião, mas Itu acabou sendo escolhida porque contava com maior número de indicações entre as cidades republicanas da província.¹⁷¹

¹⁶⁹ *Jornal A República* de 03.12.1870 *Apud Solenização do Cincoentenário da Convenção de Itu, realizada a 18 de abril de 1923 com a instalação do Museu Republicano Convenção de Itu*. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1923, p.57.

¹⁷⁰ *Gazeta de Campinas*, 07.08.1870. *Apud Casalecchi, op. cit.*, p. 48.

¹⁷¹ Cf. Brasiliense, Américo. “Reunião Republicana”. In: *Os Programas dos Partidos e o Segundo Império*. Brasília: Senado Federal; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

Nesta mesma reunião, prévia à futura convenção, lançaram-se as bases do Partido que se assentavam em dois aspectos principais. Primeiramente, a independência e autonomia da província e dos municípios entre si e em relação ao clube republicano localizado na capital do império, não aceitando portanto nenhuma subordinação hierárquica. Em segundo lugar, defendia-se a proteção da imprensa republicana e a divulgação do partido e de suas idéias através deste meio.

A convenção foi então realizada à 18 de abril de 1873, dia em que se inaugurava a estrada de ferro ituana, permitindo o fácil acesso dos convencionais à reunião. A escolha da data coincidente com aquela da inauguração do caminho de ferro de Itu parece não ter sido aleatória, mas permite supor que os republicanos estavam preocupados em relacionar sua imagem e suas realizações ao progresso material da província de São Paulo.¹⁷²

Reuniram-se assim, na casa de Carlos Vasconcellos de Almeida Prado, republicanos de diferentes municípios da província de São Paulo¹⁷³ com o intuito de discutirem a estruturação do Partido Republicano Paulista de modo a facilitar as relações entre os diversos clubes republicanos da província. A ata da convenção, assinada por cento e trinta e três participantes, registra as seguintes deliberações:

“1º Será constituída na Capital da Província uma Assembléia de representantes de todos os municípios.

2º Funcionará, a primeira vez, em dia marcado pelos presentes cidadãos e posteriormente como e quando for determinado pelos adotados em sua Constituição.

3º Cada município elegerá um representante.

4º O sistema eleitoral será o sufrágio universal, i. é a idade de 21 anos completos e não condenação criminal darão direito ao voto a todo cidadão.

5º A Assembléia de representantes no fim de cada Sessão nomeará uma comissão para no intervalo das reuniões, dirigir os negócios do partido, entender-se com os clubs municipais, e tomar as providências exigidas pelas circunstâncias, que se

1979.

¹⁷² José Ênio Casalecchi nota que “as ferrovias tornavam economicamente acessíveis e valorizavam as terras virgens do interior, preservavam a melhor qualidade do café e viabilizavam o escoamento da produção total. Por outro lado, eram um setor nada desprezível e de garantida lucratividade para os investimentos dos fazendeiros. Das 20 ferrovias existentes em São Paulo, em 1910, 16 eram de capitais privados com destaque para a Paulista e a Mogiana, cujas receitas entre 1906 e 1910 representavam 14,5% do valor das exportações do café. Casalecchi. *op.cit.*, p. 23.

¹⁷³ Itu, Jundiá, Campinas, São Paulo, Ampara, Bragança, Mogi-Mirim, Constituição, Botucatu, Tietê, Porto Feliz, Capivari, Sorocaba, Indaituba, , Vila de Monte-Mór, Jaú. Cf. *Solenização do Cincoentenário ... op.cit.*, p.72.

derem, ficando porém seus atos sujeitos à aprovação da Assembléia”.¹⁷⁴

O Partido Republicano Paulista desenvolveu-se amplamente após esse ato oficial de inauguração, participando ativamente da oposição ao governo monárquico que toma corpo nas últimas décadas do século XIX. Esta oposição, no caso do partido paulista, centrava-se em dois aspectos principais, quais sejam, na necessidade de substituir o trabalho escravo pelo trabalho livre e na descentralização política. Vale lembrar que estes anseios eram principalmente aqueles dos cafeeicultores, que compondo a maior parte do contingente perrequista tentaram direcionar sua agremiação para uma ação política voltada a derrubar o regime monárquico através da “evolução” e da reforma, nunca pela revolução. “Essa opção, aliada à não extensão da propaganda republicana às camadas mais baixas da população, conferiu um caráter especial à mudança do regime: ausência de manifestações populares, o desinteresse pelas mudanças e a direção da política republicana nas mãos da oligarquia”.¹⁷⁵

Proclamada a República brasileira, este novo regime veio carregado de desafios para o partido paulista que então participa diretamente do novo governo. Entre os desafios, “surgiu para a província a necessidade de permanência do poder sob a tutela dos civis, o que acabou por impor uma diretriz aos próceres do PRP, que foram levados a apoiar o florianismo. Sob a tutela civil, a política paulista foi atribulada por pertinaz crise da economia brasileira, só resolvida a partir do Convênio de Taubaté, em 1906. A partir daí, a consolidação impõe-se ao conflito”.¹⁷⁶

Os primeiros anos do século fluem tranqüilamente para PRP que se consolida como força política, ganhando lugar de destaque no quadro político nacional. Entretanto, novas tensões e conflitos manifestam-se desde o final da década de 10, quando a hegemonia política do partido conquistada nos anos anteriores é fortemente abalada por ondas de contestação externas e importantes dissidências internas. De um lado, o movimento operário toma vulto, de modo que a presença operária e suas reivindicações não podiam ser ignoradas pela liderança do governo. De outro, a crise da lavoura cafeeira no início da década de 20 e a subsequente carestia mostram que as medidas tomadas em relação à lavoura eram bastante insuficientes, o que abria um abismo entre o governo e os

¹⁷⁴ *Apud Solenização do Cincoentenário... op.cit.*, p. 94.

¹⁷⁵ Casalecchi. *op.cit.*, p. 248.

¹⁷⁶ *Idem.*

cafeicultores que, por sua vez, passam a lhe fazer forte oposição. Os políticos do PRP são então acusados de se desvincularem dos interesses dos produtores e de apoiarem, indistintamente, a política do governo contrária aos agricultores.

Neste panorama, a plataforma política de Washington Luís para o a Presidência do Estado de São Paulo para o quadriênio de 1920 a 1924 propunha soluções para a crise, rural e urbana e procurava encarar as questões sociais manifestas pelo movimento operário que crescia naquele momento. O desenrolar deste governo, todavia, fez aumentar ainda mais o desgaste do partido e dos políticos a ele ligados, no final da década de 20.

A compra do casarão em que se realizou a Convenção de Itu pelo governo do Estado de São Paulo, em 1921, bem como a inauguração de um museu neste local, em 1923, dedicado a comemorar o cinquentenário da famosa reunião e a memória do movimento republicano em São Paulo devem ser entendidas dentro do contexto acima descrito, quando o PRP começa a manifestar os primeiros sinais de vivo desgaste. A comemoração da efeméride cinquentenária aparece como momento oportuno, e bastante conveniente para a direção do PRP, encabeçada por Washington Luís, reforçar as bases de sua plataforma política, legitimando sua ação no tempo presente através de uma colagem aos ideais dos fundadores do partido. Algumas passagens do discurso proferido na Câmara dos Deputados de São Paulo, em 23 de dezembro de 1921, quando foi assinada a lei n.º 1856 autorizando o governo a adquirir o casarão de Almeida Prado, denotam claramente esta preocupação.

Como todo exercício de legitimação, o discurso proferido pelo deputado Mário Tavares começa por tecer os fios da tradição, procurando localizar as origens das idéias e do movimento republicano no Brasil, dotando-o de um caráter popular. Nota-se, a princípio, o esforço de construção retórica, pois como é sabido, o republicanismo no Brasil nunca teve forte adesão popular permanecendo, sobretudo em seus primórdios, um movimento fortemente elitista. O projeto de criação de um museu republicano no casarão em que se realizou a Convenção de Itu, diz Mário Tavares,

“Evoca, em sua simplicidade, a coragem cívica de um pugilo de republicanos imortais na gratidão patricia, vinculados à estima

e à veneração populares, em plena fase de desprendimento e de abnegação pela causa pública”.¹⁷⁷

Muito antes do aparecimento do Partido Republicano no Brasil, alguns movimentos anteriores já manifestam “o surto das idéias democráticas” no país, lembra o orador. Assim, na tessitura da tradição republicana, ganham lugar de destaque a Inconfidência Mineira, a Revolução Pernambucana, a Confederação do Equador, a República de Piratininga, entre outros:

“Germinava, pois, Sr. Presidente, os extremos do país, em movimentos cívicos e populares, promissora a propaganda dos novos ideais quando, para unificação do trabalho partidário e aproveitamento das energias despertadas pelo brado conclamante do manifesto de 70, foi necessária a organização regular do Partido e a constituição de uma assembléia de representantes municipais”.¹⁷⁸

São Paulo é posto em destaque neste cenário e o movimento republicano, que aí toma corpo a partir dos anos 60 do século XIX, aparece como responsável pelo progresso material da antiga província:

“São Paulo, cuja eclosão maravilhosa nesta hora magnífica de progresso é fruto da sementeira de 1873, quer despertar os seus filhos para a grande e intensa claridade do passado, dos postulados que conquistaram a opinião coletiva como promessas, sacudindo a alma patricia, despertando a propaganda republicana, animando o concurso às urnas; **São Paulo das bandeiras**, quer glorificar o presente, celebrando o passado”.¹⁷⁹

A celebração do passado enaltece os feitos do momento presente e revigora significados perdidos, uma vez que na tessitura dos fios da tradição, o exercício consciente de memória liga acontecimentos distantes e mesmo disparates a uma linhagem comum. A aquisição do casarão de Almeida Prado, pelo governo do Estado de São Paulo, parece então fazer parte de um processo lógico e, mais que isto, figura como uma espécie de recompensa merecidamente alcançada:

“Celebremos o passado. Entreguemos a casa modesta, onde nasceram o partido Republicano e a democracia brasileira, ao

¹⁷⁷ Apud *Solenização do Cincoentenário... op.cit.*, p. 9.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.10.

¹⁷⁹ Apud *Solenização do Cincoentenário... op. Cit.*, p. 16. (Grifo meu)

preito do povo especialmente da mocidade, para que ela transmita, de geração a geração, o fogo sagrado desta fé vigorosa nos destinos da nossa terra, e que a ela, entusiástica e febril, legião coroada de esperança, caiba a missão patriótica da defesa do nosso patrimônio moral, do nosso patrimônio cívico, da nossa conquista irrefragável e imperecível”.

(...)

Seja essa casa o santuário onde viverão imperecíveis as evocações do passado, imortais as tradições que ali nasceram; seja o relicário onde refulgirá perenemente a panóplia dos idealistas de 70, dos convencionais de 73, dos triunfadores de 89”¹⁸⁰.

Adquirido o prédio, foi aberto um crédito de oitenta mil réis para realizar reparos e a instalação do museu sob a responsabilidade de Affonso de Taunay. Como ele mesmo conta, o casarão construído em 1867, um exemplar típico da arquitetura nacional do Segundo Império, necessitava de ampla reforma para ser a sede condigna do Museu Republicano paulista. Foram assim suprimidas alcovas e algumas paredes internas criando espaços mais amplos e melhor iluminados. Taunay faz questão de ressaltar que nos cômodos em que se realizou a Convenção de Itu, isto é, nas duas salas da frente do prédio, não se tocou em absolutamente nada.¹⁸¹

O Museu foi inaugurado em 18 de abril de 1923, quando a Convenção festejava seu cinquentenário. Conta o jornal daquele dia, *Correio Paulistano* citado por Taunay que desde as primeiras horas da manhã a concorrência do povo na ruas da cidade de Itu era grande. Todos esperavam impacientes, conta o efusivo narrador, a chegada do presidente do Estado, Washington Luís e de sua comitiva, para a inauguração do novo museu:

“Pouco a pouco, Itu transbordava de gente de fora, romeiros do culto cívico, peregrinos em busca do santuário onde toda a alma de bom brasileiro deve dessedentar-se nos momentos de dúvida e nos desfalecimentos possíveis, onde toda a fé se avoluma e multiplica na meditação fecunda, onde toda a visão errônea ou falso respeito ao regime se dissipa em contato com tanto ardor lembrado, e tanta esperança e tanto patriotismo e tanta verdade que as efígies imortais dos propagandistas referem”¹⁸².

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Cf. *Idem*.

¹⁸² Taunay, Af. “Celebração do Cincoentenario da Convenção de Itu”. In: *Solenização... op.cit.*,

Mesmo se, de fato, havia uma grande quantidade de pessoas nas ruas de Itu para a assistência da inauguração, é preciso notar que a descrição de Taunay dota o evento de um caráter espetacular (como aliás era seu hábito ao narrar episódios desta natureza), digno de figurar entre as grandes efemérides nacionais.

A inauguração, como não poderia deixar de ser, foi precedida por discursos oficiais, de Washington Luís, bem como de Carlos Campos, membro da Comissão Diretora e líder político paulista no cenário nacional. Taunay enfatiza o caráter laudatório de ambos os discursos em relação ao advento da República Federativa e à participação de São Paulo na instalação deste regime no Brasil.

Fazendo um breve histórico da Convenção de Itu, Washington Luís põe em evidência a importância da instituição que ele inaugurava naquele momento, voltada à rememoração da famosa reunião ituana, cujos desdobramentos para o desenvolvimento do movimento republicano em São Paulo e no Brasil foram notáveis. Mais um entre os inúmeros exemplos de manifestação do gênio paulista, quase sempre na vanguarda das grandes iniciativas no país:

“Esta festa de hoje, exclusivamente cívica, puramente republicana, cultuando o passado democrático, presta homenagem respeitosa aos homens extraordinários da *Convenção de Itu*, cujos sobreviventes emprestam a esta assembléia uma solenidade venerável; significa a tranqüilidade da hora presente diante das realizações feitas; exprime a confiança, que não desfalece, nos tempos por vir, e mostra inequivocamente, numa reafirmação imponente e comovedora que, cônscios das grandes responsabilidades que lhes cabem no regime, assim no passado como no presente, não perderam os paulistas as características do seu gênio. Intemeratos, fortes, desprendidos, estão sempre juntos, prontos, ao primeiro toque de reunir, na defesa da república”.¹⁸³

Carlos Campos, por sua vez, faz um histórico do movimento republicano em São Paulo, mostrando como esse novo ideário contribuiu de maneira direta e decisiva para o progresso material deste Estado no final do século XIX. Sua elegia também se volta ao povo paulista, “empreendedor por natureza”. Ele finaliza de maneira eloqüente:

p. 25.

¹⁸³ Washington Luís. “Discurso de inauguração”. In: *Solenização... op. cit.*, p. 39.

“(…) não se pode esquecer também o cavalheiresco povo paulista que, por sua índole adiantada, por seu espírito de ordem e por seu amor ao trabalho, constituiu o terreno ubertoso em que nasceram, cresceram e frutificaram tão valiosos empreendimentos.(…)

De pé, senhores, de pé - na hora inesquecível de começarmos a saldar sacrossanta dívida de gratidão para com os precursores do regime que nos felicita.(…)

De pé, senhores, de pé - nesta veneranda consagração da promessa - no passado, da realidade - no presente e da confiança no futuro da República federativa do Brasil!”¹⁸⁴

Quanto a este momento inaugural, merece ainda ser citado o texto escrito por Eugênio Egas, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em que também faz uma digressão sobre o movimento republicano em São Paulo, pondo em destaque os grandes personagens que nele estiveram envolvidos, finalizando, por uma sacralização da cidade de Itu no conjunto do processo republicano brasileiro. A importância deste logradouro é então valorizada em relação ao Ipiranga e àquilo que ele rememora, no sentido que dá continuidade à história ali narrada, graças a também presença do “gênio paulista”. Os dois são, por excelência, lugares de celebração da memória paulista de caráter eminentemente nacional:

“No Ipiranga nasceu a Pátria; em Itu ergueu-se a voz profética dos republicanos paulistas. De lá partiu o brado sonoro de que o Brasil ficava independente; daqui a promessa jurada de que na América só haveria repúblicas. São dois lugares que convém aproximar cada vez mais. Lá, a documentação geral da nossa história nos pontos de provado interesse brasileiro e paulista; aqui a documentação da história política do Partido Republicano de São Paulo”.¹⁸⁵

Inaugurado o museu, inúmeras doações lhe são feitas, vindas na sua maior parte de membros do PRP, do próprio presidente do Estado de São Paulo ou de familiares dos convencionais de 1873. Grande quantidade de documentos ligados aos primeiros anos do partido e de seus membros fundadores, jornais republicanos que testemunham sobre os primeiros anos da propaganda republicana na Província de São Paulo, mobiliário de época, retratos e pinturas vão compor o acervo inicial deste museu que se enriquece ao longo dos

¹⁸⁴ Carlos Campos. “Discurso de inauguração”. In: *Solenização... op. cit.* p. 54.

¹⁸⁵ Eugênio Egas. “A Convenção de Itu (1873-1923)”. In: *Solenização... op. cit.* p. 84 e 85.

anos com novas dádivas e com as encomendas feitas por Taunay para a decoração histórica do casarão.¹⁸⁶

Entre as suas primeiras aquisições estão os retratos de alguns convencionais que o diretor do Museu Paulista se põe a colecionar desde 1923, pretendendo formar uma galeria de retratos dos participantes da Convenção de 1873. Além de retratos, ele procura adquirir mobiliário antigo com o intuito de decorar as salas do edifício com móveis típicos da residência abastada no Brasil da segunda metade do século XIX. Assim, em 1924, ele pede ao Secretário do Interior a liberação de um verba extraordinária para a compra de mobília antiga de uma família ituana. Diz ele que :

“A mobília está em perfeito estado; tem um sofá, quatro poltronas, doze cadeiras, uma mesa central e duas cantoneiras. É um belo tipo, representando perfeitamente a época da Convenção. Por outro lado está atualmente a sala da Convenção totalmente despida de móveis, numa nudez que causa má impressão sobretudo àqueles que a viram guarnecida”.¹⁸⁷

Esta será a primeira das várias aquisições feitas pelo Museu de Itu durante a gestão de Taunay. Ele explica que o Museu fora criado pelo governo do Estado com o objetivo de comemorar a Convenção de Itu, os “fastos” e os grandes homens ligados ao movimento republicano e à sua propaganda na Província de São Paulo, até 15 de novembro de 1889. Ao mesmo tempo,

“a circunstância de que esta galeria se acha instalada numa grande residência típica do Brasil de 1870 impunha o critério de se guarnecer de acordo com o mobiliário da época”.¹⁸⁸

Por isto, Taunay esclarece que lhe ocorrera a idéia de fazer da instituição de Itu não apenas um panteão republicano paulista, mas um museu de “artes decorativas”,

“dando aos visitantes a idéia do que eram o mobiliário e a ornamentação de uma casa rica brasileira pelas vizinhanças de

¹⁸⁶ A lista das primeiras doações feitas ao Museu Republicano encontra-se no *Relatório referente ao ano de 1923*, APMP/FMP, L 27.

¹⁸⁷ Carta de Taunay ao Secretário do Interior Alarico Silveira de 08.01.24, APMP/FMP, P 121.

¹⁸⁸ Taunay, Af. “O Centenário de Prudente de Moraes e o Museu de Itu”, *Mensario do Jornal do Comercio*, t.XVI, v. 1, p. 9, 1941.

1870 com o seu feitio típico de disparidade muito de *bric à brac*, pela mistura de estilos e procedências”.¹⁸⁹

Além destes dois aspectos, isto é, de casa da memória republicana e de reconstrução histórica de uma moradia da segunda metade do século XIX, Taunay ainda procurou compor um museu de história local, colecionando peças e iconografia do passado ituano. Reuniu assim importante coleção de aquarelas do artista ituano Miguel Benício da Anunciação Dutra, representando cenas e paisagens típica da região, somando a estas velhas vistas da cidade de Itu que mandou pintar, nos últimos anos de sua gestão, a partir de gravuras de Debret e de Hércules Florence. Esta série de pinturas foi realizada no saguão do casarão, a que se tem acesso logo que nele se entra. Inspirando-se na decoração da fachada do edifício e segundo o gosto da época, Taunay decidiu azulejar este vasto vestíbulo do edifício fazendo pintar, sobre os azulejos, painéis decorativos¹⁹⁰. Ele explica que tais painéis pretendem evocar cenas da história local nos séculos XVII, XVIII e XIX, estando divididos em três séries:

“as dos painéis de composição, evocando lances dos fastos ituanos, a das reproduções de antigos documentos iconográficos locais, e a dos retratos de vários personagens de prol nascidos na velha cidade paulista”.¹⁹¹

A importância dispensada à representação iconográfica no Museu de Itu segue as mesmas motivações daquelas encontradas no Museu do Ipiranga, isto é, preocupação pedagógica e intenção rememorativa aliadas ao forte poder evocativo das imagens que Taunay não se cansa de explorar. Tal como no Museu Paulista, em Itu ele também é responsável pela escolha dos temas a serem pintados, além de intervir de maneira direta na composição iconográfica das telas.

Os quadros de “composição histórica”, de que fala acima, procuram evocar as origens da cidade de Itu e os acontecimentos mais importantes que aí tiveram lugar. Entre

¹⁸⁹ Taunay, Af. *Guia do Museu Republicano Convenção de Itu*. São Paulo: Depto Estadual de Informações, 1946, p. 11.

¹⁹⁰ Cf. carta de Taunay ao artista Antonio Luís Gagni, de 07.05.42, discutindo a instalação do azulejos e os modelos a serem seguidos na pintura dos painéis. Ele escreve ao pintor dizendo: “Conviria também antes de fazer o seu projeto vermos o livro “Antigüidade da Baía” de Edgar Falcão para procurarmos algum modelo bem típico brasileiro no gênero do claustro de S. Francisco da cidade de Salvador, onde como o Sr. Sabe, os azulejos são magníficos”. APMP/FMP, P 184.

¹⁹¹ Taunay, Af. *Guia do Museu Republicano, op. cit.*, p. 14.

eles tem destaque alguns episódios da epopéia bandeirante e a adesão dos ituanos à causa da Independência brasileira. Ligados a esta temática foram pintados três painéis, *Conferência de José Bonifácio, o Patriarca, com os leaders ituanos do movimento em prol da Independência (1821)*, *Te Deum da solene adesão de Itu à causa da Independência Nacional (1822)* e *Dom Pedro I, então Príncipe Regente e o Capitão Mor de Itu, Vicente da Costa Taques Goes e Aranha*, que procuram mostrar que já em seus primórdios Itu, uma das mais importantes e independentes municipalidades paulistas, aderiu a causa da separação do Brasil de Portugal.

O painel representando o *Te Deum* é mais um entre os vários exemplos que mostram até que ponto Taunay manipula as imagens que manda pintar, com o intuito de transmitir uma dada mensagem, ao mesmo tempo, conveniente e convincente. Esta pintura sobre azulejos evoca um episódio passado em Itu logo após o dia do “Fico”. Com a nomeação de José Bonifácio como ministro do Príncipe Dom Pedro, em janeiro de 1822, a corrente reacionária chefiada por Francisco Inácio de Souza Queiroz e os partidários da revolta de 23 de maio de 1822, depuseram Martim Francisco e o Brigadeiro Jordão do governo de São Paulo. Os ituanos partidários da Independência e do governo de D. Pedro, manifestaram-se veementemente contra este golpe, diz Taunay, de modo que

“Câmara e povo em perfeita harmonia, já a 28 de maio protestaram contra o proceder dos bernardistas, em solene termo de vereança e de tal deram conhecimento ao próprio governo reacionário e às câmaras vizinhas de Campinas, Sorocaba e Porto Feliz, assim como à de São Paulo”.¹⁹²

A 30 de junho de 1822 houve grandiosa manifestação pública do clero, nobreza e povo que começou com uma reunião na Casa do Conselho, presidida pelo ouvidor da Comarca que fez inflamado discurso,

“terminado por estrepitosos vivas a Dom João VI, Rei Constitucional, e a seu Filho, o Príncipe, ‘glória imortal e Perpétuo Defensor do Brasil’, à Princesa ‘digno renovo da imortal Maria Tereza’, assim como ‘a Assembléia Legislativa que já se ia instalar no Brasil’”.¹⁹³

Depois deste discurso solene todos dirigiram-se à Igreja Matriz para assistir à missa de ação

¹⁹² *Ibidem*, p. 38.

de graças pelos benefícios “concedidos por Sua Alteza Real ao Brasil”, sendo esta seguida pelo *Te Deum*, cântico latino de ação de graças. O painel do Museu de Itu narra justamente aspectos da Missa e do *Te Deum*:

“Na nave da vasta matriz ituana vê-se numerosa assistência masculina e feminina, vestida de gala a que se entremeia gente modestamente trajada, ouvindo o sermão do franciscano Pd. Mestre Marcondes, que do alto do púlpito aponta aos ouvintes os retratos de Dom. João VI e do Príncipe Regente”.¹⁹⁴

Para mandar pintar este painel Taunay recorre à narrativa de um cronista anônimo que registrou todas as solenidades daquele dia. A presença dos retratos de D. João VI e de D. Pedro I na cerimônia do *Te Deum* não é descrita pelo cronista; contudo, Taunay julga sua inserção no painel do Museu de Itu fundamental para dar maior evocação à cena representada. Assim, para não fugir completamente à “verdade do fatos”, ele consulta um cônego amigo seu para se informar se em tais cerimônias, no passado, era comum a presença de retratos daqueles a quem o cântico de ação de graças era dedicado. Ele pergunta então:

“Para dar expressividade ao quadro e caracterizá-lo, nada melhor do que fazer figurar junto ao púlpito em cavalete, o retrato do futuro D. Pedro I. Mas será permitido pela liturgia? Quer me parecer que sim, porque pelo menos em exéquias solenes várias vezes vi retratos dos defuntos nos cadafalsos e aqui mesmo no museu, temos documento disso nos quadros de exéquias do General Osório e outros. (...) Em todo caso venho pedir a sua impressão e estimaria que perguntasse ao Sr. Bispo D. José Carlos o que ele pensa.

Se não houver retrato a figurar na nave o quadro perde imenso da sua caracterização, passa a ser um *Te Deum* como qualquer outro, ao passo que com a efígie de D. Pedro I imediatamente toma aspecto completamente diverso e absolutamente frisante”.¹⁹⁵

Em resposta à sua consulta o cônego afirma que em cerimônias fúnebres o uso de retratos é bastante antigo, mas que isto, de maneira alguma autoriza pensar que o mesmo se passasse em outras cerimônias como um *Te Deum*. No entanto, a idéia não é de todo inverossímil como ele mesmo esclarece:

¹⁹³ *Idem*.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 41.

“De mim, penso que a colocação do quadro para o ‘Te Deum’ não se pode defender com os princípios litúrgicos atuais e, por certo, de há um século, porque são leis bem antigas. Mas fosse anti-litúrgico e, menos que isto, extra-litúrgico, segundo creio, o senhor apenas documentaria uma das minhas cerimônias em que o bom povo português adicionava algo às cousas estritamente litúrgicas, não acha? (1- não saía a Câmara à antiga com o infalível estandarte? Leio sempre que levavam tal estandarte na procissão e no ‘Te Deum’ documentado)”.¹⁹⁶

Bastante satisfeito com a resposta do cônego, Taunay resolve, pelo bem da evocação que a representação deveria conter, fazer figurar as efígies do monarca português e de seu filho, bem como do estandarte da Câmara de Itu, pois

“Assim se tornará muito mais frisante o quadro”.¹⁹⁷

Entretanto, a opinião do bispo, também consultado sobre o assunto, o deixa embaraçado, pois este afirma ser a presença de quadro em cerimônias de *Te Deum*, absolutamente extra-litúrgica. Mostrando-se claramente contrariado, Taunay afirma conhecer vários exemplos de cerimoniais em que a imagem do homenageado esteve presente, mesmo sendo a prática considerada extra-litúrgica. Cita o caso das exéquias de D. Pedro II que viu em Petrópolis, novamente o funeral do General Osório e ainda o retrato em bronze do Arcebispo Duarte, na capela mor da Aparecida. Assim, à revelia da resposta (negativa) do bispo, ele resolve fazer as coisas ao seu modo, como aliás estava acostumado a fazer no caso de encomendas iconográficas para o Museu Paulista:

“Ora, para caracterizar a cerimônia do Te Deum ituano de 30 de junho de 1822 a colocação do retrato representa um elemento pictórico evocativo de primeiríssima ordem. E se os documentos a ele não aludem, talvez tenha sido por omissão, porque este retrato e o de D. João VI figuraram no grande banquete cívico desse dia. Penso que **não será falsear muito a possibilidade dos fatos** colocar os retratos dos soberanos na nave da matriz ituana”.¹⁹⁸

Este é mais um entre os inúmeros exemplos analisados ao longo deste trabalho que demonstra a importância que a representação iconográfica tem no contexto museológico

¹⁹⁵ Carta de Taunay ao Cônego Luiz Castanho de 12.06.43, APMP/FMP, P 189.

¹⁹⁶ Carta do Cônego Luiz Castanho a Taunay de 16.06.43, APMP/FMP, P 189.

¹⁹⁷ Carta de Taunay ao Cônego Luiz Castanho de 17.06.43, APMP/FMP, P189.

para Taunay, no sentido de que ela não apenas representa o passado, mas o evoca dando-lhe nova vivacidade, quando este vem ao encontro dos interesses do tempo presente. Mais uma vez, fica bastante claro que, apesar do culto ao documento que o nosso incansável diretor professa em vários de seus escritos historiográficos, a informação histórica que este comporta – ou omite – é muitas vezes deixada de lado no caso da produção de imagens para a decoração histórica do Museu. Mais importante que a informação precisa que possa ser extraída do documento (melhor ainda se dá no caso dela não existir), no contexto museológico Taunay se fia no poder evocativo que as imagens criadas devem conter, já que a sua função primeira neste espaço é transmitir uma mensagem pedagógica de fácil compreensão e, sobretudo, em compasso com a decoração histórica construída em seu conjunto.

O quadro do *Te Deum* e outros pintados para o museu, assim como a organização geral do seu acervo pretendem mostrar o caráter independente de Itu, como de outras municipalidades paulistas, tal como o descreve Américo Brasiliense no seu *Os Programas dos Partidos e o Segundo Império*. A utilização deste autor como fonte principal para a organização do Museu de Itu, por Taunay, é certa e não poderia deixar de sê-lo, visto ter sido aquele autor não apenas um dos principais agenciadores da Convenção de Itu, mas também seu secretário geral e redator da ata desta reunião.

Em seu livro acima citado, ele tem a clara preocupação de mostrar a presença de ideais republicanos em São Paulo e especialmente em algumas municipalidades como Itu, muito antes da estruturação do movimento republicano. Isto leva a crer, e o autor procura nos convencer neste sentido, que o ambiente já começara a ser preparado no passado quase remoto para a realização dos acontecimentos futuros, como a Convenção de Itu nesta cidade e a conseqüente fundação do PRP. Em suas palavras:

“É certo entretanto que em seu passado (da Província de São Paulo) se encontra uma série de fatos, revelando a altivez e independência do espírito paulista, o seu entusiasmo pelos princípios liberais, e notavelmente relativamente aos tempos, que eram de pouca ilustração pública.

Não se prendiam as municipalidades a considerações de hierarquia administrativa, não pediam a estas as inspirações para bom procedimento.

¹⁹⁸ Carta de Taunay ao Cônego Luiz Castanha de 02.08.43, APMP/FMP, P 189. (Grifo meu)

Elas por si mesmas estudavam as necessidades locais, tomavam as providências, e faziam o que julgavam de mais utilidade aos municípios”.¹⁹⁹

Acrescenta que era bastante comum, já no século XVII, as Câmaras municipais tomarem deliberações sobre casos de certa gravidade, a partir de reuniões onde convidavam à participação popular e, então, após intensa discussão punham em execução aquilo que havia sido resolvido pela maioria. Assim se passou em Itu, em 13 de julho de 1640, quando o povo da cidade decidiu pela expulsão dos Jesuítas da cidade. Outros exemplos são encontrados no século XIX. Em 1821, conta o autor que a atitude popular dos ituanos, obrigou o ouvidor a deferir o juramento das bases da Constituição, segundo o procedimento das Cortes portuguesas, não só ao colégio eleitoral, mas também às Câmaras da Comarca. Neste mesmo ano, a Câmara, o povo e a tropa da capital reuniram-se e organizaram um governo provisório da Província.

Após a narrativa destes episódios em que se valoriza claramente a independência do “espírito paulista” e em particular aquele dos ituanos, Américo Brasiliense se põe a descrever como se formou o partido republicano em São Paulo, até chegar à convocação e realização da famosa Convenção.

A composição das salas do Museu de Itu e daquilo que nelas é apresentado ressaltam claramente sua filiação à obra de Brasiliense. Para evidenciá-la ainda mais, bem como para encerrar este breve capítulo sobre o Museu Republicano Convenção de Itu, gostaria de propor ao leitor uma descrição do estado da instituição quando da publicação do seu *Guia*, em 1946, que coincide com o final da gestão de Taunay. Vale acrescentar que o objetivo deste capítulo é apenas traçar, muito aquém da exaustão, um breve panorama da instituição, durante a direção de Taunay (1923-1946), que neste período acumulou este cargo e aquele de diretoria do Museu Paulista, ao qual o museu ituano estava então subordinado. A riqueza do seu acervo, merece certamente um trabalho aprofundado, que fica aqui apenas esboçado.

O saguão do casarão, como já foi anteriormente descrito, foi todo azulejado seguindo a decoração do seu frontispício, e sobre os azulejos foram pintados painéis voltados para a representação do passado ituano e de seus grandes homens. (Ver fig. 20.)

¹⁹⁹ Brasiliense, Américo. *Os Programas dos Partidos...* op. cit., p. 92 e 93.

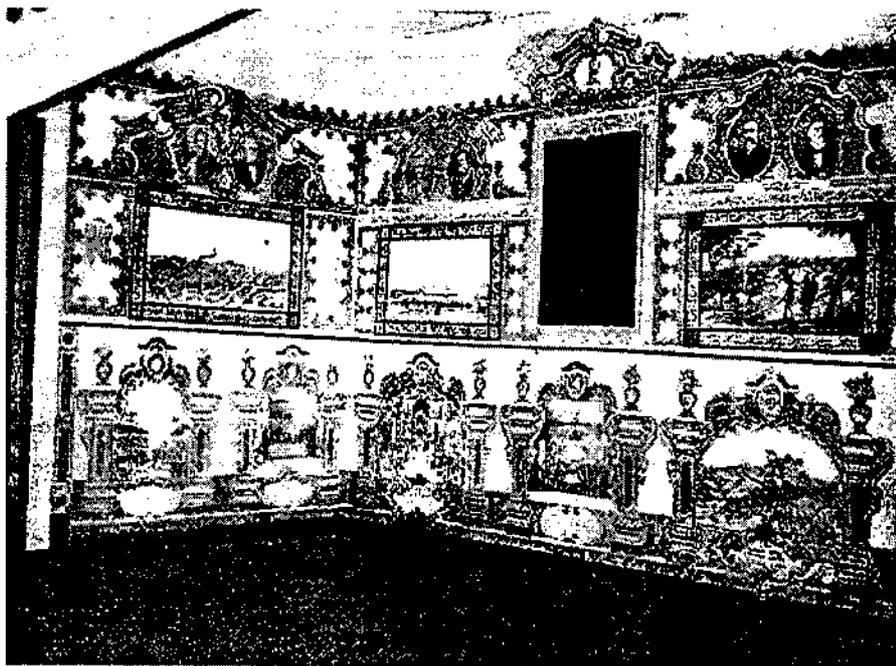


Fig. 20 – Vestíbulo com decoração de azulejos, 1946 (Museu Republicano Convenção de Itu, documentação)

Três salas compõem ainda o pavimento térreo (chamado por Taunay de primeiro andar). A sala A1 foi consagrada a relembrar os diversos movimentos republicanos no Brasil que, segundo Taunay, culminaram na revolução de 15 de novembro. Foram pendurados retratos dos personagens diretamente ligados à Proclamação da República - Marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto, General Benjamin Constant, Rui Barbosa, Aristides Silveira Lobo, Manoel Ferraz de Campos Sales, Demetrio Ribeiro, João Batista Sampaio Ferraz e Antonio da Silva Jardim. Os retratos dos mártires da revolução pernambucana de 1817, Domingos José Martins e José Luiz de Mendonça foram reunidos nesta sala, juntamente com quadros esquemáticos que destacam os principais personagens ligados aos “primeiros movimentos republicanos brasileiros”. Estes movimentos são aqueles mencionados por Américo Brasiliense na sua obra já citada, a lembrar: Inconfidência Mineira (1789), Inconfidência Baiana (1798), Revolução Pernambucana de 1817, Confederação do Equador (1824), Revolução Baiana de 1837-38, Revolução Riograndense do Sul (1835-45) e, finalmente os principais signatários do manifesto de 03 de junho de 1870. A decoração da sala completa-se com vitrinas que expõem diversos

jornais dos dias 15 e 16 de novembro de 1889.

A sala A3 foi organizada em 1924 a partir da doação feita pela família de Prudentes de Moraes, de seu gabinete de trabalho²⁰⁰. Vale assinalar que Prudente de Moraes foi um dos nomes presentes à Convenção de Itu de 1873, sendo sua participação intensa no movimento republicano em São Paulo, além de ter sido o primeiro Presidente civil a assumir o comando do país nos primeiros anos da República brasileira (1894-1898). Como relação ao conjunto de objetos doados, Taunay fala que

“Forma, este todo, conjunto sobremodo representativo da singeleza da vida brasileira de outrora, há meio século ainda. No gabinete de um homem abastado, advogado de grande reputação, político que chegou ao ápice da vida pública, só existiam móveis modestos embora feitos em geral com as nossas melhores essências. Larga cômoda escrivaninha a que encima o busto em bronze do Presidente, sofá, cadeiras, estantes, vitrina, papeleira, consolos, mesinhas diversas, etc., enchem o cômodo”.²⁰¹

A outra sala deste andar, espécie de prolongamento do vestíbulo, reúne objetos da antigüidade local, entre eles um bangüê datando do século XIX.



Fig. 21 – Sala BI, ou Salão de Honra, 1946 (MRCI, documentação)

²⁰⁰ Cf. Carta de Taunay a Sra. Júlia Prudente de Moraes de 06.06.24, P 121.

²⁰¹ Taunay, Af. *Guia*, op.cit., p. 16.

No segundo andar a visita começa pela sala B1, antigo salão de visitas do casarão. Em suas paredes foram pendurados retratos dos seis componentes da mesa que presidiu a Convenção, além de outros convencionais, bem como foram enquadrados dois documentos da mais alta evocação, quais seja, o livro em que se lavrou a ata da Convenção de Itu, de 1873 e o livro de presenças que recolheu a assinatura dos 133 convencionais. Completa a museografia da sala dezesseis aquarelas de Miguel Dutra representando velhos edifícios ituanos e mobília no estilo “medalhão”, que Taunay define como estilo francês do período de Luís Felipe e Napoleão III (Ver.fig. 21.)

A sala seguinte, B2 também reúne retratos de convencionais, além de vitrinas com documentos diversos doados pela família de Prudente de Moraes. Quanto ao mobiliário aí exposto, de diferentes procedências, destacam-se móveis doados por famílias dos primeiros políticos republicanos paulistas, Francisco Glicério e Bernardino de Campos.

O quadro do fundador do Museu, Washington Luís Pereira de Souza, ganha destaque no centro da sala B3 que reúne ainda 13 retratos de convencionais, várias aquarelas do pintor ituano Miguel Dutra, duas grandes vitrinas horizontais contendo documentos, os mais diversos, relativos à propaganda republicana e um quadro do pintor Jonas de Barros *Convenção de Itu*. Este quadro, de composição absolutamente fantasiosa, Taunay faz questão de ressaltar que seu único valor,

“realizada por modesto curioso, é o da iniciativa do agrupamento dos membros da Convenção”.²⁰²

Nas outras duas salas então organizadas no Museu, a B4 e B5, a museografia repete os mesmos elementos, isto é, pinturas de motivos locais, inúmeros retratos de convencionais e mobiliário de época, das mais diversas origens. Tem destaque na sala B5, grande salão do edifício, a grande mesa elástica que serviu aos trabalhos do convencionais em 1873. Seu valor rememorativo é posto em destaque pelo conjunto de retratos pendurados nas paredes desta sala, em número de oitenta, que evocam o ambiente da famosa reunião.

A museografia praticada neste Museu assemelha-se em, alguns aspectos, àquela do Museu Paulista, onde telas históricas, retratos, antigas paisagens urbanas e rurais, reconstituições históricas se misturam a vitrinas que expõem documentos históricos e

objetos antigos. No conjunto ordenado do museu, tem destaque a evocação do passado, no sentido de que se estabelece um diálogo com o tempo presente pelo viés da memória reconstruída, memória esta seletiva e voluntária, pois o que se lembra e pôr que se lembra é um movimento que parte unicamente do presente e de suas motivações.

Capítulo 3. Completando o cenário

“Devendo ser os museus a miniatura da pátria – na terra e nos seres vivos – cumulastes as preocupações cívicas daquele posto eminente, em que também estais no vosso lugar. Compreendestes muito bem que o Ipiranga, é antes de mais, um Museu Paulista. Pedir a cada um dos Estados um Museu sem a preocupação regionalista – é absurdo. Mas, com essa restrição, é apontar um grande obra realizável e urgente, quando muitos aspectos da nossa terra vão sumindo. E ainda que seja um grande bem substituir o carro de bois, sobrevivência hindustânica, pelo automóvel ou pelo avião, o jequiitibá pelo eucaliptus, há grandes lucros espirituais na conservação de amostras dos seres que, compondo o ambiente em que surgira a nação, fizeram a riqueza dos avós”.

Roquette Pinto (*Recepção de Affonso de Taunay na Academia Brasileira de Letras, 1930*)

Os cinco primeiros anos de Taunay à frente do Museu Paulista, apesar de corresponderem a menos de um terço de sua gestão são de suma importância, pois neste curto período ele dá à vetusta instituição os principais contornos de um museu histórico, ou mais precisamente, de um “lugar de memória” nacional, pretendendo fixá-lo como lugar de origem da nação brasileira, ao mesmo tempo concede a São Paulo o ansiado destaque no cenário nacional. Como ele mesmo declara, em 1924, na introdução do tomo I de sua *Historia Geral das Bandeiras Paulistas*:

“Podemos, em 1922, auxiliados pela grandeza de vistas, e o amor intenso à tradição de nossa terra, do então Presidente de S.Paulo e de seu digno Secretário do Interior, promover as primeiras homenagens realizadas no Brasil, por intermédio da Arte, à memória dos grandes bandeirantes. A oito destes conquistadores pudemos, no peristilo do Museu Paulista, conferir à glória do mármore e do bronze. (...) É, para nós, grande motivo de íntima satisfação haver levado a cabo este empreendimento; podido fazer esta oferenda, como que em nome da nação, à glória dos pioneiros do Brasil. Embora modesta, é a primeira demonstração de reconhecimento à memória de tão grandes servidores de nossa terra, realizada por intermédio da glorificação do cinzel e do escopro, a que conseguimos entregar a mãos do valor de Luiz Brizzolara e Amadeu Zani, entre outros.”¹

Mesmo bastante incompleto, boa parte do cenário do Ipiranga está montado em 1922, deixando claro quais eram os elementos mais importantes para a composição de um museu histórico, que se completará ao longo dos vinte e três anos subsequentes que Taunay permanece na direção da instituição. Aquilo que virá depois, enriquece e dota de sentido pleno o panorama anteriormente esboçado, seguindo todavia, as mesmas diretrizes traçadas naqueles primeiros anos: contar a história da constituição da nação brasileira do ponto de vista de São Paulo, isto é, como resultado do esforço paulista, desdobrado desde os primórdios da colonização. Por isto é também fundamental contar a história da cidade e estado de São Paulo, para mostrar como já no início do Brasil-colônia, seus habitantes estavam envolvidos em um projeto de construção de uma unidade nacional.

É importante lembrar que, entre as décadas de dez e vinte do século atual, São Paulo despontou como uma grande metrópole, econômica e politicamente fortalecida pelo cultivo

do café e pela poderosa oligarquia cafeeira que aí se concentrava. Mais e mais começou a se projetar no âmbito nacional, inclusive pela sua intensa participação na instauração e concretização do regime republicano, desde o final do século XIX². Com o investimento direcionado de Taunay, no sentido de instaurar a memória paulista – ou bandeirante, como mostraremos em seguida –, o Museu Paulista aparece como instrumento privilegiado de legitimação da nação brasileira de cunho paulista, já que, enquanto monumento à Independência, ele é entendido, naquele momento, como a própria materialização do seu gesto fundador. Fundada a nação brasileira, torna-se imperativo inventar o seu passado, como um encadeamento lógico, capaz de apresentar o Brasil como uma unidade territorial e simbólica. A colina do Ipiranga, lugar material da Independência brasileira é rapidamente investida de significado, tornando-se um lugar memorável, pois “a nação para existir, precisa de uma memória, que supõe um território onde ela aconteceu”.³

Para Taunay e outros historiadores de São Paulo, ocupados com a nobre e já tardia missão de escritura da história paulista, a proclamação da Independência em solo paulista nada mais era que a conseqüência lógica do processo histórico que se desenrolou desde a época remota das primeiras bandeiras. Tanto no Museu Paulista, como na obra historiográfica de Taunay e de outros historiadores de sua geração, esta história é contada como se fosse algo absolutamente evidente, necessário apenas chamar a atenção para sua importância até então negligenciada. Assim, a presença bandeirante se impõe, como foi mostrado no capítulo anterior, desde a entrada do Museu e enreda a narrativa contada ao

¹ Taunay, Afonso de. *História Geral das Bandeiras Paulistas*. Tomo I. São Paulo: Typ. Ideal, 1924, p. 15.

² Um dos trabalhos clássicos sobre a projeção de São Paulo no cenário nacional, a partir do final do século XIX, é o livro de Love, Joseph. *A Locomotiva: São Paulo na federação brasileira 1889-19737*. Rio de Janeiro: Paz de Terra, 1982. A idéia de que São Paulo é a locomotiva do Brasil a puxar vagões vazios já aparece no discurso da época, tentando pôr em destaque a hegemonia paulista no conjunto da nação.

³ Novais, Fernando. “O Monumento da independência: Da Monarquia À República”. In: *As Margens do Ipiranga: 1890-1990*. São Paulo: Museu Paulista – USP, 1990.

Cecília Helena de Salles Oliveira, no artigo “O espetáculo do Ipiranga: reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência”, mostra que aqueles que estiveram envolvidos no projeto de construção do monumento do Ipiranga teceram uma memória a respeito de seus atos e decisões onde a empresa ganha cunho eminentemente paulista (mesmo se em seus primórdios tivesse sido proposta pelo governo imperial). Em seus primeiros encaminhamentos já aparece a idéia de que São Paulo é o lugar a partir do qual a nação fora construída no passado e se projetava para o futuro, o que justifica a edificação de um monumento à Independência nesta cidade. Ela enfatiza que a “recriação do passado faz-se enquanto representação mediatizada pela historicidade do momento em que foi elaborada”. Neste caso os fatos e heróis são celebrados em momentos diferentes com novos sentidos, as vezes incompatíveis com os anteriores. In: *Anais do Museu Paulista*, v. 3, janeiro/dezembro 1995, p. 196.

longo de seus espaços monumentais e de suas salas. O conjunto paulatinamente construído por Taunay visa mostrar a importância histórica do paulista, mas também legitimar seu valor no tempo presente, mostrando que ele ainda permanece em destaque no contexto nacional.

São Paulo é visto como lugar-símbolo da Independência e, mais que isto, como lugar mítico, dotado de um passado que precisa ser reconstruído porque ele é alicerce da história nacional. No contexto da federação então, São Paulo é visto “como sendo aquele Estado que, desde o início de sua história, continha já todas as forças reunidas para conquistar o conjunto do país e, graças a seu impulso e energia, arrastar esse país ao seu destino de grande civilização”⁴. O povo paulista, empreendedor por natureza – já que desde a época dos primeiros bandeirantes foi responsável não apenas pelo desbravamento dos sertões brasileiros, mas também por levar a civilização aos lugares mais afastados do país e, igualmente, tornar o Brasil conhecido como um todo, uma unidade territorial – e dotado de características heróicas e míticas, encontra no Museu Paulista seu lugar de culto e de celebração.

A cidade colonial, ainda um pequeno burgo em meados do século XIX, já é apresentada como ninho da “raça de gigantes” (segundo expressão inventada por Saint-Hilaire) e os bandeirantes, responsáveis pelo conhecimento e conquista dos interiores ignotos do Brasil colonial, são tomados como entidades universais, como se sempre tivessem existido. No entanto, o mito sagrado “bandeirante”, bem como outras categorias como paulista e bandeiras são historicamente datados e têm uma historicidade que não corresponde àquela do movimento e do “povo” que nomeiam.

No primeiro capítulo deste trabalho falou-se da formação de Taunay como historiador e mostrou-se como seus direcionamentos teórico-metodológicos vão conduzi-lo à elaboração de sua vasta obra historiográfica, bem como daquela que realizou à frente do Museu Paulista. Como se viu, o tema das bandeiras ou do bandeirantismo aparece cedo em sua obra, nos quadros do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, onde ele começa timidamente a explorá-lo e a exaltá-lo dentro dos quadros do “nacionalismo paulista”, fortemente presente nesta instituição e no ambiente cultural de sua época. Assim, antes de entrarmos no assunto deste capítulo, que diz respeito às realizações de Taunay no Museu

Paulista após 1922, é necessário fazer uma incursão pelo tema das bandeiras propriamente dito, tentando mapear o contexto cultural em que ele ganha destaque. Em seguida, pretende-se analisar a “história das bandeiras paulistas” construída por Taunay, em seu aspecto historiográfico e memorial para entender a importância do tema na montagem do cenário do Ipiranga.

Finalmente é fundamental dizer que Taunay, apesar de ser uma das figuras centrais na escrita da história bandeirante, ele tem vários interlocutores que também trabalham sobre a mesma temática. Além de aprofundar e dar continuidade às pesquisas desenvolvidas neste campo começadas alguns anos antes da sua própria, seus trabalhos e os de outros historiadores de sua geração, são fontes essenciais para a apropriação da imagem do bandeirante como sinônimo da grandeza e da singularidade paulista, que se fará em várias instâncias, como pelo discurso modernista, pelos revolucionários 1932 e, posteriormente, pelo discurso oficial na comemoração do 4º centenário da cidade de São Paulo.

⁴ Sevcenko, Nicolau. “Museu paulista: História, Mito e Crítica”. In *As Margens do Ipiranga*, op. cit., p. 23.

3.1 Taunay e a história das bandeiras paulistas

Maria Isaura Pereira de Queiroz, num texto curto mas bastante esclarecedor⁵, explica que a idéia de *bandeirante* colada à de *paulista* e ambos chamados de “raça de gigantes” é uma imagem datada historicamente, embora se tenha a impressão, segundo a historiografia que abordou o tema a partir dos anos vinte deste século, de que ela sempre existiu, desde os primórdios da colonização brasileira. Segundo esta autora, o termo *bandeirante* é visto pela primeira vez num dicionário no Brasil, em 1913, no *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, de Antônio Cândido de Figueredo, que assinala ter incluído, nesta edição, sete mil brasileirismos. O termo *bandeira*, contudo, já está presente no *Diccionario da Língua Portuguesa*, publicado em 1802 por Moraes e Silva e significa:

“Bandeiras, no Brasil e Minas (*sic*), são associações de homens que vão pelos Sertões debaixo de um cabeça, descobrir terras mineiras. Dantes chamavão assim os que ião descobrir Índios gentios e conduzi-los, ou cativá-los, resgatá-los”.⁶

Assinala, ainda, que suas fontes são as Cartas de Pe. Antonio Vieira (1608-1697), contemporâneo ao movimento. Taunay, no tomo primeiro de sua *História Geral das Bandeiras Paulistas*, também afirma que a palavra *bandeirante* não é encontrada em documentos quinhentistas, nem seiscentistas, embora

“apareça o termo *bandeira*, como sinônimo de expedição, tropa em entrada pelo sertão”.⁷

No dicionário de 1913, o termo *bandeirante* é definido como um substantivo, sem qualquer qualificativo simbólico, ligando-se diretamente ao sentido de *bandeira*:

“indivíduo que, no Brasil, faz parte dos bandos, destinados a explorar os sertões, atacar selvagens”.⁸

⁵ Queiroz, Maria Isaura Pereira de. “Ufanismo Paulista: vicissitudes de um imaginário”, *Revista da USP*, nº3, p. 78-87, 1992.

⁶ *Apud ibidem*, p. 79

⁷ Taunay, Af. *op. cit.* (1924), p. 132.

Apesar de reconhecer a inexistência do termo *bandeirante* contemporaneamente ao movimento que ele designa, isto não impede que Taunay seja um dos principais responsáveis pela sua mitificação, atribuindo a estes funções e qualidades que não lhe eram próprias, mas que lhe são posteriormente investidas.

Nota-se portanto que, embora tenha surgido mais de cem anos depois do conceito de *bandeira*, o termo *bandeirante* não teve um sentido alargado, para além da atividade material a que ele se liga.

A palavra *bandeirante* vai reaparecer com significado mais amplo e, inclusive, como um adjetivo, no final da década de 30 no *Dicionário da Língua Portuguesa* de Laudelino de Oliveira Freire (1938). Assim é empregada para definir o membro de uma bandeira que saía em busca de minas ou à caça de índios, sendo também sinónimo de *paulista*, isto é, natural de São Paulo. O “adjetivo ‘bandeirante’ se originou portanto do substantivo que lhe foi anterior. Sinónimo de *paulista*, liga esta designação ao substantivo, isto é, ao fato histórico das bandeiras. Nesta ligação se vislumbra toda uma evocação de um passado que se associa a determinados indivíduos, um significado histórico; se *paulista* tem uma base geográfica, *bandeirante* tem como base uma tradição; e quem diz tradição não diz somente outros tempos, mas também crenças, pensamentos, sentimentos, aspirações que perpassam as gerações como legados permanentes, estabelecendo entre elas como que uma comunhão espiritual. O adjetivo ‘bandeirante’ se encontra, pois, pleno de um sentido simbólico”.⁸ Quando estes dois termos aparecem nos dicionários enquanto sinónimos significa que os seus sentidos já foram absorvidos pela linguagem corrente, fazendo parte então do imaginário coletivo.

Na obra de Capistrano de Abreu *Capítulos de História Colonial* (1907), o termo *bandeirante* já aparece intrinsecamente relacionado a *paulista*, definindo a atividade de uma raça dotada de um carácter “sobre-humano”. No capítulo “O Sertão”, quando ele começa a falar de Piratiniga e de sua localização isolada no mapa do Brasil, ele descreve os principais atributos dos seus habitantes:

“A Este apenas uma vereda quase intransitável levava à beira-mar, vereda fácil de obstruir, obstruída mais de uma vez, tornando a população sertaneja independente das autoridades da marinha, pois um punhado de homens bastava para arrostar um exército, e abrir novas picadas, domando as asperezas da serra, rompendo as massas de vegetação, arrostando a hostilidade dos habitantes, pediria esforços quase sobre-humanos.

Sob aquela latitude, naquela altitude, fora possível uma lavoura semi-européia, de alguns, senão todos os cereais e frutos

⁸ *Apud* Queiroz, *op. cit.*, p. 80

⁹ *Idem*.

da península. Ao contrário o meio agiu como evaporador: os paulista lançaram-se bandeirantes”.¹⁰

É difícil, todavia, saber exatamente quando os sentidos de bandeirante e paulista se sobrepuseram, mas parece que isto se deu entre as décadas de dez e vinte do século atual, com o objetivo de veicular um mensagem específica, nitidamente preocupada em valorizar a imagem de São Paulo – e dos paulistas – no contexto nacional. Mas, que contexto é este?

Um dos pontos chaves para se entender este momento é a comemoração da Independência brasileira, em 1922, no sentido de que ela engaja setores políticos, mas especialmente, intelectuais, na difícil mas necessária tarefa de traçar os contornos da identidade nacional brasileira¹¹. Estes últimos incumbiram-se da missão, já a partir de meados da década de dez, de elaborar imagens fundadoras da nacionalidade, indispensáveis na definição dessa identidade. Nessa empreitada seria preciso, todavia, “marcar o próprio território e as fronteiras, definindo relações com os ‘outros’; formar imagens dos amigos e inimigos, rivais e aliados; conservar e modelar as lembranças do passado, bem como projetar, sobre o futuro, temores e esperanças; finalmente, era necessário exprimir e impor certas crenças comuns plantando modelos formadores”.¹²

A produção literária é fundamental para a formação de uma consciência nacional no Brasil, no início do século atual. Ela será responsável pela construção de imagens divergentes sobre o país e sobre determinadas regiões do país como Rio de Janeiro e São Paulo e, ao mesmo tempo, convergentes para a idéia de que o centenário da Independência brasileira seria o momento propício para discutir o descompasso do país com a modernidade. Como já foi anteriormente mencionado, a intelectualidade paulista, através

¹⁰ Abreu, Capistrano. *Capítulos de História Colonial*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963, p. 121. (primeira edição de 1907).

¹¹ A inquietação com a identidade nacional não é, no entanto, um tema presente apenas nesta data, mas ela é um fenômeno, se assim podemos chamar, que se apresenta em determinados momentos quando uma necessidade do presente impõe uma volta incisiva ao passado. No século XIX, na Europa, alguns períodos são significativos no traçado de perfis nacionais, no sentido de demarcarem, através da construção e resgate de símbolos, práticas, valores e tradições comuns, uma idéia de nação. É o que mostra, por exemplo, Eric Hobsbawm no livro *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, e Pierre Nora, nos *Lieux de mémoire*. t. 1 – 3, v. 1 – 7. Paris: Gallimard, 1984-1992, para o caso francês. No caso brasileiro, podemos citar Manoel Luiz Salgado Guimarães, “Nação e Civilização nos Trópicos; o Instituto Histórico e geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional”, *Estudos Históricos*, 1 (1), p. 5 – 27, 1988; José Murilo de Carvalho. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1990; Afonso Marques dos Santos, “A invenção do Brasil: um problema nacional?” *Revista de História*, 118, p. 3 – 12, jan./jun. 1985 e “Memória, história, nação: propondo questões”, *Tempo Brasileiro*, 87, p. 5-13, out/dez. 1986.

de sua atuação cotidiana na imprensa e da criação de novos veículos de difusão de suas idéias, vai produzir um discurso simbólico que constrói as imagens sobre o Rio de Janeiro e sobre São Paulo através de um jogo de antagonismos, em que o Rio aparece como a anti-nação, lugar do atraso e São Paulo, inversamente, como a nação, como a locomotiva do progresso que embalava o país rumo a um futuro moderno.¹³

O papel da intelectualidade nas discussões sobre a identidade nacional acentua-se no período do primeiro pós-guerra, quando a corrente nacionalista, voltada para a busca das “nossas tradições”, ganha força inusitada.¹⁴ As visões de influência européia que, de um lado idealizam o índio e, de outro, procuram provar, pela teoria evolucionista, a inferioridade de nossa composição étnica começam a ser criticadas, exigindo-se “um pensar próprio, capaz de captar a singularidade da nacionalidade brasileira”.¹⁵ É no bojo deste processo de “olhar para si mesmo”, que o regionalismo¹⁶ adquire novo sentido, articulando-se diretamente à questão nacional. Aquilo que parece, então, motivar a produção intelectual, nas duas primeiras décadas do século, é a identificação das diferentes características regionais brasileiras. No movimento modernista, esta será também uma das suas buscas centrais, paralela a uma apologia do cosmopolitismo.¹⁷

Em São Paulo os efeitos da Primeira Guerra se fazem sentir, especialmente a partir de 1915, quando então o nacionalismo ganha um vulto especial e as discussões sobre este tema, já presentes desde o século passado, se acaloram. É no seio do jornal *O Estado de São Paulo*, a publicação mais moderna da época do ponto de técnico-empresarial, que a

¹² Motta, Marly Silva da. *op. cit.*, p.4.

¹³ Sobre o papel da literatura na Primeira República, trabalho essencial a ser lembrado é o de Nicolau Sevcenko. *Literatura como missão; tensões sociais e criação cultural na 1ª República*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Outro clássico é Antônio Cândido, *Literatura e Sociedade; estudos de história literária*. São Paulo: Ed. Nacional, 1965. Segundo este último, tanto o romantismo como o modernismo correspondem a um “momento paulistano”, quando São Paulo se projetava sobre a nação, pretendendo “dar estilo às aspirações do país todo”. (p.189)

¹⁴ Velloso, Mônica Pimenta. *A brasilidade verde-amarela: nacionalismo paulista*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

¹⁵ *Ibidem*, p. 6.

¹⁶ O interesse pelo regional aparece timidamente no final do Império, mas se desenvolve, sobretudo, a partir do período republicano, quando os líderes políticos, “influenciados pelos postulados positivistas, acentuam o culto da pequena pátria, localizando-a na sua região de origem, como o fez Alberto Salles em *A pátria paulista*”. *Ibidem*, p.2.

¹⁷ Sérgio Buarque de Holanda ressalta esta preocupação modernista com os diferentes aspectos regionais do país, citando obras como *Os Condenados*, de Oswald de Andrade, *Ritmo dissoluto*, de Manuel Bandeira, e poemas de Mário de Andrade, “Noturno de Belo Horizonte”, “Clã do jabuti”, “Carnaval carioca”. Apud *Ibidem*, p.7. Para este autor a oposição entre regionalismo e cosmopolitismo, que muitos autores identificam na literatura modernista, não é tão marcante quanto parece. Na verdade, os dois temas são, ambos, importantes para a literatura deste período.

questão nacional ganha corpo, culminando na criação da *Revista do Brasil* (1916). Este contexto, onde também aparece e se desenvolve a crítica militante de Monteiro Lobato, demonstra o interesse por temas nacionais e, mais que isto, transformam “esta tendência em um apelo pela criação consciente de uma cultura nacional”.¹⁸

São Paulo, desde o final do século XIX, destaca-se na federação por seu impressionante crescimento econômico que se desdobra, de imediato, em reformas urbanas que querem dar à cidade um ar moderno, compatível com sua nova posição de “potência” econômica. Nas representações da época, a imagem do progresso impregna a cidade que parece crescer e mudar num turbilhão.¹⁹ O impacto desse desenvolvimento econômico e urbano do estado e da cidade de São Paulo, aliado ao interesse pela questão nacional parece ter gerado na elite política paulista um orgulho regional que a leva a considerá-los, estado e cidade, “como o nódulo do crescimento e expansão em torno do qual a nação deveria organizar-se”.²⁰ Torna-se essencial, então, fiar-se em uma imagem suficientemente forte, capaz de, num mesmo movimento, forjar a unidade nacional e mostrar o lugar de pioneiro ocupado por São Paulo nessa empreitada. É então num retorno ao passado que a ótica do presente vai buscar sua força, reinventando tradições.

O elemento que tem fôlego suficiente para sustentar a idéia de pioneirismo de São Paulo frente ao Brasil é aquele das *bandeiras* que numa superposição forçada, mas tomada como evidente, uni as glórias do passado àquelas do presente. Foi esse momento, “entre 1890 e 1930, que a figura do bandeirante foi resgatada como símbolo, pois ao mesmo tempo em que denunciava as qualidades de arrojo, progresso e riqueza que São Paulo possuía, representava o processo de integração territorial que dera sentido à unidade nacional. Como símbolo, o bandeirante representava, de um lado a lealdade à nação e permitia também com a significação que os estudos históricos do período lhe deram, que uma parcela da população, a dos imigrantes, se integrassem, emocionalmente à São Paulo,

¹⁸ Love, *op. cit.*, p. 138.

¹⁹ Sobre estas representações, conferir: Sevcenko, Nicolau. *Orfeu extático na Metrópole. São Paulo – sociedade e cultura nos frementes anos vinte*. São Paulo: Cia das Letras, 1992; Brefe, Ana Cláudia Fonseca. *A cidade inventada: a Paulicéia construída nos relatos memorialistas (1870- 1930)*. Tese de Mestrado apresentada ao Depto de História, IFCH – UNICAMP, 1993.

²⁰ Love, *op. cit.*, p. 297.

na medida em que uma das vertentes dos estudos sobre o bandeirantismo deu ênfase à miscigenação”.²¹

Para alguns autores, a valorização da figura do bandeirante pelos intelectuais paulistas está diretamente ligada à vinculação (e mesmo origem) destes últimos às elites política e econômica, interessadas em legitimar o lugar de São Paulo no quadro da federação.²² Sem dúvida, as relações da intelectualidade paulista com o universo do político são bastante estreitas, mas a idéia de uma influência direta, no sentido de considerar os trabalhos produzidos como manipulados e movidos por estes interesses, deve ser relativizada.

A rápida análise de algumas obras históricas sobre as bandeiras, publicadas ao longo dos anos vinte, demonstram que muitas delas foram financiadas pelo governo do Estado, tal como a *História Geral das Bandeiras Paulistas* de Afonso de Taunay e *O Bandeirismo e o Recuo do Meridiano*, de Alfredo Ellis Júnior. Ambos autores, nos prefácios de suas obras, agradecem o apoio do governo do Estado e põem em destaque a figura de Washington Luís Pereira de Souza como o grande benemérito destas empresas, sem o qual, certamente, elas não teriam se realizado. Taunay fala que

“honrando a publicação da presente obra, com o amparo do governo de S. Paulo, vieram os Srs. Drs. Washington Luís Pereira de Souza e Alarico Silveira, trazer-lhe um testemunho que se de um lado nos provoca o maior desvanecimento, de outro, nos traz a apreensão do que não corresponderá a incumbência à expectativa de seus ilustres patronos”²³

Alfredo Ellis tem também o mesmo tom de agradecimento ao então Presidente do Estado de São Paulo. No prefácio da segunda edição de seu livro, ele começa dizendo que

²¹ Abud, Katia M. *O Sangue Intímido e as Nobilíssimas Tradições (a construção de um símbolo paulista: o bandeirante)*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada ao Depto de História da FFLCH da USP, 1985, p. 132.

²² Katia Abud afirma que: “Ellis Jr., Alcântara Machado e Taunay pertenciam ao mesmo grupo da elite dominante paulista durante a República, e embora o último tenha sido o único a não ter uma carreira política era casado na família Souza Queiroz e concunhado de Washington Luís, por sinal, outro historiador dos fatos bandeirantes” (idem). Maria Isaura Pereira de Queiroz assinala que os principais historiadores das bandeiras, “por nascimento ou aliança, pertenciam todos eles a velhas famílias paulistas, e seus trabalhos manifestam, explícita ou implicitamente, claro orgulho de linhagem”. (*op.cit.*, p.82). Paulo Cavalcante de Oliveira Junior, cuja dissertação de Mestrado analisa a obra de Taunay e a construção da memória bandeirante também enfatiza estes laços.

²³ Taunay. *op. cit.*, 1924, p. 16.

“a primeira edição deste trabalho saiu há dez anos precisamente. Era Presidente de São Paulo o Dr. Washington Luís, esse caráter adamantino, esse homem de tempera férrea, de atitudes definidas e nítidas, que todos que conhecemos, admiramos e veneramos, unguído de grande respeito. Quis o Dr. Washington Luís ver valor neste modesto trabalho, para ter uma maior divulgação, que a que lhe davam simples publicações semanais na imprensa. Por isso, fê-lo publicar em volume, por conta do Estado”.²⁴

Além do financiamento de suas obras, Taunay e Alfredo Ellis, bem como Alcântara Machado²⁵ posteriormente, também lembram do papel fundamental desempenhado por Washington Luís para o avanço das pesquisas sobre as bandeiras paulistas, ao publicar, a partir de 1917, as *Actas da Camara de São Paulo* e do *Registro Geral da Camara de São Paulo* e a série de *Inventarios e Testamentos*, encetada em 1920. Taunay já havia ressaltado o valor desta documentação na sua “trilogia” sobre São Paulo, mas não se cansa de enfatizar sua importância para a realização de sua *História Geral das Bandeiras Paulistas*, bem como para as pesquisas desenvolvidas por seus colegas:

“Graças a vários destes valiosos documentos, se puderam reconstruir diversas bandeiras, diz com justiça o prefaciador da notável coletânea. Alguns deles completam e esclarecem fatos ignorados, outros poucos esclarecimentos dão além dos nomes de bandeirantes e da data da expedição, mas podem servir de ponto de partida para futuras e proveitosas investigações. As recentes pesquisas levadas a cabo, com tanta argúcia, quanta consciência, nesta volumosa documentação, por Alfredo Ellis Júnior, vieram verificar a exatidão destas precisões. Achegas valiosas obtiveram-se para a história geral das bandeiras, como no mesmo sentido, igualmente conseguiu o jovem e brilhante pesquisador, uma série de elementos excelentes no aproveitamento das *Actas* e do *Registro Geral*. Contemporaneamente tem Alcântara Machado haurido valiosíssimos informes desta documentação para a reconstituição da sociedade paulista bandeirante, lembremo-lo de passagem, assinalando a importância de seus estudos magistrais”.²⁶

Segundo esta fala parece que a publicação de tais documentos estimulou a realização dessa primeira leva de trabalhos inéditos sobre as bandeiras paulistas. A

²⁴ Ellis, Alfredo. *O Bandeirantismo e o Recuo do Meridiano*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1934, p. 11.

²⁵ *Vida e Morte do Bandeirante*, publicado em 1929.

²⁶ Taunay, *op. cit.*, 1924, p. 13.

preocupação dos autores dessa geração com as pesquisas documentais, inclusive também assinalada nas páginas de rosto de suas obras, demonstram que, para além de um discurso meramente laudatório do papel do bandeirante paulista, há uma busca incessante da “verdade histórica” sobre os sertanistas. Portanto, a dimensão historiográfica da empresa destes historiadores e, especialmente, daquela de Taunay, deve ser valorizada, em paralelo a seu comprometimento com as elites paulistas.

Mapeado o contexto geral em que a obra de Taunay sobre as bandeiras paulistas se insere, é necessário, agora, esmiuçar alguns de seus aspectos, para entender como ela participa de forma definitiva da instauração da imagem positiva do bandeirante-paulista, na década de vinte do século atual.

No tomo primeiro da sua *Historia Geral das Bandeiras Paulistas*, são dados os elementos e direcionamentos gerais da obra e do entendimento do tema. Taunay procura destacar sua importância para a história do Brasil, tentando localizar seu aparecimento na historiografia brasileira. Põe em evidência os autores que trataram do assunto antes dele e critica aqueles que o desprezam completamente, filiados que estavam a uma outra visão da História.

Assim, começa enfatizando as dimensões faraônicas de sua empresa e embora reconheça que o assunto já fora abordado antes, salienta que ele jamais fora feito de maneira “sistemática e pormenorizada”. É o que ele pretende fazer, justificando que este é um

“episódio culminante dos anais brasileiros, pois a ele deve o país dois terços do seu território atual.”²⁷

Ressalta, mais uma vez, o caráter eminentemente nacional da temática das bandeiras, mostrando-se profundamente indignado ao relatar que tanto cronistas coloniais quanto “historiadores do Brasil nação” desprezaram a questão, prestando

“imensa atenção às lutas e à repulsa dos estrangeiros, às questões administrativas, freqüentemente tediosas, infundáveis, deixando na mais inexplicável e imerecida obscuridade os feitos das

²⁷ *Ibidem*, p. 7.

bandeiras. Para eles a história do Brasil é a história da costa quase somente.”²⁸

Inclui neste rol nomes como o de Rocha Pitta e Francisco Adolpho de Varnhagen.

A influência exercida por Capistrano de Abreu na descoberta e valorização do bandeirismo, que ele enuncia algumas páginas adiante dessa passagem citada acima é implícita. Foi o mestre cearense que lhe indicou o “bom caminho a seguir”, quando Taunay demonstrou seu interesse em estudar os capitães-generais e vice-reis, como mostra a correspondência entre ambos, em 1904:

“Afonso Amigo,
A sua idéia de escrever uma história dos capitães-generais de São Paulo é simplesmente infeliz. Que lembrança desastrada a de preferir um período desinteressante quando a grande época dos paulista é o século XVII! Deixe este encargo ao ... ou ao Isso lhes vais calhar. Que encham páginas da revista com tão desenxabido assunto. Reserve você para si o melhor naco, deixe os miúdos para quem deles gostar”.²⁹

Ainda no primeiro tomo da sua *História Geral* Taunay lembra que nos *Capítulos de História Colonial*, publicado em 1907, Capistrano assinalou a importância capital do bandeirismo, ao declarar que

“a invasão flamenga constitui mero episódio de ocupação da costa. Deixava-a na sombra, a todos os respeitos, o povoamento do sertão”.³⁰

É justamente esta frase que inicia o maior de mais importante capítulo daquela obra de Capistrano, “O Sertão”, onde ele procura caracterizar, ainda que de maneira sumária, os principais aspectos e as diferentes fases deste movimento promovido e realizado pelos habitantes de São Paulo. Taunay encontra certamente aí as pistas essenciais para escrever sua epopéia, desdobrada ao longo de inúmeros volumes e milhares de páginas.

Entre os nomes que o precederam, além daquele do eminente mestre cearense, está o de Washington Luís, não apenas pela publicação dos documentos paulistanos, mas sobretudo pelo estudo monográfico que realizou, nos quadros do IHGSP, sobre Antonio

²⁸ *Idem*.

²⁹ Rodrigues, José Honório (org.). *Correspondência de Capistrano de Abreu*, op. cit., p. 274.

³⁰ Taunay, Af. op. cit. (1924), p. 11.

Raposo Tavares, considerado por Taunay, juntamente com Fernão Dias Paes, um dos principais expoentes do movimento sertanista. Cita ainda como essenciais os trabalhos de Basílio de Magalhães, *Expansão Geographica do Brasil até os fins do século XVII* (1914), de Pandiá Calógeras, *As minas do Brasil e sua legislação* (1905), aquele de Diogo de Vasconcellos, *Historia Antiga das Minas Geraes* (1904).³¹ Além destes lembra de outros membros do IHGSP que trataram de casos concretos do bandeirismo, publicaram preciosa documentação, ou ainda, trataram de assuntos correlatos que fizeram avançar as pesquisas sobre as bandeiras.

A obra de Taunay, todavia, pretende ir muito além, ela se impõe, como ele próprio anuncia, como “a história da conquista do Brasil pelos brasileiros”, o que lhe concede dimensões e valor inusitado, que será reconhecido por seus contemporâneos e por aqueles que lhe sucederam. É nesta sua dimensão de narrativa histórica do “maior feito da vida nacional” que seu trabalho se projeta enquanto inventário exaustivo – e inédito – dos feitos bandeirantes. Segundo Roquette Pinto³² essa é uma página da história do Brasil que começou a ser escrita pelas gerações republicanas, o que nos remete, novamente, ao texto de Maria Isaura Pereira Queiroz, que vê no período posterior à 1870 o reaparecimento do ufanismo paulista.

O paulista já historicamente associado à imagem do sertanista, “desbravador, indômito, cheio de iniciativas, conquistador e rebelde”³³, é exaltado, mas não apenas por seu passado glorioso, mas seu valor “encontra-se fortemente implantado no presente, com base no fulgurante desenvolvimento econômico que se havia operado na segunda metade do século XIX em terras que os fazendeiros desbravavam, numa demonstração de que eram lídimos continuadores dos corajosos sertanistas: abriam novas terras à lavoura, utilizavam novas técnicas no trato das culturas e nos meios de comunicação, lançavam-se a novos

³¹ A correspondência entre Taunay e esses estudiosos, sobre assuntos bandeirantes, é intensa a partir de meados dos anos vinte, como se constata pela documentação do Museu Paulista.

³² Pinto, Roquette. “Discurso de Recepção de Afonso de Taunay”. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, nº 103, julho 1930.

³³ O primeiro momento de “ufanismo paulista” coincide com aquele das obras de Pedro Taques, *Nobiliarquia Paulistana, Genealogia das Principais Famílias Paulistanas*, e de Frei Gaspar da Madre de Deus, *Memória para a História da Capitania de São Paulo* (ambas de meados do século XVIII), que trataremos mais adiante. É inclusive nos escritos deste dois “historiadores” de São Paulo que pela primeira vez o termo paulista se associa à empreitada das bandeiras. Queiroz. *op. cit.*, p. 80.

empreendimentos, numa demonstração de audácia e de visão”.³⁴ Neste período as bases históricas eram importantes, mas procurava-se provar a grandeza de São Paulo e dos paulistas de forma “científica”, firmando-se em dados estatísticos. Este ponto de vista fazia parte da “pregação” republicana, calcada na defesa do federalismo, que via São Paulo (na verdade a oligarquia cafeeira) prejudicado pelo centralismo do governo imperial, impedido de crescer, apesar de estar economicamente à frente das outras Províncias brasileiras.³⁵

O progresso de São Paulo também aparece diretamente ligado à figura do imigrante que chega à região por volta de 1860, trazendo braços e novas técnicas para a lavoura do café. Segundo Maria Isaura, alguns autores apontam o início do século como o momento em que se deu o aparecimento da figura do *bandeirante* como um símbolo aglutinador de uma coletividade movida por ideais comuns. Isto teria se dado justamente quando os descendentes dos imigrantes, filhos e netos, já estavam incorporados à população local, através da miscigenação, fazendo parte, inclusive, das camadas economicamente favorecidas e da intelectualidade. A idéia de bandeirante que então surge remete a todos aqueles que habitavam o estado de São Paulo, não importando suas origens. Essa “nova raça”, também marcada por seu pioneirismo, apresentava os mesmos predicados dos primeiros habitantes de São Paulo – igualmente mestiços –, isto é, arrojados, eficientes e amantes do progresso.

Na década de vinte, entretanto, esta superposição entre paulista e bandeirante não é tão evidente como parece, pois este último termo, recentemente criado, designa uma figura distinta do paulista que “viu crescer então sua carga essencialmente geográfica, marcando os que pertenciam a uma região; o qualificativo ‘bandeirante’, por sua vez, surgiu com todo o peso de um significado histórico inconfundível”.³⁶ Neste caso, o termo bandeirante aparece como um elemento de distinção que separa, no interior do Estado, uma coletividade antiga de outra de origem recente, valorizando a primeira em detrimento da segunda. Os imigrantes eram paulistas, mas não eram bandeirantes, pois estes construíram sua glória no passado e através dos feitos dos antepassados.

A colagem definitiva de um termo ao outro, paulista e bandeirante, vem com a Revolução de 32. A necessidade de fazer frente ao governo federal torna indispensável a

³⁴ *Ibidem*, p. 82.

³⁵ A obra de Alberto Salles, *A Pátria Paulista*, de 1887 é justamente uma das porta-vozes destas idéias.

união de todos os componentes do Estado – portanto, de todos os paulistas, independentemente de sua origem social, etnia ou nacionalidade – projetando, assim o símbolo bandeirante para todos os níveis sociais. Todos os que se empenharam na mesma luta pertenciam a mesma raça, de modo que “bandeirante passou a ser sinônimo de paulista, unindo ao significado histórico o significado geográfico.”³⁷

A questão da *raça paulista* é também assunto do primeiro tomo da *Historia Geral das Bandeiras Paulistas*, onde Taunay dedica vários capítulos para falar sobre o ambiente em que desabrochou o bandeirantismo – suas “condições mesológicas” – procurando traçar o perfil dos primeiros paulistas, desde os primeiros povoadores dos “Campos de Piratininga”. Sua preocupação central está em definir a ascendência da “raça paulista”, o seu “grau de mestiçagem” para então explicar, pela composição de seu caráter, como se constituíram suas motivações em relação às bandeiras.

João Ramalho, mítica figura que teria salvado o núcleo original da futura São Paulo da investida dos índios tamoios, em 1562, justamente por ser casado com a filha de Tibiriça, chefe dessa tribo, é definido por Taunay como

“o patriarca europeu da gente de São Paulo, o primeiro realizador desta mestiçagem intensa do planalto de onde proviria uma estirpe a que Saint Hilaire atribui os altissonantes apelidos de ‘raça de gigantes’”.³⁸

³⁶ Queiroz. *op.cit.*, p.84

³⁷ *Ibidem*, p. 85. Sobre a Revolução de 32, conferir: Capelato, Maria Helena. *O movimento de 1932. A causa paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

O termo bandeirante sofre ainda uma outra evolução graças, sobretudo, a atuação do grupo “verde-amarelo”, composto por modernistas como Cassiano Ricardo, Cândido Motta Filho e Menotti del Picchia. O mito das bandeiras é um referência constante nos escritos destes autores, mas ele ganha um conotação nacional a partir do Estado Novo, quando alguns deles passam a ocupar funções expressivas no interior do aparelho de Estado. É deste modo que as idéias regionalistas vão ser absorvidas pelo regime que as integra como dimensão constitutiva do nacional. O Estado Novo apresenta-se como Estado nacional capaz de integrar as diversidades e incentiva os intelectuais a escreverem sobre as origens da nação. A questão central é a fundação do Estado nacional brasileiro, pouco importando que as interpretações sejam distintas. O trabalho de Cassiano Ricardo, *Marcha para o Oeste* (1940) é exemplar neste sentido. “Sustentando a idéia da hegemonia paulista, Cassiano Ricardo vai mostrar que a “bandeira” transcende o tempo histórico ao fornecer o ‘retrato geográfico’ do Brasil e o ‘módulo psíquico e moral do povo brasileiro’. (...) Ele pretende identificar o caráter nacional como sendo bandeirante. As associações daí decorrentes são inúmeras: a idéia de grandeza (de caráter), de pragmatismo, de espírito empreendedor, heroísmo, abnegação etc., constituindo esses valores o fundamento da própria doutrina estadonovista”. (Velloso. *op. cit.*, p. 15.)

³⁸ Taunay, *op. cit.*, 1924, p. 113.

Além de patriarca do povo paulista, João Ramalho também é nomeado o patriarca das bandeiras, por ter

“presidido ao movimento inicial da entrada paulista pelo Brasil (...), anexadoras de milhões de quilômetros quadrados, castelhanos à fé dos tratados, ao nosso patrimônio nacional”.³⁹

Taunay exalta essa linhagem principiada por João Ramalho, o “primeiro vagido da raça mameluca”, justificando o aspecto positivo da mestiçagem.

“Esta liga, diz ele, não era absolutamente inferior, melhorando as condições da mentalidade vermelha e as da musculatura branca, à raça superior (*sic*) infundindo maior resistência e capacidade de acomodação à terra do Brasil”.⁴⁰

Se os qualificativos físicos da raça paulista são herdados dos índios, o espírito aventureiro, desbravador, arrojado, Taunay vai buscá-lo nas origens dos povos europeus que imigraram para o Brasil, principalmente o português. Assim, baseando-se na obra de Oliveira Vianna, *O Povo brasileiro e sua evolução*, ele procura traçar a origem étnica do português, “um dos de formação mais complexa” do continente europeu. Em sua composição teriam participado, entre outros, elementos

“dolicóides e louros, com forte porcentagem de sangue germânico”,

cuja tendência à aventura é uma das características básicas. Essa mistura foi mais presente no norte de Portugal e, segundo Taunay, é justamente desta região que partiu a maior corrente migratória para o continente americano.

É em Pedro Taques (1714-77), todavia, que Taunay encontra os elementos essenciais para justificar a nobre procedência da raça paulista. Além de ter reeditado a obra principal desse autor, *Nobiliarquia Paulistana*, Taunay também publicou vários artigos sobre este que considera não apenas o primeiro historiador paulista, mas o

³⁹ *Idem*

⁴⁰ *Idem*.

“historiador das bandeiras paulistas, dilatadoras do Brasil, historiador da conquista do Brasil pelos brasileiros”.⁴¹

A importância dessa obra para Taunay está justamente no fato dela ser um estudo acurado dos troncos genealógicos dos primeiros povoadores de São Paulo e, neste sentido, ela permitiria um conhecimento da ascendência e descendência dos sertanistas. O trabalho de pesquisa documental do linhagista está entre as suas maiores qualidades:

“um estudo acurado dos documentos acumulados nos cartórios civis e eclesiásticos”.⁴²

Sem dúvida, é na *Nobiliarquia* de Pedro Taques que se delineiam os primeiros contornos da “raça paulista” como uma casta especial, com predicados fora do comum. A fronteira entre aqueles que pertencem à nobre linhagem e aqueles que não podem ser incluídos é claramente demarcada. O próprio Taunay afirma que

“dominado aliás pelas idéias de casta e sentindo-se um pouco parente de todos os seus biografados, dava Pedro Taques expansão a fortíssimo, visceral sentimento aristocrático de preconceitos de família, senão de classe. Para ele não há pior desgraça do que não poder alguém ter direito a ser considerado como ‘de sangue limpo de toda a raça de mácula’”.⁴³

O genealogista mostrava-se extremamente rigoroso ao descrever as mestiçagens entre as famílias, o que não aprovava por acarretar a perda de ‘nobreza’ e de linhagem aristocrática:

“é que para o linhagista sentimento mais arraigado talvez não houvesse do que o da imprescindível necessidade de seleção aristocrática”.⁴⁴

Finalmente, o valor deste “historiador” para Taunay, está não apenas em sua apologia do povo paulista e de suas “nobres” linhagens, mas porque

“a ele devemos na história surpreendente do recuo do meridiano asfixiante do Brasil quinhentista, desde o litoral atlântico até o coração do continente, as únicas manifestações do documento

⁴¹ Taunay, Afonso de. “Pedro Taques e seu Tempo { Estudo de uma personalidade e de uma época}”. *Annaes do Museu Paulista – Tomo Comemorativo do Primeiro Centenário da Independência Nacional*, São Paulo, p. 7, 1922.

⁴² *Ibidem*, p. 245.

⁴³ *Ibidem*, p. 254.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 256.

humano. Deu-nos os traços insubstituíveis para o estudo das personalidades, os caracteres das gerações que passaram sem deixar vestígios; foi dentre os nossos cronistas, dos raros que, na história do país, alguma coisa viram além da inexpressiva resenha e cerzidura dos atos oficiais: cartas régias, provisões e alvarás quase sempre tão ociosos, vazios e amorfos. Resta-nos, graças a Pedro Taques, um pouco da alma dos conquistadores do Brasil Central”.⁴⁵

Frei Gaspar da Madre de Deus (1715-1800) é outro “historiador”⁴⁶ do século XVIII a quem Taunay recorre, pelo seu parentesco com Pedro Taques (eram primos) e por ter sido um dos responsáveis pela conservação e divulgação da obra do linhagista após sua morte.

“Permutavam os dois historiadores tudo quanto tinham: das ‘Memórias’⁴⁷ e submetia ao correspondente, para o mesmo fim, os seus títulos genealógicos e a narrativa dos episódios mais notáveis da história paulista, muitos dos quais infelizmente para nós perdidos”.⁴⁸

Além do valor documental de sua obra, também fundada em ampla pesquisa de arquivos de sua época, sua importância para Taunay está no fato de Frei Gaspar, ter em sua ascendência sangue índio – ele descendia de João Ramalho e da filha de Tibiriça. Ao tentar justificar sua própria descendência – e a legitimidade desta – ele alarga o caráter da raça paulista incluindo nessa os oriundos da larga miscigenação com indígenas, os *mamelucos*, que ocorrera na capitania. As qualidades da raça vinham da mistura de índios com portugueses que gerara

“indivíduos certamente insolentes e com algo de rebeldes, porém ativos, corajosos, cheios de iniciativa e de persistência em suas atividades, o que os levava a tantos feitos notáveis”.⁴⁹

Taunay discorre ao longo de várias páginas para definir os cruzamentos do qual resultou a composição da raça paulista, salientando ainda a fraca presença do elemento

⁴⁵ Apud, Cordeiro, José Pedro Leite. “Afonso de Taunay e a História das Bandeiras”, *Revista do IHGB*, vol. 248, p. 208, 1960.

⁴⁶ O termo mais correto para nomeá-lo, bem como Pedro Taques, seria cronista, mas Taunay insiste em chamá-los de historiadores.

⁴⁷ Taunay refere-se à sua obra *Memórias para a História da Capitania de São Paulo*, 1797.

⁴⁸ Taunay, Afonso de. “Frei Gaspar da Madre de Deus” (Conferência comemorativa do Segundo Centenário), *Revista do IHGSP*, tomo XX, 1915, p. 156.

⁴⁹ Queiroz, *op. cit.*, p. 81.

africano⁵⁰, muito mais presente em outras regiões do país. Apesar de considerar o índio brasileiro, como um dos ramos étnicos que compõe o paulista, seus argumentos procuram enfatizar a forte descendência européia, sobretudo a germânica, de quem teriam herdado o temperamento aventureiro e nômade. A citação de uma passagem de Oliveira Vianna, no *Populações meridionais do Brasil*, é novamente significativo neste sentido:

“só a presença nas suas veias de glóbulos de sangue dos dólico-louros pode explicar a sua combatividade, o seu nomadismo, essa mobilidade incoercível, que os faz irradiarem-se por todo o Brasil, do norte e do sul, em menos de um século”.⁵¹

A necessidade de buscar argumentos para provar a “pureza” da raça paulista inquieta Taunay e embora reconheça a sua mestiçagem, ele procura mostrar que, ao longo do tempo, os grandes líderes do bandeirantismo sofreram aquilo que ele nomeia de “afusão arianizante”, pela chegada sucessiva de elementos europeus e pela diminuição do cruzamento com negros e índios. É deste modo que ele explica a

“elevada proporção de brancos que se encontra em São Paulo já, em 1872, por ocasião do recenseamento nacional muito antes da chegada das grandes levas de imigrantes europeus. Nesta época o coeficiente de porcentagem ariano se eleva a 51,76 por cento.”⁵²

Acrescenta, enfim, que Pedro Taques e Frei Gaspar são exemplos típicos deste processo de “arianização” da população paulista, sobretudo nas suas classes dirigentes. Talvez seja também por isto que a obra de ambos tenha tanto valor para Taunay, eles descendiam das mais notáveis famílias da capitania⁵³ e escreveram sobre os feitos daqueles com quem se identificavam. Vale assinalar aqui que Taunay, numa passagem do tomo nono de sua

⁵⁰ “De quanto apreciavam menos os antigos paulistas o cruzamento africano temos numerosos testemunhos do nosso linhagista (refere-se a Pedro Taques). Assim ao falar de um moço de família preeminente que fizera uma ‘mésalliance’ euroafricana declara categoricamente que se ‘casou com uma mulata e se lhe acabou a geração’”. Taunay, *op. cit.* (1924), p. 134.

⁵¹ Taunay, *op. cit.*, 1924, p. 121.

⁵² *Idem.*

⁵³ Taunay relata que “nasceram, quase ao mesmo tempo, o linhagista em 1714 e o beneditino em 1715. Tinham ambos atrás de si sete gerações de habitantes do Brasil. Dentre os sétimos avoengos em números de 256, contava Frei Gaspar 254 brancos e 2 tupis; e Pedro Taques só brancos. Dos oito bisavós de Pedro Taques, todos eram paulistas, dos de Frei Gaspar cinco portugueses e aparentavam-se ambos aos mais antigos sangues vicentinos, os Buenos, Taques, Lemes. (*Ibidem*, p. 135).

História Geral das Bandeiras Paulistas, faz uma longa digressão genealógica, inserindo a si mesmo na tradição como descendente dos ilustres ancestrais paulistas:

“Deste casal proviria Maria da Assunção Moraes (...) mulher do sargento mor português Lourenço Corrêa Sardinha (...) Da terceira filha do casal Escolástica Maria de Jesus Ribeiro (...) mulher do sargento português José Leite Ribeiro (...) é terno o autor desta História Geral das Bandeiras Paulista que assim se encontra na linhagem dos primeiros povoadores do Brasil como décimo terceiro neto de João Ramalho e de Antônio Rodrigues e décimo quarto de Tibiriça e Pequerobi”.⁵⁴

Taunay pretende (re)alinhar os fios desta tradição quase perdida e fazer de sua obra a continuação dos estudos realizados por aqueles. Para isto, revaloriza as obras destes dois cronistas que lhe fornecem as bases para as suas pesquisas sobre as bandeiras e sobre as linhagens a que pertenceram os bandeirantes do passado, bem como aqueles do presente. É preciso não se esquecer de que os historiadores que estão escrevendo na década de vinte sobre as bandeiras são todos descendentes das velhas famílias paulistas (ou estavam de algum modo a elas ligados). “O sentido profundo, subjacente a seus trabalhos, é a ligação estreita entre as qualidades dos bandeirantes e os predicados da elite paulista a que pertenciam. A filiação lhes parecia indiscutível, as virtudes da *raça* se haviam mantido através do tempo, consubstanciadas nas atividades pioneiras e resultando no engrandecimento da nação, de que se mostravam os mais legítimos motores”.⁵⁵ A digressão sobre a *raça* paulista, feita logo no início do primeiro tomo de sua obra, funciona como seu *a priori*. Necessário se fazia, antes de mais nada, definir a “nobreza da estirpe” paulista, pois ela era a protagonista daquilo que seria narrado no decorrer de quase cinco mil páginas, espalhadas em onze grossos volumes: a tessitura do Brasil pela epopéia bandeirante, em cada uma de suas fases, em cada um de seus episódios exemplares.

As considerações de Taunay sobre a *raça* paulista encontraram opiniões – bem poucas é verdade – divergentes em sua época. Uma delas vem da parte de Roquette Pinto que no seu discurso de recepção do então diretor do Museu Paulista à Academia Brasileira de Letras, em julho de 1930 não lhe poupa críticas, embora reconheça o imenso valor de

⁵⁴ Apud Oliveira Junior, Paulo Cavalcante. *Afonso d'E. Taunay e a construção da memória bandeirante*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da UFRJ, 1994, p. 132.

⁵⁵ Queiroz. *op.cit.*, p. 84.

suas pesquisas. Começa elogiando a vasta obra de Taunay, iniciada na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro de São Paulo, o brilhante trabalho que vinha realizando à frente do Museu Paulista e seus inúmeros estudos no domínio da lexicologia brasileira. Todavia, quando parte para a análise de sua obra maior, a *História Geral das Bandeiras Paulistas*, que naquele momento, já estava em seu sexto tomo, os pontos de divergência com Taunay se demarcam claramente.

É importante lembrar que Roquette Pinto trabalhou durante anos no Museu Nacional como especialista em antropologia, sendo inclusive seu diretor. Em 1918, logo depois que Taunay assumiu a direção do Museu Paulista, ele convidou o então professor assistente de Antropologia do Museu Nacional, para reorganizar as suas coleções etnográficas.⁵⁶ Por pertencerem ao meio bastante restrito dos museus brasileiros no começo do século, Taunay e Roquette eram próximos e mantinham uma correspondência constante sobre assuntos diversos, tendo inclusive participado de projetos comuns, como o filme das *Bandeiras* produzido pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo, no final da década de trinta. Justamente por sua formação e trabalho desenvolvido no Museu Nacional, o que interessa a Roquette Pinto no episódio das bandeiras é, antes de tudo, a questão da *raça*, e não do *território*, do “recuo do meridiano”, que lhe parece o ponto central para Taunay que define a legenda das bandeiras como “a conquista do Brasil pelos brasileiros”. Sua crítica incide diretamente sobre os argumentos que Taunay transporta de Oliveira Vianna, para explicar o espírito aventureiro do povo paulista e suas observações sobre um suposto processo de “arianização” que teria sofrido ao longo dos séculos. Sua reprovação a esta última idéia, é contundente:

“Não sei, Sr. Affonso de Taunay, se fostes sempre bem inspirado consagrando no primeiro volume da vossa História, um capítulo ao que chamastes arianização progressiva dos paulistas, porquanto a antropologia ensina que o sangue ariado é uma utopia. Em todo caso afirmais muito bem: ‘é com elementos quase unanimemente euro-americanos que efetua sua obra a raça de gigantes de Saint-Hilaire’”.⁵⁷

⁵⁶ Conferir Taunay, Afonso de. “Remodelação de exposições”. In: “Relatório referente ao ano de 1918”, *Separata da Revista do Museu Paulista*, tomo XI, São Paulo, Typ. do Diário Oficial, 1919, p. 8-9.

⁵⁷ Pinto, Roquette, *op. cit.*, p. 293.

Ele é não apenas contra a idéia de uma purificação da raça no século XIX, como especialmente refuta o argumento de que fora a mistura germânica no sangue português, o elemento responsável pela modelagem do caráter do paulista, afirmando que

“a combatividade e a mobilidade – que considerais os dois característicos mais salientes do ânimo sertanista, são essencialmente ameríndias.”⁵⁸

Avança dizendo que não compreende

“que se procure explicação para o estupendo movimento nas doutrinas velhuscas da antropologia literária”.⁵⁹

Seu objetivo é alterar, mostrando que as qualidades de bravura, disciplina, espírito guerreiro, nomadismo não foram herdadas dos portugueses, mas dos nossos índios:

“Os homens que para São Paulo vieram de Portugal, portadores ou não de cromossomos nórdicos, pertenciam ao mesmo grupo dos que foram para a Índia, para a China e para a África. Por que razão o ânimo conquistador de tais supostos netos dinamizados de árdegos Vikings, não criou bandeiras semelhantes às de Antonio Raposo, em Guiné ou em Macau?”⁶⁰

Seu argumento ainda avança extraordinariamente em defesa da ascendência indígena do paulista. Ele lembra a influência que certamente teve o ambiente ameríndio primevo,

“criador e propagador de lendas capazes de animar o desejo de varar o desconhecido em busca da terra sem males”⁶¹

e onde a língua corrente era o tupi e não o português. Lembra ainda que o bandeirantismo, como

“varação de território e preação de índios, é anterior à chegada dos colonizadores. Prática habitual dos Tupi. Com eles aprenderam os Ibéricos; e mais bem dotados de recursos e de cultura desenvolveram a lição...”⁶²

⁵⁸ *Idem*

⁵⁹ *Ibidem*, p. 295.

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ *Ibidem*, p. 296.

⁶² *Idem*.

Segundo Roquette Pinto, os rapazes que viviam em Piratininga ouviam das índias lendas e histórias de seu povo o que, ao certo, lançou o germe da curiosidade,

“que achou ótimo terreno no substrato sonhador da alma ibérica”.⁶³

Finalmente, a sua crítica extrapola o âmbito da obra historiográfica de Taunay e se dirige ao diretor do Museu Paulista, onde, segundo Roquette, o elemento indígena, do qual teria vindo o impulso original das bandeiras, foi esquecido. Assim, ele fala:

“Compreendereis agora porque, sr. Affonso de Taunay, vejo nesse glorioso Gavião de Penacho⁶⁴ – o bandeirante desconhecido, que está faltando à vossa galeria do Ipiranga; e no ambiente criado pelos Tupis de Piratininga, encontro o condicionamento primordial e originário das bandeiras, ambiente que pôde agir mais decisivo, graças ao isolamento do núcleo de povoadores, separados da costa pela muralha da serra, e entregues à direção dos Ignacianos, disciplinadores sem rival”.⁶⁵

Taunay também ressalta a importância do ambiente natural dos Campos de Piratininga na motivação das bandeiras, mas não faz referência ao elemento indígena. Os paulistas antigos, segundo ele, não foram inicialmente caçadores de índios ou de ouro, mas foram

“uma raça de homens dominada por indissimuláveis predileções pastoris” (*sic*).⁶⁶

Assim, a expansão primeira dos paulistas teria se dado em busca de pastos, onde fundaram fazendas pastoris, no vale do São Francisco, nos sertões de Goiás, nas caatingas do Nordeste, etc. Somente a norte e a oeste se dirigiram em busca de ouro e pedras, mas posteriormente. Taunay, como Roquette Pinto, subestima o valor atribuído à busca do ouro

⁶³ *Ibidem*, p. 297.

⁶⁴ Roquette Pinto refere-se aqui a um episódio que ele diz ter sido narrado por Gândavo, onde este faz referência direta a uma das lendas contadas pelos tupis, sobre a *terra sem males*, o que indica que, desde os primórdios da colonização, elas eram moeda corrente no ambiente sul americano. Conta o episódio que, por volta de 1549, “algumas centenas de tupis da costa, ao mando de *Uira-uassú* – (a Harpia), – tendo ao lado dois portugueses que morreram no caminho, partiram na direção do Nordeste, em busca de ‘*terras novas onde acharão imortalidade*’ – diz o cronista. *Uira-uassú* e alguns companheiros subiram o Amazonas e chegaram ao Peru, onde foram aprisionados pelo Vice-Rei, em 1549, segundo a crônica de Jimenez de la Espada”. (*Idem*).

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ Taunay, *op. cit.* (1924), p. 142.

na motivação das bandeiras. Antes de tudo o caráter do paulista, aventureiro, desbravador, destemido – caráter esse herdado seja do português com ou sem “cromossomos germânicos”, seja do índio – torna-se a legenda desta raça empreendedora, que uni à glória do presente àquelas do passado.⁶⁷

Bem poucos trabalhos fizeram uma leitura crítica da obra de Taunay, mesmo posteriormente a ela. Para os seus contemporâneos, como Alcântara Machado e Alfredo Ellis, sua obra era referência necessária, pelas dimensões de suas pesquisas e descobertas documentais. Para autores que renovaram os estudos sobre as bandeiras, como Sérgio Buarque de Holanda, a *História Geral das Bandeiras Paulistas* é um verdadeiro manancial documental.

Dois autores, no entanto, merecem ser citados mais detalhadamente, pois propõem interpretações – divergentes – para sua *História das Bandeiras*. O primeiro deles é José Honório Rodrigues que define Taunay como *reviscionista histórico*, seguindo os caminhos abertos por Capistrano de Abreu, que teria sido um dos primeiros autores a se voltar ao estudo de temas essencialmente brasileiros e sob um novo ponto de vista. O revisionismo histórico, explica ele, “tem por fim rever os grandes quadros históricos já construídos, corrigindo, acrescentando, atualizando”⁶⁸, de modo que as descobertas históricas que engaja “vêm menos das pesquisas factuais trazidas pelos novos documentos que das questões novas que sabemos levantar”.⁶⁹

Ele define dois tipos de revisionismo, o factual e o ideológico. O primeiro, sem inspirações ideológicas ou teóricas, tem por fim reconstruir fatos mal estabelecidos ou desconhecidos – é o que teria feito Taunay em relação à história das bandeiras, um episódio, até sua época quase inexplorado no âmbito da historiografia brasileira. O revisionismo ideológico, por sua vez, vai além da mera descoberta de novos fatos, renova-lhes a interpretação. É o que teria feito Capistrano em relação à obra de Varnhagen, ao mostrar que este deu maior valor à invasão holandesa que foi um episódio isolado da ocupação da costa brasileira, deixando de lado a “verdadeira história”, aquela que diz

⁶⁷ Alfredo Ellis partilha do mesmo ponto de vista. Para ele as bandeiras são fruto único da “audácia, temeridade e heroísmo dos paulistas, filho dos lusos povoadores, em cruzamento com a raça de bronze”. (*op. cit.*, p. 32).

⁶⁸ Rodrigues, José Honório. “A Historiografia Brasileira e o Atual Processo Histórico”. In: *História e Historiadores do Brasil*. São Paulo: Fulgor, 1965. p. 25.

respeito ao “povoamento do sertão, iniciado em épocas diversas, de pontos apartados, até formar-se em uma corrente interior, mais volumosa e mais fertilizante que o tênue fio litorâneo”.⁷⁰

Para Capistrano era fundamental estudar este movimento nada isolado da história do Brasil, pois ele revelaria o seu lado verdadeiramente brasileiro e único, distinto de qualquer outro país. Como entende José Honório, o mestre cearense mostra que “não só as comunidades do litoral sujeitas a todas as espécies de influências exóticas, nem os acontecimentos estrondosos, superestruturais, que merecem o desvelado cuidado do historiador. É preciso ver os caminhos, as monções, a fronteira, os processos de conquista do sertão e de criação de uma personalidade histórica distintamente brasileira”.⁷¹ Seguindo esta “nova” perspectiva, a investigação sobre as bandeiras sofrera um impulso capital e o saber histórico no Brasil alargara-se.

Dentro desta proposta de uma renovação na história brasileira, Capistrano teria sido o teórico e Taunay o seu executor. Para José Honório, dentro da corrente do “revisonismo factual”, Taunay construiu aquilo que faltava na *História do Brasil* de Varnhagen, fornecendo uma das mais ricas contribuições para o estudo dos fundamentos da nossa história. “À história territorial juntou a história do principal produto econômico⁷² em larga fase de nossa história”.⁷³ Assim, Taunay teria assinalado e analisado os dois elementos estruturais fundamentais para a compreensão do processo histórico brasileiro, as bandeiras e a economia cafeeira. Deu-lhes um sentido realista, explica José Honório, “estrutural e não conjuntural, mostrava o Brasil como um produto do processo real, isto é não só uma criação política, ética ou religiosa, mas efeito de fatos mais reais (*sic*), mais significativos, mais empíricos, (...) como foram as bandeiras e reconstitui a estrutura econômica mais que secular da sociedade brasileira”.⁷⁴

Ora, esta interpretação de José Honório tropeça em sua própria definição de revisonismo histórico, bem como embaralhada parece sua noção de revisonismo factual. Se o revisonismo histórico se preocupa principalmente com as novas questões que podem

⁶⁹ Rodrigues, José Honório. “Vida e História”. In: *Vida e História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 16.

⁷⁰ Apud Honório, *op. cit.*, 1965, p. 136.

⁷¹ *Ibidem*, p. 137.

⁷² Refere-se aqui à *História do café*, publicada entre 1927 e 1937, em quinze grossos tomos.

⁷³ Honório. *op.cit.*, 1965, p. 138.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 140 e 141.

ser levantadas a partir dos documentos, do que com as pesquisas factuais, como pode existir um revisionismo factual tal como ele define acima e enquadra a obra de Taunay, voltada para a reconstrução de “fatos reais”? O próprio conceito de revisionismo factual parece, então, contraditório. José Honório também não esclarece o que entende por “fatos mais reais”. O que permitiria dizer que alguns fatos são mais reais que outros? Seriam os fatos descritos por Taunay “mais reais” que aqueles descritos por Varnhagen? – fica a questão. Deslize ainda mais grave é aquele de tentar explicar a história escrita por Taunay segundo categorias marxistas, como superestrutura, elementos estruturais, conjuntura e processo real. Finalmente, é importante lembrar que Taunay não se preocupava apenas com fatos e sua mera descrição, mas um de seus primeiros interesses em relação à História foi definir-lhes claramente os métodos, e é justamente o que faz em um de seus primeiros textos, que discutimos anteriormente, “Os Princípios Gerais da Moderna Crítica Histórica” e em sua aula inaugural para o curso de História da Civilização Brasileira na USP. Por essa preocupação metodológica, Alfredo Ellis o chamou de *primus inter pares* na ciência histórica de seus dias.

Paulo Cavalcante de Oliveira, cuja dissertação de mestrado aborda a *História das Geral das Bandeiras Paulistas*⁷⁵, também salienta a imprecisão das noções de revisionismo histórico expostas por José Honório e suas limitações para explicar essa obra. Para este autor a concepção de História de Taunay e sua produção historiográfica remete a uma noção bastante distinta desta de revisionismo histórico, conduz ao conceito de memória.

Logo na introdução de seu trabalho, servindo-se de passagens esparsas das definições de memória e História de Pierre Nora, retiradas da sua longa introdução ao *Lieux de mémoire*, Paulo Cavalcante procura mostrar que a obra de Taunay encontra-se no âmbito da memória e não da História. Assim, ele afirma que: “ao invés de reconstruir o autor **reconstitui**, fugindo à problematização e priorizando o exercício regulado de memória”.⁷⁶ Salienta que a preocupação com a verdade absoluta, com o traçado de uma história sem lacunas, voltada para o estabelecimento da continuidade do passado em relação ao presente, enfim, interessada em resgatar o passado, como um todo, do esquecimento, resulta em uma “memória historiograficamente construída”. Esse “trabalho de memória” ficaria comprovado ao se analisar as próprias motivações da empresa: retrazar todos os trajetos –

⁷⁵ Oliveira Junior, Paulo Cavalcante de. *op. cit.*

ou pelo menos os mais importantes – das bandeiras, evocar feitos, lembrar os nomes dos chefes, fixar datas. Neste esforço, calcado em sólidas referências teóricas (no passado, Pedro Taques, Frei Gaspar da Madre de Deus e Auguste de Saint- Hilaire e no presente Washington Luís e Capistrano de Abreu), Taunay busca “celebrar as tradições paulistas através do conhecimento científico da História”.⁷⁷

Um dos resultados principais desta empresa foi a mitificação da figura do bandeirante que se torna o ponto de encruzilhada entre as glórias do passado e aquelas do presente e se institui, definitivamente, como símbolo da grandeza de São Paulo projetada para futuro. Taunay, como mostra Paulo Cavalcante, volta às origens do movimento, instituindo o lugar de partida, os ancestrais e as figuras exemplares, capazes de sintetizar em si os valores da coletividade bandeirante. Assim, são especialmente lembrados João Ramalho e Tibiriça como os patriarcas do movimento, São Vicente e São Paulo como núcleos iniciais do movimento em direção à construção da nação, Antonio Raposo Tavares e Fernão Dias Paes, como os representantes dos dois grandes ciclos bandeirantes e, finalmente, o rio Tietê é mitificado enquanto veio de condução do último grande momento das entradas, as monções. Todos esses elementos que compõem a epopéia das bandeiras são organizados a partir de três temas estruturantes: a cidade, o sertão e o bandeirante, “o primeiro é o lugar da civilização, o segundo o lugar da natureza e o terceiro o lugar do mito”.⁷⁸

Taunay, bem como outros paulistas de sua geração estava preocupado com a construção de uma identidade nacional brasileira de cunho paulista. Seu trabalho procura mostrar, através da História e pela invenção de uma memória, que essa busca já estava presente nos primórdios da pequena Piratininga e em seus arrojados habitantes. “São Paulo, pelo Brasil, construía os mitos que formavam o Estado e a Nação, ainda na colônia, para que pudesse desfrutar de uma tradição. O historiador combinou os acontecimentos deliberadamente, articulou os temas, repetindo-os à exaustão, sempre concluindo com a mitificação do bandeirante.”⁷⁹

Apesar de minuciosa e bastante esclarecedora, a análise de Paulo Cavalcante da obra maior de Taunay falha ao insistir no fato de que ela se situa no campo da memória e

⁷⁶ *Ibidem*, p. 4.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 121.

não no universo da História, ele parece não ter compreendido perfeitamente as idéias das quais faz uso, provenientes da definição de *lugares de memória* de Pierra Nora. Sem dúvida nenhuma, o aspecto memorial ou de “veículo de memória” – como Paulo Cavalcante prefere definir a *Historia Geral das Bandeiras Paulista* – é fundamental e precisa ser focado. Sua interpretação busca explicitar os alicerces dessa “reconstituição da memória” operada por Taunay, em cada um de seus elementos essenciais. Mas o trabalho historiográfico, bem como aquele que realiza à frente do Museu Paulista, remete, a meu ver, diretamente à noção de *lugares de memória* e a intrincada trama tecida entre memória e História a partir do final do século XIX. Segundo esta noção, não é possível separar tão completamente os universos da memória e da História, e delimitar onde começa e acaba o “trabalho” de cada uma delas. A riqueza mesma desta noção está em mostrar as idas e vindas, as apropriações mútuas que se operam entre os dois campos, tão típicas das sociedades contemporâneas.⁸⁰ Assim, é preciso remeter aqui a algumas noções presentes na introdução do *Lieux de Mémoire*, de Pierre Nora.

O historiador francês esclarece que as diferenças entre as duas categorias começam nos processos e nos elementos diversos que produzem cada uma delas. A memória é, em grande parte, uma operação afetiva que “acomoda-se aos detalhes que a confortam, se nutre de lembranças fluídas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensíveis a todas as transferências, defesas, censuras, ou projeções”.⁸¹ A História, por sua vez, é a construção quase sempre problemática e incompleta daquilo que não é mais; é um trabalho intelectual e laico que analisa, explicita e, portanto, fundamenta-se em um discurso crítico. Elas se diferenciam, também, por suas naturezas. A memória é vida, “sempre sustentada por grupos vivos e, neste sentido, ela está em evolução permanente, aberta à dialética da lembrança e a amnésia, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todas as utilizações e manipulações, suscetível a longas latências e repentinas revitalizações”.⁸² Por outro lado, a História é uma representação do passado, delineada pelo olhar do historiador que se debruça sobre os documentos. A memória, enfim, ao ser

⁷⁹ *Ibidem*, p. 124.

⁸⁰ Conferir: Befe, Ana Cláudia Fonseca. “Pierre Nora: da História do Presente aos Lugares de Memória – uma trajetória intelectual”, *História. Questões e Debates*, nº24, p. 105 a 125, janeiro-julho 1996.

⁸¹ Nora, Pierra. “Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux”. In: Nora, Pierre (dir.). *Les Lieux de Mémoire*. t. 1. Paris: Quarto - Gallimard, 1997, p. 25.

⁸² *Idem*.

apreendida como objeto de uma história possível, deslegitima o passado vivido, pois a tradição histórica ortodoxa desenvolve-se como exercício regrado de memória que busca a reconstituição do passado sem lacunas e sem falhas.

No século XIX e até meados do século atual, através da História e ao redor da nação a memória encontrava sua base de sustentação. A definição do presente se fazia pelo explicitação do passado, como se fosse resultante de uma evolução em linha reta. No caso francês, a construção da República e de seus espaços de legitimação se deu pela invenção de mitos, ritos, seus altares e emblemas. Entretanto, como bem ressalta Eric Hobsbawm, essa utilização política da memória não é especificamente republicana ou francesa, ela é um fenômeno de época, do qual vários países europeus fizeram uso. Trata-se da *invenção das tradições*, “um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição”.⁸³

É o que faz Taunay em relação à história das bandeiras paulistas, não somente em sua obra maior, mas em toda série de trabalhos que a precedem e que caminham em paralelo, inclusive aquele realizado na direção do Museu Paulista. A história das bandeiras passa a ser elemento constitutivo da identidade nacional, no momento em que é revalorizada no contexto de São Paulo da década de vinte. O mergulho no passado dota de sentido o tempo presente que, então, aparece como ponto de culminância evidente de um processo histórico desenrolado em linha reta. A perspectiva é, portanto, teleológica, pois a grandeza de São Paulo e da raça paulista é tomada como fato dado que busca sua legitimação na figura do bandeirante, esse herói paulista de todos os tempos, sertanista, cafeicultor, industrial, maior colaborador na construção do Brasil-Nação.

Neste processo de apropriação do passado e de reconstrução da tradição, as relações entre memória e História se tornam complexas, pois quando apropriada pelo conhecimento histórico, a memória se transforma, de modo que “entre a verdadeira memória, hoje refugiada no gesto, e no hábito, nos ofícios onde se transmite os saberes silenciosos, nos saberes dos corpos, nas memórias de impregnação e nos hábitos, e a memória transformada pela sua passagem a História que é quase o seu inverso: voluntária e deliberada, vivida como um dever e não mais espontânea; psicológica, individual e subjetiva, e não mais

⁸³ Hobsbawm. *op. cit.*, p. 12.

social, coletiva, englobante”.⁸⁴ A História, por sua vez, desenvolve-se no século XIX e até boa parte do nosso século como “história-memória”, sob o modelo da rememoração, da anamnese e da memorização – apesar de sua preocupação em ser crítica ela é, antes de tudo, descritiva.

Entende-se aqui a obra de Taunay como esse trabalho de “história-memória” voltado para a forja de uma identidade nacional de cunho paulista, capaz de embasar as estratégias políticas do presente enquanto ressonância das glórias do passado. O Museu Paulista parece dar materialidade, através de imagens profundamente evocativas⁸⁵, a esta história-memória construída na obra escrita de Taunay. Este museu histórico, com ares de memorial da Independência brasileira recriado pelo “historiador das bandeiras”, institui-se como um lugar de memória nacional, onde as bandeiras e o bandeirante são evocados como os maiores símbolos nacionais. A história do Brasil passa, portanto, a ser lida de um novo ponto de vista em que São Paulo está à frente do contexto nacional, porque, de fato, sempre esteve; a tradição forjada vem, assim, confirmá-lo. Nem propriamente História, nem propriamente memória; o lugar de memória se nutre deste jogo de múltiplas apropriações entre os dois universos, num vaivém que tenta resgatar e cristalizar uma dada identidade nacional.

Como foi dito no início deste capítulo, com a intervenção de Taunay nos cinco primeiros anos de sua gestão, a presença bandeirante se impõe desde o peristilo do Museu e cria o enredo da história contada ao longo de todos os espaços museográficos. Todos os elementos que, um a um, vão sendo acrescentados após 1922 confirmam o projeto inicial, qual seja, mostrar o modo exemplar através do qual São Paulo, o paulista, o bandeirante, enfim, participaram de forma decisiva na constituição da Nação brasileira. Por isto, à representação das proezas bandeirantes, dos grandes personagens do bandeirantismo, às

⁸⁴ Nora. *op. cit.*, p. 30.

⁸⁵ Ulpiano Bezerra de Meneses ressalta que a identidade, além de ter sempre uma tendência conservadora, está diretamente comprometida com a construção de imagens que aparecem como “campo fértil para a mobilização ideológica e as funções de legitimação em que determinadas práticas obtêm aceitação social”. Muitas vezes a construção destas imagens e, particularmente, no caso das identidades nacionais, “escamoteiam a diversidade e, sobretudo, as contradições, os conflitos, as hierarquias, tudo mascarando pela homogeneização *a posteriori* e por uma harmonia cosmética. Observa-se, pois, como ela pode facilmente servir para alimentar as estratégias de dominação e desempenhar funções anestésicas”. Cf. Meneses, Ulpiano Bezerra de. “A Problemática da Identidade Cultural nos Museus: de Objetivo (de Ação) a Objeto (de Conhecimento)”, *Anais do Museu Paulista*, n°1, p 209, 1993.

imagens da cidade colonial se sucede, como se verá em seguida, um oceano de novas imagens que completam o cenário anteriormente composto, pretendendo reforçar o imaginário nacional paulista já instaurado.

3.2. O Museu Paulista a partir de 1923

As inaugurações realizadas em 1922 e sua reabertura solene no dia 7 de setembro daquele ano, mostram claramente a inflexão que se opera no perfil do Museu Paulista: além da decoração histórica realizada nas áreas nobres do edifício, isto é peristilo, escadaria e salão de honra, são abertas oito novas salas dedicadas a temas históricos, quais sejam, Cartografia Colonial e Documentos Antigos (A10), Passado da Cidade de São Paulo (A11), Antiga Iconografia Paulista (A12), Passado de Santos e Antiga Iconografia Paulista (A13), Mobiliário Antigo e Velhos Retratos (A14), Arte Colonial Religiosa Brasileira e Mobiliário do Regente Feijó (A16), Reconstituição da Antiga Cidade de São Paulo (A15) e Objetos Históricos (B9).⁸⁶

A mudança da instituição ganha caráter oficial com três atos do Poder Executivo do Estado. Primeiramente a promulgação da Lei nº 1911 de dezembro de 1922 que cria a Seção de História Nacional, especialmente de São Paulo e de Etnografia, em seguida a anexação do Museu Republicano Convenção de Itu, criado em dezembro de 1921, à recém criada Seção de História do Museu Paulista e, finalmente, o decreto nº 3871, de 3 de julho de 1925, que ampliou o quadro do funcionalismo do Museu e regulamentou as funções e as competências de cada uma das suas Seções e sub-seções. Segundo este último decreto, em seu artigo 5º, competia à Seção de História Nacional os seguintes encargos:

- “a) reunir documentos sobre o passado nacional, principalmente quanto ao de São Paulo, esparsos pelos arquivos, coleções e bibliotecas públicas e particulares e museus brasileiros e estrangeiros;
- b) promover reconstituições referentes aos principais lances da história do Brasil e de São Paulo;
- c) reunir elementos referentes à indumentária antiga, brasileira e paulista, sob as suas diversas formas;
- d) proceder à coleta de material etnográfico brasileiro;
- e) publicar os Anais do Museu Paulista, com preferência de assuntos paulistas e exclusividade de nacionais, e onde se

⁸⁶ Ver Anexo. Ensaio topográfico da planta do edifício do Museu Paulista.

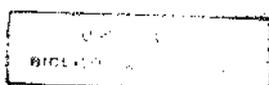
estampem os trabalhos da seção e notadamente peças documentais do acervo do Museu;

f) conservar e zelar as coleções etnográficas e numismática.”⁸⁷

Este regulamento enfatiza, em seus vários aspectos, o caráter de um museu histórico, que deve então conservar, expor, estudar e divulgar os elementos que expressam a história de São Paulo e do Brasil, ao mesmo tempo que legitima o trabalho que Taunay vinha realizando à frente da instituição desde 1917. Amplia-se, deste modo, o quadro a que a História tinha ficado reduzida, segundo o decreto de 1894 que regulamentou o funcionamento do Museu. Naquele momento, vale lembrar, o perfil do Museu fora definido com forte ênfase no estudo e exposição das Ciências Naturais, ficando a História submetida a um tímido segundo plano, voltada para a guarda de documentos relativos ao período da Independência brasileira e para a função de memorial dos grandes vultos da nação. O elemento de maior destaque era então o quadro de Pedro Américo, cujo lugar no edifício já estava previsto antes mesmo de sua construção.

Taunay reverte este panorama, mudando o enfoque e o estatuto que tinha sido anteriormente concedido à disciplina histórica – ela passa a ser encarada também como ciência. Nesse caso, ao lado da função comemorativa de um monumento dedicado à Independência brasileira, a instituição torna-se um centro de estudo, de exposição e de difusão da história do Brasil tomada de um novo ponto de vista, em que São Paulo ocupa a posição central. De mero panteão dos grandes homens da nação, o Museu Paulista tem seu perfil alargado, transformando-se num museu histórico preocupado em reunir documentos, narrar a história e exaltar as virtudes da “raça paulista” que aparece, então, como principal promotora da unidade nacional brasileira.

Levando-se em consideração a concepção de História de Taunay e de sua época, a idéia de documento, presente no item a do regulamento de 1925, parece se referir principalmente às fontes escritas e iconográficas. São principalmente estes dois, os elementos usados na “reconstituição dos principais lances da história do Brasil e de São Paulo”, a que se refere o item b do regulamento. Quanto aos “objetos históricos”, os únicos que são claramente mencionados no referido regulamento (item c), são a “indumentária antiga, nacional e paulista”, apesar do acervo do Museu reunir vários outros objetos, entre



eles, armas, mobiliário, liteiras, canhão, vestígios arqueológicos etc. É difícil, portanto, definir o caráter destes objetos, presentes em vários contextos museográficos na instituição do Ipiranga. Estariam inseridos na categoria “documentos”, mencionado no item a citado acima? É a própria museografia e algumas descrições feitas por Taunay que fornecem algumas hipóteses para a resposta.

As principais salas inauguradas em 1922, com exceção dos espaços monumentais, foram essencialmente compostas pela exposição de documentos textuais dispostos em vitrinas e de documentos iconográficos pendurados nas paredes, organizadas segundo séries temáticas – cartografia do Brasil e de São Paulo coloniais, passado da cidade de São Paulo, antiga iconografia paulista. Duas salas foram dedicadas à exposição de mobiliário antigo e arte colonial religiosa, sendo essa coleção definida por Taunay como “rica”, possuindo “peças valiosíssimas”.⁸⁸ O que define tais objetos como “valiosos” e “reliquias”, nos próprios termos empregados por Taunay, é sua antiga pertença a figuras importantes do passado, bem como seus doadores de renome. Sua descrição desta coleção deixa claro este valor:

“Nela sobressai o mobiliário do Regente Feijó, o leito em que o grande homem expirou, uma mesinha de trabalho acompanhada de cadeira, um sofá e uma mesa, oferta do dr. Pereira de Mattos, deputado estadual, mobiliário tosco, bem representativo da pobreza austera do ilustre chefe de Estado. Um retrato seu de autoria anônima, sobremodo característico pelo vigor, acompanha as **preciosas reliquias do Regente**”.⁸⁹

Além destas salas de mobiliário, Taunay abriu uma sala que chamou “B9 de Objetos Históricos”, onde reuniu coleções bastante diversas de objetos – armas antigas, paramentos sacerdotais do Pd. Regente Feijó, velhos estribos, objetos de uso doméstico de antigas eras etc. –, cuja disposição em um mesmo espaço de exposição não lhe parecia a mais adequada, mas a falta de espaço havia lhe obrigado a assim proceder. Assim ele comenta que:

“por falta de espaço no Museu ainda se ressentem esta sala dos seus antigos característicos de *bric à brac* muito embora já

⁸⁷ *Textos legais sobre o Museu Paulista – 1924-1943. Decreto nº 3871 de julho de 1925 – Reorganiza o Museu Paulista e da-lhe regulamento. APMP/FMP, P2.*

⁸⁸ Taunay, Af. *Relatório de Atividades referente ao ano de 1922, op. cit.*, p. 57.

⁸⁹ *Idem.* (Grifo meu)

liberta de diversos objetos ridículos que faziam a risota dos visitantes cultos”.⁹⁰

Deste mesmo problema se ressentia ainda, muitos anos depois, a sala “TC5 - Indumentária antiga, Fardas, Objetos antigos, Coleções diversas”, aberta nos anos trinta no Museu e descrita no *Guia da secção histórica*, de 1937:

“Foi esta falta de espaço que levou a Diretoria a reunir num único cômodo séries de objetos que mais logicamente deveriam, espalhar-se por diversos outros. Assim, nesta sala notam-se coleções da indumentária antiga de gala, de cerâmica, objetos religiosos, utensílios vulgares de antanho, objetos de uso doméstico, etc.”⁹¹

Supõe-se aqui que os objetos deveriam estar dispostos em diferentes salas, divididos em séries tipológicas e temáticas, tal como na sala TC4, dedicada à exposição de armas e fardas antigas e reminiscências militares e nas Galerias do edifício que expunham peças da arqueologia paulista e antigos veículos de transporte dos séculos XVIII e XIX.

Definidos, por Taunay, como curiosos, interessantes ou pitorescos os “objetos históricos” parecem ter um estatuto diferenciado dos documentos textuais e iconográficos, apesar de em alguns casos, serem expostos numa mesma sala em conjunto com estes – como naquelas dedicadas à um personagens (que serão abordadas neste capítulo), ou em algumas das salas abertas em 1922 (A11 e A12) que, nos anos trinta, são acrescidas de algumas vitrinas laterais onde são expostos objetos variados⁹², relacionados aos assuntos expostos nestas salas.

Assim, parece que os objetos autenticam, caucionam, dão materialidade ao passado, aumentando a evocatividade dos contextos museográficos do Museu Paulista, mas as reconstituições aí feitas têm como base as fontes textuais e iconográficas; sobretudo as primeiras, matéria-prima essencial para a produção historiográfica da geração de Taunay. A relação com os objetos se faz principalmente pela impregnação do passado e/ou por seus antigos possuidores, valores que a eles se colam, conferindo-lhes, no espaço do Museu, novos sentidos. Não são documentos históricos, tal como estes eram entendidos na época,

⁹⁰ Taunay, Af. *Relatório de Atividades referentes ao ano de 1922*, op. cit., p. 58.

⁹¹ *Guia da Secção histórica...op. cit.*, p. 115.

⁹² Coleções de pesos e medidas de antanho, ferros de engomar, velhas chaves, arreatas de prata, estribos. *Ibidem*, pp. 77 e 81.

mas é a noção de *semióforos*, definida por Krzysztof Pomian, que permite compreender como os objetos adquirem novos e excepcionais significados no contexto museográfico / museológico, levando-os, em certos casos, a ascender à categoria de símbolos. Nos museus, como já acontecia nas coleções particulares desde a Renascença, os objetos perdem seu valor de uso tornando-se, em contrapartida, portadores de sentidos, “estabelecendo uma mediação de ordem existencial (e não cognitiva) ente visível e invisível, outros espaços e tempos, outras faixas de realidade”.⁹³

É como lugar privilegiado de exposição do invisível e de transformação do valor de uso dos objetos em símbolos – regionais, nacionais ou universais – que os museus adquirem importância, principalmente após a Revolução francesa. Neste momento, Pomian explica que “os museus substituem as igrejas enquanto locais onde todos os membros de uma sociedade podem comunicar na celebração de um mesmo culto. (...) O novo culto que se sobrepõe assim ao antigo, incapaz de integrar a sociedade no seu conjunto, é de fato aquele de que a nação se faz ao mesmo tempo sujeito e objeto. É uma homenagem perpétua que ela rende a si própria celebrando o próprio passado em todos os aspectos, reconhecendo a contribuição dos vários grupos sociais, territoriais e profissionais que a compõem e exaltando os grandes homens nascidos no seu seio e que deixaram obras duradouras em todos os campos. (...) Ao colocar objetos nos museus expõe-se ao olhar não só do presente mas também das gerações futuras”, os símbolos do passado que, ao articularem ao redor de si os traços de uma dada coletividade social, são capazes de definir e fixar uma identidade para daquela.⁹⁴

Entretanto, o valor e o significado dos objetos não vêm apenas do passado, mas também dos usos e apropriações de que eles são alvo no tempo presente, pois “imerso na nossa contemporaneidade, decorando ambientes, integrando coleções ou institucionalizado no museu, o objeto antigo tem todos os seus significados, usos e funções anteriores drenados e se recicla, aqui e agora, essencialmente, como objeto-portador-de-sentido.”⁹⁵ Portanto, a sua ancianidade, bem como a antiga pertença a grandes personalidades ou ainda

⁹³ Meneses, Ulpiano Bezerra de. “Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico”, *op. cit.* p. 18.

⁹⁴ Pomian, Krzysztof. “Coleção”. In: *Enciclopédia Einaudi- Memória – História*, v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1985, p. 84.

⁹⁵ *Apud* Meneses, Ulpiano Bezerra de. “Do teatro da memória ...”, *op. cit.*, p. 19

a remissão à determinados acontecimentos históricos, apenas reforçam e legitimam os novos usos que o presente confere aos objetos, dispostos e expostos no espaço do museu.

Mesmo centrado nas coleções de História e nas atividades desta Seção, Taunay não descuida da conservação e incremento das coleções de História Natural, mas passa a insistir, de maneira cada vez mais enfática, na necessidade de transferência destas últimas para um outro prédio, pois o caráter histórico do edifício e de sua localização se impõe de maneira definitiva com suas intervenções. Por isto, os relatórios anuais à Secretaria do Estado a que o Museu estava subordinado (primeiramente Secretaria dos Negócios do Interior, posteriormente Secretaria de Educação e Saúde Pública) passam a ser todos os anos iniciados pela mesma reivindicação do diretor, isto é, a imediata construção de um novo edifício, nas imediações do Palácio do Ipiranga, para onde seriam transferidas as coleções de Zoologia, abrindo assim espaço para a plena expansão da Seção de História.

A partir de 1930, Taunay repete o mesmo discurso, nos mesmos termos, a cada novo relatório persistindo no argumento de que “duas crises permanentes impedem que o Museu se desenvolva”, segundo os objetivos que lhe foram fixados pelo decreto de 1925. A primeira crise é a falta de funcionários – a Seção de História, por exemplo, conta apenas com o próprio diretor da instituição até 1936, quando então é nomeado um assistente – e o seus baixos salários em relação aos outros órgãos públicos do Estado. A outra crise diz respeito às suas instalações, que se tornaram absolutamente insuficientes para abrigar o acervo enciclopédico e inadequadas para a apresentação das coleções de história natural. Taunay argumenta que

“Seria para este Estabelecimento um imenso benefício que V. Ex. pudesse dotá-lo de um anexo para o qual se transportasse o material em exposição pública e as coleções em série zoológicas, botânicas e mineralógicas. Atualmente as salas de visita pública ocupam no Museu uma área de oitocentos metros quadrados. Um pavilhão que tivesse dois ou três andares de arquitetura sóbria como o dos museus norte americanos com um total de uns mil e seiscentos metros quadrados, seria absolutamente um desafogo de maior relevância para o Museu Paulista. (...) Tudo teria a ganhar a nossa instituição com essa separação dos dois Museus: o de História e Etnografia e o de História Natural. Se V. Ex., em seu alto critério, puder realizar este desdobramento, que acho indispensável, apenas embaraçado

pelas dificuldades financeiras do momento, terá prestado enorme serviço ao Museu Paulista.”⁹⁶

O problema da falta de espaço no Museu ainda se agrava, em 1923, com a decisão também sancionada pela Lei nº 1911 de dezembro de 1922, de se transferir a Seção de Botânica do Instituto Butantã para o Museu Paulista. Esta decisão foi tomada a partir da aprovação do projeto do deputado Armando Prado apresentado à Câmara de São Paulo, em novembro de 1922. Apesar de posições contrárias de outros deputados, que conheciam o problema da inadequação das instalações do Ipiranga para receber outras coleções de ciências naturais, o projeto de Armando Prado, ex-diretor do Museu Paulista, foi aprovado mediante o argumento de que esta instituição abrigava um herbário antigo e uma biblioteca bastante rica em livros especializados na flora brasileira.

Embora criada oficialmente, a Seção de Botânica nunca chegou a ser deslocada para o Palácio de Bezzi. Taunay conseguiu adiar a sua transferência, ano a ano, até que em 26 de dezembro de 1927 uma nova lei (nº 2243) criou o Instituto Biológico de Defesa Agrícola e Animal, que incorporou a Seção de Botânica do Museu Paulista. Entretanto, entre 1923 e 1927, Taunay enfrentou ferrenha crítica do chefe da Seção de Botânica, Frederico Hoehne, que o acusou de negar o repasse de verbas para sua Seção enquanto as outras Seções do Museu eram agraciadas. Segundo Taunay, isto não era verdade, pois as novas inaugurações que fez na Seção de História, a partir de 1923, teriam sido possíveis graças notadamente às doações feitas ao Museu. Ele lembra que, salvo a dotação orçamentária extraordinária, aberta no ano de 1922 para a realização da decoração histórica do Museu, seu orçamento permanecia o mesmo de 1918.⁹⁷

Sem dúvida alguma, o enriquecimento do acervo histórico do Museu Paulista se faz através de numerosas dádivas que lhe são oferecidas e que se avolumam ano a ano, graças à projeção da instituição em São Paulo e ao prestígio do seu diretor. Seria impossível enumerar todas elas aqui, bem como citar os nomes de todos os benfeitores do Museu, mas

⁹⁶ “Edifícios Anexos – Reforma do Edifício do Museu”. *Relatório de Atividades referentes ao ano de 1928*. APMP/FMP, L12.

⁹⁷ “Tal escassez de recursos consignados no Orçamento para a manutenção do Museu que a seção de história e etnografia nada pôde adquirir em 1923 e em 1924; se ela tem se desenvolvido alguma coisa é porque tem recebido presentes de amigos do Museu e meus particulares, assim, por exemplo a pedido meu o Sr. Dr. Guilherme Guinle adquiriu um quadro para o Museu por cinco contos de reis, e o Sr. Washington Luis deu um conto de réis para auxiliar as despesas de instalação do velho engenho de café que acabo de inaugurar”. Carta de Taunay à José Manoel Lobo, Secretário do Interior de 22.05.24, APMP/FMP, P121.

é importante dizer que a maior parte – e aquelas mais significativas – vem de importantes famílias paulistas, que doam objetos e documentos de seus familiares ou fornecem verbas para o pagamento dos elementos decorativos que Taunay encomenda para os espaços monumentais da instituição.

Entre 1923 e 1933, Taunay completa a decoração dos espaços monumentais do Museu, isto é o peristilo e a escadaria, com diferentes aspectos da história bandeirante. Nos relatórios de 1923 e de 1924, ele descreve quais elementos estavam faltando para finalizar este conjunto altamente evocativo da história nacional.

Além dos quatro painéis referentes aos ciclos bandeirantes, já negociados com pintores cariocas de renome, no final do ano de 1921⁹⁸, Taunay afirma que

“Exige ainda muito serviço para se completar a decoração do peristilo e escadaria do Museu: duas estátuas de mármore do tamanho das de Raposo Tavares e Fernão Dias. Oito vasos de bronze na escadaria, três painéis nas molduras existentes por cima das estátuas de bronze.”⁹⁹

As duas grandes estátuas representariam os dois patriarcas europeu e americano da gente de São Paulo: João Ramalho e Tibiriçá; os três grandes painéis estariam voltados para cenas bandeirantes, isto é:

“imagino fazê-los representando uma varação de canoas, uma cena de retirada dos paulista, com Antonio Raposo Tavares do cabo de São Roque ao São Francisco, em 1640 e um episódio sugerido pelos Inventários e Testamentos a leitura dos Luzíadas no Araguaia em 1616 pelo escrivão da bandeira de Antonio Pedroso de Alvarenga, ou então funerais de um bandeirante no sertão”¹⁰⁰.

Sobre os pilares que acompanham os diversos lances da escadaria seriam postos vasos de cristal que deveriam conter as águas dos principais rios brasileiros, a fim de sintetizar o

⁹⁸ Ver capítulo 2 sobre a contratação dos pintores cariocas e a intervenção de Taunay na confecção das telas.

⁹⁹ *Relatório de Atividades referente ao ano de 1924*, APMP/FMP, L8, p. 12.

¹⁰⁰ *Relatório de Atividades referente ao ano de 1923*, APMP/FMP, L7, p. 8.

A *Retirada do cabo de São Roque* é o único destes três painéis que Taunay consegue mandar pintar durante a sua gestão. Os dois outros painéis previstos para ladeá-lo só serão acrescentados ao acervo do Museu na década de sessenta. Os temas escolhidos não seguem o projeto original de Taunay, apesar de estarem ligados ao bandeirantismo. São eles: *Extração do ouro, 1700* (1963) e *Provedor das Minas, 1700* (1962), ambos do pintor Joaquim da Rocha Ferreira.

conjunto do território nacional; enfim, os pequenos painéis da caixa da escadaria em forma de meia lua, seriam preenchidos com os escudos de armas das mais velhas cidades do Estado cuja tradição bandeirante fora significativa: São Paulo, São Vicente, Santos, Itu, Sorocaba, Taubaté, Parnaíba, Porto Feliz, Itanhaém.

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

Este conjunto, essencialmente voltado para a narrativa dos episódios exemplares da história das bandeiras, completa aquilo que havia sido feito até 1922, ao mesmo tempo que fornece bases sólidas à história nacional de cunho paulista que Taunay estava empenhado em contar. Importante se faz, então, esmiuçá-lo.

- Brasil, epopéia bandeirante

I. Hall Monumental, principiando a epopéia

Como foi apontado no capítulo dois, a narrativa da epopéia bandeirante começa a ser narrada no peristilo do Museu Paulista, a partir das duas estátuas monumentais dos dois sertanistas, Antonio Raposo Tavares e Fernão Dias Paes, considerados por Taunay as figuras máximas do movimento de entradas e de conquista do território nacional. Este último:

“Encarna o segundo grande ciclo bandeirante, o da pesquisa do ouro e das pedras preciosas e tem em frente outra figura máxima do sertanismo, a simbolizar o primeiro grande ciclo. Antonio Raposo Tavares, que o admirável escultor representou na mais apropriada e estupenda das atitudes, com o braço alçado ao nível dos olhos, num gesto de quem atento esquadrinha o horizonte infindo e hostil”.¹⁰¹ (Ver fig. 22)

A monumentalidade dessas representações é uma alegoria da grandeza de seus feitos que, sob a pena de Taunay, aparecem como heróis míticos capazes de atravessar lugares ignotos

¹⁰¹ Taunay, Affonso de. *Índios! Ouro! Pedras!* São Paulo: Melhoramento, 1926, p. 12

e enfrentarem perigos homéricos que só poderiam ser vencidos por seres de raça especial, movidos pelos mais nobres ideais e determinações.



Figura 22 – Luigi Brizzolara, *Antonio Raposo Tavares* (Museu Paulista)

Nos escritos de Taunay, muitas são as passagens que permitem perceber a tentativa de fazer destes dois personagens entidades míticas dotadas de características fora do comum. Um livro exemplar neste sentido é *Índio! Ouro! Pedras*, publicado em 1926, em que Taunay reúne dois ensaios biográficos, um sobre Antonio Raposo Tavares, outro sobre Fernão Dias Paes e um terceiro texto, já publicado separadamente em 1920, intitulado *A Glória das Monções*. Estes três trabalhos resumiriam, em poucas páginas, o que houve de essencial nos três ciclos bandeirantes, enfocando aqueles que foram os seus personagens centrais: Antonio Raposo Tavares representando o ciclo da caça ao índio, Fernão Dias Paes, encarnando o ciclo da busca de metais preciosos e, finalmente, o Tietê, rio das Monções.

Em relação às duas biografias dos bandeirantes, aquilo que permite de imediato perceber o delineamento do mito é o aspecto bastante nebuloso da vida de ambos, de um

não se conhece o local e a data exata da morte, de outro não se sabe onde e nem em que ano nasceu. Além disto, várias passagens de suas biografias estão mergulhadas na mais densa obscuridade ou embasadas em documentos que se contradizem entre si, o que parece ter sido um “prato cheio” para Taunay tirar suas próprias conclusões e, em certo sentido, forçar interpretações. Quais seriam as bases históricas sobre as quais Taunay se assentou para mitificar cada um dos dois bandeirantes e de quais episódios ele se serviu para fortalecer seu ponto de vista e instaurar o mito?

No caso de Antonio Raposo Tavares são vários os feitos de dimensões homéricas: a destruição das missões jesuítas espanholas em 1628, então localizadas no que seriam hoje os Estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul e o conseqüente aprisionamento de centenas de índios; o comando do destacamento paulista que partiu em auxílio de Pernambuco, no momento das invasões holandesas, em 1640; e a fantástica jornada, depois da investida contra as missões de Itatim no Mato Grosso, em 1648, quando teria alcançado os contrafortes dos Andes, no Peru, viajando pelo rio Paraguai e, ao retornar pelo rio Amazonas, teria chegado à Belém do Pará, em 1650, e finalmente voltado à São Paulo, em 1658.

No período em que Raposo Tavares viveu:

“Governar era povoar a todo o transe! Estava-se em plena fase inicial do ciclo da caça do índio na época em que, em torno de São Paulo, se afazendavam os grandes potentados em arcos, como Manoel Preto no Ó, na sua fazenda de mil índios resgatados no sertão, gualachos e biobebas, carijós e pés largos. Choviam as cartas régias, umas sobre as outras, proibindo as entradas ao sertão, mas os paulistas delas não faziam o menor caso”.¹⁰²

Segundo Taunay, uma infiltração de espanhóis, vinda de oeste para leste em direção ao Atlântico, vinha não apenas impedir a expansão lusitana em terras do Sul, como ultrapassava a demarcação do que seriam terras espanholas, segundo os tratados entre Espanha e Portugal e ainda ameaçavam os paulistas pela sua proximidade. Assim, os habitantes de São Paulo começam a realizar descidas ao Sul para tentar expulsar os espanhóis e arrebanhar índios para as povoações do planalto. Neste momento entra em cena Raposo Tavares que, de acordo com o discurso historiográfico de Taunay, é o digno

“representante da coletividade paulista no processo de expansão para oeste ocupado pelo espanhol. (...) O bandeirante reúne em si os anseios da coletividade, as energias propulsoras, a inspiração da ação, a organização da jornada...”¹⁰³ Taunay reconhece a cruza do episódio do aprisionamento dos índios, mas lembra que se trata de uma outra época, de homens com outra mentalidade, cuja ação

“representa o primeiro passo para a conquista da terra de além Paranapanema”.¹⁰⁴

Taunay parece assim supor que os paulistas buscavam a expansão do território de maneira organizada e consciente.

O próximo passo na conquista do território brasileiro a que Raposo Tavares estaria diretamente ligado, segundo o historiador das bandeiras, é sua participação no comando do corpo de paulistas em defesa do território contra a expansão holandesa, e novas investidas contra jesuítas espanhóis, desta vez, em Mato Grosso. Quanto à primeira ação, Taunay força a interpretação dos poucos documentos disponíveis a este respeito, a fim de valorizar a participação dos paulistas e o papel de Raposo Tavares que não teria sido o único chefe a conduzir sertanistas à batalha. Isso porque a participação na investida contra os holandeses foi a forma oferecida pelo rei da Espanha para perdoar todos os crimes dos habitantes da capitania de São Paulo e São Vicente, principalmente aquele das entradas pelo sertão. Assim, os paulistas se bateram contra os holandeses “não porque lutariam pela integração do território à metrópole e muito menos ainda porque ele futuramente formaria uma grande nação. Todavia, estas últimas conclusões são postas de lado, esquecidas; revela-se a participação mitigando-se a motivação e a derrota final frente aos holandeses”.¹⁰⁵

Finalmente sobre sua homérica jornada, do Peru ao Amazonas e seu retorno a São Paulo, quase nenhum registro restou. De certo se sabe que ele se ausentou durante quatro anos de São Paulo e alguns documentos esparsos, assinalados por Washington Luís, Azevedo Marques e Alfredo Ellis, levantam hipóteses de que ele tenha se perdido na caça de índios em fuga ou em busca de metais e pedras preciosas. Um documento divulgado por Paulo Prado, proveniente do Arquivo do Conselho Ultramarino, de 1674, traz a

¹⁰² *Ibidem*, p. 5 e 6.

¹⁰³ Oliveira, Paulo Cavalcante. *op. cit.*, p. 135.

¹⁰⁴ Taunay. *op. cit.* (1926), p. 7.

¹⁰⁵ Oliveira. *op. cit.*, p. 140.

comprovação da passagem de Raposo Tavares pelo Amazonas, permitindo à Taunay comprovar a “veracidade do périplo raposiano” e sustentar o caráter mitológico do personagem e de seus atos:

“Dos grandes ensinamentos de energia e pertinência do expugnador do Sul do Brasil e de seus êmulos, quer os de São Paulo, quer os do Norte, até os dias de ontem, na Amazônia, proveio a mais fecunda sementeira de esforços engrandecedores deste Brasil a quem Rio Branco dá as fronteiras definitivas, abarcando quase metade da América do Sul”.¹⁰⁶

O valor da construção deste mito para Taunay e sua época vai muito além de narrar um dos episódios centrais da epopéia bandeirante, ele está empenhado em construir um “poderoso exemplo que vigora no passado e frutifica no presente, o mito do bandeirante integra uma memória erigida para nobilitar as realizações de uma coletividade que não mais avança sobre o continente, mas que se impõe política e economicamente aos demais estados da federação”.¹⁰⁷

Fernão Dias Paes Leme (ver fig. 23) iguala-se à Raposo Tavares nas dimensões também legendárias de seus feitos:

“Não há talvez nos nossos anais de colônia nome mais historicamente prestigioso e popular do que este do grande bandeirante seiscentista, do incansável explorador dos imensos e ignotos sertões do ‘Guaira’, dos ‘Itatins’ do ‘Ibituruna’, dos ‘Cataguazes’, hoje territórios do Paraná, Mato Grosso, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, do Uruguai, Minas Gerais, Bahia, o famoso governador das Esmeraldas, a quem Bilac intitulou *Caçador de Esmeraldas*, aumentando-lhe o já tão largo renome graças ao estro dos admiráveis alexandrinos em que celebrou a glória”.¹⁰⁸

Sua mitificação por Taunay baseia-se historicamente na chamada “expedição esmeraldina”, de 1674, que o bandeirante realizou em idade já avançada, depois de também ter perseguido e escravizado índios durante boa parte de sua vida. Este bandeirante abre um novo ciclo das bandeiras, aquele da pesquisa de ouro e metais preciosos, que parece expurgar o período anterior e superá-lo.

¹⁰⁶ Taunay. *op. cit.* (1926), p. 16.

¹⁰⁷ Oliveira. *op. cit.*, p. 145.

¹⁰⁸ Taunay. *op. cit.*, p. 19.



Fig. 23 - *Luigi Brizzolara, Fernão Dias Paes Lemes* (Museu Paulista)

Taunay faz questão de ressaltar a sua nobre ascendência, dos velhos clãs vicentinos das primeiras levas de colonos de Martim Affonso e de sua personalidade distinta dos homens rudes de seu tempo, marcada pela capacidade de ponderação. Ele é apontado, por exemplo, como o agente da primeira reconciliação entre Pires e Camargos, as duas famílias da São Paulo colonial que viviam em acirrada disputa o que lhe valeu a nomeação de juiz ordinário da vila para o ano de 1650. No mesmo afã reconciliador, foi também responsável pela reintegração dos jesuítas em seu Colégio de São Paulo.

A “nostalgia do sertão e das aventuras”, diz Taunay, o fez recomeçar as longas expedições de outrora, mas a nobreza de seu caráter, voltado ao apaziguamento, contra todo tipo de violência, é o que parece o guiar em suas novas investidas:

“Vários anos permaneceu Fernão Dias Paes na regies do Sul, refere Pedro Taques, antes de trazer para São Paulo os dóceis rebanhos de escravos vermelhos, a quem conseguiria impor a sujeição por meio de processos de cordura e persuasão, a acreditarmos no que nos refere o seu biógrafo. Processos esses bem diversos dos meios geralmente empregados pelos sertanistas em relação aos homens inferiores da selva que, embora

exagerados pela tradição oral ou a benevolência do linhagista, revelam, em todo caso, na alma do futuro governador das esmeraldas sentimentos humanitários que não eram comuns do seu tempo.”¹⁰⁹

Depois deste período em que estivera no Sul do Brasil, Fernão Dias já gozava de grande prestígio frente à metrópole, de modo que em meados da década de sessenta, quando Affonso VI escreve aos paulistas

“incitando a indomável energia dos bandeirantes, a que pusessem, com todo o afinco, à cata das riquezas minerais. Tal o prestígio de Fernão Dias, então, que, na mesma data, expedira o monarca uma outra carta régia recomendando-lhe a pesquisa de esmeraldas”.¹¹⁰

Na narrativa de Taunay, a expedição se reveste de um caráter extraordinário, pois ele tenta mostrar todas as dificuldades que a envolviam, como a completa ausência de um financiamento por parte da metrópole, que lhes prometia todas as honras e ressarcimento das despesas somente no caso dela ser bem sucedida. Neste caso, Fernão Dias aparece como um homem de personalidade nobre, com perfil heróico, unicamente movido pelo desejo de bem servir “Sua Majestade”; ele não hesitou, por exemplo a fazer sua mulher vender todos os seus bens para que pudesse continuar sua busca. Sem saber, partia para aquela que seria a última jornada de sua vida, da qual nunca mais retornaria. A fonte principal a que Taunay recorre para narrar a derradeira aventura do bandeirante não é outro que Pedro Taques, que por ser descendente deste bandeirante não lhe poupa elogios.

Como se sabe, Fernão Dias não encontra esmeraldas, mas turmalinas. Morre, no entanto, sem saber que as pedras que havia encontrado não eram preciosas como imaginava. O que interessa do episódio para Taunay é mostrar que o bandeirante não apenas morreu acreditando ter cumprido a missão para a qual fora imbuído, mas que ele abriu caminho para, muito em breve, a descoberta de pedras verdadeiras e, portanto, inaugurou uma nova fase do bandeirismo:

“Eram turmalinas, por assim dizer, desvaliosas e não as cobiçadas esmeraldas o que o grande sertanista descobrira; a ignorância induziu-o pelo aspecto das pedras a um engano

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 43.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 46.

providencial que lhe encheu os últimos dias de glória e esperanças.

(...)

Foi a importância da expedição de Fernão Dias Paes extraordinária. ‘Nula embora quanto às riquezas que procurava é assombrosa quanto a outros aspectos’, diz Basílio de Magalhães como todo o acerto. Além do beneficiamento da via de penetração explorou uma zona mais ampla do coração de nossa Pátria, onde estavam escondidos tesouros incalculáveis, logo depois revelado por centenas de paulista”.¹¹¹

A grandeza dos feitos destes dois personagens maiores do movimento de entradas justifica, por si só, a glória do mármore que Taunay lhes concede no peristilo do Museu Paulista, ao mesmo tempo que fixa, em bases sólidas, a narrativa da história do Brasil de um novo ponto de vista, em que São Paulo vem à frente. No passado, ou na “tradição reinventada” pelo historiador das bandeiras, o presente encontra sua legitimidade:

“Na terra de São Paulo, o metamorfismo da arrancada sertanista é hoje a criação desta lavoura cafeeira, razão primordial de ser do nosso mercado cambial e de nossa exteriorização financeira nacional. É, neste momento, a valorização subitânea e prodigiosa destas últimas e dilatadas terras novas de Oeste, há tão pouco ainda desertas e hoje adquiridas para a civilização em tão pujante surto, cheio de tanto aspectos diversos...”¹¹²

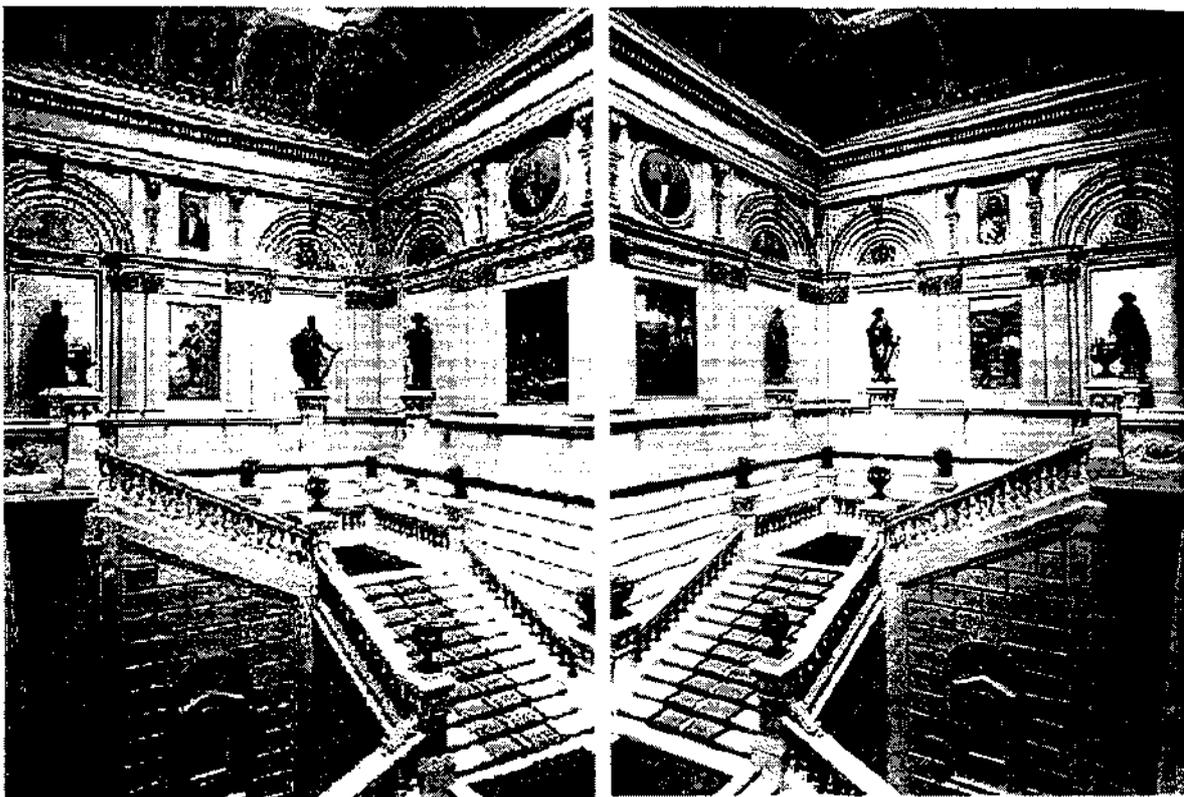
II. Caixa da Escadaria, enredando a epopéia

Tentando completar o cenário já amplamente esboçado para a festa do centenário da Independência, Taunay consegue finalmente instalar, em 1924, na caixa da escadaria entre as estátuas dos bandeirantes, os quatro painéis que “recordam fases capitais da nossa história nacional” que havia encomendado em 1921 aos pintores Henrique Bernardelli, *O cyclo da caça ao índio*, Rodolfo Amoêdo, *Ciclo do ouro*, Fernandes Machado, *Tomada e posse da Amazônia* e, em 1923, a José Baptista da Costa, *Creadores de gado*. Taunay declara que:

¹¹¹ *Ibidem*, p. 53.

¹¹² *Ibidem*, p. 16.

“Ótima impressão causaram e realmente são excelentes documentos de valor da Escola de pintura brasileira. Deve o Museu à generosidade do Sr. Dr. Guilherme Guinle o painel dos criadores de gado, (...) executado de acordo com um projeto partido do Museu”.¹¹³ (Ver figs. 24 e 25)



Figs. 24 e 25 –

Caixa da escadaria à esquerda : Henrique Bernardelli, *Ciclo da caça ao índio* e Fernandes Machado, *Tomada e Posse da Amazônia*. Caixa da escadaria à direita: JoãoBaptista da Costa, *Ciclo dos criadores de gado* e Rodolpho Amoêdo, *Ciclo do ouro*

¹¹³ *Relatório de Atividades referente ao ano de 1924*, APMP/FMP, L8, p. 12.

Em carta endereçada à João Baptista da Costa, em 18.07.23, Taunay descreve claramente como deseja que esta tela seja composta, tal como fez com os outros pintores: “O painel que lhe peço é destinado a lembrar a ação dos bandeirantes paulistas criadores de gado que fundaram enormes fazendas do Alto São Francisco em Minas, na Bahia e até no Piauí. Creio que aquela casa que lhe mandei está muito nos casos de servir como fundo de paisagem, como casa da fazenda cujo terreiro o meu ilustre Am^o colocará uma boiada (...) O tipo da figura principal deve ser a de um homem alto musculoso bronzeado pelo sol, de grande barba, no gênero do Domingos Jorge Velho imaginado pelo Benedito Calixto. (...)Ao lado deste homem colocar camaradas, negros e índios semi-nus, com chapéus de palha. A meu ver creio que a paisagem da casa da fazenda que lhe mandei é quanto basta como cenário. No fundo

Nunca é demais ressaltar que a intervenção de Taunay na confecção destas telas, como de outras, foi intensa. Ele não apenas forneceu as fontes (em alguns casos estampas) a partir das quais a pintura deveria ser composta, como não hesitou em pedir modificações mesmo quando as telas estavam praticamente acabadas. No início de 1923, por exemplo, pede à Fernandes Machado mudanças no seu painel sobre a posse da Amazônia, por Pedro Teixeira em 1639. O pintor responde à Taunay explicando que respeitou a referência histórica que lhe foi indicada, mas que o valor de uma tela deste tipo estava na capacidade de evocar o episódio e não na reconstituição exata da verdade histórica do passado:

“É preciso não confundir tela histórica com painel decorativo. Por ventura a tela de Pedro Américo, que aí está no Museu é a verdade histórica do célebre grito de Ipiranga? E com esta muitas outras. Não tenha receio dos críticos e eu peço licença para lembrar ao amigo que *la critique est aisée, l'art c'est difficile*”.¹¹⁴

Mesmo quando insistia nas referências documentais para compor um quadro, Taunay estava ciente do fato de que a pintura histórica destinada a espaços monumentais de museus históricos deveria se preocupar com a “verdade do passado” extraída do documento, mas seu principal valor estava na evocação do episódio ou personagem lembrado. Por isto Taunay inúmeras vezes manipulou as imagens a serem pintadas, com o intuito de reforçar o seu ponto de vista sob a história narrada.

O quadro “A Retirada do Cabo de São Roque” (ver fig. 26) é mais um exemplo de sua intervenção na composição das telas para o Museu Paulista. Este quadro, fixado na moldura central da galeria do segundo andar de frente para a estátua de Dom Pedro I, estava destinado a evocar o episódio famoso da Guerra Holandesa, já mencionado acima, onde

“figurou um corpo de paulistas notabilizado pelos feitos e os préstimos da sua prática de jornada no Sertão”.¹¹⁵

alguma serra de vegetação escassa como na região do São Francisco ocorre. (...) Colocar também amarrado na cerca por exemplo um cavalo encilhado. APMP/FMP, P119.

¹¹⁴ Carta de Fernandes Machado à Taunay de 04.02.23, APMP/FMP, P118.

¹¹⁵ Taunay, Afonso de. “Galeria do Museu Paulista”, *Mensário do Jornal do Comércio*, t. XXII, v. 2, p. 488, 06.06.43.



Fig. 26 – Henrique Bernardelli, *Retirada do Cabo de São Roque*, 1927 (Museu Paulista)

Em 12, 13, 14 e 17 de janeiro de 1640, seguia uma grande esquadra do Conde de Torre que deveria proceder à reconquista de Pernambuco, sendo composta por um grupo de paulistas, entre os quais sertanistas de renome, comandados por Antonio Raposo Tavares. Esta esquadra foi desmantela pelo ataque sucessivo dos holandeses, mas um grupo guiado pelos paulistas conseguiu escapar mato adentro, transpondo o rio São Francisco, chegando a Salvador. Taunay lembra que Pedro Taques, no seu *Nobiliarquia Paulistana*, refere-se a este episódio em que

“os paulistas da coluna retirante prestaram grandes serviços aos camaradas de jornada pela habilidade em descobrir nas bainhas

‘raízes e paus de digestão preciosos à tropa esfomeada e quase completamente desprovida de víveres.

‘Para se vencer o rompimento da distância trabalhavam todos os soldados como robustos escravos e se sustentavam de mel de abelhas e de raízes (como sempre costumavam fazer os paulistas) a que chamavam *guaribá* por não terem levado o necessário sustento e não lhes ser permitido matar caças para não serem sentidos pelo eco das armas’.

Foi feito d’armas sobremodo notável esta *Retirada do Cabo de São Roque* que inspirou a Henrique Bernardelli magnífico painel de grande evocatividade agrupando em torno do inquebrantável mestre de campo os bravos soldados da leva de São Paulo, consumados sertanistas”.¹¹⁶

A “inspiração” do pintor Bernardelli na confecção desta tela vem (como não poderia deixar de sê-lo) das informações fornecidas por Taunay que aprova o primeiro esboço, mas enfatiza seu desejo de dotar a composição de um ar francamente marcial, em que se destacasse a bravura do elemento paulista:

“Recebi sua carta e pouco depois o esboço do painel em projeto. Está esplêndido. Só tenho uma pequena objeção a lhe fazer: Armar o cavaleiro no primeiro plano, pôr-lhe talvez uma couraça e capacete, dar-lhe um ar mais militar e menos expedicionário para lembrar que se trata de um episódio da nossa história militar.”¹¹⁷

Bernardelli responde a Taunay que talvez não fosse absolutamente coerente representar homens em armaduras, visto as condições ambientais adversas em que o evento teria se passado:

“(…) quando se pensa que essa retirada feita, através da mata virgem cheias de perigos e privações de toda espécie, deixando pelo caminho muitos camaradas exânimes de sofrimento, num clima inclemente, não sei se como disciplina ou mesmo como defesa, seria possível, mas suponho que estavam em combate, ameaçados a cada passo, pode se supor que assim fosse, tornando-se mais explicativo e pitoresco, os porei a pacto de não os fazer tão novos reluzentes como no quadro dos Guararapes do mestre Vitor.”¹¹⁸

¹¹⁶ *Idem*.

¹¹⁷ Carta de Taunay a Henrique Bernardelli de 24.06.23, APMP/FMP, P118

¹¹⁸ Carta de Bernardelli a Taunay de 15.02.23, APMP/FMP, P120.

Taunay, por sua vez, não abre mão de seu ponto de vista e insiste no caráter guerreiro que deve ser dado à representação, dizendo que acredita que ela terá maior destaque se algumas figuras do quadro

“estiverem armadas e não inteiramente com roupas de pano. Isto não quer dizer que o Sr. Ihes ponha aquelas couraças luzidias do mestre Vitor nos Guararapes, porque na parte mais crítica da retirada os combates foram constantes com os holandeses que vinham seguindo de perto a coluna e justamente pode referir-se a essa fase que me parece mais sugestiva”.¹¹⁹

A palavra final vem de Taunay, reforçada ainda pelo argumento de que o sua opinião era partilhada pelo Presidente da Província, Washington Luís, com quem havia discutido a respeito da tela e quem liberaria a verba para pagá-la:

“O presidente conversou comigo acerca do seu esboçeto, mostrando um ponto de vista inteiramente diverso da concepção do quadro. Ele acha que a composição assim como está não pode de todo servir ao Museu, porque dá idéia de uma retirada em que a soldadesca está inteiramente desanimada senão desmoralizada. Entende ele que ao se fazer o painel só pode ser numa cena animada de escaramuça por exemplo com os holandeses para mostrar que o batalhão paulista mantinha íntegra a sua força de êmulo durante a retirada. Entendo que toda razão me assiste e realmente dada **a feição educativa dos museus** é mais natural que o quadro exalte as qualidades de resistência da nossa tropa do que uma impressão de desânimo e abatimento. Não acha também melhor?”.¹²⁰

Esta passagem é exemplar em vários sentidos. Primeiramente, ela mostra mais uma vez a participação direta (para não dizer impositiva) de Taunay na escolha dos temas, assim como na composição das telas destinadas ao Museu, especialmente aquelas que seriam expostas nos seus espaços monumentais. Em segundo lugar – e mais uma vez – fica explícita a intenção de enobrecer a raça paulista, de exaltar as suas mais nobres qualidades, enfim, de enfatizar sua participação determinante em um episódio de cunho “nacional”. Através dessa “retirada estratégica”, os paulistas teriam impedido o avanço das tropas holandesas em direção à Bahia, tentando então conter o elemento estrangeiro e preservando

¹¹⁹ Carta de Taunay a Bernardelli de 20.09.23, APMP/FMP, P120.

¹²⁰ Carta de Taunay a Bernardelli de 27.09.23, APMP/FMP, P120. (Grifo Meu)

a integridade do restante do território brasileiro. Portanto, seja no movimento das bandeiras, em que foi precursor, seja como coadjuvante em outros eventos relativos à unidade e à defesa do território brasileiro, o papel do paulista foi sempre notável.

É importante enfatizar que esta tela foi fixada justamente na galeria do primeiro andar de frente para a estátua do imperador Dom Pedro I, na célebre posição de retirada do laços portugueses. Este gesto salienta a fundação de uma nova nacionalidade ao relegar os símbolos referentes à antiga metrópole. Ao redor do Imperador é narrada a epopéia do Brasil bandeirante, representada pelos grandes feitos dos paulistas empenhados na construção da unidade nacional brasileira. “A Retirada do Cabo do São Roque” sintetiza todos os episódios de caráter “nacional” *avant la lettre* que não foram propriamente bandeirantes, mas demonstra que em muitos destes a participação e auxílio do paulista sempre foi necessária e decisiva.

Na carta acima citada, enfim, Taunay lembra do papel pedagógico do museu, no sentido de que ele deve exaltar as boas e nobres qualidades daqueles que está empenhado em representar, isto é, ele tem como missão transmitir uma mensagem positiva. Vale ressaltar aqui o já dito anteriormente sobre a importância que os museus adquirem, no século XIX, como instrumento de instrução e de transmissão de certas versões do passado, especialmente os museus históricos em momentos em que está em jogo o delineamento de uma dada identidade nacional. A pintura histórica, exposta em espaços museográficos monumentais, parece ter sido o mais fiel aliado dos museus na difícil e nobre tarefa de delinear e transmitir um ponto de vista convincente, já que calcado na tradição, do passado nacional.

Abrindo um parênteses aqui, gostaria de salientar, novamente, a importância da iconografia na decoração de interiores de museus no século XIX, com fins didáticos. Em alguns casos, as pinturas murais, aparentemente apenas voltadas para a decoração dos espaços monumentais ou de aparato dos museus, desempenham o papel de coleção do museu, pelo valor que as imagens representadas adquirem no conjunto do acervo. Exemplo clássico desta sobreposição é o da Galeria das Batalhas no Palácio de Versalhes, encomendada por Luís Filipe no século XIX. Aí, as intenções didáticas são claras, pois a apresentação das telas em ordem cronológica e encadeada, desde o evento fundador até o governo de então pretendia mostrar aos cidadãos franceses que todos fizeram parte da

construção da nação francesa. Pondo em evidência os símbolos fundadores da nacionalidade francesa, pretendia-se despertar, em cada visitante do museu, o sentimento de integração, isto é, a idéia de que existia um elo de união entre todos: sua história comum. (Ver fig. 4, p. 22) Tal se dá também no Museu Paulista, onde a contemplação do passado em um local já carregado de história (um *lugar de memória*) tem como finalidade evocar no espectador uma visão do passado que se superpõe àquela do presente, visando assim legitimar o quadro político de uma época.¹²¹

Consciente do valor evocativo e simbólico da iconografia, Taunay preenche, pouco a pouco, todas as molduras arquitetonicamente esculpidas deixadas pelo arquiteto Bezzi nos espaços nobres do edifício, ou seja, peristilo, escadaria monumental e Salão de Honra. Depois dos painéis bandeirantes, ele consegue instalar, graças à doação do Automóvel Clube São Paulo, os brasões das principais cidades bandeirantes, pintados por Wash Rodrigues. A maior parte destes brasões foram idealizados pelo próprio Taunay que submetia seus projetos, fundado em sólida pesquisa histórica e heráldica, à Câmara Municipal das cidades concernentes. Após a confecção de vários destes escudos e de sua exposição no Museu Paulista, inúmeras cidades passaram a dirigir pedidos expressos à Taunay para a feitura de seus brasões ou, no caso daquelas que já tinha um, melhorar ou corrigir-lhes o aspecto.¹²²

Os nove brasões, inaugurados em 1926, representam os principais centros do bandeirantismo sendo, por isto, colocados acima das estátuas dos bandeirantes na escadaria – Parnaíba, Sorocaba, Porto Feliz, Itu, Taubaté, Itanhaem – e na galeria do primeiro andar de frente para a estátua de D. Pedro I – São Vicente, São Paulo e Santos. O escudo de São Paulo foi instalado exatamente acima do quadro *A Retirada do Cabo de São Roque*.

¹²¹ Conferir: Vaisse, Pierre. "Le décor peint des musées". In: *La Jeunesse des Musées. op. cit.*, p. 142 a 151.

O Museu da Picardia, em Amiens na França é um outro exemplo da importância da iconografia nos museus, com fins políticos e, no caso, também regionais. Construído entre 1855 e 1867 sob a iniciativa da Sociedade dos Antiquários da Picardia, este museu (então chamado de Musée Napoléon) foi concebido ao mesmo tempo como um museu destinado a receber as antiguidades e vestígios da região, como um palácio segundo o modelo do novo Louvre de Napoleão III e como um monumento à Picardia, elevado a todas as glórias e ao Gênio desta província. Ele apresenta várias pinturas murais na caixa da escadaria e na galerias do primeiro andar, justamente voltadas para a exaltação de valores cívicos e regionais. Cf: Viéville, Dominique. "Les peintures murales de Puvis de Chavannes à Amiens", *Collections Amiens, Musée de Picardie*, n°1, p. 1 a 30, mai 1989.

¹²² São inúmeras as cartas trocadas entre Taunay e diversas prefeituras que demonstram esse trabalho. Cf: 18.10.23 (Itu), APMP/FMP, P120; 23.03.25 (Sorocaba), APMP/FMP, P124; 07.03.25 (Porto Feliz), APMP/FMP, P120, para citar apenas algumas delas.

Em carta de agradecimento ao Presidente do Automóvel Clube Paulo Prado¹²³, Taunay deixa claro a participação de importantes paulistas, provenientes de famílias tradicionais de São Paulo, nas obras que vinha realizando no “museu bandeirante”. Além de lembrar da colaboração desta sociedade na decoração que realizou para as festas centenárias em 1922, ele elogia o novo gesto dizendo:

“Agradeço à dádiva do Automóvel Club ao Museu Paulista das telas de José Wasth Rodrigues, feitas por interferência de Henrique de Souza Queiroz, representando os escudos das velhas cidades bandeirantes colocados na escadaria monumental do Palácio do Ipiranga. (...) Veio a agremiação que V.Ex^a preside novamente demonstrar quanto a alma um espírito elevado de interesse pelas tradições paulistas e nacionais e pela continuidade da feição luso brasileira da nossa terra. (...)”

A unidade de vista que entra, V. Ex^a a reinou, para uma casa como esta tem ainda outro significado: é que o belo presente do Automóvel Club se prende à ação dos portadores de dois nomes dos mais altos relevos paulista para com o Museu Paulista”.¹²⁴

Mais uma vez, portanto, fica clara a colaboração prestada pelas elites paulistas ao Museu. Eles parecem reconhecer no espaço construído por Taunay a própria imagem da grandeza de São Paulo, grandeza pela qual se viam os principais responsáveis, porque continuadores, em uma nova escala, dos bandeirantes do passado.

O próximo passo dado para o arranjo museográfico do Palácio de Bezzi, vem com a inauguração dos vasos de bronze contendo ânforas de cristal com as águas dos principais

¹²³ Paulo Prado, cujo nome está diretamente ligado à realização da Semana de Arte Moderna de 22 (ele foi um de seus principais patrocinadores), fez também inúmeras doações particulares ao Museu Paulista a partir da gestão de Taunay. Filho primogênito do Conselheiro Antonio Prado, ele era o principal herdeiro de uma das principais famílias que melhor serviram a economia cafeeira em São Paulo. Profundamente dinâmico em suas atividades como produtor e exportador de café, ele também era profundamente interessado pelos estudos históricos, compondo uma riquíssima biblioteca brasileira, participou ainda ativamente da *Revista do Brasil* e do movimento modernista. Escreveu duas obras importantes, uma voltada ao regional, *Paulística* (1925), e outra ao nacional, *Retratos do Brasil* (1928) nas quais estudou o passado com o claro objetivo de melhor explicar o tempo presente, que ele entende como fase nacional, ou a “superação catártica do colonial pelo nacional”. Pelo seu espírito empreendedor ele é identificado por seus contemporâneos como um dos bandeirantes do século XX, responsável pela renovação do bandeirantismo em uma outra escala, isto é, através da cultura cafeeira. “O homem de ação que ele foi emergia do exemplo desse punhado de novos bandeirantes, que partiram para o café na aventura paulista concretizada na criação dessa monocultura”. Ferraz, Geraldo. “Paulo Prado e Duas Reedições”. In: Prado, Paulo. *Paulística*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. x. [Gostaria de agradecer a Solange Ferraz de Lima, que me chamou a atenção sobre a relação estreita de Paulo Prado com o movimento de 22].

¹²⁴ Carta de Taunay a Paulo Prado de 02.12.25, APMP/FMP, P125

rios brasileiros, colocados sobre as pilastras de mármore da escadaria monumental. A colocação destes vasos, ornados com motivos da fauna e flora brasileiras, característicos das regiões ribeirinhas das duas principais bacias hidrográficas brasileiras, amazônica e platina, é uma idéia que Taunay acalentava desde os primeiros anos de sua direção. (Ver fig. 27.) Em 1920, no discurso proferido no momento da inauguração da coluna rostral comemorativa das monções, em Porto Feliz, ele anuncia este projeto, inspirado em uma passagem da história antiga da civilização persa, salientando o caráter profundamente simbólico e evocativo que os referidos vasos dariam à decoração histórica do Museu Paulista. Taunay conta, então, que no palácio de Persépolis, posteriormente destruído por Alexandre o Grande, havia

“uma sala cuja majestade nenhuma outra sobrepujava. E, no entanto, nada de extraordinariamente se notava na sua decoração; nem sequer quaisquer móveis a guarneciam. Não passava de enorme cômodo nu, vazio, onde em cada ângulo se notava apenas, sobre pedestal comum, uma ânfora de mármore cheia de água.”¹²⁵

Para Taunay, o valor desta decoração de extrema simplicidade estaria na origem das águas contidas nos vasos, provenientes do rio Nilo, Danúbio, Indo e Eufrates, e naquilo que a reunião delas num mesmo espaço vinha representar:

“Aqueles simples ânforas, depositárias daqueles líquidos, simbolizavam do modo mais veemente, forçando a necessidade de uma evocação sintética, tão rápida quanto completa, a vastidão da monarquia construída pelos Achemenidas”.¹²⁶

O historiador das bandeiras acrescenta, no mesmo discurso de 1920, que se fazia urgente erguer um monumento nacional destinado a rememorar os grandes feitos dos bandeirantes, responsáveis pela expansão das fronteiras brasileiras em todas as direções. Quando este monumento fosse construído não poderia faltar nele a ânfora d'água do rio das bandeiras paulistas, o Tietê, que:

“Rememoraré de pronto trabalhos, sofrimentos, prodígios, daqueles que tornaram brasileira tão enorme terra, daqueles que vencida levaram os leões de Castela até à margem direita do

¹²⁵ Taunay, Affonso de. *A Glória das Monções*. São Paulo: casa Editora “O Livro”, 1920, p. 39.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 40.

Paraguai, arrancando-lhes uma área que era de direito sua, incorporando a esta Capitania de S. Paulo, doadora de milhões de quilômetros quadrados ao patrimônio brasileiro, extensões, onde vários impérios se podiam estabelecer.”¹²⁷



Fig. 27 - *Ânfora de vidro com pilastra de bronze* (Museu Paulista)

O rio das monções ganha, como se verá logo adiante, um lugar de destaque na Sala das Monções onde Taunay organiza todo o espaço de exposição para exaltar a última fase das bandeiras, mitificando o rio Tietê e promovendo-o a primeiro e principal rio das entradas. O caráter bravo e desbravador dos paulistas aparece, então, diretamente relacionado à alma deste rio cujo leito acidentado só poderia ter sido cruzado e transposto pela “raça de gigantes”.

Taunay amplia esta idéia inicial, de colocar em exposição no Museu Paulista uma ânfora contendo a água do rio Tietê, e aproveitando as pilastras de sua escadaria monumental, onde o tema bandeirante já dominava a decoração, ele resolve mandar fundir

¹²⁷ *Ibidem*, p. 42.

dezesseis vasos de bronze que receberiam ânforas com as águas dos principais rios brasileiros. Oito vasos maiores para as águas dos rios Amazonas, Negro, Madeira, Tocantins, Paraná, Uruguai e São Francisco e oito vasos menores para os rios Paraíba, Parnaíba, Doce Jaguaribe, Assu, Carioca, Oiapoque, Chuí, Javari e Capiberibe. Dois destes vasos menores receberam as águas misturadas do Oiapoque e Chuí e do Javari e Capiberibe, a fim de simbolizar as duas maiores dimensões do território nacional norte / sul e leste / oeste. Com o acréscimo destes elementos, estranha fusão de objeto artístico, natural e de valor histórico Taunay pretende aumentar a

“imponência do nosso majestosíssimo *hall* infundindo um elemento de maior evocatividade aos visitantes a contemplação daquelas águas que sintetizam a vastidão do território nacional, (...) de modo que não haja unidade alguma de nossa Federação que ali não esteja lembrada pelo seu caudal principal”.¹²⁸

Este conjunto de vasos entra em perfeita harmonia com o cenário anteriormente composto, onde quatro grandes painéis evocam os três ciclos das bandeiras e as seis estátuas dos bandeirantes lembram a conquista de cada uma das regiões brasileiras pelas bandeiras paulistas. A água dos rios evoca a epopéia bandeirante em sua materialidade: mesmo se nem sempre as entradas se fizeram pelos rios, elas quase sempre acompanharam o seu curso e venceram os seus desafios. É o que o historiador das bandeiras quer fazer crer.

III. Sala das Monções, o auge da epopéia

A composição da Sala das Monções (A9)¹²⁹ em 1929, que acolhe a tela de grandes dimensões de Almeida Júnior (7,40 X 5,40), *A Partida da Monção*, fornece novos elementos, profundamente rememorativos para a narrativa da história bandeirante, que tem no Museu Paulista seu cenário de exposição. Nas palavras de Taunay, fica claro que este quadro tem um valor central dentro desta narrativa:

“Não recorda somente as agruras da navegação fluvial exigida pelo apossamento das terras centrais do Continente

¹²⁸ Relatório de Atividades referente ao ano de 1927, APMP/FMP, L11, p 18.

¹²⁹ Ver Anexo. Ensaio topográfico da planta do edifício do Museu Paulista.

anexada ao patrimônio luso contra as letras dos tratados inter-ibéricos. É sobretudo um painel simbolizador da coordenação dos esforços dos homens de todas as procedências, vivendo em nosso solo para a construtividade de um Brasil sempre maior”.¹³⁰

Esta tela já pertencera ao acervo do Museu do Ipiranga, tendo sido encomendada pelo governo do Estado em 1897 e sendo, posteriormente, transferida para a Pinacoteca do Estado. Neste momento em que Taunay está empenhado em recompor todas as referências históricas, as mais evocativas, da epopéia bandeirante, nada mais coerente que a remoção desta tela para o acervo do Museu. Mais uma vez Taunay aproveita da situação para reclamar da falta de espaço no Museu, afirmando que não havia nenhuma sala mais ampla disponível para receber uma tela de tais dimensões.



Fig. 28 – *Sala das Monções*, 1929 (Museu Paulista)

As cartas de Taunay enviadas à Secretaria do Interior, a respeito de qual seria a melhor sala para abrigar esta tela e os outros objetos que a comporiam, demonstram uma ampla consciência de problemas museográficos que a exposição de pinturas de grandes dimensões põe em jogo, bem como uma preocupação com o ponto de vista do visitante. Ele

¹³⁰ *Relatório de Atividades referente ao ano de 1939*, APMP/FMP, L23, p. 12.

salienta, então, que o Museu não tinha nenhuma sala com iluminação zenital, como “requer as galerias modernas” de pintura, por isto seria necessário escolher um cômodo com boa iluminação lateral e com suficiente recuo para que o visitante pudesse ter espaço para apreciar, a certa distância, a obra prima de Almeida Júnior.¹³¹

Escolhida a sala (ver fig. 28), Taunay monta um conjunto bastante coerente que valoriza o tema da tela central. Manda pintar cinco telas a partir de quatro desenhos de Hércules Florence e um de Adriano Taunay, todos considerados “documentos verdadeiros” referentes a última fase das monções, registrados por estes dois artistas quando participaram da expedição do barão Langsdorff, patrocinada pelo governo imperial russo no início do século XIX. São elas: *Carga dos Canões*, *Benção dos canoões em Porto Feliz*, *Pouso de uma monção no sertão*, *Encontro de duas monções*, *Partida de Porto Feliz*, todos de Oscar Pereira da Silva.

Como já foi apontado no capítulo dois, não é a primeira vez – e nem será a última – que Taunay faz uso dos registros picturais deixados por Hércules Florence, a quem ele concedeu, lembra-se mais uma vez, o título de “patriarca da iconografia paulista”, por ter sido um dos primeiros a reproduzir, em desenhos e aquarelas, as paisagens, os costumes, a indumentária e o habitante do interior do Brasil e, sobretudo, o paulista. Tendo mandado fotografar boa parte da obra de Hércules Florence pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional de Paris e aos herdeiros do naturalista residentes em São Paulo, Taunay faz deles a fonte principal para a produção de amplo material iconográfico para o Museu Paulista ao longo de sua gestão. Quanto a sua importância para a iconografia de caráter científico e histórico, Taunay salienta que:

“Devem-lhe a nossa iconografia das ciências naturais, e a dos costumes, serviços inapreciavelmente preciosos e variados. Quem percorrer as salas do Museu Paulista de golpe estará em condições de comprovar esta asserção.

Quando lhe propus o título de patriarca da iconografia paulista, sabia quanto não cometia menor exagero.

Que não deve a Hércules Florence a história dos costumes brasileiros, em São Paulo, em Mato Grosso, na Amazônia? Muitos de seus copiosíssimos desenhos constituem documentos únicos no gênero como os que se referem à Monções para Mato Grosso, às cavalcadas de Sorocaba, à velha indústria açucareira,

¹³¹ Conferir correspondência entre Taunay e o Secretário do Interior, de 12.11.28, 23.11.28, 17.12.28, APMP/FMP, P134 e 07.01.29, APMP/FMP, P135.

de Campinas, à vida dos tropeiros no Caminho do Mar, à abertura das primeiras grandes fazendas campineiras de café, às cenas da estrada etc.

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

Quantos retratos de personalidades célebres como Feijó, Vergueiro, Álvares Machado, Líbero Badaró, documentação de tipos étnicos, trajes e cenas populares, ambientes familiares etc. etc.?

Ao incansável lápis deve a nossa iconografia primeva a mais rica e original das contribuições”.¹³²

Os desenhos referentes às monções registram a própria partida da expedição russa, de Porto Feliz pelo rio Tietê, rumo à Cuiabá no Mato Grosso, seguindo o caminho que era percorrido pelos bandeirantes na última fase das bandeiras. Num artigo em que fala sobre a iconografia das monções, Taunay explica o significado do termo *monção* e narra as aventuras desta que fora uma das últimas – senão a última – das expedições pelo rio Tietê rumo à descoberta e conquista dos sertões brasileiros. O nome *monção* ele define como aquele

“dado nas navegações fluviais paulistas às flotilhas de embarcações, que de Porto Feliz visavam atingir Cuiabá, era uma das reminiscências de velhas tradições lusas das jornadas oceânicas e conquista do Oriente, pois monção é o aportuguesamento da palavra árabe que designa estação propícia às embarcações veleiras”.¹³³

A expedição Langsdorff tinha um caráter científico pretendendo, tal como outras expedições que percorreram anteriormente o Brasil também patrocinadas por monarcas europeus¹³⁴, coletar material botânico, zoológico, mineralógico, etnográfico destinado a enriquecer os museus imperiais, no caso, de São Petersburgo e Moscou.¹³⁵ Segundo

¹³² Taunay, Affonso de. “Memória de Hércules Florence”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XXXIII, v.1, p. 177 a 183, 27.0146.

¹³³ Taunay, Affonso de. “Iconografia das Monções”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XXII, v.2, p. 417 a 421, 30.05.43.

¹³⁴ Expedição de Spix e Martius, patrocinada pelo rei da Baviera, de Saint-Hilaire, promovida pelo Príncipe Wied, ou ainda de Pohl, subvencionada pelo Imperador da Áustria.

¹³⁵ Sobre as expedições científicas e a organização de museus de história natural a partir deste material coletado existe ampla bibliografia, preocupada em mostrar como a prática de “coleccionar a natureza” participa intensamente da constituição e transformação do universo

Taunay, os registros realizados pelos dois desenhistas da expedição são os únicos documentos iconográficos sobre as monções que permitem conhecer através da ilustração, algumas das etapas destas viagens pelo Tietê, desde a preparação das embarcações, a benção antes da partida em Porto Feliz, a paisagem ao longo do caminho e as dificuldades enfrentadas pelos monçoeiros. O próprio quadro de Almeida Júnior foi composto com base na ampla documentação iconográfica deixada por Hércules Florence:

“O primeiro esboço parece realmente inspirado pelo desenho de Florence, depoimento vivo tomado *in loco* ao se prepararem os canoões, atracados ao “Porto”, junto ao “Paredão” da antiga Araraitaguaba, a singrar águas do Tietê abaixo encantado e a sua imensa, penosíssima jornada fluvial e terrestre pelo rio das entradas, o Paraná, o Pardo, o varadouro de Camapuan, o Coxim, Taquari, o Paraguai, o São Lourenço e afinal o Cuiabá até atingirem o fundeadouro da velha Vila do Senhor Bom Jesus, fundação do sorocabano Pascoal Moreira Cabral e término de sua viagem”.¹³⁶

Quanto ao mestre de Itu, Taunay ressalta que Almeida Júnior, nativo da região da partida das monções, reconstituiu com absoluta perfeição o ambiente local e os “passageiros” destas aventureiras viagens. Ele não apenas estudou detalhadamente a paisagem natural de Porto Feliz a qual, aliás, estava habituado desde a infância, como também usou como modelos habitantes da região, o que, para Taunay, dá ainda um caráter mais evocativo à representação:

“Inteiramente homogeneizado com aquela gente que era a sua, praticamente de uma sinceridade e de um verismo absoluto soube impregnar o enorme quadro destes atributos de verdade realmente admiráveis que são os seus.

(...)

Magnífica esta galeria impregnada das mais fortes características brasileiras em paisagem enevoada que é tudo quanto há de mais típico do rio célebre das entradas”.¹³⁷

da ciência desde o Renascimento até o século XIX. Conferir, entre outros: Impey, Oliver, Mac Gregor, Artur (eds. *The origins of Museums: the cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth Centurys Europe*. Oxford: U. Press, 1985; Pomian, Krzysztof. *Collectinneurs, amateurs et curieux, Paris - Venise, XVIème-XVIIIème siècle*, Paris: Gallimard, 1987; Schnapper, Antoine. *Le Géant, la licorne, la tulipe*. Paris: Flammarion, 1989.

¹³⁶ Taunay, Affonso de. “Galeria do Museu Paulista”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t.XXII, v.2, p. 489 a 491, 06.06.43.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 487.

Além dos elementos iconográficos, a sala dedicada a evocar o terceiro ciclo das bandeiras paulistas recebe outros objetos relacionados às monções, “recordações materiais”, diz Taunay, do período. São eles um beque de proa de um canoão¹³⁸, proveniente de uma fazenda de Porto Feliz, uma âncora da antiga navegação fluvial do Tietê, ofertada pela prefeitura da mesma cidade e, finalmente, um vaso grande de bronze, com três anhumas esculpidas, contendo uma ânfora de cristal com a água do rio das entradas, colhida justamente no local representado no quadro de Almeida Júnior.

A força evocativa deste conjunto construído por Taunay, em que o rio Tietê ganha lugar de destaque, pode ser amplamente entendida com base em alguns de seus escritos, em que ele enfatiza a importância deste rio para o movimento das bandeiras, a ponto de mitificar o seu papel, sobrepondo-o à imagem, também mitificada, do bandeirante. Taunay faz deste rio um dos elementos essenciais da tradição bandeirante em que está empenhado em construir:

“No conjunto das vias de penetração do Brasil meridional ignoto e selvagem, nenhuma de tão longínqua significação histórica se reveste quanto a que ao Tietê tão notável realce empresta.

Está o nome do grande rio indestrutivelmente ligado à história da construção territorial do nosso imenso ocidente.

(...)

Inçado de dificuldades, entrecortado pelas itaipavas e os saltos, como que a Providência propositalmente lhe tornara penoso o vencimento do dilatado curso para manter exercitadas as qualidades de resistência e a capacidade de sofrimento dos seus navegadores rudes. (...) Foi o adversário digno de ser vencido pelos que o dominaram”.¹³⁹

Como pode ser notado pela passagem acima, Taunay trabalha no plano da mitificação, ao equiparar as dificuldades a serem transpostas na navegação do rio à bravura dos sertanistas que ousaram navegá-lo, pois eles eram dotados das qualidades necessárias para fazê-lo. Mesmo se anuncia a perspectiva histórica daquilo que está narrando, ao falar do rio Tietê a escassez de documentos sobre os caminhos trilhados pelos rios, antes do

¹³⁸ Cf.: Cartas de Taunay e Eugênio Motta sobre a aquisição do canoão para o Museu Paulista de 29.11.23 e 05.12.23, APMP/FMP, P120.

¹³⁹ Taunay, Affonso de. “O Bandeirantismo e os primeiros caminhos do Brasil”. In: *Curso de Bandeirologia*. São Paulo: Depto Estadual de Informações, 1946, p. 7 a 28.

século XVIII, e o empenho em enaltecer os feitos dos paulistas deslocam seu discurso para o plano de uma narrativa mítica, na qual os bandeirantes aparecem como heróis intemporais a vencer dificuldades e enfrentar perigos fora do comum, dignos de personagens da famosa epopéia grega.

Taunay, sem dúvida, gostaria de poder provar que a navegação pelo Tietê não se restringiu apenas ao último período das bandeiras, mas que este rio é um dos primeiros caminhos – e talvez o principal, ao lado do Caminho do Mar – empregado pelos bandeirantes desde as primeiras investidas rumo aos sertões brasileiros. Apenas baseado em suposições (pois o primeiro documento – indicado pelo próprio Taunay – a partir do qual se sabe que o rio Tietê foi efetivamente navegado, antes do período das monções, é um mapa de um capitão-general paraguaio, Dom Luiz de Céspedes Xeria, de 1628) ele afirma que:

“Acaso por elas teriam avançado as hostes de Antonio Raposo Tavares na sua arrancada para os estabelecimentos castelhanos do Guayrá? É possível que sim, embora nada nos leve a afirmar o fato. Provavelmente por elas também desceram os primeiros devassadores da selva mato-grossense e os escaladores dos Andes, como Antonio Pires de Campos, Luiz Pedroso de Barros, e tantos mais sertanistas, hoje obscuros, serviçais do recuo do meridiano pelo continente, ‘cujas ações heróicas a lima do tempo consumiu’ como diz o cronista que lhes historiou os feitos.”¹⁴⁰

Mesmo falando no plano da hipótese, já que a ausência de documentos não lhe permitia fazer afirmativas, Taunay tem como certo o fato de que os bandeirantes, desde os primórdios do século XVI, percorriam as águas movimentadas daquele rio. Quando fala deste terceiro ciclo das entradas, ele lhe parece, ao mesmo tempo, uma nova etapa, um episódio de

“ímpar originalidade não só em nossos fastos nacionais como nos do Universo”¹⁴¹,

mas sobretudo uma continuidade lógica daquilo que lhe precedeu. Isto porque, para Taunay, as monções eram também uma empresa paulista rumo à exploração e à conquista

Esta mesma passagem se encontra ainda em ao menos dois outros textos de Taunay. Cf. *A Glória das Monções*, op. cit., p. 6 e 7 e *História das Bandeiras Paulistas – Relatos Monçoeiros*, t. III. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975, p. 8 e 9.

¹⁴⁰ Taunay, Af. *A Glória das Monções*, op. cit., p. 12.

da vastidão do território brasileiro, pouco importando se a sua motivação fosse agora a busca de ouro e de pedras preciosas. O que caracteriza este período para Taunay é a frequência das viagens pelo Tietê, de Porto Feliz (antiga Araraitaguaba) a Cuiabá e a dificuldade característica do percurso de três mil e quinhentos quilômetros de atribulada navegação. Em sua essência, esta fase é vista como mais uma prova do papel de São Paulo na conquista do território brasileiro, como se desde o início da colonização e, ininterruptamente, os paulistas fossem movidos por uma espécie de empuxo que os empurrava sempre à frente, à conquista de novas terras:

“Foram os filhos da colônia, os de S. Paulo, incomparavelmente mais que os outros, – quem o ignora? – a quem coube tornar enorme este Brasil que as bulas e tratados haviam condenado a ser mesquinho, apertado entre o Atlântico e o meridiano pouco generoso de Tordesilhas. Haveria de valer a este Brasil mutilado a arrancada paulista trazendo-lhe milhões de quilômetros quadrados tomados ao espanhol, através da selvas ignota e misteriosa, cheia de espanto e terror”.¹⁴²

Para o historiador das bandeiras, São Paulo tinha um papel predestinado que fora também determinado pela sua situação geográfica particular, isto é, o isolamento no meio do planalto, a dificuldade de se chegar ao mar devido ao relevo acidentado dos caminhos e por ser cortado por um rio, o Tietê, que ao invés de correr em direção ao oceano, escoava rumo às imensas terras do interior do Brasil, “convidando” às entradas. Taunay salienta que essa sua idéia é partilhada por vários outros autores que têm pontos de vista semelhantes. Ele cita, então, Teodoro Sampaio que afirma ser o Tietê a “estrada natural ligada ao amplíssimo sistema fluvial, que permitia atingir o íntimo do Continente”; Sérgio Buarque de Holanda que fala que a vocação dos paulistas estaria ligada ao “caminho que convidava ao movimento e não na sedentarização da grande propriedade rural”; Nelson Werneck Sodré que também vê na geografia singular de São Paulo o caráter expansivo de seus habitantes, pois “o Tietê corria para os sertões”; enfim, Cassiano Ricardo que diz que o “planalto empurrou o paulista para o interior” e o rio Tietê “que fez do sertanista bandeirante”.¹⁴³ Taunay quer provar, assim, que o período das monções confirma o destino

¹⁴¹ Taunay, *Af. Relatos Monçoeiros*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴² Taunay, *Af. A Glória das Monções*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴³ Taunay, *Af. Relatos Monçoeiros*, *op. cit.*, p. 15.

de São Paulo e de seus habitantes de estarem na vanguarda da constituição do território nacional, bem como à frente dos episódios mais significativos da história brasileira.

Nem o declínio das monções, no final do século XVIII, fez diminuir a importância deste rio para a história das bandeiras contada por Taunay. É por isto que ele não finaliza sua narrativa sobre o Tietê com a decadência das minas de Cuiabá, mas avança dizendo que a navegação no Tietê ainda continua. Atravessa o período mais tenebroso de sua história, sendo seu imaginário povoado de lendas sobre monstros fantásticos e apavorantes que atacavam os navegadores, quando o marquês de Pombal fez dele a “via *scelerata*” que conduzia os condenados ao presídio de Iguatemi.

“Não nos conta Juzarte que certa manhã o avisaram, às pressas, de que uma canoa fantasma estava à vista da expedição que ele conduzia ao matadouro de Iguatemi?

Deslizava a montaria, silenciosa e misteriosamente, pela bruma da madrugada, havendo o guia do comboio reiu no perfeito dividido, e até contado, os seus remadores e passageiros. Interpelados os incógnitos navegantes, nenhuma voz respondera ao chamamento insistente”.¹⁴⁴

Posteriormente, no início do século XIX, as expedições fluviais pelo Tietê tornam-se cada vez mais escassas, sendo umas das últimas aquela citada acima, a do barão de Langsdorff. Com a abertura da navegação pelo rio Paraguai, rumo ao Mato Grosso, interrompe-se definitivamente as expedições pelo rio das entradas, mas seu destino ainda permanece inabalavelmente ligado à grandeza de São Paulo. Porto Feliz, afirma Taunay, substitui as monções pela agricultura, o transporte passa a ser feito pela ferrovia, o Tietê, contudo, graças ao seu leito acidentado, à presença de inúmeras corredeiras e cachoeiras será aproveitado como fonte de energia para o desenvolvimento industrial de São Paulo. A sacralização do rio se faz, então, em paralelo à mitificação do paulista. Ambos aparecem, na narrativa da epopéia bandeirante pelo historiador das bandeiras, como elementos complementares de uma mesma trama que (re)amarra os fios da tradição, em que as glórias do presente se soldam aos desafios e conquistas do passado. O trecho que se segue deixa clara esta idéia:

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

¹⁴⁴ Taunay, Af. “O Bandeirantismo e os primeiros caminhos do Brasil”. In *op. cit.*, p. 24.

Paulo, nesta nova arrancada que o café veio provocar, dando-lhe inconfundível proeminência entre as forças brasileiras do progresso e da civilização.

O característico secular da tradição paulista é o da continuidade dos esforços. Assim, a princípio, se mantém ininterrupta a corrente que impele os sertanistas à devassa do nosso continente e às viagens maravilhosas pela vastidão sul americana. Exaure-se, com tamanho dispêndio, o núcleo de tão extraordinárias proezas e – contingência natural às cousas humanas – vê-se forçado a um período de profundo repouso e reparação. Mas não se apaga o velho espírito da raça, apenas adormecido.

Desperta, nas últimas décadas, com toda, ou antes com maior energia do que nas primeiras eras, pondo em jogo todas as suas forças para o aproveitamento da feracidade do solo, desde que se lhe revela uma adaptação nova do território”.¹⁴⁵

A importância do rio Tietê para o movimento das bandeiras foi relativizada por Sérgio Buarque de Holanda¹⁴⁶, assim como restrita ao seu terceiro ciclo, o das monções. Numa perspectiva exclusivamente histórica, ele procura mostrar quais os elementos essenciais que distinguem este novo momento das bandeiras daqueles que o precederam. A mudança básica para ele é aquela de mentalidade dos sertanistas obrigados, pelas dificuldades da viagem e pelas restrições do meio de transporte fluvial, a mudarem seus hábitos e seu próprio caráter, até então, demasiadamente individual e expansionista. Este autor explica que

“sem renunciar à existência móvel do bandeirante, os que participaram do comércio de Cuiabá e Mato Grosso têm ambições mais metódicas. Um ritmo que já não é o da simples energia individual livre de expandir-se regula toda a sua atividade. A própria vida há de sujeitar-se neles a limites novos, a novas opressões. Aos freios divinos e naturais, os únicos, em realidade, que compreendiam muitos dos sertanistas de outrora, acrescentam-se, cada vez mais poderosas, as tiranias legais e judiciárias, as normas de vida social e política, as imposições freqüentemente caprichosas dos governantes”.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Taunay, Af. *A Glória das Monções*, op. cit., p. 33.

¹⁴⁶ Holanda, Sérgio Buarque de. *Caminhos e Fronteiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1994; “As monções”. In: *Curso de Bandeirologia*. São Paulo: Depto Estadual de Informações, 1946, p. 127 a 146.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 129

Diferentemente de Taunay, que não aponta nenhuma transformação significativa entre o ciclo das monções e aqueles da caça ao índio e da busca de metais preciosos vendo neles uma continuidade lógica, para Sérgio Buarque o que distingue o terceiro ciclo dos dois anteriores é algo tão evidente quanto necessário, permitindo mesmo ver as monções como um capítulo à parte entre aqueles das entradas. Nos dois primeiros ciclos, os rios constituíam obstáculos à marcha, de modo que as embarcações (pequenas canoas ou toscas janguadas) eram um recurso ocasional do sertanista, ao qual se recorria somente quando a marcha a pé não podia se fazer. Já no ciclo das monções, contrariamente, a navegação era o que caracterizava o deslocamento mais disciplinado dos grupos, sendo a marcha a pé ou a cavalo a exceção. Por isto, antes do período das monções, o Tietê pode ter sido um caminho eventual de penetração nos sertões brasileiros. O próprio nome que foi posteriormente dado a este movimento, monção, tem a ver com movimentação regular e periódica, não aquela dos ventos, como no caso de Portugal, onde o termo se originou com base na navegação pelo Oceano Índico sujeita ao regime dos ventos que levavam barcos veleiros ao Oriente, mas, no caso brasileiro, navegação sujeita ao regime das cheias do rio. A periodicidade, portanto, é um dos elementos necessários deste deslocamento bandeirante.

Segundo Sérgio Buarque, as primeiras investidas rumo a Mato Grosso não se deram em busca de riquezas, mas ainda, à caça de índios. Os primeiros paulistas a alcançarem as bordas de Cuiabá, Antonio Pires de Campos e Pascoal Moreira Cabral partiram ao encalço de índios e se depararam casualmente com pepitas de ouro, por volta de 1720. É a partir de então que começa a corrida rumo à Cuiabá e um enorme deslocamento populacional. As dificuldades da viagem, a longa distância e a necessidade de se controlar o fluxo para a região obrigou a se criar um regime organizado de provisões e disciplinado de navegação que foi evoluindo ao longo do tempo. Aos poucos foram introduzidas coberturas nas canoas para proteger os tripulantes das chuvas, assim como mosqueteiros contra picadas de insetos. É interessante notar que Sérgio Buarque se preocupa em descrever toda a gama de práticas e de costumes que envolvem as monções, mostrando como o movimento de entradas evolui segundo as próprias necessidades materiais que é obrigado a encarar e vencer. O próprio Taunay, em um dos capítulos de seus *Relatos Monçoeiros* assinala a relevância destas descrições – como aquela que Sérgio Buarque faz das canoas – para o

conhecimento das embarcações e da forma pela qual a tripulação e a carga era disposta em seu interior.

Se as considerações de Sérgio Buarque sobre as monções estão principalmente centradas no aspecto histórico e mesmo sociológico do movimento, ele também não escapa – é verdade que em uma dose bem menos enfática – à elegia do esforço paulista. Ele pergunta:

“Em que sentido caberia dizer que foi fecundo para a civilização brasileira do presente, e mesmo do futuro, esse surpreendente movimento colonizador de nosso Extremo Oriente?”.¹⁴⁸

Para responder à questão ele compara o movimento de entradas pelo continente com aquele da expansão ultramarina portuguesa, vendo as monções como uma réplica em escala reduzida desta última:

“Em verdade Cuiabá, durante a era das monções, foi, em quase todos os seus aspectos e muito especialmente nos seus efeitos imediatos, uma forma de migração ultramarina. Os agentes e protagonistas deste movimento partiam de um porto habitado – Ararituaba [Porto Feliz] – para atingirem, cinco meses depois, outro porto – Cuiabá –, tendo atravessado uma área vasta e eram como o Oceano”.¹⁴⁹

Sérgio Buarque ainda avança no sentido de mostrar a importância da empresa paulista para a conquista do território e a unidade do país, de modo que seu discurso se aproxima daquele de Taunay, quando este último fala das bandeiras como “conquista do Brasil pelos brasileiros”:

“Outro resultado permanente está em que as monções puderam corroborar de modo admirável a obra iniciada pelas bandeiras, assegurando-nos a posse plena e tranqüila de uma área de milhões de quilômetros quadrados. É significativo que semelhante aspecto não tenha passado despercebido ao tempo em que se efetuavam as navegações”.¹⁵⁰

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 142.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 143.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 145.

Ele afirma então que o geógrafo e explorador paulista Francisco José de Lacerda, escrevendo no final do século XVIII, notou que embora já existisse um roteiro mais cômodo para o Mato Grosso do que a penosa subida pelo rio Pardo, não se ousava abandonar este caminho por parte das monções de comércio, porque os campos de Vacaria e outras terras entre o Paraná e Paraguai não era povoadas. Não era aconselhável, portanto, deixar de freqüentar tais paragens “afim de não ficarem expostas à cobiça do castelhano”. Os paulistas pareciam, então, ter uma consciência, mesmo que remota, do seu papel na conquista do território “futuramente” nacional. Talvez seja acreditando nesta idéia que Sérgio Buarque tenha começado este texto sobre as monções com a seguinte passagem:

“As monções representam, em realidade, uma das expressões nítidas daquela força expansiva que parece ser uma constante histórica da gente paulista e que se revelará mais remotamente nas bandeiras. Força que depois impeliria pelos caminhos do sul os tropeiros de gado, e que, já em nossos dias, iria determinar o avanço progressivo das civilização do café”.¹⁵¹

IV. Concluindo a narrativa da epopéia bandeirante

Como foi mostrado no capítulo dois, a narrativa da Independência brasileira se faz de um ponto de vista de São Paulo e da história de São Paulo, de modo que o gesto de D. Pedro I, fundador de uma nova nacionalidade, aparece como conseqüência natural da “conquista do Brasil” pelos paulistas através do movimento das bandeiras. Taunay procura, então, acrescentar, todos os elementos que lhe pareciam essenciais para contar a história da nação brasileira de cunho paulista, dotando-a de grande evocatividade. Ele aproveita a aproximação da comemoração de duas efemérides importantes da história paulista – a aportada de Martim Affonso de Sousa em Cananéia (1531)¹⁵² e fundação de São Vicente (1532) – para fazer novas inaugurações no peristilo e na escadaria do Museu, que completam o conjunto e reafirmam o ponto de vista paulista da história aí narrada.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 127.

¹⁵² Cf. carta de Taunay ao Secretário de Educação e Saúde Pública sobre a importância da comemoração desta data, 30.07.31, APMP/FMP, P141.

Em 1930 Taunay coloca, no alto do primeiro lance da escadaria monumental logo abaixo da estátua de D. Pedro I, e sob um pedestal de mármore e bronze artisticamente composto, um dos velhos marcos de pedra quinhentista provenientes do litoral de Cananéia:

“Verificou-se no ‘hall’ monumental do palácio do Ipiranga, quiçá o mais majestoso vestíbulo do Brasil, a colocação de um dos padrões que mais remotamente recordam os primeiros anos pós-cabralinos. É, certamente, para o nosso Estado, o mais velho testemunho da presença européia em terra paulista”.¹⁵³ (Ver fig. 29)

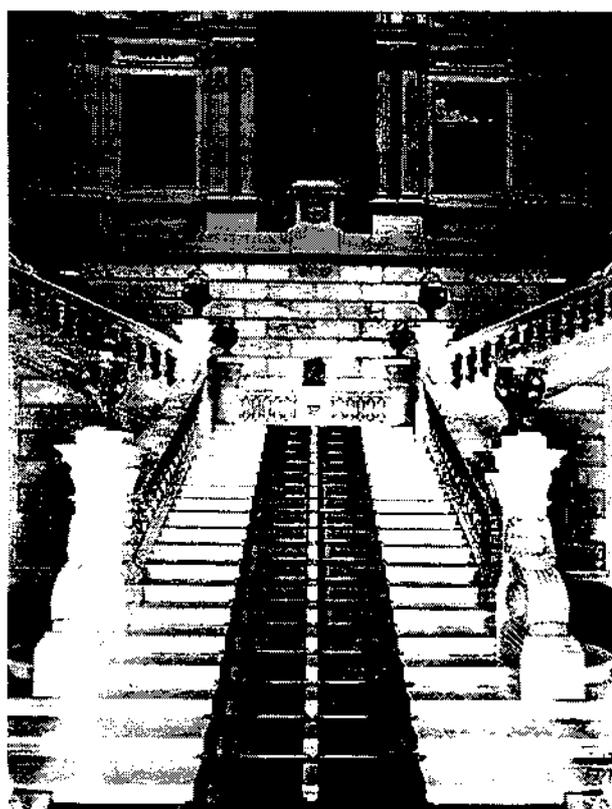


Fig. 29 – Marco de Cananéia no primeiro lance na escadaria monumental (Museu Paulista)

Esse marco foi doado ao Museu Paulista pelo Prefeito de Cananéia em 1927¹⁵⁴ depois de ter sido resgatado do fundo do mar, para onde havia rolado desde meados do século passado, em uma das tentativas de sua remoção e de um dos dois outros marcos que

¹⁵³ Taunay, Affonso de. “O marco quinhentista de Cananéia”, *Revista do IHGSP*, v. XXVIII, p. 62, 1931 e *Relatório de Atividade referente ao ano de 1930*, APMP/FMP, L14, p. 15.

se encontravam no portal de Itacurussá, por membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Sabe-se que estes marcos foram chantados em uma das primeiras navegações de exploração e apossamento da costa brasileira, possivelmente pela esquadra de Martim Affonso de Sousa, como era costume ser feito pelas antigas expedições portuguesas no período colonial.

Taunay fala que, desde o século XVIII, os documentos assinalam a presença de um marco, acompanhado de seus dois “tenentes” (pedras menores que a principal e geralmente não lavradas), no litoral de Cananéia considerados, por alguns cosmógrafos, como a delimitação do local em que o meridiano de Tordesilhas penetrava em terras brasileiras. Dada sua importância para a história do Brasil e da posse do território brasileiro, estes padrões foram objeto de atenção e estudo desde Frei Gaspar da Madre de Deus até Francisco Adolpho Varnhagen e outros doutos do IHGB. Foi Varnhagen que aventou a idéia de que tais objetos deveriam ser recolhidos ao museu do IHGB, antes que fossem roubados ou danificados.

A sua datação é controversa, entre 1501 e 1531, como salienta o próprio Taunay, mas seu valor é indiscutível:

“(...) trata-se de uma pedra quinhentista assinaladora da passagem dos primeiros apossadores do solo brasileiro, por portugueses e padrão colocado no litoral de São Paulo. Autores há que atribuem a sua implantação a Martim Affonso de Sousa em 1531, outros querem que haja sido posta antes, por Christovam Jacques. Há quem diga até, como Ayres do Casal, que ali em Itacurussá, foi chantado o padrão, em 1501, pela expedição de André Gonçalves (?) e Américo Vespúcio. Seja como for, trata-se de uma relíquia preciosa (...)”¹⁵⁵

Diretamente ligados ao tema evocado pelo padrão quinhentista de Cananéia, isto é, a posse e povoamento do Brasil colonial, Taunay acrescenta ao peristilo do Museu quatro painéis. As comemorações das efemérides vicentinas e a doação do padrão de Cananéia funcionam como boas justificativas – além de altamente evocativas – para realizar novas inaugurações no Museu. Diante do orçamento restrito com que Taunay contava, mais uma

¹⁵⁴ Carta de Taunay ao Secretário do Interior, comunicando a doação, 19.07.27, APMP/FMP, P130.

¹⁵⁵ *Idem*

vez, ele é obrigado a recorrer ao mecenato de amigos e de personalidades paulistas para completar a decoração da instituição que dirigia.¹⁵⁶

Estas telas pretendem evocar os primórdios da colonização ao representarem os primeiros povoadores das terras de São Paulo, D. João III, Martim Affonso de Sousa, assim como a aparição dos primeiros patriarcas das famílias paulistas, os ascendentes dos bandeirantes, João Ramalho e Tibiriçá. Nas palavras de Taunay eles aparecem como precursores, pois

“relembra os vultos essenciais do quinhentismo paulista: o Rei povoador e seu grande delegado americano da colonização inicial, os patriarcas europeu e americano dos mais velhos troncos vicentinos”.¹⁵⁷ (Ver Fig. 30)

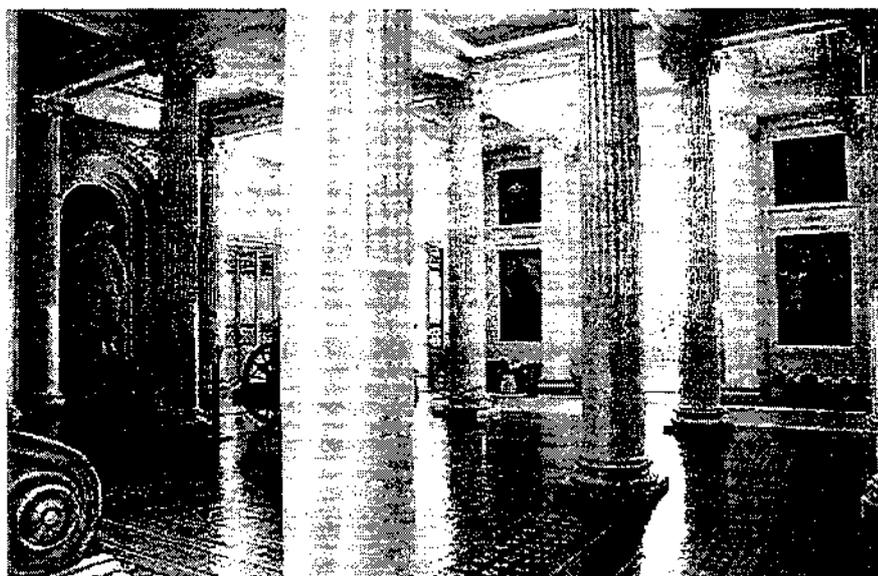


Fig. 30 – Vista geral do peristilo com quatro painéis de José Wash Rodrigues. No alto à esquerda D. João III, abaixo dele, João Ramalho. No alto à direita Martim Affonso de Souza, abaixo dele Tibiriçá (Museu Paulista)

Taunay é chamado a participar das comissões organizadoras de vários eventos municipais e estaduais comemorativos dos quatrocentos anos da chegada de Martim

¹⁵⁶ Duas destas telas foram doadas por Samuel Ribeiro. Cf. correspondência enviada por Taunay de 18.08.33, 11.01.34, APMP/FMP, P150 e de 13.07.34, APMP/FMP, P152.

¹⁵⁷ Taunay, Af. *Guia da Secção de História do Museu Paulista*, op. cit., p. 57.

Affonso de Souza ao litoral paulista e do quarto centenário da fundação de São Vicente¹⁵⁸, entre elas ele é o responsável pela sugestão dos elementos iconográficos que comporiam a coleção de moedas vicentinas, cunhadas pela Casa da Moeda por ocasião destas datas. A escolha destes elementos, em que figuram as quatro efígies dos personagens ligados à colonização vicentina do Brasil, demonstra, mais uma vez, a importância da presença desses no Museu Paulista.¹⁵⁹

Assim, D. João III é o rei de Portugal que tomou a decisão de povoar as terras brasileiras, mandando dividi-las em doze capitanias hereditárias, cada uma com cinqüenta léguas de frente marítima, com exceção de São Vicente que media cem léguas. A Martim Affonso de Sousa coube o governo desta capitania, onde fundou a vila de São Vicente, em 1532, e alguns anos depois a vila de Piratininga, futura cidade de São Paulo. João Ramalho, cuja chegada ao território brasileiro foi interpretada de maneira bastante controversa por vários historiadores da geração de Taunay, aparece como aquele que auxiliou, de maneira eficaz, a missão colonizadora de Martim Affonso de Souza, pois ele já estava radicado nas terras ocupadas pela capitania de São Vicente, quando esta foi criada. Deste modo, conta a história que ele teria facilitado o contato com os índios que habitavam a região e começado o processo de miscigenação da “raça paulista”. Finalmente, Tibiriçá é o chefe de umas das principais tribos indígenas que habitavam os Campos de Piratininga, com a qual João Ramalho estabelece laços bastante estreitos, unindo-se a uma das filhas do cacique; ele é considerado o patriarca americano dos bandeirantes.¹⁶⁰

Essas figuras foram instaladas no mesmo espaço em que já estavam expostas as estátuas monumentais de Antonio Raposo Tavares e Fernão Dias Paes, ou seja, no peristilo do Museu, podendo ser vistas logo que se cruzam suas portas de entrada. Enquanto representações dos primeiros colonizadores e dos precursores da gente de São Paulo – dos bandeirantes, portanto – eles são o ponto original da narrativa da epopéia bandeirante, cujo ponto de chegada já fora inicialmente fixado: a nação foi fundada em solo paulista. Taunay, trabalha numa perspectiva teleológica, por isto todo a narrativa histórica em que esteve empenhado em montar desde 1917 no Museu Paulista, converge para a justificativa, em bases sólidas, da idéia de que São Paulo continua à frente do progresso e do

¹⁵⁸ *Relatório referente ao ano de 1931*, APMP/FMP, L15.

¹⁵⁹ Cf. Carta da diretoria da Casa da Moeda a Taunay, de 31.10 32, APMP/FMP, P146.

¹⁶⁰ *Idem*.

desenvolvimento nacional. A história reinventa, assim, a tradição, fazendo do espaço museográfico um poderoso aliado da historiografia construída por Taunay e por outros historiadores de sua geração, também empenhados nas vias do nacionalismo paulista.

Com a incorporação do padrão quinhentista de Cananéia e dos quatro painéis do peristilo, é possível dizer que a história das bandeiras paulistas contada por Taunay, tal como ele planejava fazê-lo no início dos anos vinte, está praticamente completa.

Ao longo destes anos, alguns comentários feitos a respeito do Museu Paulista permitem afirmar que ele passa a ser identificado como um museu de história, com enfoque eminentemente regional. Vale a pena, então, antes de finalizar esta parte, retomar ao menos um destes comentários, feito por um dos principais doadores de objetos e documentos para o acervo do Museu, pois ele resume, em conjunto com o discurso de Taunay que lhe segue, a essência daquilo que foi discutido até aqui, a respeito do perfil histórico que a instituição adquire dentro dos quadros de um nacionalismo paulista.

Em 1927, Paulo Prado na cerimônia de entrega ao Museu da doação de duas cartas anchietanas, compradas de antiquários londrinos¹⁶¹, deixa claro o sentimento de reconhecimento pelo trabalho que Taunay vinha fazendo à frente da instituição, dotando-o de um perfil histórico, devotado à história de São Paulo e aos paulistas. O episódio de compra destas cartas e de sua doação ao Museu do Ipiranga encerra alguns detalhes interessantes que permitem perceber a identificação das elites paulistas com a história ali contada.

O documento anchietano foi comprado através da subscrição promovida pelo quinzenário modernista de São Paulo, *Terra roxa e outras terras* e por iniciativa de Paulo Prado. A idéia para reunir os fundos necessários para a aquisição é bastante curiosa, bem como dotada de inúmeras significações, pois consistiu em

“comprá-lo simbolicamente, trocando-o, por trinta sacas de café de valor equivalente ao que por ele pediam os antiquários (duzentas libras esterlinas)”¹⁶².

¹⁶¹ Carta do antiquário Maggs Bros a Taunay, oferecendo as cartas de Anchieta de 21.04.25, APMP/FMP, P124.

¹⁶² Taunay, Affonso de. “Duas Cartas Anchietanas”, *Annaes do Museu Paulista*, t. III, p376, 1927.

Em seu discurso Paulo Prado afirma que, finalmente, os velhos documentos voltavam à sua antiga morada, depois de peregrinarem pelo mundo afora. Nos quase quatro séculos que separam a escrita das cartas de sua entrada no Museu Paulista, São Paulo sofrera formidável transformação, mas sua evolução fora certa. As sacas de café, doadas por fazendeiros paulistas, que serviram para comprar as preciosas cartas demonstram, aos olhos de Paulo Prado, este crescimento e a grandeza histórica da cidade e do povo bandeirante:

“Sabíamos que a semente do jesuíta tinha frutificado esplendidamente em mil milhões de cafeeiros espalhados nas 25.000 fazendas de São Paulo. Com um insignificante esforço dessa força que se ignora a si mesma e que é tudo e nada é, poderíamos encher de preciosidades, como em armazéns ou tulhas, todas as salas deste edifício (...) Por enquanto, só nos bastaram, para a carta de Anchieta, trinta sacas de café. (...)”

Esta modesta cerimônia é uma homenagem do presente ao passado, as más línguas dirão talvez do ‘futuro’ ao passado.”¹⁶³

E dentro do contexto de São Paulo do século XX, o Museu Paulista, sob a gestão de Taunay, aparece com o lugar adequado para receber tais documentos devido ao seu perfil histórico, essencialmente voltado ao passado paulista. Paulo Prado nota que

“este museu é sobretudo o **museu do nosso passado paulista**, ainda palpitante, ainda com o calor e o interesse da vida de outrora (...) e Affonso de E. Taunay, verdadeiro beneditino devotado ao estudo da História de São Paulo”.¹⁶⁴

A resposta de Taunay a este discurso enfatiza o valor do documento e a importância de sua incorporação ao acervo da instituição que dirige. A sua aquisição simbólica, em troca de sacas de café, é bastante sugestiva para ele, pois este produto é o símbolo de São Paulo desde o século XIX, como o fora o ouro e as pedras preciosas, para o século dezessete e a caça ao índio para o século dezesseis.

“É a paixão do café como que a modalidade contemporânea do espírito secular do bandeirantismo. Quando os paulistas se convenceram de que, nas amplas formações geológicas, dentre a Paranapiacaba e o Rio Paraná, o Paranapanema e o Rio Grande havia melhor campo de lavragem do que os descimentos de

¹⁶³ *Apud, Ibidem*, p. 378, 379.

¹⁶⁴ *Apud Idem*. (Grifo meu)

bugres e os descobertos de ouro, espalhados pela vastidão do Brasil, e do continente, quando de tal se capacitaram definitivamente deixaram de lado a feição erradia ancestral”.¹⁶⁵

Segundo Taunay, o cultivo do café dá continuidade ao mesmo espírito bandeirante que anima o paulista desde os tempos remotos da colonização, por isto ele o considerada uma nova fase do movimento das bandeiras, desenvolvido pelos descendentes diretos dos antigos bandeirantes, em suas próprias palavras, “neobandeirantismo”:

“Desencadeou-se novamente o velho espírito das entradas e dos descimentos entre os netos dos antigos ‘calções de couro’ e daí a arrancada de onde surgiu a penetração para o ocidente, à custa da substituição da mata virgem, imensa, pelo cafezal, imenso e pleotórico da seiva grata”.¹⁶⁶

É dentro deste espírito que Taunay elogia a iniciativa de Paulo Prado e o gesto dos fazendeiros paulistas, para a aquisição de um raro documento referente ao próprio passado de São Paulo e de seus ancestrais. Ele ainda assinala que a maior parte destes fazendeiros descendia dos troncos dos primeiros paulistas, o que lhes enobrecia ainda mais o gesto. Os bandeirantes do presente prestavam, assim, homenagem àqueles do passado, reafirmando sua pertença a mesma “linhagem” que manteve, ao longo do tempo, às mesmas e nobres qualidades, moldadas, entre outros, pelo padre jesuíta, autor do documento doado:

“Assim, melhor inspirada não podia ser esta vossa idéia tão sugestiva, do escambo realizado, à moda da era anchietana, das trinta sacas do grão novecentista pelo documento quinhentista.

E a maioria destes fazendeiros de café que as ofertaram, ancestralmente se entroncam quase todos, *senão todos*, nos povoadores martim-affonsianos, nos patriarcas lusos e guainazes. É uma linda homenagem prestada em nome da tradição de sua *grey*, ao evangelizador de seus longínquos avós tupis, e doutrinador admirável de seus avós portugueses, passado ao Brasil e a São Paulo”.¹⁶⁷

Finalmente, antes de encerrar seu discurso, Taunay se mostra grato pelo fato de que a instituição que dirige seja reconhecida como “casa do passado paulista”, o que vai plenamente ao encontro daquilo que imaginava desde que assumiu sua direção. Ao

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 381.

¹⁶⁶ *Idem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 382.

finalizar, descreve aquilo que realizou nos espaços monumentais do museu, ponto em destaque o simbolismo profundo do conjunto que, segundo suas palavras buscava render justiça “para com os realizadores da integração do território brasileiro, que as bulas e os tratados queriam mutilado”. Apesar de longo, este trecho merece ser citado:

“Neste belo hall, tão cheio de amplidão e harmonia arquitetônica, rodeia-nos a lembrança do nosso enorme alargamento territorial pelo bandeirantismo. Seis efígies simbólicas de sertanistas máximos, representam as seis unidades da nossa federação que já foram terras da Capitania de São Paulo. Nove escudos de armas das nossas velhas cidades bandeirantes, ressuscitam a ação destes diversos focos da repulsa incoercível à linha garroteadora de Tordesilhas. (...) Recordam os painéis do nosso vestibulo majestoso as grandes fases do recuo desse meridiano, desrespeitado pelos descedores de índios, pelos perseguidores do ouro, pelos criadores de gado, pelos posseiros da Amazônia, em prol da dilatação brasileira.

À porta do Museu dois titãs se erguem, animados pelo escopro de um grande cinzelador: Antonio Raposo Tavares perscruta o horizonte das terras ignotas e hostis, Fernão Dias Paes aprofunda o subsolo virgem e inimigo que logo o matará. E, como remate ainda tendes, sob os vossos sentidos imediatos, um documento material do bandeirantismo: o veículo essencial dos paulistas da última fase sertanizadora: um canôa de monção, uma caravela deste rio do Oeste que como que foi, durante dois séculos, a lança dos paulistas enristada contra o espanhol”¹⁶⁸.

É interessante notar que, nesta longa passagem, ele descreve o museu como um lugar de exposição da epopéia bandeirante desenrolada em seus três grandes ciclos, não fazendo nenhuma menção à representação da Independência brasileira. Isto confirma aquilo que já foi anteriormente dito: a Independência se fez em solo paulista não por mera coincidência do destino, mas porque fora em São Paulo, mais do que em qualquer outro estado brasileiro, que a idéia e o movimento em direção à unificação do território e à constituição de nação brasileira deitou raízes e desenvolveu as bases mais sólidas para sua efetiva realização. É ao menos isto o que o historiador das bandeiras e diretor do Museu Paulista pretende demonstrar com seu longo, minucioso e incansável trabalho histórico e museográfico.

¹⁶⁸ *Idem.*

3.3. Os dez últimos anos de Taunay no Museu Paulista

É possível identificar três fases principais na gestão de Affonso de Taunay no Museu Paulista.

A primeira corresponde aos cinco primeiros anos, quando Taunay impinge sua marca pessoal à instituição ao fazer da História e da exposição histórica um dos seus objetivos centrais. Ainda nestes primeiros anos e durante boa parte de sua administração, o Museu permanecerá uma instituição de caráter enciclopédico, dividindo sua área de exposição entre a Zoologia e a História, mesmo se muito a contragosto de seu diretor que não se cansava de enfatizar, a cada novo relatório, a necessidade premente de separar as duas coleções, ou em suas palavras, “os dois Museus”. Para ele essa convivência forçada entre as duas seções do Museu impedia que ele se desenvolvesse de modo eficiente,

“como deveria fazê-lo, a bem da cultura de São Paulo e do Brasil”.¹⁶⁹

Entre 1917 e 1922, Taunay lançou as bases de seu projeto para a decoração histórica do Museu e conseguiu, graças a um crédito extraordinário de trezentos e cinquenta contos de réis do governo do Estado (o orçamento anual do Museu era então de oitenta contos de réis), realizar boa parte daquilo que havia previsto, sobretudo a representação dos aspectos históricos diretamente ligados à Independência brasileira. A ação de Taunay é tão eficaz e determinante naquele momento que tem duas conseqüências diretas. A primeira é sua nomeação definitiva como diretor do Museu, pois até então ele era lente de Física Experimental da Escola Politécnica de São Paulo, comissionado para dirigir a instituição do Ipiranga. A segunda é a criação, por Decreto-lei, da Seção de História do Museu, que passava, a partir daí, a existir oficialmente, recebendo o devido aval oficial para se expandir até se tornar a “senhora” da instituição, culminando na transferência da Seção de Zoologia para um outro local, no início da década de quarenta.

A partir de 1923 até 1935 abre-se um novo período no Museu que poderia ser definido como momento de consolidação do trabalho de Taunay como diretor e como historiador que, então, passa a ser reconhecido como o grande especialista da história de

¹⁶⁹ Taunay, Af. *Relatório de atividades referente ao ano de 1930*, APMP/FMP, L14, p. 2

São Paulo e um dos maiores conhecedores das tradições regionais. Ao longo destes anos, como foi anteriormente mostrado, Taunay instaura, nos principais espaços do Palácio de Bezzi, todos os elementos constitutivos para a narrativa da epopéia bandeirante que são a base essencial da história contada no Museu Paulista. Na montagem desse cenário, a Independência brasileira aparece como consequência natural e mesmo lógica da conquista do Brasil pelo movimento bandeirante, não sendo ela o tema central da narrativa. Funciona, todavia, como aspecto fundamental que atribui à história regional aí contada, um caráter eminentemente nacional, pois o solo onde fora fundada a nação brasileira é indiscutivelmente paulista. Desse modo, neste período, as sábias intervenções de Taunay dotam o Museu de um perfil histórico, já por ele anunciado em 1922¹⁷⁰ e posteriormente reconhecido pelos seus contemporâneos como tal.

A consolidação de Taunay como historiador das bandeiras se faz, sobretudo, entre 1922 e 1930, quando através do aparato institucional ele encontra grande apoio do governo estadual, para desenvolver sua obra e enriquecer o acervo do Museu. Vale lembrar, que este período coincide com o governo de Washington Luís na presidência do Estado de São Paulo e, em seguida, na presidência da República. Washington Luís além de ser um estudioso da história de São Paulo antes de se engajar nas vias da política, patrocinou, desde a época em que foi prefeito de São Paulo, a publicação de documentos relativos à sua história, bem como foi um dos principais doadores do acervo de objetos e documentos históricos do Museu Paulista.

Assim, naqueles anos com o apoio e graças a amizade pessoal que mantinha com o político paulista, Taunay consegue o financiamento necessário para realizar extensa pesquisa documental, consultando, ele mesmo, os arquivos ou patrocinando, através do Museu, uma verdadeira rede de “copiadores de documentos”, no Brasil e exterior. A correspondência institucional relativa àqueles anos demonstra que Taunay mantinha contato com os principais arquivos nacionais e internacionais, onde seria possível encontrar documentos a respeito de São Paulo colonial e do movimento das bandeiras. É deste modo que ele encontra o material necessário para a escrita de sete volumes da sua *História Geral das Bandeiras Paulistas*, publicados pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo entre 1924 e 1930, de quatro volumes dos *Anais do Museu Paulista*, quatro volumes da *História*

¹⁷⁰ Cf. Taunay, Af. *Relatório de atividades referente ao ano de 1922*, APMP/FMP, op. cit., p. 7.

Seiscentista de São Paulo, o Ensaio de Carta Geral das Bandeiras Paulistas, Piratininga e Non Ducor, Duco. Esse grande número de publicações científicas na área de História, sem dúvida, também concorreu para que o Museu fosse encarado como centro de divulgação científica nesta área concedendo, assim, estatuto epistemológico à disciplina histórica, tal como as Ciências Naturais já o tinham.

Entretanto, é preciso salientar que entre os anos de 1917 e 1935, o período profícuo do Museu termina em 1930. Num cenário político que se transforma, com o advento de Getúlio Vargas ao poder federal, um Museu, abastecido pelo capital público e profundamente comprometido com o imaginário das classes políticas de São Paulo, certamente sofreria conseqüências de caráter direto como a redução de verbas. Isto inviabilizou a realização de novos projetos e retardou a conclusão de antigos que foram concluídos graças ao concurso de mecenas¹⁷¹ e ao prestígio de Taunay junto às elites paulistas.

Nos cinco primeiros anos da década de trinta o orçamento do Museu é reduzido à metade. No relatório de direção referente ao ano 1933 ele denuncia a situação “calamitosa” em que a instituição se encontra em relação à década anterior:

“Se antes de 1930 os 80 contos de que dispúnhamos já se mostravam escassos, muito escassos mesmo, para um estabelecimento como o nosso que tomou a importância que tem, hoje, reduzida esta verba a metade do que era, e isto há quatro exercícios: tal circunstância provocou por assim dizer, verdadeiro colapso na vida do nosso Instituto”.¹⁷²

Além do orçamento cortado pela metade, ele é obrigado a encarar mais um problema apresentado pelo governo do Estado que poderia vir a agravar ainda mais a questão da falta de espaço no edifício do Museu. Ele é incumbido, juntamente com o

¹⁷¹ A Carta de Taunay a Guilherme Guinle, presidente da Companhia Docas de Santos, pedindo doação para o pagamento de telas encomendadas para o Museu Paulista, é mais um exemplo de como ele recorria ao mecenato para realizar seus projetos: “Seria possível que Sr. Guilherme Guinle renovasse o seu belo gesto de 1922 contribuindo para a maior evocatividade histórica do Museu Paulista? (...) Dirá Você e com toda a razão, que o papel da Cia Docas não é exatamente o de ser mecenas dos museus, mas eu lhe retrucarei que nestes nossos bons Brasis o gênero museu de espécie paulista é ave quase tão rara quanto a fênix e assim esta exceção talvez justificasse uma largueza sobremodo digna de elogios. (...) Bem, meu caro Guilherme, basta de o cacetejar, bem sei que se V. puder o fará, também se não puder não me levará a mal esta atitude de solicitante que não pede para si e que se atreve a aborrecê-lo como o tanto autorizado pelas boas relações tão cordiais de tantos anos entre nós”. Carta de 28. 07.34, APMP/FMP, P 152.

¹⁷² Taunay, Af. *Relatório de atividades referente ao ano de 1933*, AMPP/FMP. L. 17, p.38.

diretor geral da Instrução Pública e do diretor da Secretaria do Interior, de discutir a possível transferência do acervo da Pinacoteca do Estado para o Ipiranga, não só como medida de economia, mas principalmente pela necessidade de se aproveitar o prédio do Liceu de Artes e Ofício, que abrigava o acervo daquele instituto, como escola. Taunay recorre ao velho argumento de que o edifício já se encontrava abarrotado com as próprias coleções, não podendo nem mesmo expandir sua área de exposição, quanto mais ainda receber um acervo de aproximadamente duzentas telas de grandes dimensões.

Na discussão a respeito desta mudança, o diretor do Museu Paulista demonstra, mais uma vez, bom senso e clara consciência de problemas museográficos e museológicos, em compasso com sua época. Lembra, em primeiro lugar da inadequação das instalações do edifício construído por Bezzi, para abrigar coleções de arte de grande porte, sobretudo, quadros, que exigiriam iluminação e espaço de recuo adequados para sua exposição. Em suas próprias palavras, ele argumenta que

“a instalação destas obras de arte exige hoje nas condições modernas de estética, instalações especiais que o Museu não tem. Basta lembrar uma que é primordial, a iluminação vinda do alto e depois mesmo que provisoriamente se instalem estes objetos nas salas do Museu, causaria isto mau aspecto pelo fato de que muitos destes cômodos tem iluminação deficiente e sobretudo não dispõem de suficiente recuo para a boa observação dos quadros”.¹⁷³

Acrescenta ainda que tal medida seria um retrocesso na história das duas instituições, pois a Pinacoteca do Estado começou embrionariamente no Museu Paulista, mas este acervo de pinturas foi transferido, ainda nos primeiros anos da gestão de Hermann von Ihering, justamente porque sua convivência com as outras coleções do Museu, bem como sua apresentação era inadequadas, sem qualquer rigor ou critério técnico que conviria a uma coleção deste tipo, como conta Taunay:

“(…) lembro-me perfeitamente da péssima impressão causada pela detestável colocação dos quadros, que naquele tempo seriam duas ou três dezenas apenas, no salão de honra do Museu que tinha o mais deplorável aspecto de *bric à brac*, justíssimo motivo

¹⁷³ Taunay, Af. *Relatório de atividades referente ao ano de 1930*, APMP/FMP, L14, p. 21.

de escárnio, para a cultura e civilização de São Paulo, por parte de visitantes mais cultos por que o fossem”.¹⁷⁴

Enfim, Taunay consegue convencer a dita comissão julgadora da transferência e o próprio governo do Estado que seria mais prudente a entrega de tal acervo, a título provisório, à Escola de Belas Artes.

Lidando com orçamento bastante restrito, Taunay é obrigado a encontrar soluções alternativas que não fossem muito dispendiosas. Tentando sanar seus problemas internos de falta de espaço, sem vislumbrar qualquer possibilidade de remoção das coleções de Zoologia para um outro prédio – já que ao invés de subtrair o acervo do Museu Paulista, o governo do Estado queria somar-lhe coleções de outros institutos, como da Pinacoteca – ele consegue, como solução temporária, mandar abrir, embaixo de algumas salas do Palácio (biblioteca e galeria leste), dois grandes porões, para onde transferiria, em 1939, os depósitos de impressos da biblioteca, bem como de outras seções.¹⁷⁵

Também como medida temporária ele recebe uma série de armários e vitrinas provenientes do antigo Museu Agrícola e Industrial que funcionava no Palácio das Indústrias, o que lhe permite aumentar o número de objetos expostos e melhorar o aspecto de algumas salas:

“Num abrir e fechar de olhos preparamos as nossas vitrinas demonstrando isto quanto tínhamos enorme acervo guardado que se não revelava ao público por falta de mobiliário”.¹⁷⁶

O único problema para o qual não encontra medida paliativa é para a deficiência de pessoal técnico e para a insuficiência de vencimentos dos funcionários do Museu, cujas reclamações a este respeito reaparecem todos os anos nos relatórios à Secretaria, sendo apenas sanado na direção seguinte, de Sérgio Buarque de Holanda, quando o quadro funcional da instituição é completamente ampliado e reformado .

Contudo, se na instituição do Ipiranga Taunay encontra vários entraves, sobretudo monetários, que impedem o pleno desenvolvimento do Museu, a partir dos anos trinta, graças a uma produção historiográfica ímpar, amplamente divulgada pela sua presença constante na imprensa escrita de São Paulo e do Rio de Janeiro e por suas inúmeras obras,

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 22.

¹⁷⁵ Ver Anexo. Ensaio topográfico da planta do edifício do Museu Paulista.

¹⁷⁶ Taunay, Af. *Relatório de atividades referente ao ano de 1931*, APMP/FMP, L15, p. 25.

ele se torna uma figura de grande destaque no meio intelectual de seu tempo, no Brasil e no exterior. Isto pode ser percebido pela sua vasta correspondência com instituições nacionais e estrangeiras, como órgãos do patrimônio, museus, universidades e sociedades eruditas, além do constante apelo, por parte do governo estadual e mesmo federal, por sua participação em diversas comissões de caráter oficial no campo cultural e científico da História.

Abordar toda a obra historiográfica de Taunay e sua vasta colaboração, direta ou indireta, nas várias instituições, atividades e projetos que compõe o meio cultural de sua época é tarefa que foge ao âmbito deste trabalho. Entretanto, é interessante citar de maneira rápida, alguns destes intercâmbios com os mais diversos institutos e intelectuais, feitos nos quadros de diretoria do Museu Paulista, que demonstram sua consagração como historiador e erudito, enfim, seu papel de autoridade a ser consultada sempre que se tratasse da história do Brasil e especialmente de São Paulo.

No relatório de 1931, Taunay afirma que a Seção de História do Museu teve um considerável movimento, talvez o maior desde o que ele assumiu sua direção. Primeiramente ele foi encarregado da comissão que estudaria a criação da Universidade de São Paulo e as possibilidades de articular o Museu Paulista à ela. Assim, quando a Universidade foi fundada, em 1934, o Museu foi incorporado como Instituto Complementar (decreto n.º 6283 de 25 de janeiro de 1934) e Taunay foi eleito para o Conselho Universitário e contratado como professor da cadeira de História da Civilização Brasileira¹⁷⁷. “O objetivo dessa incorporação foi ampliar o ensino e a ação da Universidade, sendo que a contribuição destes Institutos se daria através de cursos de aperfeiçoamento ou especialização, acordado entre o reitor e o diretor, e autorizado pelo governo; e através dos profissionais especializados em cursos oferecidos às escolas ou faculdades. Ao Conselho Universitário da USP caberia a aprovação dos programas dos cursos de aperfeiçoamento, bem como o desenvolvimento dos métodos de realização”.¹⁷⁸ Essa incorporação foi bastante positiva para o Museu, pois permitiu uma reforma, ainda que preliminar, nos seus

¹⁷⁷ Taunay ocupou este cargo por apenas dois anos, pois a constituição outorgada por Getúlio Vargas em 1937, proibiu o acúmulo de cargos de funcionários públicos. Naquele momento Taunay optou por continuar na direção do Museu Paulista.

¹⁷⁸ *Projeto de organização dos fundos de arquivo e das coleções de documentos pertencentes ao setor de documentação do Museu Paulista da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Museu Paulista, 1992, p.41.

cargos funcionais e a volta de sua antiga dotação (decreto n.º 7496 de 31 de dezembro de 1935).

Também em 1931, Taunay foi incumbido, pelo Secretário do Interior, de ser correspondente do Departamento de Estatística do Ministério da Educação, a fim de fornecer um inventário sobre o patrimônio artístico, histórico e científico do Estado de São Paulo¹⁷⁹. No ano seguinte é encarregado de participar de outra comissão, desta vez estadual, para estudar a regulamentação do ensino de artes no Estado, bem como da participação no Congresso Pan-Americano de Geografia e História, representando São Paulo. Neste mesmo ano, Taunay ainda é eleito diretor da revista da Sociedade Numismática Brasileira e seu sócio honorário. Essa sociedade é responsável pela publicação, em “Separata” de sua revista de 1933, do primeiro guia relativo à Seção de História do Museu Paulista.¹⁸⁰

Quanto à sua relação com os órgãos ligados ao patrimônio histórico e artístico estaduais e nacionais, ainda merece destaque sua ampla correspondência, ao longo dos anos trinta, com Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo e com Rodrigo Mello Franco Andrade, diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sobre questões de tombamento, participação em comissões para realização de eventos culturais, inventários de bens a serem preservados ou mesmo pedidos de pareceres e colaboração científica em publicações.¹⁸¹ A atuação de Taunay junto a estes órgãos, ao lado do competente trabalho como diretor do Museu Paulista, reforça o perfil eminentemente histórico da instituição fazendo dela um verdadeiro centro de referência da história e da memória paulistas, culminando, em 1937, no tombamento de suas coleções.¹⁸²

Sobre os primeiros anos da USP e atuação de Taunay ver: Taunay, Af. “Saudando a Noveis Graduando...”. *Mensário do Jornal do Commercio*, t. IX, v. 2, 409-414, 23.02.40

¹⁷⁹ Sobre o levantamento realizado, conferir carta de Taunay enviada ao diretor da Secretaria de Educação de 03.11.31, APMP/FMP, P143.

¹⁸⁰ Braga, Carlos de Almeida. “A Seção História do Museu Paulista”, *Separata da Revista Numismática*. São Paulo, Typ. Ideal, 1933.

¹⁸¹ Cf., por exemplo, carta de Mário de Andrade a Taunay, de 09.08.35, convocando-o para comissão de estudos das ruas de São Paulo, APMPM/FMP, P156; carta de Mário de Andrade a Taunay, de 04.11.37, sobre a catalogação do Depto de Cultura dos tesouros existentes em São Paulo, APMP/FMP, P167; carta de Taunay a Rodrigo de Mello Franco Andrade, de 25.05.37, enviando pequena colaboração para o boletim do SPHAN, APMP/FMP, P166.

¹⁸² Decreto-lei n.º 25 cria o SPHAN, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ver ainda, carta de Taunay ao Diretor Geral da Secretaria de Educação e Saúde Pública, de 10.05.38, APMP/FMP, P170, sobre o inventário das coleções históricas do Museu.

Sobre a criação de órgãos ligados ao patrimônio no Brasil, conferir: Rodrigues, Marly. *Alegorias do Passado. A instituição do patrimônio em São Paulo 1969-1987*. Tese de

É ainda significativa sua colaboração no filme *Bandeirantes*, realizado entre 1937 e 1940 pelo INCE, Instituto Nacional do Cinema Educativo, organismo criado em 1936 pelo ministro Gustavo Capanema e dirigido por Roquette Pinto. Taunay teve participação ativa na composição do roteiro deste filme, fazendo sugestões sobre como o tema deveria ser tratado, quais os episódios e personagens centrais a serem lembrados e fornecendo ampla documentação para a filmagem¹⁸³. Cabe lembrar também que o acervo do Museu Paulista foi amplamente utilizado como cenário para as filmagens, assim como os arredores de São Paulo e a região ribeirinha de Porto Feliz, por onde passa o rio Tietê, tudo seguindo cuidadosamente as indicações do historiador das bandeiras. Ele conta então que

“Depois de muito examinarmos o conjunto dos fastos do bandeirantismo e os recursos postos à nossa disposição resolvemos que o filme teria breve introito de caráter puramente histórico e relativo aos primeiros anos quinhentistas. Recordaria depois, a fundação de São Paulo, núcleo irradiador do movimento entradista. Constará ainda de dois episódios máximos dos anais da descoberta e da conquista do solo: o prodigioso périplo continental de Antonio Raposo Tavares e a grandiosa jornada esmeraldina de Fernão Dias Paes”.¹⁸⁴

A última cena do filme desfecha de forma épica o segundo grande ciclo bandeirante, com a representação do funeral de Fernão Dias Paes Leme no meio da selva. Como fica claro pela própria fala de Taunay, a narrativa termina com a associação do bandeirantismo ao Estado Novo, tingindo com cores nacionais a epopéia até então evocada como eminentemente paulista:

“Morre o sertanista e sobre o seu túmulo, seu grande filho e émulo Garcia Rodrigues Paes, faz arder enorme pira de troncos daquela imensa floresta que ele abriu á Civilização. Por longos dias ilumina a sua alta chama os horizontes do Sertão. E assim

Doutorado, IFCH-UNICAMP; Fonseca, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ:IPHAN, 1997.

¹⁸³ Cf. correspondência entre Taunay, Roquette Pinto e Humberto Mauro de 17.05.37, APMP/FMP, P165; 13.09.37, APMP/FMP, P166; 13.04.39, APMP/FMP, P173; 03.06.39, 13.06.39 e 26.07.39, APMP/FMP, P174. O roteiro do filme encontra-se no APMP/FMP, P233. Sobre a realização do filme conferir: Morettin, Eduardo Victorio. *Cinema e História. Uma Análise do filme Os Bandeirantes*. Dissertação de Mestrado, Eca -USP, 1994. Este mesmo autor analisa detalhadamente a intervenção de Taunay na confecção do roteiro do filme, no artigo: “Quadros em movimento: o uso das fontes iconográficas no filme *Os Bandeirantes* (1940)”, *Revista Brasileira de História*, v. 18, n° 35, p. 105-131, 1998.

¹⁸⁴ Taunay, Af. “História de um Film”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XI, v. 3, 22.09.40, p. 647.

termina o filme cujo epílogo é a máxima do Presidente Getúlio Vargas recordando a imperiosidade dessa marcha para o Oeste, do Brasil hodierno de que foi Fernão Dias Paes um dos precursores máximos. (...)

Constitua o novo filme do INCE verdadeira lição do mais elevado brasileirismo, ensaio primeiro da adaptação para o cinematógrafo de um dos maiores motivos de nossa ufania nacional esse episódio singular na História Universal, que foi o das Bandeiras”.¹⁸⁵

A colaboração de Taunay em tal projeto faz crer que ele se adaptara perfeitamente ao novo contexto político brasileiro. Nota-se ainda a permeabilidade do tema das bandeiras a este novo panorama nacional, passando então a ser utilizado como metáfora do Estado e do homem brasileiro.¹⁸⁶

No contexto nacional, enfim, vale lembrar da ativa participação de Taunay como membro de vários Institutos Históricos Nacionais e da Academia Brasileira de Letras, o que demonstra seu amplo reconhecimento nos meios eruditos brasileiros.

É também amplo e profícuo seu contato com universidades, historiadores e instituições estrangeiras no campo da História, no âmbito internacional. Na correspondência mensal do Museu Paulista, especialmente a partir dos anos trinta, são constantes os apelos à erudição de Taunay, quanto à história e historiografia brasileira, por historiadores e institutos estrangeiros. Taunay mantém, por exemplo, ativa correspondência com historiadores da *The Ohio State University*, da *Stanford University* pela qual é chamado a opinar sobre a publicação do *Who's who in Latin American*¹⁸⁷, e ainda com sociedades eruditas internacionais como a *Académie des Sciences Coloniales*, a *Société des Americianistes de Paris*, a *Royal Society of Edinburgh*. Sua consagração estrangeira se faz,

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 649.

¹⁸⁶ A obra de Cassiano Ricardo é a expressão mais acabada da apropriação do bandeirantismo pelo Estado Novo e mostra essa permeabilidade do tema a outros contextos políticos. Como explica Kátia Maria Abud, “Ricardo não negou as realizações das bandeiras, apontadas pela elite paulista. Deu-lhes outro significado e concentrou nelas as qualidades do presente, para o qual procurou justificativa histórica, no plano político, explicando a ‘tendência popular para o governo forte’ e as relações entre governo do Estado Novo e a Nação. A bandeira representou a fé, autoridade, disciplina, obediência, hierarquia, solidariedade – tudo enfim, que o Estado Novo preconizava para o Brasil. Acima de tudo, deixou de ser o símbolo paulista, por excelência, para se transformar num símbolo nacional – enquanto os paulistas exaltavam nos bandeirantes os traços que os caracterizavam como membros de um estado, de povo, até de uma ‘raça paulista’, Cassiano Ricardo destacou as características que poderiam ser tomadas para se esboçar a nacionalidade brasileira não mais a ‘paulista’.” Abud. Kátia Maria. *op. cit.*, p. 198.

¹⁸⁷ Cf. correspondências de 20.1032, 10.1132, 16.1132, APMP/FMP, P146 e 08.05.33, APMP/FMP, P148.

enfim, com sua eleição, em 1944, como membro honorário da *American Historical Association*, de onde já faziam parte historiadores de renome, como Johann Huzinga e George Macaulay Trevelay.¹⁸⁸

A partir de 1936 começa o período final da gestão de Taunay que se encerra em 1945, com sua aposentadoria do cargo de diretor. Praticamente completa a narrativa da epopéia bandeirante, Taunay passa a se dedicar a outros projetos que não têm o mesmo fôlego, nem a mesma extensão que aquele das bandeiras, mas que culminam ainda na abertura de algumas salas novas. Neste período, o incansável diretor consegue, finalmente, a remoção das coleções de História Natural para um novo prédio e sua completa desvinculação institucional.

As novas salas dedicam-se a homenagear personagens paulistas de destaque e temáticas paulistas, como a iconografia cafeeira, cenas de tropas, fazendas de café do interior do estado, vista de cidades bandeirantes, indumentária antiga, entre outras. Nesta “nova fase” do Museu, ele passa a ser palco de várias exposições temporárias, comemorativas de efemérides da história nacional, de personagens históricos, de personalidades diretamente relacionadas à história da instituição e, enfim, a exposição comemorativa dos seus cinquenta anos, que encerra de forma memorial o trabalho de Taunay à sua frente. Neste anos finais, como se verá adiante, o historiador das bandeiras preocupa-se em constituir a memória do Museu, recontando a história da instituição cravada na colina do Ipiranga, desde o primeiro projeto, idealizado em 1823, para a construção de um monumento neste lugar memorável, cenário da Independência brasileira.

Repete-se, nas novas salas, algumas das fórmulas já utilizadas anteriormente na organização dos primeiros cômodos do Museu: ampla exposição de quadros, feitos sob encomenda e segundo os cuidadosos conselhos do diretor que apontava não apenas os temas, mas especialmente dizia como estes deveriam ser tratados iconograficamente. É mesmo possível afirmar que uma verdadeira “febre iconográfica” toma conta do Museu, na tentativa de ocupar os espaços vazios deixados pela saída das coleções de Ciências Naturais. Taunay parece, então, pretender preencher as lacunas da iconografia paulista que ele considerava paupérrima, lamentado sempre a escassez deste tipo de documentação para a história paulista. No capítulo dois, mostrou-se que Taunay inicia, desde os primeiros anos

¹⁸⁸ Rodrigues, José Honório. “Afonso de Taunay e o Revisionismo Histórico”. *op. cit.*.

de sua gestão, um trabalho de “produção” iconográfica. Especialmente na década de quarenta, publica inúmeros artigos sobre iconografia¹⁸⁹, apontando quais os documentos originais que podiam ser encontrados, o que se perdeu para sempre, aquilo que nunca foi produzido. No escasso material existente, na sua maior parte produzido por viajantes estrangeiros que percorreram o Brasil desde o século XVII, Taunay encontrou material suficientemente abundante para produzir as séries picturais que completariam o acervo da instituição que dirigia, além de preencherem algumas lacunas na documentação existente. O papel pedagógico da imagem como instrumento de educação pública jamais foi negligenciado por Taunay, que cuidava pessoalmente da confecção de cada uma das telas que iria expor no Museu.

A presença de mecenas também se repete e alguns dos novos espaços são inteiramente organizados graças à doação de peças para o acervo e/ou verba para a sua disposição museográfica. É o caso da Sala Santos Dumont (B9)¹⁹⁰, inaugurada em 1936, inteiramente estruturada graças ao concurso dos herdeiros do inventor, que reformaram cômodos do edifício do Ipiranga e doaram parte dos objetos a serem expostos. Segundo Taunay, desde 1922, época de sua grande reorganização, o Museu não tivera um exercício tão fecundo do ponto de vista de novas inaugurações para o público:

“Com efeito a abertura de duas salas novas e a completa remodelação de um terceira, o grande alargamento da área visitável pelo público a incorporação de cômodos do terceiro andar a esta área, deram excepcional relevo às inaugurações do ano que acaba de findar”.¹⁹¹

As negociações para a realização desta sala começaram em 1933, com a aquisição de objetos pertencentes ao inventor, encontrados em Paris, por Paulo Duarte em coleções particulares¹⁹² que se somaram às peças do espólio do inventor, doadas por seus herdeiros. A única exigência feita por estes foi de que a sala dedicada a Santos Dumont fosse aberta

¹⁸⁹ Cf. Taunay, Af. “Cavallhadas brasileiras e sua iconografia”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XXV, v. 1, 09.01.44; “A mais velha iconografia brasileira do café”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XXVIII, v. 3, 26.11.44; “Iconografia cafeeira primeva do Brasil”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XXVIII, v.3, 03.12.44, “Velhas Estampas Cafeeiras”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XXVIII, v.3, 10.12.44; “Estampas Antigas”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XXVIII, v. 3, 17.12.44; “Iconografia das tropas”, *Mensario do Jornal do Commercio*, t. XXIX, v. 3, 26.01.45.

¹⁹⁰ Ver Anexo. Ensaio topográfico da planta do edificio do Museu Paulista.

¹⁹¹ Taunay, Af. *Relatório de Atividades referente ao ano de 1936*, APMP/FMP, L20, p. 23.

no primeiro andar do Palácio, o que impôs a transferência de algumas coleções para o terceiro andar.¹⁹³



Fig. 31 – Sala Santos Dumont, 1936, (Museu Paulista)

Como era de praxe no trabalho de Taunay, ele aproveitou a efeméride comemorativa dos trinta anos do primeiro vôo mecânico de Santos Dumont no campo de Bagatelle, em Paris, para abrir a sala no Museu, o que, sem dúvida, aumentava a evocatividade do personagem.¹⁹⁴ Na organização da sala procurou-se apresentar vários objetos, parte de objetos e maquetes daquilo que ele inventou, a fim de mostrar o percurso do inventor que culminou no seu primeiro vôo mecânico e que comprova sua genialidade precoce:

“Poucos sabem que além das suas preocupações pelos balões e aeroplanos realizou Santos Dumont diversas invenções, algumas das quais encerrando idéias cheias das mais notáveis conseqüências, como por exemplo a do vôo individual. Aí está esta tendência de espírito o celebre ‘aparelho marciano’,

¹⁹² Cf. Carta de Paulo Duarte a Taunay de 22.08.33 e resposta deste último de 15.08.33, APMP/FMP, P149.

¹⁹³ Cf. Cartas de Taunay ao Secretário de Educação e Saúde Pública de 02.07.34, APMP/FMP, P152 e 28.01.35, APMP/FMP, P154.

¹⁹⁴ Cf. Carta do diretor do arquivo, mapoteca e biblioteca do Aero Club de França a Taunay, sobre as homenagens que seriam feitas ao inventor em Paris, 09.03.36, APMP/FMP, P158.

destinado ao vôo do homem e de que há uma exposição o motor, o suporte de bambu e outros elementos, as asas que serviram às primeiras experiências, folhas de magnésio e alumínio, para fabricação desta asas, transformador marciano definitivo, etc.”¹⁹⁵
(Ver fig. 36)

Além de outras engenhocas, a exposição contava ainda com a apresentação de largo material de escritório e do laboratório pertencente a Santos Dumont, assim como objetos pessoais, como ternos, calçados, o seu famoso chapéu Panamá (sua marca registrada) e ainda objetos de arte provenientes de sua coleção particular, como um busto de Vitor Hugo de autoria do escultor francês Rodin e a miniatura do monumento *Ícaro*, réplica em miniatura daquele da praça Santos Dumont em Saint Cloud (arredores de Paris), homenagem do aero-clubê francês ao inventor. Completavam o cenário, várias fotografias das peripécias realizadas pelo pai da aviação e numerosas medalhas e condecorações que recebeu ao longo da sua vida.

Como no caso de vários outros espaços do Palácio, os objetos são aí apresentados enquanto relíquias que mitificam personagens e acontecimentos, confirmando o papel de sacralização do Museu. A sala Santos Dumont é um exemplo claro da “alquimia museal”, que transforma antigos objetos com funções anteriormente ligadas a um uso cotidiano – tais como roupas, chapéus, motores, balões, instrumentos científicos –, em relíquias, ou em símbolos de algo que antes não lhes cabia. O novo estatuto dos objetos que compõem a sala fica expresso nas palavras de Taunay:

“Nesta sala há vultoso e precioso material, evocador da vida e da glória de um brasileiro universal: Alberto dos Santos Dumont (1873-1932), a quem as experiências, sobre a dirigibilidade dos balões e o vôo com aparelhos mais pesados que o ar imortalizaram, como é sobejamente sabido.”¹⁹⁶

Este conjunto exalta, portanto, a memória do “grande personagem”, cuja excepcionalidade dos feitos se expressa nos objetos reunidos e expostos num lugar, por excelência, já consagrado à memória.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 24.

¹⁹⁶ Taunay, *Af. Guia da Secção de História do Museu Paulista*, op. cit., p. 95.

A sala aberta no ano seguinte, consagrada à Bartholomeu de Gusmão (B10)¹⁹⁷, inventor do aerostato de ar quente e primeiro inventor do Novo Mundo, relaciona-se diretamente à de Santos Dumont. Este personagem sobre quem Taunay pesquisava desde 1931, tendo escrito duas extensas memórias¹⁹⁸ e vários artigos, é uma figura bastante controversa na história da técnica. Taunay, através de vasta pesquisa e da consulta de arquivos e especialistas internacionais sobre o assunto, pretende provar a prioridade aerostática deste inventor, sobre os irmãos Montgolfier.

Bartholomeu de Gusmão, ou o Padre Voador como ficou conhecido, teria feito subir um pequeno balão, movido a ar quente na corte portuguesa diante da assistência real, em 1709, portanto quase setenta anos antes dos irmãos franceses que passaram para a história como os descobridores do aerostato. Para a composição desta sala, Taunay reuniu documentos originais e inúmeros *fac-similares* que expôs em oito vitrinas distribuídas pelo salão, além de vasta iconografia, compondo novamente um cenário altamente evocativo. Ao retrato suposto do inventor santista, pintado por Benedito Calixto e já pertencente ao acervo do Museu, Taunay reuniu várias outras telas, imagens de sua cidade natal, dos lugares onde viveu e de personagens com quem conviveu.¹⁹⁹

O arranjo desta sala repete, mais uma vez, a mesma fórmula museográfica já empregada em várias outras do Museu, em que documentos escritos se somam a documentos iconográficos, os primeiros para “comprovar”, os segundos para evocar os grandes feitos e seus protagonistas. A presença dos dois elementos em conjunto parece ser estratégica, pois, de um lado, dota a exposição de um caráter científico, confirmando o papel do Museu como um lugar de difusão do saber e, de outro, concede ao espaço museográfico estatuto didático, afirmando a função pedagógica deste tipo de instituição.

Com estas duas salas, Santos Dumont e Bartholomeu de Gusmão, o Museu Paulista fazia um excursão pela história da técnica no Brasil, ainda enriquecido por dois pavilhões anexos ao prédio, onde foram expostas velhas máquinas agrícolas e o hidroavião “Jahu”. Eram grandes máquinas do mais antigo tipo de beneficiamento de café do Estado de São

¹⁹⁷ Ver Anexo. Ensaio topográfico da planta do edifício do Museu Paulista.

¹⁹⁸ Taunay, Af. *A vida gloriosa e trágica de Bartholomeu de Gusmão*, 1934 e *Bartholomeu de Gusmão e a prioridade aerostática*, 1935.

¹⁹⁹ Cf. Taunay, Af. *Guia da Secção de História do Museu Paulista*, op. cit. e *Relatório de Atividades referente ao ano de 1937*, APMP/FMP, L 21.

Paulo, doadas por cafeicultores no início da década de vinte. O hidroavião foi doado por João Ribeiro de Barros que realizou com ele a travessia da Europa ao Brasil.

A última sala dedicada a uma só personalidade inaugurada por Taunay durante sua gestão é aquela dedicada a Almeida Júnior, em 1939. (Ver fig. 32) Como afirma no relatório daquele ano, a iniciativa da abertura desta sala foi de Adhemar de Barros, então Interventor Federal em São Paulo, que abriu um crédito extraordinário de quatrocentos contos de réis para a aquisição de quadros do pintor. A sua inauguração contou com a presença de inúmeras autoridades estaduais e federais, inclusive do Presidente da República, Getúlio Vargas.

A figura de Almeida Júnior está ligada ao Museu Paulista desde seus primórdios. Em 1895, Cesário Motta, então Secretário de Estado dos Negócios do Interior, adquiriu para o Estado duas telas do pintor ituano e, em 1897, lhe encomendara *A Partida da Monção*.²⁰⁰ Começava assim a compor uma galeria de telas a óleo para o Museu Paulista que no início do século, graças a insistência de Hermann von Ihering, seria transferida para a Pinacoteca do Estado.



Fig. 32 - Galeria Almeida Junior, (detalhe) 1939 (Museu Paulista)

²⁰⁰ Cf. Elias, Maria José. "Materializando a Memória". In: *Museu Paulista: Memória e História*. Tese de Doutorado apresentada ao Depto de História da FFLCH da USP, 1996, pp. 77 a 139.

Recebendo de volta algumas telas que já pertenceram ao acervo do Museu, a “Galeria Almeida Júnior”, como foi então chamada, ocupou a antiga sala das Monções o corredor que lhe dava acesso (A8 e A9) e a antiga sala de Cartografia Colonial (A10).²⁰¹ Um parte do novo conjunto parecia bastante coerente com aquilo que a sala já comportava anteriormente. Primeiro porque o seu núcleo central era a grande tela representativa do terceiro ciclo bandeirante, *A Partida da Monção*. Em segundo lugar porque várias das telas incorporadas²⁰² eram relativas às paisagens da região de Porto Feliz, representavam antigos habitantes locais e aspectos do viver destes. É como se estas telas completassem o cenário da partida das monções ou mostrassem o seu outro lado, estampando o dia a dia dos habitantes do antigo porto. Na palavras de Taunay, transparece esta idéia de complementaridade:

“*O Violeiro e Nhá Chica* estampam com singular sinceridade o tipo daquela assistência que das ribanceiras do Paredão da Araraitaguaba se despedia dos viandantes da Monção, sob a benção do pároco, que é o Padre Miguel, vigário de Itu, de pura e suave memória, e a saudação do capitão mor Vicente da Costa Taques, de presença ainda tão vivaz na tradição ituana.

Misturam-se ao tropel dos velhos paulistas barbudos, que vão partir e entre os quais em singular destaque colocou o pintor a effigie de um parente seu, um dos mais ilustres brasileiros: Manuel Ferraz de Campos Sales.

A admirável *Cozinha caipira*, legítima obra prima, é um destes ambientes onde viveram *Nhá Chica*, o *Violeiro* e sua companheira; os Caçadores que negociam, o amolador do machado, interrompido em sua faina; o picador de fumo e tantas outras daquelas figuras caipiras, a que o pintor tanto soube comunicar cunho do realismo”.²⁰³

A estas telas, ainda se somam outras de caráter religioso, retratos de homens ilustres, um painel simbólico da *Pintura* e alguns estudos.²⁰⁴ Completam o conjunto, esculturas, manuscritos do pintor, medalhas e, “preciosa relíquia”, nos termos de Taunay,

²⁰¹ Ver Anexo. Ensaio topográfico da planta do edificio do Museu Paulista.

²⁰² *Tabatinguera antiga, Paisagem do Sítio do Rio das Pedras, Cozinha caipira, Apertando o lombilho, Violeiro, O Importuno, O Mosqueteiro, Nhá Chica*

²⁰³ Taunay, Af. *Relatório de Atividades referente ao ano de 1939*, APMP/FMP, L23.

²⁰⁴ As telas são as seguintes: *Fuga para o Egito, Cristo na Cruz, São Paulo no caminho de Damasco, D, Pedro II, Dr. Prudente de Moraes, Manuel Lopes de Oliveira, Visconde de Rio Claro, Antônio Pais de Barros, Dr. Francisco de Assis Peixoto, Coronel Fernando Prestes, retrato de Senhora e retrato de Moça.*

sua caixa de tintas. Sem dúvida, essa reunião de objetos reproduz o mesmo tipo de composição já presente nas duas salas monotemáticas, dedicadas a Santos Dumont e a Bartholomeu de Gusmão, e outras. Nestas duas salas, como na “Galeria Almeida Júnior” também rende-se homenagem aos personagens representados, através da exposição de objetos diretamente relacionados a eles – e portanto simbólicos –, pretendendo deste modo traçar-lhes a biografia, enfatizado sua singularidade e seu valor para a cultura paulista. A exposição de “objetos históricos”, ligados ao tema ou aos personagens representados, procura assim dar materialidade ao passado, testemunhado pelas fontes escritas e evocado pelos documentos iconográficos.

No ano de 1939 ainda aconteceram dois eventos a serem assinalados. O primeiro deles foi a outorga do decreto-lei n.º 9.918, que criou o Departamento de Zoologia, incorporando-o à Secretaria da Agricultura. Taunay via, enfim, atendido o seu pedido que ratificava desde os primeiros anos de sua gestão, a cada relatório anual dirigido à Secretaria do Estado. Entretanto, as coleções de Ciências Naturais permanecem no edifício do Ipiranga até 1941, quando foram finalmente transferidas para o seu novo prédio.

A partir daí as reclamações do incansável diretor concentraram-se em duas frentes, a questão dos quadros funcionais do Museu – falta de pessoal científico, baixos salários em relação a outros institutos do Estado e a necessidade de um novo regulamento, pois o antigo, reformado em 1925 tornou-se “letra morta” com a saída das Ciências Naturais – e o pedido de aumento da dotação anual, para o preenchimento das inúmeras salas esvaziadas. Quanto ao reajuste de salário, Taunay lembra ao Secretário da Educação e Saúde Pública que o mesmo decreto que criou o Departamento de Zoologia, desanexando-o do Museu Paulista previa, em parágrafo único, que a dotação a ele consignada,

“desobrigado dos encargos da Seção de Zoologia, se reservará a parte necessária ao reajustamento dos vencimentos de Diretor, do Assistente do Secretário e demais funcionários cujos vencimentos forem inferiores aos de cargos equivalentes do funcionalismo do Estado”.²⁰⁵

Contudo estes apelos só são atendidos em 1946, quando a direção do Museu passa para Sérgio Buarque de Holanda.

²⁰⁵ Carta de Taunay ao Secretário de Educação e Saúde Pública de 13.02.39, APMP/FMP, P173.

O outro fato a ser lembrado é a organização de exposições temporárias, entre elas aquela comemorativa do cinquentenário da Proclamação da República, no salão de honra do Museu. Estendendo-se de 15 de novembro de 1939 a 15 de janeiro de 1940, ela foi inteiramente composta por peças do acervo do Museu Republicano Convenção de Itu. (Ver fig. 33) Foram trazidas 120 telas, na sua maior parte retratos de convencionais, muitas fotografias e estampas, códices e documentos avulsos, livros, jornais e revistas, o que acarretou o fechamento do Museu ituano durante o período da exposição. Segundo Taunay, a realização desta exposição, como de outras, obedecia aos ditames do programa do Museu de recordar as grandes datas e épocas da vida nacional.

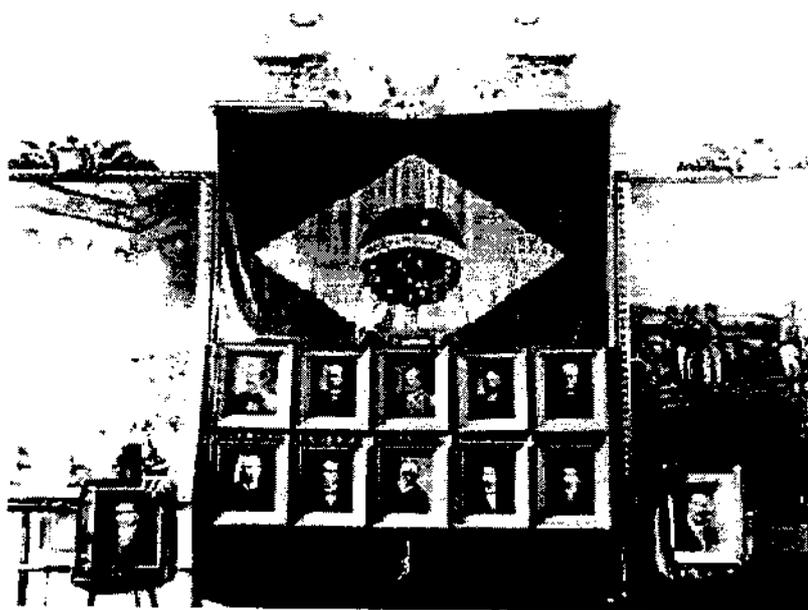


Fig. 33 – *Exposição Comemorativa do Cinquentenário da Proclamação da República no Salão de Honra*
(Museu Paulista)

Em 1941 foram realizadas três outras exposições temporárias de grande importância para a instituição, onde se comemorou o centenário de três personalidades políticas paulistas, intimamente relacionadas à história do Museu. São elas os centenários de Bernardino de Campos, Campos Sales e Prudente de Moraes. Em artigos publicados no *Mensário do Jornal do Commercio* daquele ano, Taunay salienta que os três homens políticos paulistas tiveram grande notoriedade na campanha de propaganda republicana e também destacaram-se no movimento de 15 de novembro:

“Figuras de inconfundível projeção no cenário nacional, ninguém jamais estranhou que Campos Sales haja feito parte do Governo Provisório, Prudente de Moraes assumindo o governo de S. Paulo e Bernardino de Campos, a princípio, em 1889, chefe de polícia em S. Paulo e pouco depois eleito à Assembléia Constituinte em 1890, tenha sido, em 1891, presidente da Câmara dos Deputados”.²⁰⁶

As exposições procuraram traçar a biografia dos ilustres personagens, pondo em destaque suas realizações e, principalmente, sua íntima relação com o advento da República no Brasil. Quanto ao Museu Paulista, a relevância destes três políticos se fez em diferentes instâncias.

Bernardino de Campos, cuja exposição centenária foi cercada de grande pompa²⁰⁷ (ver fig. 34), foi o presidente do Estado de São Paulo responsável pela instalação das coleções do Museu do Estado no Palácio do Ipiranga, quando ainda se discutia qual utilização seria dada ao edifício. Taunay conta que, em meio as divergências de opiniões sobre o assunto

“foi então que à clara visão de Bernardino de Campos ocorreu a melhor, a única solução razoável para o caso: o aproveitamento do grande e nobre edifício como Museu. Nada mais adequado quando ele se ergue no local da proclamação da Independência Nacional, de que se reservar para a guarda da relíquias históricas do Estado e do Brasil”.²⁰⁸

Ele promulgou, em 1893, a Lei n.º 192, destinando o então “Monumento do Ipiranga” para sede do Museu do Estado, e a Lei n.º 200 nomeando-o Museu Paulista. No ano seguinte criava seu regulamento e nomeava o novo diretor, o zoólogo Hermann von Ihering.

Certamente esta decisão estaria ligada à recente Proclamação da República e a necessidade de se instituir marcos e lugares fundadores para a construção de sua memória,

²⁰⁶ Taunay, Af. “O centenário de Prudente de Moraes e o Museu de Itu”. *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XVI, v.1, p. 7, 05.10.41.

²⁰⁷ Taunay fala no *Relatório de Atividades referente ao ano de 1941* que houve inauguração solene da exposição aberta no salão de honra do Museu. A escadaria foi ornamentada com as bandeiras das Quinas, da Ordem de Cristo, do Principado do Brasil, do Brasil Reino-Unido, do Império e da República, além de uma grande bandeira comemorativa, verde e amarela, como o lema “Independência ou Morte!”. No alto do primeiro lance da escadaria monumental foi exposto um busto de Bernardino de Campos, com a seguinte legenda: Homenagem do Museu Paulista à memória do Dr. Bernardino de Campos, seu benemérito fundador. Cf. L25, APMP/FMP.

²⁰⁸ Taunay, Af. “Bernardino de Campos e o Museu Paulista”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XV, v.3, p. 569, 07.08.41.

principalmente por parte dos paulistas que se viam diretamente envolvidos com o novo regime, além do fato de serem os principais propulsores do movimento republicano no Brasil, após realização da Convenção de Itu, em 1873, e a fundação do Partido Republicano Paulista.

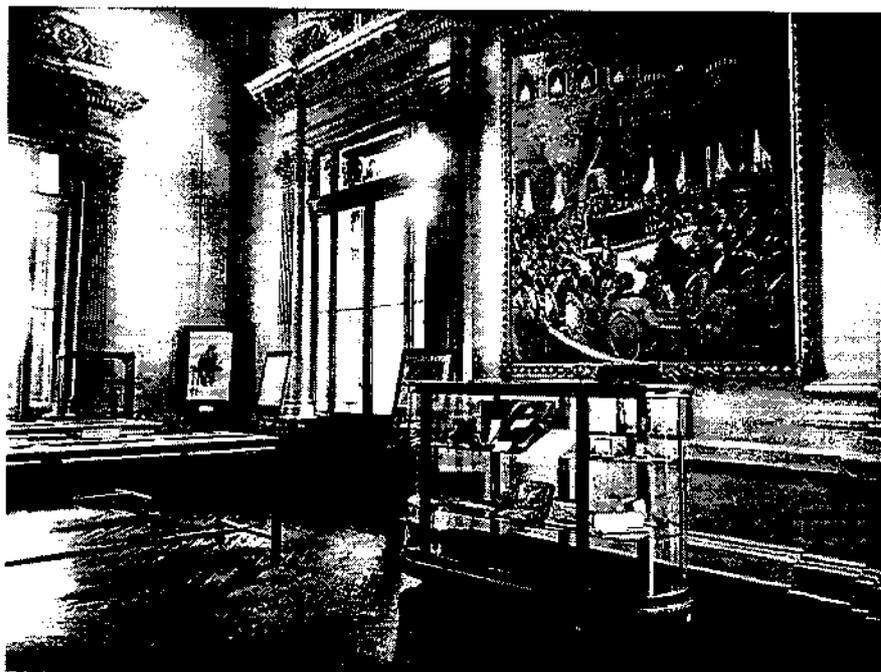


Fig. 34 – *Exposição Comemorativa do Centenário de Bernardino de Campos, Salão de Honra, 1941*
(Museu Paulista)

Vale lembrar aqui mais uma vez, que o primeiro regulamento do Museu Paulista dotava-o de um caráter misto, isto é, um instituto de pesquisa e de divulgação científica na área das Ciências Naturais e, ao mesmo tempo, um monumento consagrado à memória da Independência brasileira. Neste sentido, ele cumpria os anseios de uma parte dos republicanos que, desde o momento do projeto do Monumento do Ipiranga, discutiam a necessidade de destiná-lo à instrução pública.²⁰⁹ Por outro lado, sua função celebrativa – e

²⁰⁹ Neste sentido, é significativa a fala de Prudente de Moraes na Assembléia Provincial às vésperas da conclusão das obras do Palácio: “Parece que o governo contenta-se com o monumento material representado pelo palácio, cuja construção está quase concluída, e não pensa na parte melhor e mais útil, que é o estabelecimento do instituto destinado a ensinar ciências físicas e matemáticas e ciências naturais, teórica e praticamente... Nós não pretendemos comemorar a independência de nossa pátria com um monumento de pedra e

portanto memorial – da Independência brasileira, conduziu Cesário Motta, Secretário do Interior na época de Bernardino de Campos, a fazer as primeiras aquisições de “objetos históricos” para o Museu, encomendando algumas telas à Almeida Júnior, inclusive *A Partida da monção*, além de salientar a necessidade imperativa de

“que pudéssemos também mandar fazer bustos dos nossos homens ilustres, para encimar os pedestais que lhes são destinados no Ipiranga, e que segundo o regulamento promulgado deveriam ser pessoas mortas. Ali caberiam os de José Bonifácio, que além de político foi naturalista; do Visconde de São Leopoldo, Varnhagen e outros que colaboraram para o nosso progresso científico ou para nossa independência política”.²¹⁰

Assim, os republicanos paulistas apropriavam-se estrategicamente de um lugar já memorial da nação brasileira e numa hábil sobreposição colavam os seus dois eventos fundadores, Independência e Proclamação da República, à memória deste mesmo local. Esta hábil estratégia ganhou materialidade com a criação do Museu Republicano Convenção de Itu, em 1923, como um instituto anexo ao Museu Paulista.

Quanto a Campos Sales e Prudente de Moraes, eles fizeram importantes doações ao acervo do Museu. O primeiro, em 1902, doou inúmeros presentes recebidos no quadriênio de Presidente da República, como cartões de ouro, medalhas, uma espada, uma arma e uma caneta. Foi uma das primeiras coleções de “objetos históricos” significativas que o Museu recebeu no início do século XX. A família de Prudente de Moraes, por sua vez, fez doação ao Museu de Itu, de “variadas relíquias do ilustre homem de Estado”, segundo afirma Taunay, provenientes de seu gabinete de trabalho quando foi presidente da República.

As realizações de Taunay vinham dar continuidade, de maneira exemplar, a este trabalho de construção da memória republicana e paulista, já iniciado antes mesmo da fundação do Museu. A realização destas exposições temporárias, dedicadas a estes vultos ligados aos primeiros anos da instituição do Ipiranga, faziam parte desta mesma estratégia

cal, simplesmente; que nós compreendamos bem, como os legisladores de 1885, que o principal e mais significativo monumento, para comemorar a independência da pátria, não será esse monumento bruto de pedra e cal, mas sim, o Instituto Científico que venha dar luz, bastante luz a este povo que vive em completas trevas”. *Apud* Elias, Maria José, *op. cit.*, p. 116. Sobre a questão da instalação de uma escola no Monumento do Ipiranga cf.: Hilsdorf, Maria Lúcia Spedo. “Nas colinas do Ipiranga: Palacete-Asilo, Escola ou Museu?”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v.35, p.145-155, 1993.

²¹⁰ *Apud Ibidem*, p. 127.

de memória, construída pelo recontar das histórias a ela entrelaçadas. Nestas exposições, então, o sábio diretor já mostra clara intenção de pôr em destaque a história do Museu que, em 1945, comemoraria seu cinquentenário.

A partir de 1942, com a transferência definitiva das coleções de Ciências Naturais do Museu Paulista, abre-se finalmente o espaço necessário para expandir suas coleções de História e Etnografia. O próprio Taunay declara que:

“Mais depressa do que se supusera conseguimos reabrir ao público, em condições incomparavelmente melhores, os cômodos da antiga seção de Zoologia. Quatorze salas novas pudemos oferecer aos nossos visitantes cheios de vida de antanho regional e nacional, agora muito melhor distribuídas. A antiga sala única de etnografia brasileira pôde desdobrar-se em três outras que contamos dentro em breve abrir à visitação pública...”²¹¹

Assim, algumas salas novas são organizadas, várias delas dedicadas a expor telas, divididas em séries temáticas, isto é, sobre monções, vistas de velhas cidades bandeirantes; tropas, cavalhadas, cenas de estrada; velhas fazendas de café, maquinários antigos de beneficiamento de café, retratos de “eminentes” cafeicultores (B4, B5, B6, B7)²¹². Taunay completava enfim o trabalho começado em 1920, quando organizou a primeira sala dedicada à exposição de telas sobre aspectos de São Paulo Antigo. Pretendia assim preencher as imensas lacunas da iconografia paulista que considerava “vetustíssima”²¹³, expondo os temas que julgava importante de maneira seriada:

“E muito melhor seriação se pode realizar estabelecendo-se como que compartimentos estanques para os diversos assuntos: os atinentes, por exemplo, ao povoamento primevo do Brasil e à expansão do bandeirantismo, à Independência nacional, aos cenários desaparecidos da nossa urbe piratiningana, as monções, às cenas de estrada, tropas e feiras, aos primórdios da cultura cafeeira, à iconografia de nossas mais antigas cidades, à vida e a obra de vários dos nossos maiores compatriotas, etc.”²¹⁴

²¹¹ Taunay, Af. “Solenização do Cinquentenário do Museu Paulista”. *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XXXII, v. 2, p. 176, 04.01.45.

²¹² Ver Anexo. Ensaio topográfico da planta do edifício do Museu Paulista.

²¹³ Cf. Taunay, Af. “Iconografia Paulista Vetustissima”, *Anais do Museu Paulista*, t. XIII, 1948.

²¹⁴ Taunay, Af. “Solenização do Cinquentenário do Museu Paulista”, *op. cit.* p. 176.

Além das salas dedicadas exclusivamente à iconografia, são ainda abertas outras, onde foram expostos uniformes militares e armas, objetos folclóricos, religiosos, além de duas salas de etnografia (B1, B2, B3, B14 B15)²¹⁵. No total são nove salas novas, inauguradas em 1944 e mais cinco em 1945. A diversidade de objetos expostos é descrita pelo próprio diretor:

“Assim, podemos neste momento oferecer ao exame dos 250.000 visitantes que, em média anual percorrem o nosso edifício, trinta e nove salas onde encontrarão muitas centenas de peças as mais diversas: evocando, umas, lances históricos, representando outros documentos antigos, da maior latitude de aspectos, reproduzindo ainda muitas numerosos cenários desaparecidos, cenas variadíssimas da vida comum de antanho, retratos, documentário abundante da existência e da obra de brasileiros ilustres, peças de mobiliário e indumentária, aparelhamento caseiro, armas, trajes de gala, uniformes, etc.”²¹⁶

Sobre as coleções etnográficas, é importante assinalar que apesar da Etnografia fazer parte da Seção de História do Museu, ela nunca teve destaque na instituição durante a gestão de Taunay que alegava seu parco desenvolvimento devido à falta de espaço no edifício²¹⁷, além da inexistência de um especialista que se responsabilizasse por esta coleção, por sua conservação e por seu enriquecimento (era o conservador das coleções de zoologia (!) que cuidava deste acervo, tendo recebido este encargo a partir de 1931). O Museu costumava receber esporadicamente material etnográfico, mas a maior parte era colocado em reserva. Além disto, a Etnografia continuou sendo tratada como um ramo das Ciências Naturais, de modo que tudo que era publicado a este respeito fazia parte da *Revista do Museu Paulista* e não do *Anais*, criados em 1922, como publicação da Seção de História. Esta situação é transformada a partir de 1946, com a entrada de Sérgio Buarque como novo diretor e com a mudança nos quadros institucionais do Museu.

O relatório de 1944 já tem um tom de passagem de cargo. Nele Taunay salienta as últimas realizações feitas, as próximas inaugurações para o ano seguinte e, principalmente,

²¹⁵ Ver Anexo. Ensaio topográfico da planta do edifício do Museu Paulista.

²¹⁶ Taunay, Af. “Solenização do Cinquentenário do Museu Paulista”, *op. cit.* p. 176.

²¹⁷ Em carta endereçada à diretora do Museu Nacional, Heloísa A. Torres em 1944, Taunay diz que: “Não há ninguém a estudar as nossas coleções. (...) Ficaria muito satisfeito se o Museu Paulista tiver a boa sorte da sua visita, justamente agora pretendo dar nova instalação às nossas coleções. Por absoluta falta de espaço estavam elas numa única sala e

procura mostrar todos os problemas do Museu, fazendo inúmeras sugestões para a próxima administração. O problema mais grave continuava sendo a falta de funcionários e seus baixos salários, sobretudo a ausência de especialistas em Etnografia e Numismática (outro ramo do Museu que, segundo Taunay, não se desenvolveu pela falta de espaço na instituição e de um especialista). Ele sugeria também a separação das coleções do Museu em três seções distintas, “História propriamente dita, Etnografia e Numismática”. Em termos administrativos também deveriam ser criados três setores, para uma maior eficiência, Secretaria e Arquivo, Biblioteca, Conservação e Restauro. Finalmente apontava as lacunas das coleções, especialmente de Numismática que

“não se achavam à altura de um grande estabelecimento como o nosso tão largamente visitado por brasileiros e estrangeiros (...) Conviria também encetar uma coleção filatélica”²¹⁸

Em 1º de dezembro de 1945, enfim, Taunay aposenta-se como funcionário público do Estado, com o título de “Servidor Emérito”. O decreto-lei de n.º 15.243, que dispôs sobre sua aposentadoria, além de ter elevado o padrão dos seus vencimentos, ainda lhe concedeu a honra de continuar desenvolvendo os trabalhos de sua especialidade na instituição. O dito decreto enumera todos os bons serviços prestados por Taunay no exercício de suas funções, justificando os “privilégios” que lhe foram concedidos. Não fora apenas um bom administrador, mas como homem de letras e historiador, trouxe enorme contribuição para a história do Brasil através de seus escritos, e de seu vasto trabalho de pesquisa,

“por tudo isso, faz jus ao reconhecimento da sociedade a que serviu como um dos expoentes de sua cultura, e do Estado, de que foi dedicado e excepcional servidor”.²¹⁹

O relatório do Museu referente ao ano de 1945 foi feito pelo assistente da Seção de História, Alberto Robbe. Ele relata que pretendendo prestar a merecida homenagem a Taunay, por todas as suas realizações à frente do Museu Paulista, decidiu expor a cadeira

agora vou fazer com que ocupe uma área duas vezes maior graças a saída das coleções de zoologia do nosso edifício”. 17.07.44, APMP/FMP, P193.

²¹⁸ Taunay, Af. *Relatório referente ao ano de 1944*, APMP/FMP, L28.

²¹⁹ Apud, Robbe, João Alberto José, *Relatório de Atividades referente ao ano de 1945*, APMP/FMP, L29, p. 2.

da diretoria, ocupada durante vinte nove anos por aquele, no salão de honra, acrescentando-lhe o seguinte letreiro:

“Cadeira da sala da Diretoria do Museu, ocupada pelo Dr. Affonso d’E. Taunay durante o tempo que exerceu o cargo de Diretor do estabelecimento (27 de fevereiro de 1917 a 18 de dezembro de 1945). O Dr. Taunay foi aposentado pelo Decreto-Lei n.º 15.243, do dia 1º de dezembro citado, que lhe conferiu o título de “Servidor Emérito” e cujos considerando fazem ressaltar o valor dos trabalhos do ilustre historiador”.²²⁰

Através deste gesto de evocação metonímica, Taunay, principal responsável pelo perfil do Museu Paulista em 1945, tornava-se ele mesmo parte integrante de seu acervo além de referencial fundamental para o a história da instituição. A exposição comemorativa do cinqüentenário, organizada pelo próprio Taunay, confirma esse fato. (Ver. Fig. 35.) Ela consistiu numa retrospectiva das publicações do Museu, da sua *Revista*, dos seus *Anais*, dos números em separatas, de exemplares avulsos do estabelecimento, além é claro, dos vários trabalhos escritos pelo incansável diretor. À essa exposição somava-se a abertura das novas salas que vinham completar o conjunto pacientemente construído ao longo de vinte de nove anos de incansável trabalho.

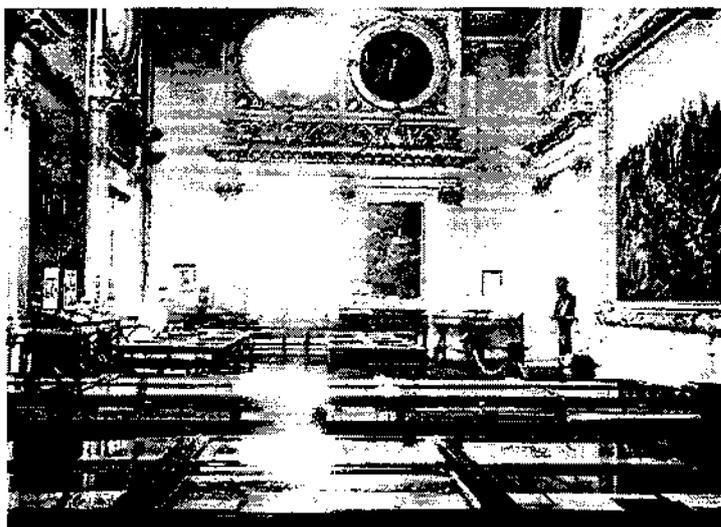


Fig. 35 - *Exposição Comemorativa do Cinqüentenário do Museu Paulista, Salão de Honra, 1945*
(Museu Paulista)

²²⁰ *Ibidem*, p. 4.

Taunay ainda aproveitou a ocasião para publicar dois volumes dos *Anais do Museu* (tomos XII e XIII), com trabalhos de sua autoria, além de um pequeno volume ilustrado intitulado *Comemoração do Cinquentenário da Solene Instalação do Museu Paulista no Palácio do Ipiranga*, onde conta a história da construção do edifício, do acervo do primeiro Museu do Estado – que constituiu o núcleo central das coleções da instituição –, enfim, de sua própria gestão quando, efetivamente, o “Monumento do Ipiranga” é paulatinamente transformado em museu histórico regional, de vocação nacional.

Sobre este texto comemorativo, alguns pontos são a destacar. Em primeiro lugar, Taunay repete aí boa parte do que já havia escrito na introdução do *Guia da Seção Histórica do Museu Paulista*, publicado em 1937, e em artigos que publicou em 1945, no *Mensário do Jornal do Commercio*. Sua primeira preocupação é contar a história da construção do monumento, cujo primeira idéia data de 1823 e é, segundo ele, uma iniciativa paulista:

“Já a 20 de Fevereiro de 1823 louvava José Bonifácio a iniciativa de um grupo de paulistanos, a que encabeçava o futuro Barão de Iguape. Pretendiam estes patriotas abrir uma subscrição nacional a fim de erigir no ‘lugar, denominado Piranga, um monumento que tornasse memorável o dia 7 de Setembro’²²¹.

Taunay descreve todas as outras iniciativas e projetos no sentido de erigir um monumento no local do Grito e suas vicissitudes, procurando ressaltar que os paulistas sempre estiveram envolvidos nestes e que o governo imperial pouca atenção dispensou a este respeito. Azevedo Marques foi um dos primeiros cronistas a procurar traçar uma história das tentativas de erigir um monumento no Ipiranga.²²² Ao fazer a cronologia destas tentativas, sua fala expressa a mesma leitura “da história do Brasil expressa no discurso e na ação do vereadores que, em 1875, justificavam a construção de um monumento à Independência em São Paulo. Nessa leitura, a província emergia na condição de lugar a partir do qual a nação fora construída no passado e se projetava para o futuro”.²²³

No final dos anos sessenta do século XIX foi criada uma Comissão Central na Corte para decidir sobre a construção do monumento, mas como essa tardou a tomar a iniciativa,

²²¹ Taunay, Af. “A propósito do Próximo Cicoentenário do Museu Paulista (1895-1945)”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XXXI, v.3, p. 496, 09.09.45.

²²² Oliveira, Cecília Helena Sales de. “O Espetáculo do Ipiranga...”, *op.cit.*

²²³ *Ibidem*, p. 200.

a Câmara de São Paulo nomeou uma outra Comissão que trabalharia em conjunto com a Comissão Central e tentaria agilizar a obra. As duas entraram em desacordo nestes primeiros anos e talvez tenha sido este um dos motivos que tenha levado ao atraso do início da construção, que só começou em 1885.²²⁴ A Comissão paulista, como ficou conhecida, foi responsável pela elaboração dos critérios e normas para o concurso público que escolheria o melhor projeto para o monumento. Um de seus detalhes mais importantes é de que tal projeto deveria corresponder à um monumento com caráter simbólico e comemorativo, mas deveria ser também uma proposta urbanística para a região do Ipiranga.

Os registros do Barão de Ramalho, que presidia a Comissão paulista, são a principal fonte a partir da qual a história do Monumento foi contada desde então – é também a fonte principal de Taunay. Ele procura mostrar que a obra efetivou-se graças ao empenho e iniciativa da Comissão de São Paulo, composta por vários membros da Assembléia Provincial que pretendia erguer não apenas um monumento à Independência brasileira, mas um edifício que fosse destinado a abrigar um estabelecimento de ensino de Ciências Físicas, Matemáticas e Ciências Naturais.

A inadequação do prédio a esta finalidade, além das profundas transformações políticas do final da década de oitenta levaram ao abandono das obras, em 1890. Apenas em 1894 o prédio foi destinado a abrigar o Museu do Estado que se encontrava sem sede definitiva. Taunay, como foi acima mencionado, valoriza a ação de Bernardino de Campos, presidente da Estado de São Paulo responsável pela instalação do Museu do Estado no Monumento do Ipiranga. Sobre a gestão de Ihering, primeiro diretor do Museu, Taunay assinala o empenho deste no estudo das Ciências Naturais, como estava, inclusive, previsto no decreto que regulamentou a instituição, mas enfatiza o total abandono da disciplina histórica e da memória da Independência que só receberiam a merecida atenção a partir de 1919, quando Altino Arantes foi presidente do Estado e Washington Luís o prefeito da cidade de São Paulo.

Taunay traça um histórico de sua gestão à frente do Museu, mostrando quase ano a ano suas realizações, dando destaque à transformação do perfil da instituição com a saída definitiva das coleções de Zoologia. Procura também citar os nomes das principais autoridades do Estado que colaboraram com o seu trabalho, ouvindo seu apelos. Através da

²²⁴ Sobre a criação destas Comissões e seus trabalhos, cf: Elias, Maria José. *op. cit.*

descrição do núcleo central do acervo do Museu Paulista, proveniente das coleções do Coronel Sertório, Taunay enfatiza a precariedade dos museus brasileiros no século XIX e, principalmente, a ausência de interesse do governo imperial em criar um museu histórico, levando em conta a importância que estas instituições exerceram no ensino de países norte-americanos e europeus, funcionando, em alguns casos, como a parte prática do aprendizado. Apesar da precariedade e da falta de classificação da coleção Sertório, era ela superior em certos aspectos, diz Taunay, àquela do Museu Nacional, o que demonstra mais um vez o desejo de mostrar que São Paulo sai à frente do resto do país.

Ao final de seus longos anos de trabalho, o Museu vinha então cumprir a função a que fora destinado desde o projeto do Monumento do Ipiranga, isto é, a de memorial da Independência brasileira proclamada em São Paulo, mas o fazia de forma muito mais ampla do que a idéia original. Ele extrapola a mera função de panteão das tradições ligadas à Independência e ao passado paulista, funcionando como centro de reunião de fontes escritas, de documentos iconográficos e de objetos históricos especialmente relacionados à história de São Paulo em seu âmbito nacional. Além disto, grande parte deste material, que foi pouco a pouco enriquecendo a Seção de História do Museu até quase absorvê-lo completamente, foi sendo organizado e exposto tendo como referência o trabalho historiográfico de Taunay e segundo seu ponto de vista (e de boa parte da historiografia de sua época) sobre a história de São Paulo, como foi amplamente abordado neste trabalho. O monumento convertido em museu histórico apresenta-se, então, como lugar de memória paulista, onde memória e história se entrecruzam, convergem e divergem na difícil tarefa de forjar uma identidade nacional em que São Paulo vem à frente.

Taunay criou o Museu Paulista e sua memória à semelhança de seu conhecimento científico e à imagem das elites paulistas que sempre estiveram aí presentes, doando objetos nos quais se reconheciam, pretendendo dotar-lhes da sacralidade inerente àquele espaço museográfico, ou ainda agindo como mecenas. Essa última afirmação não reduz em nada o mérito do trabalho de Taunay e nem o faz um mero executor dos “desejos” das elites paulistas de se fazerem representar de forma grandiosa, enquanto precursoras da nação brasileira através da poderosa imagem do bandeirante. Taunay não apenas era membro desta elite, como também é um dos principais forjadores das imagens que legitimam a idéia de grandeza paulista que se desenvolveu em São Paulo desde o final do século XIX.

Buscando na genealogia paulista sua “nobre ascendência”, ele coloca a si mesmo na linhagem destes grandes brasileiros que são os paulistas, bandeirantes, de todos os tempos, sertanistas, tropeiros, cafeicultores, industriais que levaram São Paulo à frente na formação da nação. Ao seu modo, intelectual paulista que era, ele também trabalhara incessantemente pela projeção de São Paulo e pelo reconhecimento dos paulistas. Estudou a sua história e construiu a sua memória através da narrativa de sua homérica epopéia, em sua vasta obra historiográfica, materializando-a no “Museu do Ipiranga” num conjunto coerentemente composto, solo, cenário, palco do gesto fundador da Nação brasileira.

Conclusão

Affonso d'Escragnolle Taunay foi responsável por uma verdadeira revolução no Museu Paulista, procurando fixá-lo na memória nacional como lugar em que “a nação foi fundada”. Fazendo apelo às suas pesquisas sobre o passado colonial paulista, buscou narrar e valorizar a história de São Paulo, num momento em que o estado bandeirante procurava sustentar sua posição hegemônica no contexto nacional. O Museu Paulista despontou então como o lugar privilegiado para legitimar tal propósito: os grandes espaços monumentais quase vazios, a decoração arquitetônica interior do edifício pronta para receber os acabamentos iconográficos e esculturais, muitas salas vazias ou mal ocupadas e o lugar histórico onde está situado o palácio foram tratados como ideais para serem preparados para as comemorações do centenário da Independência brasileira em 1922.

Através da sábia intervenção de Taunay, ao *locus* material da Independência sobrepusera-se, definitivamente, o lugar simbólico da origem da nação. Foi preciso, então, buscar no passado paulista os alicerces para a aposição, daí o movimento incessante e paulatino de reconstrução da “história-memória” nacional em que São Paulo veio sempre à frente. De fato, Taunay pretendia consolidar as bases da memória nacional sobre seu “lugar de direito”, isto é, construir a história brasileira tendo como ponto de convergência a Independência proclamada em solo paulista.

O projeto de Taunay para o Museu Paulista delineia-se nos primeiros anos de sua gestão, ou seja, entre 1917 e 1922, como foi detalhadamente abordado aqui. Naqueles anos iniciais é o monumento à Independência brasileira que toma corpo, mas com um perfil bastante singular. Numa perspectiva teleológica, a Independência é entendida e narrada como resultado de um processo que se desenrola desde o período colonial, quando já se destacava a ação dos paulistas, encarnada no movimento da bandeiras. No Museu Paulista esta perspectiva invade por completo a instituição e lhe define os direcionamentos. Ao longo dos anos, a mesma idéia desdobra-se dentro dos espaços do Museu, levando à criação de novas salas e ao enriquecimento das mais antigas, tudo convergindo e confirmando o fato de que a nação fora fundada em São Paulo, e não por acaso.

Durante os vinte e nove anos que dirigiu a instituição, seu trabalho foi muito além da simples decoração histórica do edifício para as festas centenárias. Sua verdadeira motivação foi a

organização de um museu histórico dedicado a conservar, a expor e a divulgar os documentos e os objetos históricos de interesse para a reconstrução da história nacional de cunho paulista. O primeiro passo nesse sentido foi a inauguração oficial da Seção de História do Museu, em 1922, que passou a partilhar com as coleções de Ciências Naturais quase a metade do espaço do palácio. A partir daí, a batalha mais dura que Taunay empreendeu até os últimos anos de sua gestão, contra o governo do Estado de São Paulo, foi a separação daquilo que ele chamava de “dois museus”, aquele de História Natural e o outro de História, cuja coabitação lhe parecia, cada vez mais, contraditória e antiquada dentro do contexto museológico de sua época, em vias de especialização.

Em intenso e ininterrupto diálogo com o governo do Estado, Taunay chega, ainda que muito lentamente, a impulsionar a criação de leis e decretos que favorecessem a transformação do Museu Paulista em museu histórico. Assim, no curso dos anos, a História foi, pouco a pouco, assenhorando-se da instituição do Ipiranga, graças especialmente à ênfase que lhe fora concedida pelo novo regulamento da Seção de História, em 1925. Em 1927, ele consegue transferir as coleções botânicas para um outro instituto, mas somente em 1941 a Seção de Zoologia ganha um novo edifício, sendo completamente desanexada do Museu Paulista. Desta forma, nos últimos anos de sua gestão, finalizada em 1945, Taunay tem a oportunidade, longamente adiada, de concluir seu projeto de criação de um museu histórico em São Paulo, já amplamente esboçado entre 1917 e 1922. O cinquentenário de fundação do Museu Paulista, em 1945, é a grande ocasião para Taunay concluir a organização das várias salas dedicadas à exposição histórica e realizar uma exposição retrospectiva da história do Museu, em que destaca sua gestão e suas publicações.

A iconografia, não é demais ressaltar, desempenhou um papel fundamental no conjunto da museografia construída sob os auspícios de Taunay. Ela foi concebida como representação visual de um discurso historiográfico, uma espécie de “manual tridimensional” da história brasileira de cunho paulista. É o poder de evocação e de celebração das imagens que justifica sua abundante utilização nas salas e espaços monumentais do Museu. Além da iconografia, séries de documentos textuais e objetos expostos em vitrinas (ou fora destas) completavam a exposição: cartografia, mobiliário, retratos, indumentária, armas, objetos de uso cotidiano etc. A organização das coleções era temática, tipológica e cronológica, mas a base teórica da museografia se

orientava segundo uma concepção teleológica da História, fundamentada em categorias de autenticidade e veracidade.

Em 1946, com a saída de Taunay, o Museu passou por novas mudanças com a promulgação do Decreto-lei n.º 16.565, que criou novas Seções além da História, isto é, Etnologia, Numismática e Lingüística. A disciplina histórica, então, se via obrigada a dividir seu “prestígio”, bem como o espaço físico do Museu, com outras especialidades cujos acervos também eram significativos dentro da instituição, embora nunca tivessem tido lugar, nem funcionários especializados que permitissem o seu desenvolvimento. Taunay, aliás, sempre usou destes dois argumentos, a falta de espaço e de funcionários, para justificar o fraco progresso da Etnologia e da Numismática. Com as novas Seções, a idéia de transformar o Monumento do Ipiranga num museu histórico *tout court*, tão cara à Taunay, não chegou a se realizar totalmente naquele momento, pois a História passava a conviver, oficialmente, com outras ciências dentro dos quadros institucionais; é verdade que estas bem menos distantes do que as suas antigas “companheiras”, as Ciências Naturais.

Uma boa parte desse conjunto, cuidadosamente composto por Taunay, subsistiu até hoje, sobretudo nos espaços monumentais do Museu Paulista, mas dentro de um outro contexto institucional. Em 1989, com a transferência do acervo e do pessoal técnico de caráter antropológico para o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, cumpria-se enfim o “desejo” de Taunay. O caminho em direção à uma especialização no domínio da História, perseguido por ele ao longo de toda a primeira metade do século XX, chega a seu fim, não sem um questionamento das antigas orientações institucionais, dentro das novas perspectivas abertas para o museu histórico hoje.

O novo diretor do Museu Paulista naquele momento, Ulpiano Bezerra de Meneses, pôs em ação um plano de gestão a fim de dinamizar e renovar completamente a instituição, que há anos se ressentia da falta de uma política administrativa e cultural eficaz. A maior parte das medidas tomadas procuraram redimensionar o Museu no sentido de seu universo de especialização – a História, e segundo o campo teórico da cultura material, pondo em questão as antigas funções do museu histórico e seus compromissos com a sociedade e o público em geral. A dimensão crítica da História e a forma de expor as coleções são destacadas, levando-se principalmente em consideração a especificidade do museu histórico “como lugar que opera com

objetos históricos”, estes últimos “redimidos” de seu papel de relíquias e tomados como documentos históricos em seu “sentido pleno”¹.

Durante quase toda a sua existência, o Museu Paulista desempenhou sobretudo o papel de evocação e de celebração da memória nacional. O prédio que o abriga, há mais de um século, foi concebido como monumento comemorativo da Independência do Brasil. A força simbólica do conjunto dentro do imaginário nacional pode ser ainda notada quando, todos os anos, na comemoração do sete de setembro, o número de visitantes atinge sempre índices extraordinários. Se a imagem de “memorial da nação” é ainda fortemente presente, não podendo ser simplesmente apagada, a perspectiva aberta a partir da gestão de Ulpiano propôs uma abordagem crítica, motivada por uma renovação da antiga imagem do Museu e de sua inserção social. É o caminho do “teatro da memória ao laboratório da História” que deve ser trilhado, pois se o primeiro “é um espaço de espetáculo que evoca, celebra, encultura”, o segundo “é o espaço de trabalho sobre a memória, em que ela é tratada, não como *objetivo*, mas como *objeto* de conhecimento”.²

Contudo é preciso salientar mais uma vez que, dentro do contexto brasileiro, Taunay criou um dos primeiros museus históricos, dotando-lhe da função de um memorial da nação, como seria esperado de uma instituição deste tipo na sua época, sendo também lugar de estudo e de difusão de um determinado ponto de vista sobre a história do Brasil. Procurou-se apresentar aqui o longo “processo” de transformação operado no Museu Paulista por Taunay, explicitando as bases em que ele assentou sua empresa deitando raízes tão profundas e duradouras. A evolução de seu trabalho demonstra absoluta coerência e perfeita comunhão entre a obra do historiador e a ação do diretor do Museu: ele foi um dos principais responsáveis – certamente o mais aplicado neste sentido – pela construção e difusão da imagem mítica do paulista, bandeirantes de todos os tempos, no contexto nacional.

Mais do que a realização de uma crítica ideológica, ou outra que seja, à fórmula museológica produzida por Taunay, esta aliás em perfeita sintonia com as funções do museu histórico de seu tempo, procurou-se explicitar os elos existentes entre o museu e a elaboração de legitimidades intelectuais, mostrando como dentro de determinados contextos político,

¹ Meneses, Ulpiano Bezerra de. “Do teatro da memória ao laboratório da História”... *op. cit.*

² Meneses, Ulpiano Bezerra de. “Do teatro da memória ao laboratório da História”... *op. cit.*, p. 41.

econômico, social e cultural certas heranças ganham novas formas. É a noção de *lugar de memória* que vem à tona aqui para compreender o Museu Paulista, lugar de exaltação da memória, de veneração do passado, mas, sobretudo, lugar de apropriação e de exercício da História em incessante processo de (re)elaboração.

Anexo. Ensaio topográfico da planta do edifício do Museu Paulista

Nenhuma planta do edifício do Museu Paulista, com a respectiva disposição das salas de exposição durante a gestão de Affonso de Taunay, foi encontrada. Por isto, para reconstruir a disposição das salas, durante esse período, foi necessário acompanhar as informações esparsas que apareceram esporadicamente nos *Relatórios de Atividade* de Taunay, nos *Inventários do Acervo* e no *Guias da Secção Histórica do Museu Paulista*, publicado em 1937. A planta do segundo pavimento do Museu (1º andar), apresentada no *Guia pelas Collecções. Museu Paulista*, publicado em 1907 por Hermann von Ihering, também foi bastante útil na reconstituição e descrição das salas que ora apresentamos.

As plantas dos quatros pavimentos utilizadas aqui são provenientes do Arquivo Intermediário / FMP, de 06/1983, FUNDUSP.

Pavimento Térreo

A5 – Diretoria

A6 – Maquete em gesso do projeto integral de Tommaso Gaudenzio Bezzi para o edifício do Museu Paulista, doada pela Escola Politécnica de São Paulo ao Museu em 1931. Esta sala foi aberta em 1932.

A7 – Antiga coleções de Botânica, aberta em 1917, esta sala recebeu os objetos expostos na sala A10 que passou a fazer parte da Galeria Almeida Júnior, criada em 1939.

A9 – Sala das Monções, aberta em 1929. Esta sala, bem como o corredor que lhe dá acesso (A8) e a sala A10, serão transformadas em Galeria Almeida Júnior, em 1939.

A10 – Sala de Cartografia Colonial e Documentos Antigos, aberta em 1917.

A11 – Sala consagrada ao passado da cidade de São Paulo, aberta em 1918.

A12 – Sala consagrada à antiga Iconografia Paulista, aberta em 1922.

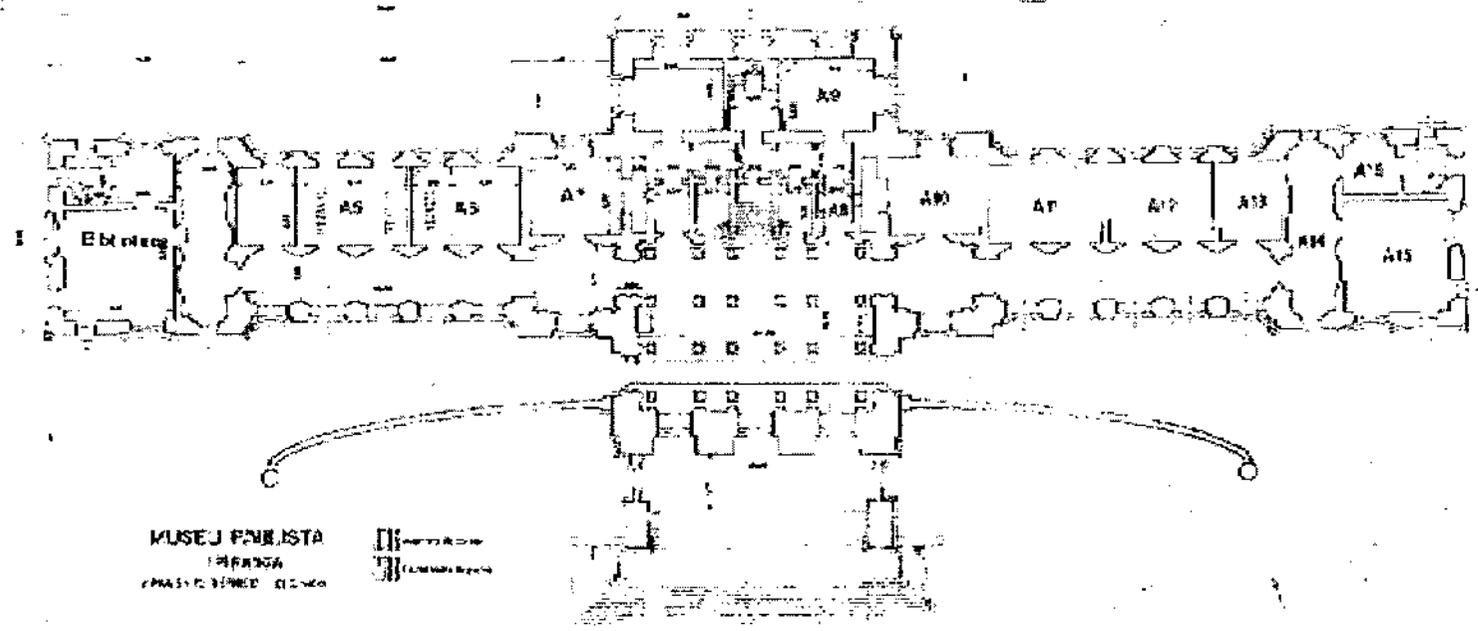
A13 – Sala consagrada ao passado de Santos e à antiga Iconografia Paulista, aberta em 1922.

A14 – Sala de mobiliário antigo e velhos retratos, aberta em 1922.

A15 – Ensaio de reconstituição da antiga cidade de São Paulo, ou sala da maquete de São Paulo em 1840, aberta em 1922.

A16 – Arte Colonial Religiosa Brasileira, mobiliário do Regente Feijó, aberta em 1922.

Galeria Oeste – Objetos arqueológicos de São Paulo colonial, documentos coloniais e antigos veículos de transporte dos séculos XVIII e XIX.



Segundo Pavimento

- B1** – Coleção de armas e uniformes militares, aberta em 1943; organizada pelo assistente da Seção de História, Alberto Robbe.
- B2** – Objetos folclóricos, aberta em 1943; organizada pelo assistente da Seção de História, Alberto Robbe.
- B3** – Coleções de uniformes civis, objetos de arte religiosa, indumentária antiga, cerâmica de antanho, objetos de uso vulgar, aberta em 1943; organizada pelo assistente da Seção de História, Alberto Robbe.
- B4** – Iconografia das antigas monções, aberta em 1943.
- B5** – Iconografia das cavalcadas, tropas e tropeiros, cenas de estrada de antanho, aberta em 1943.
- B6** – Iconografia das fazendas de café, maquinário cafeeiro antigo, aberta em 1943.
- B7** – Em 1941, Taunay pensava abrir aí uma sala dedicada à Bernardino de Campos, mas acabou desistindo do projeto devido à falta de mostruário adequados para expor o acervo do antigo presidente, composto por algumas jóias bastante valiosas. Inaugurou aí, em 1943, mais uma sala de Iconografia, dedicada à vistas antigas de Santos, Itu, Campinas e Sorocaba.
- B8** – Sala de Objetos Históricos criada por Ihering no início do século. Durante vários anos da gestão de Taunay, esta sala permaneceu fechada. Em 1941, Taunay transferiu para ela parte dos objetos da sala Santos Dumont (B9), duplicando o espaço de exposição daquela.
- B9** – Sala de Objetos Históricos também criada por Ihering no início do século. Em 1922 Taunay reorganizou completamente essa sala, selecionando os objetos expostos. Em 1936, transferiu os objetos destas salas para outras duas do Terceiro Pavimento (TC-4 e TC-5), inaugurando aí a sala Santos Dumont.
- B10** – Sala Bartholomeu de Gusmão, aberta em 1937.
- B12** – Sala de Etnografia brasileira desde o período Ihering. Nos primeiros anos da gestão de Taunay, Roquette Pinto foi chamado para reorganizar as exposições.

B13 – Sala de Numismática desde o período Ihering. Esteve fechada nos primeiros anos de Taunay, tendo sido reorganizada nos anos trinta e reaberta em 1937.

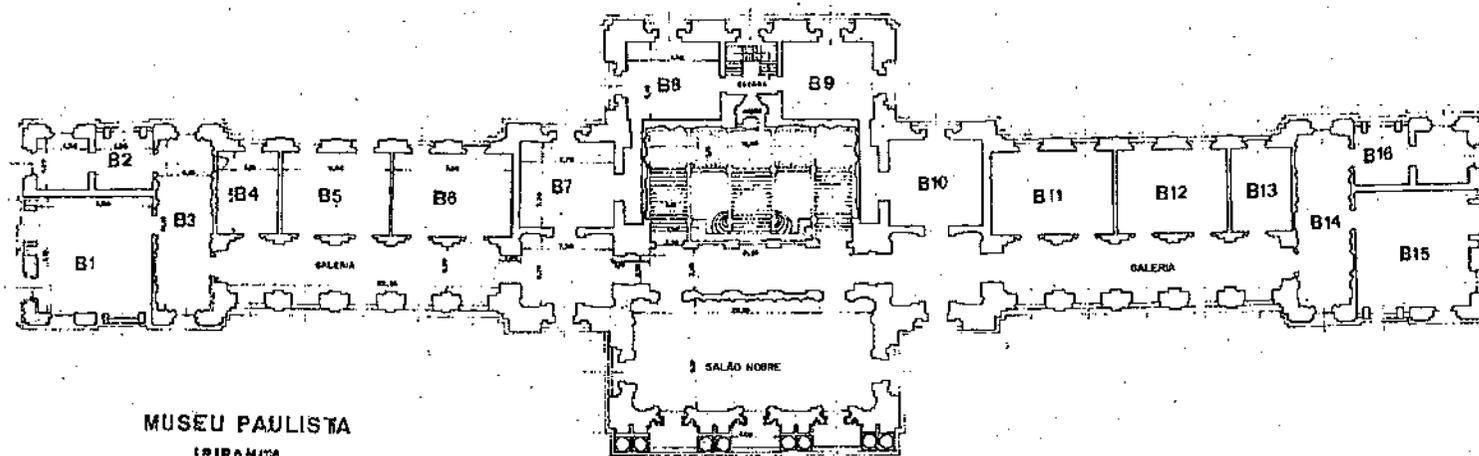
B14 – Sala de Etnografia brasileira, aberta em 1945.

B15 – Sala de Etnografia brasileira, aberta em 1945.

B16 – Sala de Etnografia afro-brasileira, aberta em 1943.

Galeria Oeste – Arqueologia brasileira

Galeria Leste – Antigüidades americanas (argentinas, peruanas, mexicanas e da América Central)



**MUSEU PAULISTA
IRIRANGA**

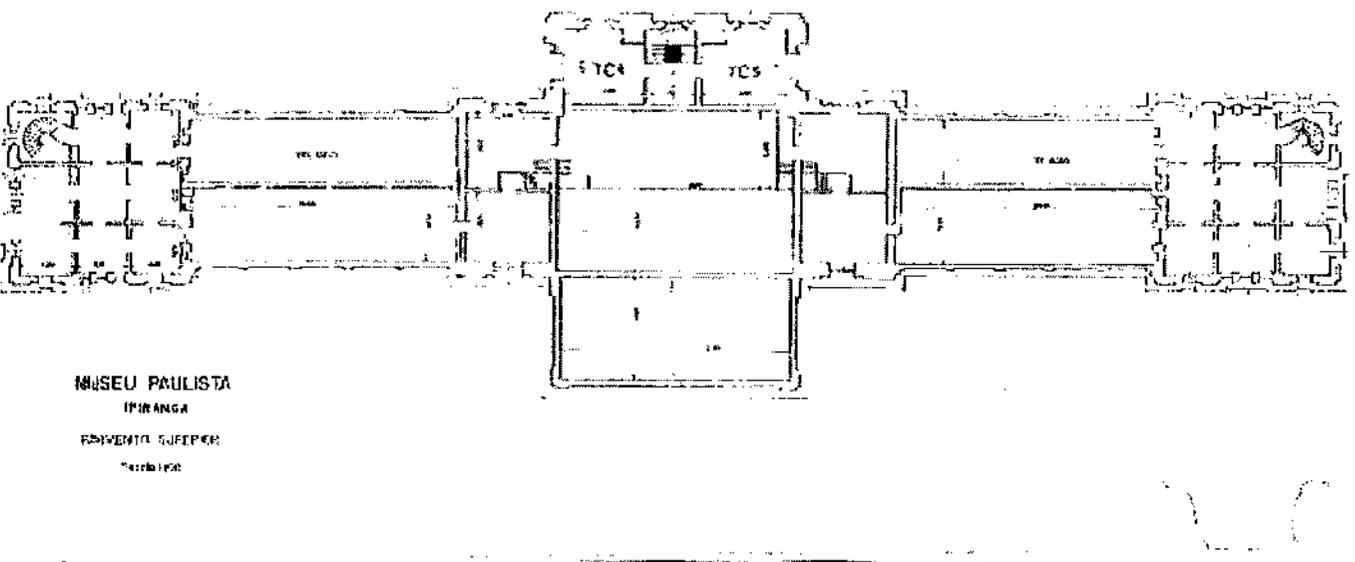
1 PRIMEIRO ESCALA 1:1500



Pavimento Superior

TC-4 – Armas e fardas antigas. Reminiscências Militares.

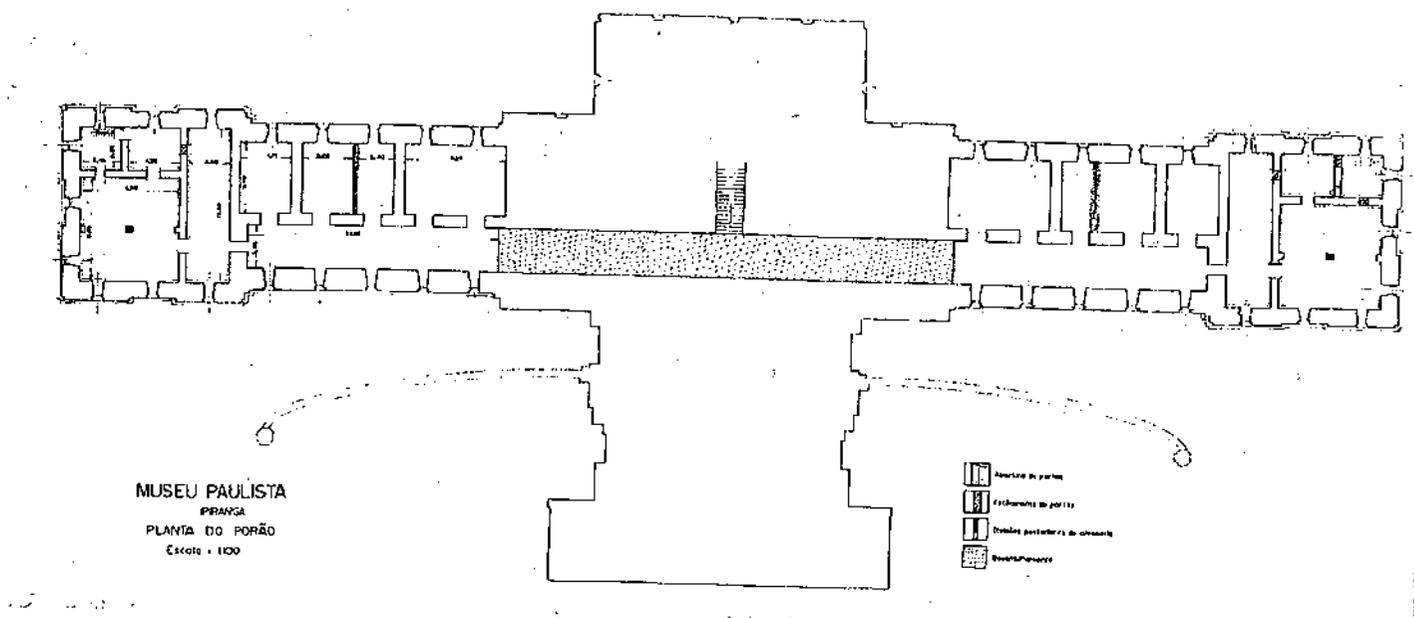
TC-5 – Indumentária antiga. Fardas. Objetos antigos. Coleções Diversas.



MUSEU PAULISTA
IPIRANGA
PAVIMENTO SUPERIOR
Escala 1:100

Porão

Em 1931, Taunay inicia obra de desaterro do porão do Museu, na Galeria Leste, sob a Biblioteca; o trabalho foi concluído em 1939.



Fontes

Arquivo permanente do Museu Paulista – Fundo Museu Paulista (APMP/FMP)

Direção e Administração. Correspondência Enviada e Recebida – APMP/FMP, Pastas 103 a 197.

Direção e Administração. Relatórios de Atividades – APMP/FMP, Livros 7 a 30:

Taunay, Affonso d'Escragnolle. *Relatório de Atividades referente ao ano de 1923*, APMP/FMP, L7.

_____. *Relatório de Atividades referente ao ano de 1924*, APMP/FMP, L8.

_____. *Relatório de Atividades referente ao ano de 1927*, APMP/FMP, L11.

_____. *Relatório de Atividades referentes ao ano de 1928*. APMP/FMP, L12.

_____. *Relatório de Atividade referente ao ano de 1929*, APMP/FMP. L13.

_____. *Relatório de Atividade referente ao ano de 1930*, APMP/FMP. L14.

_____. *Relatório de atividades referente ao ano de 1931*, APMP/FMP, L15.

_____. *Relatório de Atividade referente ao ano de 1932*, APMP/FMP. L16.

_____. *Relatório de atividades referente ao ano de 1933*, AMPP/FMP, L17.

_____. *Relatório de Atividade referente ao ano de 1934*, APMP/FMP. L18.

_____. *Relatório de Atividade referente ao ano de 1935*, APMP/FMP. L19.

_____. *Relatório de Atividades referente ao ano de 1936*, APMP/FMP, L20.

_____. *Relatório de Atividades referente ao ano de 1937*, APMP/FMP, L 21.

_____. *Relatório de Atividade referente ao ano de 1938*, APMP/FMP. L22.

_____. *Relatório de Atividades referente ao ano de 1939*, APMP/FMP, L23.

_____. *Relatório de Atividade referente ao ano de 1940*, APMP/FMP. L.24

_____. *Relatório de Atividade referente ao ano de 1941*, APMP/FMP. L25.

_____. *Relatório de Atividade referente ao ano de 1942*, APMP/FMP. L26.

_____. *Relatório de Atividade referente ao ano de 1943*, APMP/FMP. L27.

_____. *Relatório de Atividades referente ao ano de 1944*, APMP/FMP, L28.

Robbe, João Alberto José, *Relatório de Atividades referente ao ano de 1945*, APMP/FMP, L29.

Holanda, Sérgio Buarque de. *Relatório de Atividades referente ao ano de 1946*, APMP/FMP, L 30.

Direção e Administração. Documentos Diversos – APMP/FMP

Ata da 1ª Sessão realizada pela Comissão encarregada pelo Exmo Sr. Pres. Do Estado de São Paulo de proceder ao julgamento dos projetos apresentados em concurso para a construção do monumento a erigir-se no Ypiranga e destinado a comemorar a passagem da 1ª efeméride centenária da Proclamação da Independência do Brasil, a Sete de setembro de 1822, 07.03.20. APMP/FMP, P237, D24-1.

Textos legais sobre o Museu Paulista – 1924-1943. Decreto nº 3871 de julho de 1925 – Reorganiza o Museu Paulista e da-lhe regulamento. APMP/FMP, P2.

Direção de Administração: Fixação de Políticas e Planejamento – *Comissão de Sindicância sobre a gestão de Ihering (1916-1920)* – APMP/FMP, Pasta3.

Direção de Administração. Inventários:

Inventário das Coleções – APMP/FMP, Pastas 215-220.

Inventário revisto de 15 a 30 de janeiro de 1925 pelo Diretor e Chefe da Secção Affonso de E. Taunay – Secção de Historia Nacional, especialmente de São Paulo, APMP/FMP, P214.

Jornais

O Estado de São Paulo, 18.08.22.

O Estado de São Paulo, 31.08.22.

O Estado de São Paulo, 07.09.22.

O Estado de São Paulo, 08.08.22.

Folha da Noite, 07.09.22.

Jornal do Commercio, edição de São Paulo, 07.09.22.

Jornal do Commercio, edição de São Paulo, 08.09.22.

Leis

Lei n.º 1856, de 29 de dezembro de 1921. Autoriza o governo a adquirir o prédio em que se realizou a Convenção de Itu. *Coleção de Leis e Decretos do Estado de São Paulo de 1921*, São Paulo, p. 181, 1921.

Lei n.º 1911, de dezembro de 1922. Cria no Museu Paulista a Seção de História Nacional, especialmente de São Paulo e Etnografia. *Coleção de Leis e Decretos do Estado de São Paulo de 1922*, São Paulo, p. 185, 1922.

Lei n.º 2243, de 26 de dezembro de 1927. Cria o Instituto Biológico de Defesa Agrícola e Animal. *Coleção de Leis e Decretos do Estado de São Paulo de 1927*, São Paulo, p. 335, 1927.

Decretos

Decreto n.º 249, de 26 de julho de 1894. Aprova o regulamento do Museu do estado, para a execução da Lei n.º 200, de 29 de agosto de 1893. *Coleção de Leis e Decretos do Estado de São Paulo de 1894*, São Paulo, p. 203, 1918.

Decreto n.º 3579, de 12 de fevereiro de 1923. Abre no Tesouro do Estado a Secretaria de Estado do Interior, um crédito de 800:000\$00 para ocorrer as despesas com reparos e instalações do Museu de Itu, de acordo com a lei n.º 1856, de 29 de dezembro de 1921. *Coleção de Leis e Decretos do Estado de São Paulo de 1923*, São Paulo, p. 37, 1923.

Decreto n.º 3871, de 3 de julho de 1925. Reorganiza o Museu Paulista e lhe dá regulamento. *Coleção de Leis e Decretos do Estado de São Paulo de 1925*, São Paulo, p. 416, 1925.

Decreto n.º 6283, de 25 de janeiro de 1934. Cria a Universidade de São Paulo e dá outras providências. *Coleção de Leis e Decretos do Estado de São Paulo de 1934*, São Paulo, p.25, 1934.

Decreto n.º 9918, de 11 de janeiro de 1939. Cria na Secretaria de Estado dos Negócios da Agricultura, Indústria e Comércio, o Departamento de Zoologia e lhe dá providências. *Coleção de Leis e Decretos do Estado de São Paulo de 1939*, São Paulo, p.679, 1939.

Decreto n.º 15243, de 01 de dezembro de 1945. Eleva padrão de vencimento e dispõe sobre a aposentadoria do Dr. Affonso d'Escragnolle Taunay, e dá outras providências. *Coleção de Leis e Decretos do Estado de São Paulo de 1945*, São Paulo, p. 359, 1946

Decreto n.º 16565, de 27 de dezembro de 1946. Dispõe sobre a reorganização do Museu Paulista. *Coleção de Leis e Decretos do Estado de São Paulo de 1946*, São Paulo, p.694, 1947.

Obra Historiográfica de Affonso d'Escragnoille Taunay

Taunay, Affonso d'Escragnoille. "O Bandeirantismo e os primeiros caminhos do Brasil". In: *Curso de Bandeirologia*. São Paulo: Depto Estadual de Informações, 1946, p. 7 a 28.

_____. "Bernardino de Campos e o Museu Paulista", *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XV, v.3, p. 567 -570, 07.08.41.

_____. "Cavalhadas Brasileiras e sua Iconografia", *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XXV, v.1, p. 3-10, 1944.

_____. "J. Capistrano de Abreu: *In Memoriam*", *Anais do Museu Paulista*, t. 3, p. XIII-XXXIX, 1927.

_____. "O Centenário de Prudente de Moraes e o Museu de Itu", *Mensario do Jornal do Commercio*, t.XVI, v. 1, pp. 7-12, 1941.

_____. "Cinquentenário do Museu Paulista (1895-1945)", *Mensario do Jornal do Commercio*, t. .XXXI, v. 3, p. 527-557, 04.01.45.

_____. "Discurso de Posse", *Revista do IHGSP*, v. XVII, p. 97-99, 1913.

_____. de. "Discurso de Posse", *Revista do IHGSP*, v. XVII, São Paulo, p. 97, 1913.

_____. "Discurso de posse à Presidência Honorária do IHGSP", *Revista do IHGSP*, v. XXXVII, São Paulo, p.14 , 1939.

_____. "Duas Cartas Anchiéticas", *Annaes do Museu Paulista*, t. III, pp. 375-387, 1927.

_____. "Estampas Antigas", *Mensário do Jornal do Commercio*, t.XXVIII, v.3, pp. 549-553, 17.12.44

_____. "Frei Gaspar da Madre de Deus" (Conferência comemorativa do Segundo Centenário) , *Revista do IHGSP*, tomo XX, pp.129-186, 1915.

_____. "Galeria do Museu Paulista", *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XXII, v. 2, p. 487-491, 06.06.43.

_____. *A Glória das Monções*. São Paulo: casa Editora "O Livro", 1920.

_____. *Grandes Vultos da Independência Brasileira*. São Paulo: Cia Melhoramentos de São Paulo, 1922.

_____. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1937.

_____. *Guia do Museu Republicano Convenção de Itu*. São Paulo: Depto Estadual de Informações, 1946.

_____. “Heurística Paulista e brasileira”, *Annaes do Museu Paulista*, t. IV, p. 411-425, 1931.

_____. *História Geral das Bandeiras Paulistas*, t. 1. São Paulo: Typ. Ideal, 1924.

_____. *História das Bandeiras Paulistas – Relatos Monçoeiros*, t. III. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.

_____. “História de um Film”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XI, v. 3, pp. 645-649, 22.09.40.

_____. “Iconografia cafeeira primeva do Brasil”, *Mensaário do Jornal do Commercio*, t. XXVIII, v.3, pp. 465- 469, 03.12.44.

_____. “Iconografia das Monções”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XXII, v.2, p. 417 a 421, 30.05.43.

_____. “Iconografia Paulista Vetustíssima”, *Anais do Museu Paulista*, t. XIII, 1948.

_____. “Iconografia das tropas”, *Mensario do Jornal do Commercio*, t. XXIX, v. 3, pp. 145-148, 26.01.45.

_____. *Índios! Ouro! Pedras!* São Paulo: Melhoramento, 1926.

_____. “A mais velha iconografia brasileira do café”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XXVIII, v. 3, pp. 385-389, 26.11.44.

_____. “O marco quinhentista de Cananéia”, *Revista do IHGSP*, v. XXVIII, p. 67-71, 1931.

_____. “Memórias de Hércules Florence”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XXXIII, v.1, p. 177 a 183, 27.01.46.

_____. “Pedro Taques e seu Tempo (Estudo de uma personalidade e de uma época)”. *Annaes do Museu Paulista – Tomo Comemorativo do Primeiro Centenário da Independência Nacional*, São Paulo, 1922.

_____. *Piratininga - Aspectos sociais de São Paulo seicentista*. São Paulo: Typ. Ideal, 1923.

_____. “Os Princípios Gerais da Moderna Crítica Histórica”, *Revista do IHGSP*, v. XV, p. 325-344, 1912.

- _____. “A Propósito do próximo Cinquentenário do Museu Paulista (1895-1945)”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XXXI, v. 3, p.495-499, 04.01.45.
- _____. “A Propósito do Curso de História da Civilização Brasileira na Faculdade de filosofia, Ciências e Letras”, *Anuário da FFCHL da USP*, Revista dos Tribunais, p. 122-131, 1934/35.
- _____. “A Propósito da Estátua de Antonio Raposo Tavares”, *Revista Nacional*, n° 13, pp 3-11, outubro de 1922.
- _____. *Relatório de Atividades - 1917*, encaminhado ao Secretário dos Negócios do Interior, Dr. Oscar Rodrigues Alves, APMP/ FMP, P5.Taunay, Affonso de. “Relatório referente ao ano de 1918”, *Separata da Revista do MP*, t. XI, 1919.
- _____. “Relatório referente ao ano de 1920”, *Separata da Revista do MP*, t. XIII, 1923.
- _____. “Relatórios referentes aos ano de 1921, 1922, 1923”, *Separata da Revista do MP*, t. XIV, 1926.
- _____. “O retrato de Joaquim Gonçalves Ledo”, publicado na revista *Brasil Ilustrado*, junho/julho de 1921.
- _____. *São Paulo no século XVI*. São Paulo: Tours E. Arrault & Cia, 1921.
- _____. *São Paulo nos primeiros anos*. São Paulo: Tours E. Arrault & Cia, 1920.
- _____. “Saudando a Noveis Graduando...”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t. IX, v. 2, 409-414, 23.02.40.
- _____. “Sessão Aniversária de 1° de novembro de 1912 - Discurso proferido pelo orador oficial”, *Revista IHGSP*, v. XVII, pp. 477-495, 1913.
- _____. *Solenização do Cincoentenário da Convenção de Itu, realizada a 18 de abril de 1923 com a instalação do Museu Republicano Convenção de Itu*. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1923.
- _____. “Solenização do Cinquentenário do Museu Paulista”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XXXII, v. 2, p.175-178, 04.01.45.
- _____. “Velhas Estampas Cafeeiras”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XXVIII, v.3, pp. 513-517.10.12.44.

Bibliografia

- “A Passagem do 7 de Setembro de 1922 em São Paulo”, *Revista do IHGSP*, v. XXI, pp. 42-118, 1924.
- Abreu, Capistrano. *Capítulos de História Colonial*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963 (primeira edição de 1907).
- Abreu, Regina. “Memória, História e Coleção”, *Anais MHN*, v. 28, p 37-64, 1996.
- Abud, Katia M. *O Sangue Intimorato e as Nobilíssimas Tradições (a construção de um símbolo paulista: o bandeirante)*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada ao Depto de História da FFLCH da USP, 1985, p. 132.
- Agulhon, Maurice. “La statuomanie et l’histoire”, *Ethnographie française*, nouvelle série, t.8, n° 2/3, p. 145-172, 1978.
- Alexander, Edward. *Museums in Motion. An Introduction to History and Functions of Museums*. Nashville: American Association for State And Local History, 1982.
- Araújo, Ricardo Benzaquen. “Ronda Noturna. Narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu”, *Estudos Históricos*, n.º 1, Rio de Janeiro, pp. 28-54, 1988.
- Bann, Stephen. “Lenoir and du Sommerard”. In: *The Clothing of Clio. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 77-92.
- Barata, Mário. “Origens dos Museus Históricos e de Arte no Brasil”, *Revista IHGB*, Rio de Janeiro, p. 23-30, jan./mar.1986.
- Bazin, Germain. *Les temps des musées*. Bruxelles-Liège 1967.
- Bercé, Françoise. “Arcisse de Caumont et les sociétés savantes”. In: *Les lieux de mémoire*, t. II, *La Nation*. Paris: Gallimardm 1988, p. 533-567.
- Bittencourt, José Neves. “Um Museu de História do século passado. Observações sobre a estrutura e o acervo do Museu Militar do Arsenal da Guerra. 1865-1902”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 29, p. 211-246, 1997.
- Bosi, Ecléa. “Lembranças”. In: *Memória e Sociedade, lembranças de velhos*. 3ª edição, São Paulo: Cia das Letras, 1994, pp. 292 e 318.
- Bourdé, Guy; Martin, Hervé. “L’école méthodique”. In: *Les écoles historiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1997 (Nouvelle édition), p. 181-215.

Braga, Carlos de Almeida. "A Secção História do Museu Paulista", *Separata da Revista Numismática*, São Paulo, Typ, Ideal, 1933.

Brasiliense, Américo. *Os Programas dos Partidos e o Segundo Império*. Brasília: Senado Federal; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1979.

Brefe, Ana Cláudia Fonseca. "Pierre Nora: da História do Presente aos Lugares de Memória – uma trajetória intelectual", *História. Questões e Debates*, nº24, p. 105 a 125, janeiro-julho 1996.

_____. *A cidade inventada: a Paulicéia construída nos relatos memorialistas (1870-1930)*. Tese de Mestrado apresentada ao Depto de História, IFCH – UNICAMP, 1993.

Camenietzki, Carlos Ziller e Kury, Lorelai Brilhante. "Ordem e natureza. Coleção e cultura científica na Europa moderna", *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 29, p. 57-85, 1997.

Cândido, Antônio. *Literatura e Sociedade; estudos de história literária*. São Paulo: Ed. Nacional, 1965.

Capelato, Maria Helena. *O movimento de 1932. A causa paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

Carbonell Charles-Olivier. *Histoire et Historiens: une mutation idéologique des historiens français 1865-1885*. Toulouse: Privat, 1976.

Carneiro, Carlos da Silveira. "Taunay no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo", *Revista do IHGB*, v.248, p.235-260, jul-set. 1960.

Carvalho, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1990

Carvalho, Vânia Carneiro e Lima, Solange Ferraz. "São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista", *Anais do Museu Paulista, Nova Série*, n.º1, p.147-178, 1993.

Casalecchi, José Ênio. *O Partido Republicano Paulista. Política e Poder (1889-1926)*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

Chartier, Roger. "Positiviste (Histoire)". In: *La Nouvelle Histoire, sous la direction de Jacques Le Goff, Roger Chartier et Jacques Revel*. Paris: CEPL, 1974, pp. 460-462.

Clair, Jean. "Les origines de la notion d'écomusée (1976). In: *Vagues I - Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Lyon: Éditions M.N.E.S., 1992, pp. 433-439.

Cordeiro, José Pedro Leite. "Affonso de Taunay e a História das Bandeiras", *Revista do IHGB*, vol. 248, p. 208, 1960.

Elias, Maria José. *Museu Paulista: Memória e História*, tese de Doutorado apresentada ao Depto de História da FFLCH da USP, 1996.

Elkin, Noah Charles. “O Encontro do efêmero com a permanência. As Exposições (Inter) Nacionais, os Museus e as origens do Museu Histórico Nacional”, *Anais do MHN*, v. 29, p. 121-140, 1997.

Ellis, Alfredo. *O Bandeirantismo e o Recuo do Meridiano*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1934.

Erlande-Brandenburg, Alain. “Evolution du Musée de Cluny”, *Monuments Historiques*, nº 104, p. 21-26, 1979.

Ferreira, Antonio Celso. “A Epopéia Paulista”, texto apresentado no XIX Encontro Nacional da ANPUH, 1997 (inédito).

Figueredo, Pedro Américo. *O Brado do Ypiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil (Algumas palavras acerca do Fato Histórico e do Quadro que o comemora)*. Florença: Typ, da Arte Della Stampa, 1888.

Fonseca, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ:IPHAN, 1997.

Foucault, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1967

Georgel, Chantal. “Le musée, lieu d’enseignement, d’instruction et d’édification”. In: *La Jeunesse des Musées. Les musées en France au XIXe siècle*. Paris: Musée D’Orsay, RMN, 1994, pp.58-70,

Georgel, Chantal. “Le musée, lieu d’identité”. In: *La Jeunesse des Musées, Les musées en France au XIXe siècle*. Paris: Musée D’Orsay, RMN, 1994, pp. 105-112.

Guillaume, Marc. *La politique du patrimoine*. Paris: Éditions Galilée, 1980.

Guimarães, Manoel Luiz Salgado. “Nação e Civilização nos Trópicos; o Instituto Histórico e geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional”, *Estudos Históricos*, 1 (1), p. 5 – 27, 1988.

Halkin, Léon-E. “Histoire de L’Histoire”. In: *Initiation a la Critique Historique*. Paris: Librairie Armand Colin, 1973.

Haskell, Francis. “La fabrication du passé dans la peinture du XIXe siècle”. In: *De l’art et du goût, jadis et naguère*. Paris: Gallimard, 1989.

Haskell, Francis. *History and its images: art and the interpretation of the past*. Yale: University Press, 1993.

Hilsdorf, Maria Lúcia Spedo. “Nas colinas do Ipiranga: Palacete-Asilo, Escola ou Museu?”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v.35, p.145-155, 1993.

Hobsbawm, Eric. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Holanda, Sérgio Buarque de. "As monções". In: Curso de Bandeirologia. São Paulo: Depto Estadual de Informações, 1946, p. 127 a 146.

_____. *Caminhos e Fronteiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1994,

_____. *História da Civilização Brasileira. O Brasil Monárquico – Do Império à República* t. II, v. 5. São Paulo: Difel, 1976.

Ihering, Hermann von. "Museu do Estado", *Revista do MP*, v. I, 1895.

_____. "O Museu Paulista no anno de 1896", *Revista do MP*, v.II,1897.

_____. "Relatório referente aos anos de 1901 e 1902", *Revista do Museu Paulista*, v. VI, 1904.

_____. *Guia pelas Collecções. Museu Paulista*. São Paulo: Typ. Cardozo Filho e C., 1907.

Impey, Oliver, Mac Gregor, Artur (eds. *The origins of Museums: the cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth Centurys Europe*. Oxford: U. Press, 1985.

Koselleck, R. *Le futut passé. Contribuiton à la sémantique des temps historiques*. Paris: Éditions de EHESS, 1990.

Langlois, Ch.-V.; Seignobos, Ch. *Introduction aux études historiques (1898)*, préface de Madeleine Rebérioux. Paris: Éditions Kimé, 1992.

Lenoir, Alexandre. *Musée Royal des Monuments Français ou Mémorial de l'Histoire de France et des ses Monuments*. Paris: chez l'auteur au Musée, 1816;

Lima, Oliveira. "Discurso proferido no dia 15 de abril de 1913", *Revista do IHGB*, v. XVIII, pp. 50-52, 1914.

Lopes, Maria Margareth. *As Ciências Naturais e os Museus no Brasil no século XIX*. Tese apresentada ao Depto. de História da FFLCH – USP como requisito à obtenção de título de Doutor. São Paulo, 1993.

Love, Joseph. *A Locomotiva: São Paulo na federação brasileira 1889-19737*. Rio de Janeiro: Paz de Terra, 1982.

Lyra, Maria de Lourdes. "Memória da Independência: Marcos e Representações Simbólica", *Revista Brasileira de História*, v.15, n° 29, p. 173-206, 1995.

Machado, Alcântara. *Vida e Morte do Bandeirante*. São Paulo: Martins Fontes, 1972. (original de 1929).

Macleán, Terry. “La présentation de l’histoire et de l’archéologie dans les lieux historiques et les musées en plein air: études de cas sur la commercialisation de l’histoire”. In: *Colloque “Quels passés pour quels publics? Les musées d’archéologie et d’histoire”*. Vienne: Musée archéologique de Saint Romain en Gal, déc. 1996 (mimeo).

Mariano, José. “À Margem do Museu Histórico”, *Revista do Brasil*, n.º 82, 1922.

Matos, Odilon Nogueira. *Affonso de Taunay, historiador de São Paulo e do Brasil - perfil biográfico e ensaio bibliográfico*. São Paulo: Coleção Museu Paulista, Série Ensaio, v. 1, 1977, p. 30.

Meneses, Ulpiano Bezerra de. “A Problemática da Identidade Cultural nos Museus: de Objetivo (de Ação) a Objeto (de Conhecimento)”, *Anais do Museu Paulista*, n.º 1, p. 209, 1993.

_____. “Do Teatro da Memória ao Laboratório da História. A exposição museológica e o conhecimento histórico”, *Anais do Museu Paulista - Nova Série*, vol. 2, p. 9-42, jan-dez 1994.

_____. “Museu Paulista”, *Estudos Avançados*, v.8, n.º 22, pp. 573-578, 1994.

_____. “O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da História”. In: *As Margens do Ipiranga: 1890-1990*. São Paulo. Museu Paulista – USP, 1990, pp. 20-21.

_____. “O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da História”. In: *Como Explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista da USP, s/d.

_____. “Para que serve um Museu Histórico?”. In: *Como Explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista da USP, s/d.

_____. “Pintura Histórica: Documento Histórico?”. In: *Como Explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista da USP, s/d.

Monod, Gabriel. “Du progrès des études historiques en France depuis le XVI^e siècle”, *Revue Historique*, n.º 518, pp. 297-324, avril-juin 1976.

Morettin, Eduardo Victorio. “Quadros em movimento: o uso das fontes iconográficas no filme *Os Bandeirantes* (1940)”, *Revista Brasileira de História*, v. 18, n.º 35, p. 105-131, 1998.

Morettin, Eduardo Victorio. *Cinema e História. Uma Análise do filme Os Bandeirantes*. Dissertação de Mestrado, Eca – USP, 1994.

Motta, Marly Silva da. *A Nação faz 100 anos. A questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Edição da Fundação Getúlio Vargas; CPDOC, 1992.

Museu Paulista: um monumento no Ipiranga (História de um edifício centenário e de sua recuperação) direção geral José Sebatião Witter; organização Heloisa Barbuy. São Paulo: Federação e Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, 1997.

Nora, Pierre. “Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux”. In: Nora, Pierre (dir.). *Les Lieux de Mémoire*. t. 1. Paris: Quarto - Gallimard, 1997.

_____. (dir.). *Lieux de mémoire*. t. 1 – 3, v. 1 – 7. Paris: Gallimard, 1984-1992

_____. “L’Histoire de France de Lavissee”. In: *Le Lieux de Mémoire, La Nation*, t.2, v.1. Paris: Gallimard, 1986, p. 317-375.

Novais, Fernando. “O Monumento da independência: Da Monarquia À República”. In: *As Margens do Ipiranga: 1890-1990*. São Paulo: Museu Paulista – USP, 1990, p.13

_____. “Prefácio”. In. Holanda, Sérgio Buarque de. *Caminhos e Fronteiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1994, p. 7-8.

Oliveira Junior, Paulo Cavalcante. *Afonso d’E. Taunay e a construção da memória bandeirante*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da UFRJ, 1994.

Oliveira, Cecília Helena de Salles. “O espetáculo do Ipiranga: reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência”, *Anais do Museu Paulista*, v. 3, pp. 195- 208, janeiro/dezembro 1995.

_____. “Política e memória histórica: Gonçalves Ledo e a questão da Independência” . In: Bresciani, M. Stella; Samara, Eni Mesquita (orgs). *Jogos da política, imagens, representações, práticas*. São Paulo: ANPUH, FAPESP, Marco Zero, 1992.

_____. “Delimitação do lugar do “grito”: propostas e contradições”. In: *Museu Paulista: um monumento no Ipiranga (História de um edifício centenário e de sua recuperação)* direção geral José Sebatião Witter; organização Heloisa Barbuy. São Paulo: Federação e Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, 1997, pp. 213-227.

Ory, Pascal. “Le centenaire de la Révolution française”. In: *Les lieux de mémoire*. t. 1, v. 1. Paris: Gallimard, collection Quarto, 1997, p. 465 a 492.

Pearce, Susan. “Museum Studies in Material Culture”. In: *Museum Studies in Material Culture*. London: Leicester University Press, 1989, pp. 1-10.

Philippe de Chennevières. “Les Musées de Province”, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, pp 118-124, 1865.

Pinto, Adolpho Augusto. “O Centenário da Independência”, *Revista do Brasil*, 1 (1):12, pp. 12-18, jan. 1916.

Pinto, Roquette. “Discurso de Recepção de Afonso de Taunay”. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, nº 103, pp. 285-301, julho 1930.

Plano Diretor do Museu Paulista da USP (1990-1995), mimeo, s/d, p. 2.

Pomian, Krzysztof. "Coleção". In *Enciclopédia Einaudi. Memória – História*. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1985, pp. 51-86.

_____. "Conclusion, Musées français, musées européens". In: Georgel, Chantal (ed.). *La Jeunesse des musées. Les musées en France aux XIXe siècle*. Paris: Musée d'Orsay, RMN, 1994, pp 351-364.

_____. "Musée, nation, musée national, *Le Débat*, n° 65, pp. 166-175, 1991.

_____. *Collectinners, amateurs et curieux, Paris – Venise, XVIème-XVIIIème siècle*, Paris: Gallimard, 1987.

Pommier, Édouard. "Préface". In: *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. Paris: Musée du Louvre/ Klicksieck, 1995, p. 13-31.

_____. *L'art de la Liberté, doctrines et débats de la Révolution française*. Paris: Gallimard, 1991.

Poulot, Dominique. "Naissance du monument historique", *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, t. XXXII, p. 418-450, juillet-sept. 1985.

_____. "Introduction Générale", In: *Bibliographie de l'Histoire de Musées de France*. Paris: Éditions du C.T.H.S., 1994, pp. 7-39.

_____. "La recherche du Westminster français". In: *Musée, nation, patrimoine (1789-1815)*. Paris: Gallimard, 1997, p. 285-304.

_____. "Le patrimoine universel: un modèle culturel français", *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°39, 1, p. 39, jan-fev, 1992.

Prado, Paulo. *Paulística*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

Projeto de Organização nos Fundos de Arquivo e das Coleções de Documentos Pertencentes ao Setor de Documentação do Museu Paulista da USP, São Paulo, 1992 (mimeo.)

Prost, Antoine. "Charles Seignobos revisité", *Vingtième Siècle*, n° 43, pp. 100-118, juillet-sept. 1994.

Queiroz, Maria Isaura Pereira de. "Ufanismo Paulista: vicissitudes de um imaginário", *Revista da USP*, n°3, p. 78-87, 1992.

Rangel, Alberto. "Discurso proferido no dia 21 de julho de 1913", *Revista do IHGSP*, v. XVIII, pp. 117-122, 1914.

Recht, Roland. *La Lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*. Paris: Christian Bourgeois Editeur, 1989.

Riegl, Aloïs. *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. Paris: Editions du Seuil, 1984.

Rodrigues, José Honório (org.). *Correspondência de Capistrano de Abreu*, Rio de Janeiro: INL, 1954, v.1.

_____. “A Historiografia Brasileira e o Atual Processo Histórico”. In: *História e Historiadores do Brasil*. São Paulo: Fulgor, 1965.

_____. “Introdução”. *Capítulos da História Colonial (1500-1800) e Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963, p ix-xix.

_____. “Vida e História”. In: *Vida e História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

Rodrigues, Marly. *Alegorias do Passado. A instituição do patrimônio em São Paulo 1969-1987*. Tese de Doutorado, IFCH-UNICAMP.

Santos, Afonso Marques dos. “A invenção do Brasil: um problema nacional?” *Revista de História*, 118, p. 3 – 12, jan./jun. 1985.

_____. “Memória, história, nação: propondo questões”, *Tempo Brasileiro*, 87, p. 5-13, out/dez. 1986.

Schaer, Roland. “Des Encyclopédies superposées”. In: *La Jeunesse des Musées. Les musées en France au XIXe siècle*. Paris: Musée D’Orsay, RMN, 1994, pp. 38-51.

Schnapper, Antoine. *Le Géant, la licorne, la tulipe*. Paris: Flammarion, 1989.

Schwarcz, Lília. “Os Institutos Históricos e Geográficos: ‘Guardiões da História Oficial’”. In: *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

Sevcenko, Nicolau. “Museu paulista: História, Mito e Crítica”. In *As Margens do Ipiranga: 1890-1990*. São Paulo: Museu Paulista – USP, 1990, pp.

_____. *Literatura como missão; tensões sociais e criação cultural na 1ª República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Orfeu extático na Metrópole. São Paulo – sociedade e cultura nos frementes anos vinte*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

Tânia Regina Luca mostra, no texto “O Centenário da Independência em São Paulo”, apresentado no XIX Encontro Nacional da ANPUH em 1997 (inédito).

_____ “Bernardino de Campos e o Museu Paulista”, *Mensário do Jornal do Commercio*, t. XV, v.3, p. 567 -570, 07.08.41.

Toledo, Benedito Lima de. “Calixto e a Iconografia Paulista”. In: *Benedito Calixto: Memória Paulista*. São Paulo: Projeto / Banespa / Pinacoteca do Estado, 1990, pp. 25-36.

Vaisse, Pierre. “Le décor peint des musées”. In: *La Jeunesse des Musées. op. cit.*, pp. 142- 151.

Velloso, Mônica Pimenta. *A brasilidade verde-amarela: nacionalismo paulista*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

Vidler, Peter. *L'Espace des Lumières. Architecture et philosophie de Ledoux à Fourier*. Paris: Picard, 1995.

Viéville, Dominique. “Les peintures murales de Puvis de Chavannes à Amiens”, *Collections Amiens, Musée de Picardie*, n°1, p. 1-30, mai 1989.

Wallace, Michael. “Visiting the Past: History Museums in United States”, *Radical History Review*, n. 25, p. 63-95, 1981.

Wehling, Arno. *A Invenção da História: estudos sobre o historicismo*, Rio de Janeiro: Ed. Central da Universidade Gama Filho; Niterói: Ed. da UFF, 1994.