

Em 1923, após a criação oficial da Seção de História, Taunay apresentou ao secretário do Interior um projeto de reforma do regulamento do museu, e é certamente a partir daí que foi criado o seu novo regulamento, sancionado em 1925.³⁸ Esse 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”.³⁹

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, orientaram Taunay em seu trabalho como historiador. No século XIX e em boa parte do XX, os museus históricos deram materialidade, se assim podemos dizer, a um discurso produzido no campo historiográfico, de modo que a retórica escrita se transformou em retórica espacial e visual. O museu era, naquele momento, lugar de difusão do conhecimento histórico não porque aí se fazia história por meio de objetos (que seria hoje o grande desafio para os museus históricos), mas porque ele expunha e narrava versões da história produzidas de acordo com os 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.

38 Cf. carta de Taunay ao secretário do Interior, José Manoel Lobo, de 20.7.1923, APMP/FMP, P119.

39 *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, p.115. (Mimeo.)

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 *leitmotiv* 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 estereótipos, clichês, fetiches, tradições, com que operar.

(Ana Cristina Guilhotti, Solange Ferraz de Lima, Ulpiano Bezerra de Meneses. *As margens do Ipiranga*, 1990)

A investidura de Affonso d'Escagnolle 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 por meio do trabalho de especialistas e dos viajantes que continuamente forneciam espécimes novos, a transformação pela qual a instituição passaria já pôde ser notada nos primeiros meses da nova administração. Tal como Hermann von Ihering, que imprimiu sua marca pessoal na organização

e apresentação do museu durante os mais de vinte anos que esteve à sua frente, Taunay também pintou a instituição do Ipiranga com suas cores prediletas. Desde os primeiros momentos de sua gestão, Taunay fez questão de não apenas mostrar as orientações que pretendia seguir, como também apontou os problemas acarretados pela administração de Ihering, suas falhas e seus encaminhamentos equivocados, sinalizando que suas prioridades seriam bastante distintas.

Assim, Taunay não poupou críticas a Ihering, que incidiam 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 no momento de sua saída do museu, mas também pela ênfase dada a alguns assuntos de seu maior interesse, a zoologia, e a 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 zoologia,¹ o que refletia os direcionamentos dos trabalhos e pesquisas desenvolvidos por Ihering. No entanto, o mais grave de todos os equívocos de Ihering 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, nesse sentido, voltado para a exaltação de fatos memoráveis da tradição nacional.

Essas críticas foram sempre reafirmadas por Taunay (1937, p.45, 47) em vários momentos de sua administração e, sempre que possível – talvez para marcar a diferença em relação ao trabalho que começava 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 exclusiva-

1 Ao analisar a *Revista do Museu Paulista* durante a gestão de Ihering, Lilia Schwarcz (1993, p.53) 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%)”.

mente consagrado ao estudo da ciência que já, aliás, lhe valera elevado renome de zoólogo,

acrescentando, ainda, que durante os anos em que esteve na sua direção

vegetou a coleção chamada histórica do Museu Paulista, amontoada em duas das menores salas do Palácio do Ipiranga, semivazio. 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 essas afirmações de Taunay, apesar de um pouco exageradas,³ têm um fundamento verdadeiro, pois as coleções históricas não cresceram na mesma proporção que as coleções de ciências naturais, e a maior parte das aquisições na época de Ihering foram feitas por meio de doações. Nos relatórios referentes aos anos de 1901 e 1902, Ihering mencionou que a coleção que mais se desenvolveu, nesse período, foi a galeria artística, sendo adquiridas várias telas de caráter histórico, como *A partida da monção*, de Almeida Júnior; *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* e *Padre José de Anchieta*.

No entanto, apesar dessas aquisições bastante significativas, o próprio Ihering (1904, p.6) constatava que

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.

2 É importante salientar que essas mesmas idéias, sintetizadas no *Guia*, apareceram 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 às 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 que estavam mais mal localizadas no seio do museu. O acesso a elas não se fazia pela escadaria monumental, mas pela escada que se encontra no corpo central do edifício, nos fundos. Eram elas a B8 e a B9. Para suas localizações, ver Anexo.

Em razão dessa escassez de espaço, as telas não foram dispostas de maneira adequada para serem contempladas, o que também evidencia um 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. (ibidem, p.7)⁴

A solução que Ihering via para essa 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” (p.6).

Ihering salientava ainda que as instalações do Museu Paulista não eram convenientes para abrigar uma galeria artística e que, portanto, suas condições, nessa 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 colleções*, publicado por Ihering em 1907, é possível entender por que Taunay as definia como um belchior, um *bric à brac*. A sala B8, além de vários retratos, era composta:

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 opo-

⁴ 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 gêiseres e paisagens de antigas épocas geológicas (!), como pode ser constatado pela descrição da sala presente no *Guia pelas colleções. Museu Paulista* (Ihering, 1907), que pode ser consultado na biblioteca do Museu, na seção de obras raras.

to) que pertenceram ao Regente Feijó. Um grande armário contém a “Colleção Campos Salles”, constituída por cinquenta 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. [Ver figuras 1 e 2. As duas ilustrações dos cartões-postais da época dão uma idéia clara desse conjunto.]

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

cujos 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 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. (Ihering, 1907)

A pergunta que fica aqui é como tais objetos chegaram ao Museu Paulista e qual o interesse em expô-los aí, pois não tinham nenhuma relação com a história nacional ou paulista! Sua presença nessa sala permite compreender por que Taunay dizia que aí se encontravam objetos “ridículos”,⁵ 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 bravo, 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. (ibidem)

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

⁵ Ver citação da página 59.

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*, pentes imensos usados outrora pelas damas. Um interessante livro – talvez a primeira monografia sobre o café – impresso em latim em 1671, em Roma. (ibidem)

A má impressão que essas 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 colecionadores dos séculos anteriores. Os objetos pareciam aleatoriamente expostos, sem nenhum tipo de classificação temática, tipológica, cronológica, ou outra que fosse. Foi esse aspecto que, certamente, incomodou profundamente Taunay ao chegar à direção do museu, e que o levou, como será visto ao longo deste livro, a transformá-lo por completo, concedendo novo valor e, sobretudo, nova organização às coleções históricas.

Essas condições das coleções de história não eram, entretanto, apenas resultantes da negligência, da falta de tato e do direcionamento específico que Ihering imprimiu à sua administração, mas, em primeiro lugar, procederam do aval concedido pelo decreto n. 249, de 26.7.1894, que regulamentou o funcionamento do Museu Paulista. O artigo 1º estabelecia que a sua finalidade era “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” (ibidem), devendo ainda conservá-las e expô-las ao público, sempre que possível, com legendas explicativas que as façam inteligíveis. Em parágrafo único, determinava que fossem colecionados, mas em menor quantidade, produtos de outras regiões para realização de estudos comparados.⁶ O artigo 2º esclarecia as características e os objetivos da instituição então criada ao afirmar que o seu caráter

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

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. (Ihering, 1907)

Porque 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 artigo 3º especificava 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”.

Além desses documentos, o museu deveria criar uma galeria de vultos proeminentes da história brasileira, já falecidos, com o objetivo de perpetuar a memória dos cidadãos brasileiros que tenham “prestado incontestáveis serviços à Pátria e mereçam do Estado a consagração de suas obras ou feitos” (ibidem).

Por fim, o artigo 4º lembrava 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.

Essa regulamentação deixa claro que o museu se constituiu como um centro de instrução pública e de pesquisa no campo das ciências naturais.⁷ 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 adiante, Taunay procurou mudar essa orientação e, sem abandonar as coleções de história natural, desenvolveu enormemente as coleções históricas, dando-lhes dinamismo e transformando-as em objeto de pesquisa e instrução pública. Inicialmente, vamos nos ater ainda em alguns aspectos do período Ihering, tentando esclarecer que não foi apenas a indicação de Affonso de Taunay que mudou os rumos

7 Sobre a constituição do Museu Paulista como um museu de ciências naturais, cf. Lopes & Figueirôa (2002-2003).

do Museu Paulista, mas que essa 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 encontrou o espaço necessário para pôr em prática suas idéias e direcionamentos salientando, no discurso que proferiu em 7 de setembro de 1895, durante a inauguração do museu, 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” (Ihering, 1895, p.20).

Pretendendo superar o atraso causado pela inexistência, no Brasil, de universidades ou escolas que formassem professores de ciências naturais, bem como de produções científicas nessa área, Ihering deixava claro que as coleções já acumuladas pela instituição, bem como a publicação de uma revista anual, objetivavam colocar o Brasil em pé de igualdade com a produção científica estrangeira nessa área e em constante intercâmbio de informações e de objetos colecionados.

Quanto à organização interna do museu, Ihering demonstrou estar inteiramente a par das discussões internacionais em voga em sua época. Desse modo, no mesmo discurso citado anteriormente, ele afirma 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 por que 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. (ibidem, p.20-1)

No segundo volume da *Revista do Museu Paulista*, ele esclarecia que esse modelo adotado na classificação e ordenação das coleções foi estabelecido pelo norte-americano Brown-Goode (1895), que ressaltava a necessidade de uma “política agressiva” na administração dos museus, tanto em termos de instrução pública como para a investigação científica. Dessa forma, ressaltando que os museus deveriam cumprir um du-

plo papel, isto é, como “meio de educação e de progresso da ciência”, salientava a necessidade de haver uma separação entre as coleções expostas ao público e as coleções de estudo (Ihering, 1897, p.6).

Ihering, naturalista apaixonado pelo estudo dos moluscos, seguiu essas 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, mediante a permuta ou a compra de coleções e os trabalhos de campo realizados pelos naturalistas-viajantes. Nesse 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 brasileiros, além de manter amplas relações com instituições similares em todo o mundo, ocupando posição de destaque (Lopes, 1997, p.265-91).

Além de receber visitas de pesquisadores de outras instituições, Ihering também costumava viajar para participar de congressos científicos e visitar outros museus do mesmo tipo, a fim de conhecer o funcionamento e a dinâmica de trabalho. Dessa 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. (ibidem, p.286)

Para além dessa preocupação em discutir e fixar um modelo exemplar para o funcionamento de um museu de ciências naturais, Ihering (1897, p.7) pretendia atingir outra máxima definida por Goode: “É dever de cada Museu ter materiais sobre salientes ao menos em uma especialidade, embora seja ela limitada”.

Isso 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 essa 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. (Lopes, 1997, p.286)

Esse movimento rumo à especialização, que se intensificaria a partir de meados da década de 1910, não apenas no Brasil, mas mundialmente, demonstra uma inflexão no rumo das ciências naturais que afetou diretamente o funcionamento dos museus de história natural e particularmente o Museu Paulista. Nesse processo, ganharam espaço novas formas de experimentação, de modo que os institutos de pesquisa e os laboratórios tornaram-se o novo lugar de abrigo das ciências no século XX, cuja prática se tornou mais restrita e quase absolutamente distante dos olhos do grande público.

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

Inserido nesse panorama geral de queda de prestígio dos museus de história natural, um novo diretor foi nomeado para o Museu Paulista; não mais um naturalista, mas um historiador. Essa indicação foi, sem dúvida, estrategicamente avaliada, não apenas num âmbito geral, pela percepção da mudança no campo das ciências naturais, como sobretudo 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.

Taunay e o Museu Paulista: agindo como demiurgo

Affonso 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, em decorrência das investigações realizadas pela Comissão de Sindicância, que iniciara seus trabalhos em janeiro de 1916, a fim de instaurar um inquérito administrativo e um inventário das coleções da instituição do Ipiranga.⁸ Graças ao conjunto de informações levantadas por essa Comissão, Taunay, até então alheio à esfera dos museus, pôde ter uma noção geral das coleções pertencentes ao Monumento do Ipiranga, das lacunas que estas apresentavam, bem como dos problemas enfrentados e criados pelas administrações anteriores, o que lhe permitiu traçar suas primeiras metas e prioridades administrativas e institucionais.

A primeira medida adotada por Taunay foi a contratação 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 desses 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. Desse modo, em 7 de

8 A comissão, composta por Antônio de Barros Barreto, Reynaldo Ribeiro da Silva e Sebastião Félix de Abreu e Castro, realizou verdadeira devassa nas coleções e nas finanças do museu, constatando inúmeras irregularidades. Vários livros e coleções de história natural adquiridos com verbas públicas durante a gestão de Ihering nunca chegaram ao Museu Paulista, sendo encontrados pela comissão na casa do ex-diretor (cf. Elias, 1996, p.203-12). 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 dos indígenas brasileiros em publicação científica na *Revista do Museu Paulista* 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 um empecilho para a colonização de regiões do sertão onde habitavam, e, por isso, a única solução seria exterminá-los (cf. Schwarcz, 1993).

setembro de 1917, graças ao trabalho sistemático do novo botânico, Taunay inaugurou uma nova sala de exposição – a sala A7 –, cuja disposição das coleções, organizadas segundo rigorosos princípios científicos orientadores das ciências naturais, pretendia compor um painel demonstrativo da teoria da evolução (*Relatório de atividades*, 1917).

Ainda no final desse mesmo ano, Taunay imprimiu a primeira marca significativa em sua direção abrindo mais uma sala de exposição – a sala A10 (ver Anexo) – inteiramente dedicada à história, em especial ao passado paulista. Ele assinalou que a abertura dessa 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.

Acrescentou que, até então, os objetos históricos encontravam-se em total abandono, como se percebia pela disposição dada a eles 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. (ibidem)

Para compor e organizar essa nova sala, Taunay estabeleceu 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 os Arquivos das Índias, em Sevilha, com o objetivo de obter informações sobre documentos referentes ao passado paulista, pertencentes a esses acervos, indagando também sobre a possibilidade de obter, ou mandar fazer, cópias absolutamente fiéis aos originais. A todos eles, escrevia explicando que estava organizando, no Museu Paulista, uma exposição permanente de documentos antigos referentes à história e à tradição paulistas e brasileiras e, por isso, pretendia colecionar todos os exemplares que pudessem contribuir para o avanço das pesquisas nessa área.

Os primeiros documentos que procurou e adquiriu para as coleções do Ipiranga foram mapas e cartas territoriais, brasileiras e paulistas, do período colonial – entre elas algumas absolutamente 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.⁹ Esse interesse em colecionar a cartografia colonial demonstra uma preocupação em conhecer o traçado original do território brasileiro e paulista, bem como sua transformação ao longo do tempo até a delimitação do território nacional, com suas fronteiras definitivas.

Além da cartografia, ele também colecionou outros documentos coloniais, como expôs 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. (*Relatório de Atividades*, 1917)

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 concebia o documento histórico, isto é, como um testemunho do passado e, nesse sentido, como matéria-prima indispensável para reconstruí-lo tal como ele aconteceu.¹⁰ O segundo ponto é que essa do-

9 Algumas dessas 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.

10 Em uma das cartas que Taunay enviou ao Arquivo do Estado-Maior das Forças Armadas pedindo reproduções de alguns mapas, ele deixa claro essa preocupação com a fidelidade aos originais, dizendo: “Peço-lhe me diga quanto toma pelas cópias

cumentação 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 foi mais além, pois esse material foi amplamente utilizado por ele para compor seu trabalho historiográfico sobre São Paulo – especialmente sobre bandeirantismo. Esse dado pode ser constatado por sua ampla produção nos jornais e revistas da época, nos quais publicou seus primeiros estudos sobre São Paulo de Piratininga que, no início da década de 1920, apareceram em forma de trilogia a respeito da pequena vila colonial (cf. Taunay, 1920b, 1921b, 1923a).

Nessas obras, ele põe em destaque a documentação que utilizou – especialmente as *Atas e Registro Geral da Câmara de São Paulo*, desde o período quinhentista, e os *Inventários e Testamentos*, ambos publicados pelo Arquivo Municipal de São Paulo graças à iniciativa do prefeito Washington Luís –, fornecendo preciosos elementos sobre a forma pela qual ele pensava o documento (que apenas reforça aquilo que já expôs em sua “Moderna crítica”), como iria abordá-lo e o que era possível *reconstruir* a partir dele. Pelo caráter de raridade e por conta da riqueza dessa documentação, Taunay pediu ao governo municipal que parte do material original, pertencente ao Arquivo Municipal, fosse emprestada ao Museu Paulista para ser exposta 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 preparava para o ano de 1922. É pertinente ressaltar, como bem lembra seu biógrafo Odilon Nogueira de Matos, que Taunay sempre demonstrou à testa do Museu Paulista uma consciência verdadeiramente “museológica”, pois

em fac-símile exato, sem redução das dimensões e divergência de cores de algumas peças do Arquivo Militar” (grifos meus) (cf. Carta de Taunay a Eugênio Dillermand, de 27.9.1917, APMP/FMP, P104). Além dessa, existem outras cartas em que ele também demonstra seu cuidado em obter reproduções absolutamente fiéis, como a carta de 3.12.1917 a Aureliano Lopes de Souza, diretor-geral da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; as cartas trocadas com Santiago Montero, do Arquivo Geral das Índias em Sevilha, especialmente as de 13.8.1917 e 1º.10.1917, APMP/FMP, P104.

fez dessa 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 (Matos, 1977).

Além das duas salas inauguradas em 1917, Taunay, procurando cada vez mais desenvolver as coleções de história do museu, começou a formar o que ele chamava de uma *Brasiliana* para a biblioteca, a maior parte por meio de doações ou permutas com outras instituições, como o Arquivo e a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, o Arquivo do Ministério das Relações Exteriores, o IHGB, entre 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 esse 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 escreveu, entre outros, ao ministro das Relações Exteriores, Nilo Peçanha, em 19 de junho de 1917, dizendo que:

Pondo o máximo empenho em organizar uma *Brasiliana* 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.¹¹

A ação dinâmica de Taunay ainda avança nesse ano, apesar do exíguo orçamento que lhe fora fornecido.¹² Desse modo, outra área em que se empenhou foi a aquisição de retratos de grandes vultos da história do Brasil. Visto que, nesses primeiros meses de sua gestão, não haviam

11 Carta de Taunay a Nilo Peçanha, de 19.6.1917, APMP/FMP, P103.

12 Em 12 de junho de 1917, Taunay enviou 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 12.6.1917, APMP/FMP, P103).

sido traçados os planos de decoração do museu para as festas centenárias, Taunay, com os olhos especialmente voltados para a São Paulo colonial, procurou colecionar os retratos dos capitães-generais dessa antiga capitania, fazendo, para isso, contato com a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e de Lisboa, e com descendentes desses personagens coloniais. Escreveu, 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 indicação das cores da tela, a fim de que o pintor que o copie possa dar-lhe o colorido natural.¹³

Desse modo, pouco a pouco, Taunay começaria a adquirir elementos fundamentais para a composição iconográfica do museu que, como veremos, foi um dos pilares 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 foi o grande suporte de Taunay na composição histórica do museu, pois foi, sobretudo no rearranjo estético de todas as salas, galerias, peristilo, escadaria, salão de honra que a inflexão imposta pelo novo diretor, em relação à gestão anterior, se materializou e pôde ser amplamente notada até mesmo pelo espectador mais desatento. São as imagens e a forma pela qual elas foram dispostas que reconstruíram o espaço e o dotaram de sentido. No conjunto que foi

13 Carta de Taunay ao Ex. Sr. conde de Villa Real, de 15.10.1917, APMP/FMP, P104. Sobre a procura desses retratos, encontramos ainda as seguintes correspondências: carta de Taunay ao Ex. Sr. conde de Sabugosa, de 15.10.1917, APMP/FMP, P104; carta de Taunay a D. M. E. Gomes de Carvalho, da Biblioteca Nacional de Lisboa, de 7.8.1917, APMP/FMP, P104; carta de Mário Cardoso, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a Taunay, de 2.7.1917 e 31.8.1917, APMP/FMP, P104; carta de Taunay a Mário Cardoso, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, de 7.8.1917, APMP/FMP, P104.

sendo construído até 1922 e, mesmo posteriormente, a história foi instituída de maneira crescente, inclusive espacialmente, culminando 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 desses 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” (cf. Meneses, s.d.(c)).

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 espécimes e exemplares para as coleções de ciências naturais. Com a posse de Taunay, passaram a ser feitas ofertas bastante significativas às coleções de história, o que também demonstra uma nova percepção da instituição, então profundamente sensível aos elementos históricos e disposta a dar-lhes o merecido destaque. Com isso, além de várias telas, documentos e mapas referentes ao passado colonial,¹⁴ medalhas e moedas antigas, a instituição do Ipiranga recebeu duas “preciosas dádivas”.

A primeira, encaminhada pela Câmara Municipal de São Vicente, foi 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 à conclusão de que “deve, com efeito, o Museu Paulista ser o depositário máximo dos valiosos vestígios do nosso grande passado” e, por isso, “declaro receber em nome do Museu Paulista, e com o maior acatamento, as tão preciosas relíquias simbólicas das tradições Vicentinas”.¹⁵

14 Cf. carta enviada à redação do *Jornal do Commercio, Estado de S. Paulo e Correio*, de 11.10.1917, em que ele pedia para ser publicada uma nota a respeito dos documentos e mapas ofertados ao museu. Entre eles estão as publicações do barão de Rio Branco e os 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).

15 Carta de Taunay ao Ex. Sr. Cel. José Meirelles, Pres. da Câmara Municipal de São Vicente, de 31.6.1917, APMP/FMP, P103.

Essas transações com a prefeitura de São Vicente foram feitas, na sua maior parte, por intermédio 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 esse pintor é bastante volumosa nos primeiros anos da direção de Taunay, quando eles permutaram inúmeras “figurinhas históricas”, além de Calixto ter sido um dos pintores a quem Taunay encomendou várias telas para a série “São Paulo Antigo”.

A outra dádiva foi oferecida pela prefeitura de Porto Feliz: uma âncora de canoão de monção que “vem recordar aos bons paulistas as intrépidas bandeiras porque se revelou o gênio expansionista da nossa raça”.¹⁶

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.¹⁷

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.¹⁸

A doação de objetos para as coleções históricas do Museu Paulista avolumaram-se cada vez mais após a investidura de Taunay na sua direção, e tenderam a crescer com a difusão, feita via imprensa da época, do novo perfil que a instituição do Ipiranga adquiria. Observa-se que a maior parte das doações tinha como interesse – consciente ou não – retirar os objetos doados do seu circuito comum e dotá-los de valores e

16 Carta de Eugênio Motta, prefeito de Porto Feliz, a Taunay, de 17.12.1917, APMP/FMP, P104.

17 Carta de Eugênio Motta, prefeito de Porto Feliz, a Taunay, de 27.12.1917, APMP/FMP, P104.

18 Carta de Eugênio Motta, prefeito de Porto Feliz a Taunay, de 23.7.1918, APMP/FMP, P107.

significados novos, tornando-os “preciosidades”. Em um movimento inverso, percebe-se que certos objetos foram doados ao museu justamente por serem considerados raros ou preciosos – como foi o caso das “reliquias” doadas pelas prefeituras de São Vicente e Porto Feliz – e, neste caso, já comportando significados que, ao serem inseridos no contexto museológico, foram 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 que estão em outros contextos, tornando-se, essencialmente, objetos de contemplação e, por isso mesmo, investidos de sentidos que os convertem em relíquias e símbolos. O valor que eles ganham advém, em geral, do somatório de vários fatores: por fornecerem conhecimentos históricos e científicos, por serem considerados fontes de prazer estético e por darem 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, desse modo, são elementos determinantes na elaboração da tradição, funcionando como suportes da memória na reelaboração dos fatos passados (Pomian, 1985). Há ainda uma outra visão aberta à Revolução Francesa que vê a entrada dos objetos nos museus como um ato de dessacralização destes, 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).¹⁹

Sem dúvida alguma, Taunay tinha consciência de que, apesar de o 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

19 Sobre os objetos de museus entendidos como bens culturais, cf. Pommier (1991) e Guillaume (1980).

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 dessa 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 isso, em mãos, o mais importante instrumento, isto é, o próprio espaço do museu, que, fincado na “sagrada” colina do Ipiranga,²⁰ era a própria materialização do gesto fundador²¹ da nação brasileira.

É justamente no sentido de explicitar os procedimentos de Taunay para resgatar e reelaborar o caráter histórico do Palácio de Bezzi que este livro 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 ela 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 continuou a enriquecer o material exposto na sala A10 (ver Figura 3), aberta ao público no ano anterior, graças à aquisição de outros mapas e cartas representativas da antiga cartografia paulista, e em 12 de outubro desse mesmo ano inaugurou uma nova sala (A11) (ver Anexo), especialmente dedicada ao passado da cidade de São Paulo.

No relatório enviado à Secretaria do Interior referente às atividades daquele ano, ele explicou que essa nova sala fora composta por docu-

20 Cecília Helena de Salles de Oliveira (1997, p.213) 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 “estreitos limites da separação de Portugal”.

21 Sobre os episódios que definiram o 7 de Setembro como o marco fundador da nacionalidade brasileira, cf. Lyra (1995).

mentos históricos, plantas topográficas e quadros que reproduziam antigos aspectos da capital no período colonial. A coleção de documentos, formada de “47 códices relembreadores dos grandes feitos da história de São Paulo, desde 1562 até meados do século XVIII”, fora emprestada pelo Arquivo Municipal e representava, segundo Taunay, “uma série de alto valor evocativo, absolutamente insubstituível”.

Acrescentava, ainda, que por meio desses documentos, os visitantes poderiam ter uma idéia dos mais importantes acontecimentos passados na pequena vila colonial, e dos feitos de destaque realizados pelos “intrépidos paulistas”, vendo

desfile 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 Leme e seus êmulos, os 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. (Taunay, 1919, p.10)

Além desses documentos coloniais, Taunay procurou colecionar as mais importantes plantas topográficas da cidade, desde 1810, quando São Paulo tinha menos de dez mil habitantes, até aquelas do final do século XIX, a fim de perceber as transformações pelas quais passou até tornar-se “a grande metrópole hodierna, a abrigar 500 mil almas” (ibidem).

A exposição montada nessa sala – no seu aspecto museográfico bastante semelhante à sala A10 – completava-se com numerosos quadros a óleo, aquarelas e penas – num total de 26 –, que representavam antigos aspectos de São Paulo. Entre os pintores figuravam Benedito Calixto, Wasth Rodrigues, A. Norfini, cujas telas recriam trechos da antiga cidade de São Paulo, “muitos dos quais hoje absolutamente irreconhecíveis pela transformação arquitetônica por que passaram” (ibidem).

Nessa primeira série exposta, tinha grande destaque o quadro *A grande inundação da Várzea do Carmo em 1892*, considerado um verdadeiro

“documento de época”, justamente por registrar com precisão, por meio 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.²²

Essas pinturas expostas nessa nova sala foram as primeiras de uma série sobre São Paulo antigo – não apenas acerca da cidade, mas também sobre os antigos aspectos paulistas – que Taunay encomendou 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 foram intensas, sobretudo até o ano de 1920, quando Taunay completou a série sobre a cidade de São Paulo e pretendeu terminar a outra relativa aos antigos costumes e modos de vida paulistas.²³

Com o intuito de conseguir a verba necessária para concluir essa parcela da decoração do museu para as festas centenárias, Taunay escreveu 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 então incipientes se comparadas às coleções de botânica e zoologia. Justificava 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 antiga cidade de São Paulo, já completa, vivamente interessarão o nosso augusto visitante.²⁴

Para mandar realizar essas pinturas, Taunay utilizou-se, essencialmente, de duas fontes: as fotografias de Militão de Azevedo da cidade

22 Sobre essa tela, cf. Toledo (1990).

23 Para um estudo mais aprofundado dessa série de pinturas, cf. Carvalho & Lima (1993).

24 Cartas de Taunay a Alarico Silveira, secretário do Interior, de 4.6.1920 e 16.6.1920, APMP/FMP, P111.

de São Paulo, sobretudo as realizadas em 1862, e as aquarelas e os desenhos de Hercules Florence, naturalista francês que participou da expedição Langsdorff em 1826, que percorreu os 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. Nesse sentido, essas cópias pictóricas, muitas vezes feitas em grandes formatos, foram 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” (Carvalho & Lima, 1993, p.149).

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 isso, passa a ser utilizada 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, por meio 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 nem a mesma presença que a pintura.

Esse empenho de Taunay em relação à composição iconográfica do Museu Paulista faz crer que ele estava absolutamente consciente do poder evocativo das imagens na formação do quadro histórico que preten-

dia delinear e instaurar. Diretamente imbricada nessa preocupação em compor a história paulista e nacional de maneira lógica, abrangente e explicativa, está a sua intenção pedagógica em relação ao museu. Por intermédio da série pictórica que mandou produzir sobre São Paulo antigo, a ênfase foi posta no passado colonial paulista, mesmo que para isso as imagens fotográficas – matrizes das pinturas encomendadas – fossem “levemente distorcidas”. Os aspectos ressaltados eram os opostos da fotografia: tudo o que pudesse indicar modernidade e movimento fora deixado de lado em proveito de imagens que trouxessem à tona o mais remoto passado paulista. Assim, a figura do tropeiro foi privilegiada, já que ele era definido como elemento que sucedera o bandeirante na marcha civilizadora em direção ao interior do país.

Sem dúvida, por meio desse investimento direcionado sobre as imagens relativas ao passado paulista, Taunay foi 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, mas de todo o país. O espírito aventureiro e desbravador aparecia como a marca de um povo que, desde suas origens, esteve comprometido com o futuro e o progresso ininterrupto da nação brasileira. E essa 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 que 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” (Taunay, 1923b, p.10).

Esses documentos iconográficos de que fala aí eram, como já foi assinalado, aquarelas e desenhos de Hercules Florence²⁵ – na sua maior

25 Algumas das obras de Hercules Florence reproduzidas para o museu foram emprestadas pelos seus herdeiros e outras foram tiradas de um álbum da expedição Langsdorff, pertencente à Biblioteca Nacional de Paris, do qual Taunay mandou fotografar algumas aquarelas por intermédio de seu amigo, Alberto Rangel, tam-

parte – e de outros naturalistas que estiveram em São Paulo entre 1839 e 1852. Eram considerados documentos históricos justamente por terem sido produzidos *d’après nature*, ou seja, a partir da observação direta, o que lhes concedia autenticidade e verossimilhança, elementos fundamentais para classificar um documento como verdadeiro – ou não –, segundo o método histórico seguido por Taunay. Aliás, é

à 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. (Carvalho & Lima, 1993, p.152)

Justamente pela precisão de seu registro e pelo vazio que preenche na iconografia paulista, Taunay denominou Hercules Florence “patriarca da iconografia regional”, concedendo-lhe o privilégio de ter “seus documentos rigorosamente reproduzidos pelos diversos artistas incumbidos de os transportarem à pintura a óleo” (Taunay, 1923b, p.12).

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

O primeiro era um quadro de Benedito Calixto, *Cavallhada em Campinas, por ocasião da visita de D. Pedro II (1846)*, que foi executado segundo minuciosa pesquisa feita pelo pintor sobre essa festividade popular nos Anais da Câmara de Campinas. Em correspondência enviada a Taunay em 31 de agosto de 1920, ele deixou 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, mostrava

a parte mais notável da festa que foi uma “luzida Cavallhada” na qual tomaram parte as principais pessoas da época, figurando entre esta o

bém membro do IHGSP, que se encontrava em Paris, entre meados de 1920 e início de 1921 (cf. correspondências entre eles de 13.9.1920, APMP/FMP, P112; 10.2.1921, 5.5.1921, 10.5.1921, 31.5.1921, APMP/FMP, P113).

Marquês 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 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.

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 tornava, indubitavelmente para Taunay, um documento iconográfico tão significativo quanto as outras telas feitas com base nos registros de Florence e de outros viajantes.²⁶

A outra tela é *O Carretão*, de Alfredo Norfini, pintada “do natural da velha máquina existente em Campinas, e cujos proprietários, Srs. Coronel Elisiário Penteado & Irmãos, acabam de oferecer ao Museu” (Taunay, 1923b, p.12). Composto *d’après nature*, seu valor documental era também, sem dúvida, incontestável para Taunay.

Essas diversas séries pictóricas encomendadas por Taunay, especialmente voltadas para os costumes e os mais variados aspectos da vida paulista no interior do estado – 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, teorizou na sua aula inaugural em 1934, na cadeira de “História da Civilização Brasileira” na USP, e que foi anteriormente abordada. Nota-se uma primeira preocupação em colecionar documentos históricos referentes ao passado paulista, traba-

26 Sobre as “Cavalhadas brasileiras”, Taunay escreveu um artigo no *Mensário do Jornal do Commercio*, muitos anos depois, explicando como eram realizadas essas festas no Brasil colonial e no século XIX, e sobre a documentação disponível a esse respeito. Taunay (1944a) mostrou quando esse 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 dez desenhos de Hercules Florence das cavalhadas de Sorocaba, em 1830, e um desenho anônimo da referida festa realizada em Campinas, em 1850.

lho que começou a ser realizado pelo IHGSP e que Taunay pretendia dar continuidade no Museu Paulista.²⁷ Em segundo lugar, sua trilogia sobre a vila de São Paulo de Piratininga já nos permite conhecer seu interesse pela história dos costumes e pela minuciosa reconstituição de épocas passadas, que se aliava, na sua prática museológica, à busca de fontes relativas à “vida cotidiana” desde o século XVI, tais como as Atas da Câmara de São Paulo que, segundo ele, eram “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” (Taunay, 1921b, p.83),²⁸ 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 ao reproduzir algumas imagens precisamente escolhidas era não apenas dar-lhes o merecido destaque, condizente com o espaço monumental do museu, mas também, por intermédio 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, em razão do caráter didático que a iconografia comporta quando disposta e articulada ao espaço na produção de significados. Como bem salienta Meneses (s.d.(b), p.5), a

27 Essa prática regrada de colecionar documentos reforça o já dito anteriormente sobre a importância das fontes primárias para a geração de historiadores à qual Taunay pertence; aquilo 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 explicava 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 freqüentemente em inteira discordância, a tal seja a natureza dos papéis descobertos” (carta de 17.3.1930, APMP/FMP, P138).

28 Ressaltando a preocupação de Taunay em fazer uma história dos costumes e do cotidiano, Tristão de Atayde, ao escrever a resenha desse livro para *O Jornal* (9.10.1921), salienta que: “Essa é a verdadeira história da civilização; não se vêem 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”.

iconografia tem uma importância crucial, “pois um museu histórico, para exercer sua função celebrativa, precisa, antes de mais nada de figuras, de imagens”.

Como já foi anteriormente notado, depois da Revolução Francesa, os museus tornaram-se poderosos aliados dos nacionalismos emergentes e, nesse sentido, meios privilegiados de legitimação do poder vigente por meio da invenção de uma identidade nacional capaz de legitimar as estratégias políticas do presente. Por isso, certas camadas sociais vislumbraram, desde o século XIX, a possibilidade de afirmar seus valores por intermédio dessas instituições e do universo simbólico ao qual elas remetem. Esse 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 reforçar 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 do Ipiranga estava subordinado, solicitou a Taunay um plano detalhado sobre o que poderia ser feito para o preparo do Monumento do Ipiranga para as festas centenárias de 1922. Assim, em meados daquele ano, Taunay enviou uma carta 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 necessário a essas primeiras intervenções. Destacou que Tommaso Gaudenzio Bezzi, arquiteto responsável pela construção do palácio na década de 1880, 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 sugeria que a confecção dos retratos fosse o ponto de partida das obras, segundo o próprio desejo do presidente do estado, manifestado e em visita ao museu quando que, além dos retratos dos vultos da Independência, preten-

dia mandar pintar a série de chefes de Estado do Brasil e com eles compor a galeria de presidentes brasileiros²⁹ (ver Figura 4).

Além dos retratos, havia ainda lugares reservados para estátuas – por volta de quatorze – e grandes painéis, mas Taunay salientava que daria mais detalhes sobre eles posteriormente, pois naquele ano a execução dos retratos assinalados já consumiria o orçamento extraordinário de trinta contos de réis. Nessa mesma correspondência, deixava também claro que o presidente do estado – naquele ano, Altino Arantes, e logo em seguida, Washington Luís – intervinha diretamente nas obras do museu, não apenas na concessão do orçamento, mas também a respeito da escolha daquilo que deveria ser feito.

Além da intervenção direta do governo do estado de São Paulo na composição do museu para as festas centenárias, Taunay também discutia suas idéias para decoração interna do monumento com seus consócios do IHGB e IHGSP, trocando opiniões sobre quais homens da Independência deveriam ser retratados e que acontecimentos históricos mais significativos no processo de constituição da nação brasileira mereceriam ser “transpostos” para telas, a fim de figurarem nos grandes painéis deixados pelo arquiteto.³⁰ Três cartas são bastante significativas naquele momento, pois permitem-nos entrever, pelas 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, escreveu a Taunay em resposta à 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”.³¹

Entre eles existiam algumas divergências quanto aos personagens a serem representados, apesar de a maioria das indicações ser similar.

29 Carta de Taunay ao secretário do Interior, de 9.6.1919, APMP/FMP, P108.

30 Sobre o intercâmbio de Taunay com outros intelectuais da época, cf. Anhezini (2002-2003).

31 Carta de Basílio de Magalhães a Taunay, de 18.7.1919, APMP/FMP, P109.

Assim, no salão de honra, Basílio de Magalhães sugeriria que os cinco grandes medalhões a encimar o quadro *Independência ou morte!* fossem de D. Pedro I, José Bonifácio, Gonçalves Ledo, José Clemente Pereira e Hippolyto Costa, todos considerados figuras de destaque nos acontecimentos imediatamente anteriores e posteriores ao famoso grito do Ipiranga. Taunay discordava quanto à presença de Hippolyto Costa no salão de honra e, apesar de considerá-lo personagem de destaque entre os próceres da Independência, a effigie do 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...”³²

Para Basílio de Magalhães, o papel de Hippolyto Costa, como fundador e redator do *Correio Braziliense*, que circulou tanto no Brasil como em Portugal e ficou 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”.³³

Eles também divergiam quanto a alguns personagens que iriam figurar na sanca em torno 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”,³⁴ apesar de Basílio considerá-la uma figura de valor meramente moral no processo de Independência brasileira.

Nessa mesma carta a Basílio de Magalhães, Taunay falava ainda de outros detalhes da decoração. Na escadaria, sobre os consoles 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

32 Carta de Taunay a Basílio de Magalhães, de 30.7.1919, APMP/FMP, P109.

33 Carta de Basílio de Magalhães a Taunay, de 18.7.1919, APMP/FMP, P109.

34 Carta de Taunay a Basílio de Magalhães, de 30.7.1919, APMP/FMP, P109.

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 na conquista do nosso território”.

No relatório referente ao ano de 1919 enviado ao secretário do Interior, ele reforçava essa idéia deixando claro que “estas seis estátuas representarão a incorporação de três e meio milhões de kms quadrados feita pelos Paulistas ao patrimônio nacional”.³⁵

Sobre os acontecimentos históricos que pretendia representar em grandes painéis, suas idéias eram ainda bastante vagas em 1919, mas sua tendência era escolher fatos que, de seu ponto de vista, já manifestassem no período colonial brasileiro um desejo de separação da metrópole portuguesa e de constituição de uma nação independente. Enumerava, assim, alguns, como a “Proclamação de Amador Bueno”, a “Guerra dos Emboabas”, a “Guerra dos Mascates”, a “Inconfidência Mineira”, a “Revolução Pernambucana”.³⁶

Em busca de informações precisas sobre esses fatos históricos a serem pintados para o Monumento do Ipiranga, Taunay escreveu 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 julgava que eram “figuras obrigatórias” o coronel Pedro Labatut, o visconde de Cahajiba, José Lino Coutinho, Cayru, Cypriano Barata e Quitéria de Jesus. Entre os fatos importantes ocorridos em solo baiano em luta pela causa nacional, Sampaio salientava que vários episódios eram “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 as-

35 Taunay, Affonso de. “Relatório referente ao ano de 1919”, op. cit., p.39.

36 Carta de Taunay a Basílio de Magalhães, de 30.7.1919, APMP/FMP, P109.

salto, 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.³⁷

Além desse, três outros episódios lhe pareciam importantes, o “combate de Pirajá”, a “morte de Soror Joanna Angélica” e o “combate de 7 de janeiro de 1923 na ilha de Itaparica”. Terminava 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”.

Pela correspondência do museu de 1919, nota-se que o incremento das coleções históricas, encetado na modesta sala A10 voltada para a representação do passado paulista, tornava-se cada vez mais a preocupação central de Taunay, que se voltava para múltiplas direções na busca de homens e episódios ideais capazes de representar, no conjunto harmoniosamente composto, o fato maior figurado no quadro de Pedro Américo: “A nação foi fundada” (Meneses, 1990, p.21). Há vários anos adormecido no salão de honra do museu, especialmente projetado para abrigá-lo, o quadro *Independência ou morte!*³⁸ (ver Figura 5) só vai adquirir seu sentido pleno quando ladeado por todos os símbolos que, um a um, Taunay acrescentou à museografia ao longo dos anos, com o intuito de produzir uma alegoria da nação brasileira recém-fundada que, então, emergia como ponto de culminação de uma história que se desenrolou linearmente rumo à constituição da unidade nacional.

A invenção do passado nacional, com uma origem determinada, marcos históricos precisos, heróis e símbolos memoráveis, apresenta-

37 Carta de Theodoro Sampaio a Taunay, de 30.9.1919, APMP/FMP, P109.

38 Sobre a confecção do quadro, cf. Figueredo (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 I e da princesa Beatriz. O livro original de Pedro Américo pode ser encontrado no acervo da biblioteca do Museu Paulista, mas foi recentemente republicado por Cecília Helena Sales de Oliveira e Cláudia Valladão de Mattos. Além do texto do pintor, as autoras realizam uma análise histórica e iconográfica da pintura (cf. Oliveira & Mattos, 1999).

va-se naquele momento da história de São Paulo como poderoso instrumento pedagógico capaz de forjar uma identidade nacional intrinsecamente comprometida com os interesses das elites políticas e intelectuais paulistas. As camadas dirigentes de São Paulo certamente vislumbraram, no universo cultural a ser representado no Monumento do Ipiranga, a possibilidade de se auto-afirmarem por meio 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 à efusão de sangue brasileiro”.³⁹

Isso confirma, portanto, as intenções pedagógicas de Taunay, que, apesar de se referirem aqui, exclusivamente, ao salão de honra, desdobravam-se, 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 conquistada o lugar primordial, anteriormente ocupado pelas ciências naturais. Por isso, no relatório referente ao ano de 1919, ao expor seu plano de decoração do museu para as festas centenárias à Secretaria do Interior, Taunay ressaltava 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 pôr 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.

Informava que a esse respeito quase nada fora feito, e 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.

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

Taunay sugeria então, à Secretaria do Interior, que fosse construído um novo edifício, nas imediações do Palácio de Bezzi, a fim de abrigar não apenas todas as coleções de ciências naturais – em exposição e em série, conservadas em álcool para estudo –, mas como também a biblioteca, a secretaria e o arquivo. Descrevia detalhadamente como deveria ser a nova construção, quais as suas dimensões adequadas, acrescentando que, de 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” (p.35).

Restariam assim inúmeras salas no Monumento do Ipiranga que poderiam ser inteiramente dedicadas a abrigar exposições públicas, sendo a maior parte delas voltada para as coleções históricas que, além de documentos antigos, cartografia colonial, iconografia, seriam enriquecidas com mobiliário e indumentárias coloniais, bem como acrescentadas de uma maquete em gesso, feita 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 tornavam-se ainda mais evidentes. Enquanto Ihering, por volta de 1901, ressaltava a necessidade de 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 Ipiranga, como 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. Esse fato foi ressaltado por Taunay, cada vez mais enfaticamente, em todos os relatórios e cartas que enviou à Secretaria do Interior nos anos seguintes, tentando de todas as maneiras persuadir as autoridades do estado da necessidade de dedicar o Palácio Bezzi inteiramente à exaltação das tradições nacionais, pretendendo transformá-lo, efetivamente, num museu histórico e num memorial da história nacional.⁴⁰ Contudo, Taunay teve que conviver ainda por um

40 É importante lembrar que os museus históricos, como foi visto no Capítulo 1, adquirem no século XIX a função de memorial dos nacionalismos em gestação, a exemplo do Museu de Versalhes sob Luís-Filipe.

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 foi vencida em 1939.

Ainda no ano de 1919, Taunay estabeleceu 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 Amoedo e os irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli.⁴¹ A partir de 1920, a correspondência entre eles e Taunay se tornou corrente, com o intuito de estabelecer detalhes sobre a confecção das telas, os prazos de entrega e a negociação dos preços dos serviços.

Nesse mesmo ano, Taunay intensificou 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 foram facilmente obtidas, ao passo que, para conseguir outras, teve que tecer uma vasta e emaranhada rede de contatos. As primeiras reproduções que adquiriu foram as de Frei Sampaio, Hippolyto Costa, Cypriano Barata e do visconde de Cahahiba, todos relacionados a algum dos inúmeros acontecimentos que antecederam ou sucederam a Independência, para serem possivelmente dispostos nos medalhões da sanca sobre a escadaria interna do museu.⁴² Mas a busca de retratos e de informações detalhadas sobre os episódios que pretendia reproduzir em tela foi, ainda, bastante intensa até 1921.

41 Cf. carta de Fernandes Machado a Taunay, de 2.8.1919; carta de Rodolfo Amoedo a Taunay, de 7.8.1919; carta de Henrique Bernardelli a Taunay, de 14.8.1919, APMP/FMP, P109.

42 Cf. carta de Manuel Cícero, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a Taunay, de 27.9.1919; carta de Francisco de Paula Argollo a Taunay, de 10.12.1919 e 19.12.1919, APMP/FMP, P109.

Além desse contato intenso com os artistas, a maior parte das atividades de Taunay no museu, no ano de 1920, girou em torno da procura dos retratos ainda não encontrados e 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 deste momento, a composição histórica para as festas centenárias começou a se materializar nos espaços do museu. Demonstrando sempre uma preocupação pedagógica com as exposições a serem organizadas e um rigor científico na seleção dos documentos que serviriam de base para os trabalhos dos artistas contratados, algumas cartas e os relatórios encaminhados à Secretaria do Interior são especialmente significativos.

Em março de 1920 foram contratados os serviços do hábil modelador holandês, Henrique Bakkenist, para fazer a maquete da São Paulo de 1840 com a dimensão de 5,1 x 6 m. Para a realização desse trabalho com a maior precisão possível, Taunay (1923b, p.13) 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.

Atento ao vasto público que visitaria o museu nas festas centenárias, Taunay dizia 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” (ibidem).

Começaram a ser pintadas, também, as efígies de alguns dos próceres da Independência brasileira já escolhidos, cujas reproduções dos retratos foi possível obter, várias delas por meio de apelos feitos perante a imprensa. Desse modo, ao final de 1920, encimando o quadro de Pedro Américo, o salão de honra foi decorado com quatro grandes medalhões dos principais homens ligados ao movimento da Independência: D. Pedro I, José Bonifácio, José Clemente Pereira e Diogo Antônio Feijó, faltando apenas o retrato de Joaquim Gonçalves Ledo para completar essa série. A busca da imagem de Ledo consumiu muitas e muitas páginas da cor-

respondência de Taunay para as mais diversas instituições e pessoas até 1922, além de vários artigos publicados em jornais e revistas da época explicando a importância desse ilustre personagem brasileiro no contexto da Independência e, conseqüentemente, a necessidade impreterível de conseguir seu retrato fiel. 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 concorrentes ao Monumento à Independência, em 1911. Segundo informações bastante imprecisas e pouco esclarecedoras, esse artista teria se baseado num único retrato de Ledo que, de alguma forma, fora levado aos Estados Unidos. Taunay, incansavelmente à procura desse único retrato, estabeleceu 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, explicava 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.⁴³

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 efígie 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 deixava o caso em aberto, dizendo que “continua o problema à espera de solução”, acrescentando adiante:

⁴³ Carta de Taunay a Hélio Lobo, cônsul-geral do Brasil em Nova York, de 30.5.1921, APMP/FMP, P113.

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.⁴⁴

Entretanto, apesar de todas as incertezas, no salão de honra não poderia faltar uma imagem, mesmo que fantasiosa, de Ledo, pois Taunay salientava que esse personagem histórico foi o principal “arauto da Independência brasileira”, por 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 eloqüência” em que convocava 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. (apud Taunay, 1922a, p.45)⁴⁵

A composição iconográfica do salão de honra foi a prioridade no projeto de decoração do Museu Paulista para as festas centenárias. Assim, começou 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, nesse 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

44 Esse 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 desses cadernos de recortes, mas sobre ele sabemos que é um artigo denominado “O retrato de Joaquim Gonçalves Ledo”, publicado na revista *Brasil Ilustrado*, jun./jul. 1921.

45 Sobre Ledo, cf. Oliveira (1992).

fiel, Taunay procurou estabelecer contato com os descendentes da família imperial brasileira, a fim de conseguir subsídios iconográficos para a composição da tela e, nesse mesmo ano, foram-lhe enviados, pela princesa Isabel, várias reproduções de quadros e retratos dos personagens a serem representados no painel do Museu Paulista, finalizado em meados de 1921.⁴⁶

Na confecção de toda a iconografia do museu, percebe-se a intervenção direta de Taunay no trabalho dos artistas, fornecendo dados históricos precisos por meio dos documentos que arregimentava e dos contatos que fazia, opinando sobre as cores a serem empregadas, a disposição dos personagens na tela, não hesitando em pedir alterações sempre que julgasse necessário, o que algumas vezes lhe rendeu desavenças com os pintores. O ponto de partida de todas as telas e esculturas, sem exceção, foi sempre a pesquisa histórica realizada por Taunay a respeito dos personagens retratados e dos episódios a serem narrados nos quadros, além das discussões constantemente abertas com o secretário do Interior e com o próprio presidente do estado de São Paulo, Washington Luís, um homem profundamente culto que, antes de enveredar pelos caminhos da política, teve participação ativa nas atividades do IHGSP, 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) pertencer ao acervo do Museu Paulista. A leitura dos relatórios e da correspondência do museu permite observar que é justamente quando Washington Luís tomou posse da presidência do estado de São Paulo, em 1920, que Taunay encontrou realmente espaço – e dinheiro – para realizar a composição histórica do museu, algo que ansiava por fazer desde que assumiu sua direção em

46 Cf. carta de Taunay ao barão de Muritiba, de 19.7.1920, APMP/FMP, P112; carta de Taunay à princesa Isabel, de 25.11.1920, 10.2.1921, 13.4.1921, APMP/FMP, P113; carta de Taunay ao príncipe D. Pedro II, de 10.6.1921, APMP/FMP, P113.

1917.⁴⁷ E é precisamente nesse momento que a decoração histórica começou a ganhar corpo nas paredes, salas e galerias anteriormente despididas do Palácio de Bezzi.

Graças às boas relações que mantinha com as autoridades competentes do estado, Taunay quase sempre tinha seus pedidos atendidos. Assim, no final de 1920, em razão das obras de abertura da Avenida da Independência, ele conseguiu autorização da Secretaria do Interior para o fechamento do museu por tempo indeterminado.⁴⁸ Essa medida lhe permitiu preparar com maior tranquilidade 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 fez no dia 7 de setembro de 1922.

As boas relações com o governo do estado não excluíam 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 isso, em 18 de maio de 1921, em correspondência enviada ao secretário do Interior, Taunay expôs seu plano de decoração do museu, quase todo definido, a fim de que fosse aprovado para que pudesse tomar as medidas necessárias para dar continuidade às obras.

Nesse sentido, começou dizendo que iria expor, como lhe fora 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” (APMP/FMP, P13).

Lembrava que onze retratos da galeria de grandes homens da Independência já estavam prontos, sendo eles: D. Pedro I, José Bonifácio,

47 No prefácio do primeiro tomo de sua obra *História geral das bandeiras paulistas*, publicado em 1924, Taunay deixa claro esse fato ao declarar: “Podemos, 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 memória dos grandes bandeirantes”.

48 Cf. carta de Taunay ao redator do *Jornal do Commercio*, de 9.12.1921, APMP/FMP, P115.

Antonio Feijó, Joaquim Gonçalves Ledo, José Clemente Pereira, Antônio 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, passou a enumerar os nomes que, de seu ponto de vista e em relação aos feitos aos quais estavam ligados, deveriam compor os dezoito retratos, salientando ainda que já possuía as reproduções de todos aqueles que seriam as matrizes para a confecção das telas.

Destaca inicialmente os mártires da Independência, tendo à frente Tiradentes, depois Domingos José Martins e José Luiz de Mendonça. A esses nomes seguiam os “Deputados às Cortes e de propagandistas e agitadores que se bateram em prol da Independência nacional, na imprensa, maçonaria, na tribuna popular, etc.”, que poderiam ser representados por Vergueiro, Hippolyto Costa, frei Sampaio, Paula Souza, Cypriano Barata e 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 lembrava-se também “dos próceres da insurreição baiana contra o domínio português, chefes militares arregimentados da resistência nacional na Campanha da Independência: Visconde de Cahahiba (Argollo Ferrão), Visconde de Pirajá (Pires de Carvalho e Albuquerque)”, terminando pelos nomes de Estevam Rezende e pelo marquês de Maricá.

Na mesma carta acrescentava que, de muitos dos “patriotas” que participaram ativamente de todos os acontecimentos relacionados à Independência brasileira, não foi possível obter retratos, sugerindo que seus nomes fossem gravados em uma placa de mármore, a fim de que sua memória pudesse ser preservada. Entretanto, ainda restaria espaço suficiente no museu para abrigar a imagem daqueles que ainda conseguisse os retratos. Finalizava afirmando: “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”.

Suas justificativas, no entanto, não se encerram aí, pois, ao final daquele mesmo mês, Taunay escreveria ao presidente do estado, Washington Luís, dizendo que:

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.⁴⁹

Taunay continua falando de sua dificuldade em obter as reproduções dos retratos e que, nesse 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”.⁵⁰

Nesse ano, as negociações com o governo do estado são correntes, de modo que, no início do mês de junho, Taunay contataria novamente a Secretaria do Interior, mas, dessa 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, ressaltava a necessidade de reforma do edifício e da instalação de melhoramentos indispensáveis, como redes de esgoto, luz elétrica, limpeza e pintura geral, reparo dos telhados, conserto de paredes, reformas das esquadrias. O segundo ponto dizia respeito à decoração interna do edifício, isto é, à sua com-

49 Carta de Taunay ao presidente Washington Luís, de 30.5.1921, APMP/FMP, P113.

50 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. Nesse trabalho, 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).

posição histórica. Nesse 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 a execução dessas estátuas, alguns escultores apresentaram propostas e maquetes que aguardavam a aprovação de Taunay e da Secretaria do Interior, entre elas as de Nicollo Rollo, Amadeu Zani e Henrique von Emelen, para os bandeirantes, e a de Rodolfo Bernardelli para a estátua de D. Pedro I, apresentando uma antiga maquete encomendada em 1889 pela Comissão Promotora do Monumento do Ipiranga.⁵¹ Lembrou, também, que na parte escultural havia 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 Antônio Raposo Tavares, para serem dispostas no saguão do museu.

Além das esculturas, havia também as pinturas, cujos temas e personagens vinham sendo longamente discutidos com o governo do estado. O mínimo a fazer era terminar as efígies dos grandes vultos da Independência para figurarem na sanca da escadaria e confeccionar sete grandes painéis históricos. Todas essas obras exigiriam, segundo Taunay, a dotação de um orçamento extraordinário de 254 mil contos de réis, quantia bastante vultosa para a época.⁵²

A partir desse “relatório”, Taunay consegue autorização para encomendar os serviços para o museu, mas era ainda obrigado, de um lado, a negociar reduções de preços com os pintores e escultores, e, de outro, a ter que pressionar o governo do estado a liberar rapidamente as verbas prometidas, pois restava apenas pouco mais de um ano para a comemoração do centenário da Independência, ocasião em que a decoração do museu deveria estar acabada.

51 Cf. carta de Rodolfo Bernardelli a Taunay, de 29.9.1921, 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).

52 Carta de Taunay ao secretário do Interior, de 6.7.1921, APMP/FMP, P114.

Contrataram-se os serviços de todos os artistas aqui citados, com os quais Taunay estabeleceu contato direto e passou 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 entregaram 22 telas prontas, no final do ano de 1921,⁵³ os artistas cariocas começaram apenas nesse momento a negociar a feitura de suas obras.

Dessa maneira, em fins de outubro daquele ano, Taunay fez uma viagem ao Rio de Janeiro para acertar pessoalmente os detalhes da confecção dos quatro painéis da escadaria que iriam representar cenas do bandeirismo, sendo dispostos na caixa da escadaria, ao lado das estátuas dos bandeirantes. Além disso, nessa mesma viagem, Taunay pretendia ouvir os artistas cariocas sobre a decoração a ser feita no saguão, na escadaria e na sanca, ao redor da clarabóia.⁵⁴ A partir das sugestões dadas, ficou 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" (Taunay, 1926b).

Assim, no mês de novembro de 1921, Taunay contratou os serviços dos prestigiados artistas cariocas, estabelecendo os temas e a composição geral dos episódios a serem representados nas telas. As cartas trocadas entre esses pintores e Taunay são bastante significativas para perceber como Taunay manipulava as imagens destinadas à composição histórica do museu, daí a importância de se ater a algumas delas.

Em carta endereçada a Taunay, o pintor Fernandes Machado agradece a escolha de seu nome e exalta a administração do museu:

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,

53 Cf. carta de Taunay ao diretor da Secretaria do Interior, de 21.11.1921, APMP/FMP, P115.

54 Cf. carta de Taunay ao secretário do Interior, de 29.10.1921, APMP/FMP, P115.

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.⁵⁵

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 uma descrição do assunto – Pedro Teixeira o principal bandeirante do Amazonas – de forma que lhe parecer melhor de acordo com a verdade histórica.

Alguns dias depois, Taunay lhe forneceria 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, do conquistador do Amazonas. Os demais painéis deverão trazer uma figura só.⁵⁶

Esse 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 Amoedo também escreveu 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 patrícos, a quem

55 Carta de Fernandes Machado a Taunay, de 12.11.1921, APMP/FMP, P115.

56 Carta de Taunay a Fernandes Machado, de 19.11.1921, APMP/FMP, P115.

coube a distinção de concorrer para o embelezamento do mais belo edifício da América do Sul.⁵⁷

No início de 1922, começaram a discutir detalhes sobre a composição da tela, e, como sempre, Taunay participava ativamente da escolha do assunto e do tratamento que lhe deveria ser dado. Para o quadro de Amoedo, sugeria a representação das formas primitivas de mineração, enviando-lhe um decalque dos croquis da obra do barão de Elochvenge sobre o tema. Desse modo, o pintor carioca informava que

comecei ambos os esbocetos isto é, o da Varação – 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.⁵⁸

Comentando os esbocetos enviados, Taunay sugeriria 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.⁵⁹

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

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

57 Carta de Amoedo a Taunay, de 9.11.1921, APMP/FMP, P115.

58 Carta de Amoedo a Taunay, de 12.2.1922, APMP/FMP, P116.

59 Carta de Taunay a Amoedo, de 20.3.1922, APMP/FMP, P116.

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 reacear 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.⁶⁰

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

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?

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 como pretendia construir a história. 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, concedendo-lhes um espaço próprio e um significado único: São Paulo, sintetizado no Monumento do Ipiranga, era o solo da pátria brasileira, e o paulista, o responsável pelo transbordamento do território nacional por todos os pontos do mapa e, ao mesmo tempo, o elemento unificador desses pontos dispersos. A decoração histórica do museu buscava um tom nacional – especialmente no salão de honra –, mas o solo da Independência e, portanto, da origem da nação, era paulista. Nesse sentido, é possível entender a atenção especial dada por Taunay à execução dessas telas, pois o seu poder de irradiação simbólica não poderia ser descartado na composição do conjunto.

No final de 1921, um fato veio reforçar ainda mais o simbolismo e a aura mítica que o Monumento do Ipiranga vinha adquirindo com a

60 Carta de Taunay a Henrique Bernardelli, de 20.7.1922, APMP/FMP, P117.

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 autenticidade confirmada pela convocação de algumas testemunhas que participaram do famoso acontecimento na colina do Ipiranga. 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. 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, temendo que os alicerces do tal monumento fossem destruídos e o local do “grito” se perdesse para sempre, mandou enterrar novamente a referida pedra numa caixa de ferro com inscrições explicativas: “Essa caixa encerra a pedra comemorativa da Independência do Brasil”. Esse 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 havia sido posta perdeu-se por completo, de forma que a determinação do lugar exato do grito tornou-se, durante anos, objeto de pesquisa de vários estudiosos do IHGSP. Um dos jornais de 1921 desfechava o assunto, reforçando a aura mítica que pairava sobre o objeto em questão:

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. (*Folha da Noite*, 24.9.1921)⁶¹

61 Cf. também Taunay (1937).

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, confirmavam a veracidade do acontecimento histórico narrado no quadro de Pedro Américo, e a autenticidade do solo paulista, representado 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 de Bezzi do monumento do Ipiranga, doada pela Escola Politécnica de São Paulo em 1932. Sua exposição no salão de honra do museu, bastante posterior, não data da gestão de Taunay, apesar de esse tipo de composição museográfica ser bem ao gosto do memorável diretor.

No ano de 1922, todos os esforços de Taunay concentraram-se em tentar finalizar as obras começadas no museu. Ele instalou, então, todos os objetos históricos que vinha colecionando desde 1917 em seus devidos lugares, bem como organizou 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 transformado por completo o cenário interno do museu, Taunay não conseguiu realizar tudo aquilo que havia idealizado para as festas centenárias. Por isso, em meados de 1922, escreveu ao secretário do Interior, ressaltando que, embora tenha sido concedido vultoso orçamento extraordinário ao museu, ele fora insuficiente, restando muitas coisas a serem feitas: “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...”⁶²

Continuava 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”.

62 Carta de Taunay ao secretário do Interior, de 27.7.1921, APMP/FMP, P117.

Contudo, consciente de que a situação seria, naquele momento, irremediável, pela proximidade das festas centenárias, finalizava:

A descrição pormenorizada que nos jornais farei publicar das inaugurações a se realizar no Museu Paulista servirá de frisante prova de quanto a 7 de setembro de 1922, na colina do Ipiranga, com elementos antigos acumulados no Museu e os novos adquiridos pelo Governo do Estado, se fez um conjunto digno de atenção pela evocatividade brasileira e paulista.

Além do orçamento insuficiente, Taunay teve que contornar 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 estátua de D. Pedro I, cuja previsão era colocá-la no ponto central do museu – no nicho da escadaria monumental –, funcionando como um dos elementos convergentes de toda a composição histórica feita por Taunay. Bastante decepcionado, ele escreveu ao escultor carioca falando da má impressão que causou tal ausência 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.⁶³

Nessa mesma carta, Taunay ainda contava 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 irreparável ausência, Taunay tomou emprestado um busto de D. Pedro I pertencente à Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, instalando-o no lugar da estátua de Bernadelli.

Foi aí que me lembrei de ver se no Rio havia quem me emprestasse um busto do Imperador, cousa que em S. Paulo não a obtenho; então da amabilidade do Prof. Baptista da Costa o empréstimo do belo busto de

63 Carta de Taunay a Rodolpho Bernardelli, de 16.12.1922, APMP/FMP, P118.

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!⁶⁴

Naquele momento, o Museu Paulista, embora sem a estátua de D. Pedro I, e na célebre atitude “laços fora”, já possuía o perfil de um lugar de memória da nação brasileira que, transcendendo seu aspecto meramente arquitetônico, tornava-se “a reencarnação figurada de um gesto gerador de nacionalidade e que, pela evocação, permitia a celebração, com seus efeitos pedagógicos” (Meneses, s.d.(a), p.29). Os elementos essenciais já estavam dispostos nos principais espaços do museu, de modo que a partir deles era possível perceber o ponto de vista pelo qual a história da nação brasileira fora 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 essa exposição.

O enredo começava a ser tramado no peristilo do museu: nele foram dispostas à direita e à esquerda, uma de frente para a outra, as duas majestosas estátuas dos dois principais bandeirantes, Antônio Raposo Tavares e Fernão Dias Paes Leme, 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 desses 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. Dessa forma, Taunay pretendia 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, segundo ele, um fator fundamental para a formação da unidade nacional. Em um artigo publicado em 1922, salientava:

64 Cf. também texto de Taunay no *Jornal do Commercio* de 7.9.1922, 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.

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. (Taunay, 1922c, p.4)

Continuando a trama histórica na escadaria interna do museu, que conduz ao salão de honra, foram 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, estavam seis estátuas de “bandeirantes célebres como a montar guarda ao proclamador da Independência brasileira” (Taunay, 1926b, p.49).

Taunay (*ibidem*) explicava 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.

No mesmo nível das estátuas, seriam postos os quatro grandes painéis representando o ciclo do bandeirantismo, que não ficaram prontos em 1922. Por esse 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. (Taunay, 1937, p.60)

Assim, foram fortemente estabelecidas as bases para a fixação do nacionalismo paulista, que há alguns anos começou a ser traçado pela

produção teórica do IHGSP e por parte da intelectualidade paulista, fortemente interessada pelos temas regionais.

Ainda na caixa da escadaria, mas num nível superior aos das estátuas, foram 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” (Taunay, 1926b, p.49).

De frente para esses dois retratos, na galeria do primeiro andar, estavam os quatro grandes vultos de 1822, Antônio Carlos e Martim Francisco de Andrada, José Joaquim da Rocha e Januário da Cunha Barbosa, que se somavam às dezoito efígies dispostas nos medalhões da sanca da escadaria, ao redor da clarabóia.⁶⁵ 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, foram 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 dessas 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.

65 “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 extrabrasileira 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 constitucionalismo e da civilização no Brasil, e os serviços prestados à organização do novo país livre” (cf. Taunay, 1937, p.61-2).

Finalmente, chegava-se ao salão de honra. A iconografia dessa 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 Meneses (s.d.(b), p.27), nesse salão, “a alegoria histórica se expande e atinge vitalidade e eficácia totais – o que, de certa forma, se faz em detrimento de conteúdos mais particularmente paulistas”.

Todas as imagens convergiam para o grande feito de D. Pedro I, simbolicamente imortalizado no quadro *Independência ou morte!* (ver Figura 6). Nele foram representados 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.

Além da tela de Pedro Américo, outros elementos iconográficos completavam a decoração do referido salão: cinco medalhões, dois painéis e dois quadros históricos. Nos medalhões arquitetonicamente esculpido, foram instalados os retratos de D. Pedro I, dispostos 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 Regente Feijó (parede lateral direita). Os dois painéis das paredes laterais rendem homenagem a duas figuras femininas de destaque no movimento de Independência, como já foi anteriormente mostrado. Em um dos painéis, a imperatriz Leopoldina de Habsburgo, representada segundo uma estampa de 1824, de Félix Emílio Taunay, em que se encontra sentada em uma sala do antigo Palácio de São Cristóvão, tendo D. Pedro II no colo com dez meses de idade, ladeado por suas quatro irmãs. No outro painel, Maria Quitéria de Jesus Medeiros, figura que teve importante participação no movimento de Independência na Bahia.

De frente para o quadro de Pedro Américo foram instalados 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 Antônio Carlos e os deputados brasileiros discutem com os membros do partido reco-

lonizador, 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!” (Taunay, 1937, p.63-5) (ver Figura 7).

Em meados dos anos 30, essa sala foi acrescida de novos elementos “de alta importância evocativa”, como é descrito em Taunay (1937). Três vitrines decorativas 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 Meneses (1990, p.21), “deixa-se o mundo visual para confronto com objetos materiais: já não se trata mais de representações”.

O significado desse conjunto é sabiamente esmiuçado por esse autor, mostrando que a presença desses objetos aumentava a evocatividade da iconografia, ao mesmo tempo que afiançava o conteúdo das representações pictóricas. Meneses (1990) 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 alguma informação, 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.

Do saguão ao salão de honra do museu, passando pelas inúmeras novas salas, a história é contada de maneira encadeada, como uma cele-

bração de fatos significativos realizados por homens memoráveis. O desfile de inúmeras alegorias históricas, sabiamente dispostas e articuladas no espaço, salientava 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 desse conjunto não pode ser negligenciada, bem como seu poder de impacto sob o público que visitou o museu naquele dia.

O 7 de Setembro de 1922 em São Paulo

Affonso de Taunay (1926b, p.71), no seu relatório de diretoria para o ano de 1922, enfatizou que o número de visitantes que compareceu 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 ... Às 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.

As impressões que a visita causou naqueles espectadores – e quem eram eles – são questões de difícil resposta, em razão da ausência quase completa de dados sobre o assunto. Sabemos, a partir do depoimento de Taunay e da imprensa da época, que o museu 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, suas portas foram abertas para o público em geral. Sabemos 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 – e a decoração de boa parte dos espaços monumentais do palácio davam ao museu um perfil renovado e absolu-

tamente 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.

A reabertura do Museu Paulista em 7 de setembro de 1922, contudo, foi uma entre as várias comemorações do centenário da Independência em São Paulo. Desde a manhã até a 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 adiante.

É preciso lembrar, todavia, que as discussões sobre a forma mais apropriada de comemorar o centenário, bem como sobre qual era o significado dessa data para o país, começaram, tanto em São Paulo como na capital federal, em meados da década de 1910, 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 uma data solene, implicando um verdadeiro movimento de busca e de definição da identidade nacional. Nesse esforço, sobretudo por meio da produção literária, historiográfica e da imprensa da época, procurou-se definir o perfil da jovem nação, tentando demarcar 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. (Motta, 1992, p.5)

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, espe-

cialmente representada no IHGSP e na *Revista do Brasil*,⁶⁶ 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, foi 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 20.

Assim, esse momento também é privilegiado para a legitimação do regime republicano, de modo que a construção do mito das origens, fundamental na estruturação de qualquer sociedade, teve lugar de destaque na produção intelectual da época. Os intelectuais paulistanos se serviram então do fato de São Paulo ter sido o palco da proclamação da Independência brasileira para unir 1922 a 1822, e ambos ao memorável passado paulista, em que 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, tomou a frente na reconstrução e narrativa do passado nacional de caráter paulista. Ele sintetizava, de maneira exemplar, as três grandes categorias comemorativas: a historiográfica, a monumental e a cerimonial,⁶⁷ que, todavia, não se restringiram apenas ao museu.

66 A *Revista do Brasil* foi fundada em 25.1.1916, dia do aniversário de São Paulo, por iniciativa de Júlio de Mesquita, presidente de *O Estado de S.Paulo*, jornal cuja tiragem em 1915 era de quarenta mil exemplares e que possuía aproximadamente cem mil leitores (São Paulo contava então com uma população calculada em torno de quinhentos mil habitantes). A revista tinha um caráter literário e cultural, de modo que o jornal se afirmou, a partir desse momento, como um informativo político e cotidiano, e a revista, como lugar de expressão literária e de projetos culturais. Configurou-se também como uma revista de variedades, usando e abusando da novidade da ilustração e de notícias com teor sociocultural. Lima Barreto lembra que a *Revista do Brasil* “trazia em seu bojo uma proposta de reconstrução nacional”. Nesse sentido, ela teve papel determinante na forma como a comemoração do centenário foi contada e construída em São Paulo (cf. Martins, 2001). Sobre o papel da *Revista do Brasil* na comemoração do centenário da Independência em São Paulo, ver também Tânia Regina Luca (1997). No texto “O centenário da Independência em São Paulo”, apresentado no XIX Encontro Nacional da Anpuh em 1997, a autora mostra como a comemoração do centenário se constrói nas páginas dessa revista, uma das mais prestigiadas da época.

67 São essas as três categorias comemorativas que Pascal Ory (1997) identifica na análise da comemoração do centenário da Revolução Francesa, em 1889.

A produção historiográfica que projetou São Paulo como eixo fundamental da história nacional, na qual Taunay também era figura em evidência, já foi abordada em parte no primeiro capítulo, quando se tratou do IHGSP, e será ainda tratada no próximo. As inúmeras consultas feitas à Seção de História do Museu, sobretudo a partir de 1922, indicam que ele funcionava 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 tema.⁶⁸ Projetado como monumento de celebração da Independência brasileira, o Museu Paulista teve esse caráter revigorado com a intervenção incisiva de Taunay, passando a constituir-se não somente em um monumento comemorativo, mas em 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 esse episódio não ocorrera ocasionalmente em São Paulo, mas era resultado do esforço paulista, desdobrado desde o Brasil colonial, de constituir a unidade nacional por meio do movimento das bandeiras. O Museu Paulista foi, enfim, o cenário privilegiado para a abertura do cerimonial de celebração do centenário da Independência em São Paulo, que buscava 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. (Ferreira, 1997, p.4)

Alguns aspectos preliminares da comemoração devem ainda ser ressaltados antes de abordarmos as cerimônias que se encadearam ao longo do dia 7 de setembro de 1922.

68 Tem destaque aqui a criação dos *Anais do Museu Paulista*, em 1922, no qual Taunay publicará grande parte de suas pesquisas sobre a história de São Paulo e das bandeiras paulistas, bem como documentos inéditos.

Antes mesmo da nomeação de Affonso de Taunay para a direção do Museu Paulista, o governo do estado já havia previsto, por meio de 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 estatutuário escolhido por unanimidade pela comissão julgadora⁶⁹ (da qual, aliás, Taunay também fazia parte)⁷⁰ foi aquele apresentado pelo escultor italiano Ettore Ximenes. Escolha profundamente controversa e especialmente criticada nas páginas da *Revista do Brasil*, que saiu claramente em defesa de outro projeto, o arco do triunfo proposto pelo

69 Além de Taunay, 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; Altino Arantes, presidente do estado de São Paulo. Na ata da primeira sessão realizada por essa 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, 7.3.1920. APMP/FMP, P237, D24-1*).

70 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).

escultor italiano radicado em São Paulo, Nicolla Rollo (Luca, 1997). 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 neoclássico, 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 assas. 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 trolley, um índio ... Pery, visivelmente Pery dos mambembes líricos que escorcham o Carlos Gomes pelo interior ... (apud Ferreira, 1997, p.8)

Para além da crítica estética que dotava o conjunto de um caráter caricato, Monteiro Lobato criticava sobretudo os símbolos escolhidos para representar a fundação da nação brasileira que, sem dúvida alguma, convergiam para um repertório de imagens universais que poderiam representar a origem de qualquer outro Estado nacional. Ora, segundo artigo sobre o monumento à Independência de Ximenes, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em 31 de agosto de 1922, argumenta-se em favor do simbolismo emanado pelo conjunto escultural principal, alcançado justamente por meio 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 mais realce na história de nossa libertação. Tal porém não acontece. D. Pedro I, como todos os grandes fautores de nossa emancipação política, lá está no grande quadro a ser posto na parte anterior do monumento. O 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.⁷¹

Esses múltiplos elementos, comuns à historiografia, à literatura e às 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. (Ferreira, 1997, p.9)⁷²

71 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 dessa mesma base há quatro pilares em cujos extremos foram colocadas piras simbólicas, ao lado das 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. Esses 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 esse acontecimento, personalizavam o monumento, mostrando sobre quais “bases” a nação fora fundada. A inserção desses elementos propriamente *nacionais* (com exceção do alto relevo do quadro de Pedro 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...*).

72 Nas artes plásticas, o neoclássico; na literatura e na historiografia, a epopéia. O argumento desse autor é que essas 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 a diferentes discursos, esse 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 de 7.9.1922, é justamente o seu caráter épico que salta aos olhos, demonstrando mais uma vez (e graças à data perfeitamente adequada) a vontade de mitificar os feitos dos paulistas.

Além da edificação do Monumento à Independência e da reforma completa do Museu Paulista, o governo do estado precisava ainda resolver um problema urbanístico do bairro há muitos anos adiado, isto é, abrir uma avenida que interligasse o Cambuci ao Ipiranga. Apesar da criação de uma linha de bondes que desde 1902 permitia o acesso até a entrada do Palácio de Bezzi, o bairro do Ipiranga continuou sendo um lugar ermo, distante e pouco povoado, caminho de chegada e de saída da cidade. Entretanto, a comemoração do centenário na “sagrada colina”, em 1922, tornava a urbanização do bairro – e especialmente das imediações do museu – medida de extrema urgência, permitindo assim a valorização do sítio histórico. Segundo Adolpho Augusto Pinto (1916, p.13),

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.

As obras da nova avenida começaram em 1920 e implicaram o fechamento do museu por tempo indeterminado. Para o traçado da avenida, a ser batizada “Independência”, era necessário o rebaixamento de toda a área em frente do museu, pois o objetivo dessa nova via urbana era não apenas melhorar o acesso à instituição – em linha reta a transpor o córrego e ir morrer na colina – mas colocá-la 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 a realização do ajuste topográfico do terreno. O engenheiro-chefe dos trabalhos aí realizados na década de 1920, 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. (*O Estado de S.Paulo*, 18.8.1922)

Finalmente, o desaterro da esplanada do edifício implicou pequenas obras para facilitar o acesso direto ao prédio, destacando-se a cons-

trução de uma nova escadaria, “em cantaria de granito lavrado, cujas proporções a natureza nobre do material em que foi executada, dão-lhe um realce não comum” (ibidem).

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. (Luca, 1997, p.7)⁷³

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, inaugurado em estado inacabado.⁷⁴ 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 Estado de S.Paulo*, 18.8.1922).

O desfile das forças públicas, no entanto, foi transferido para o Parque D. Pedro II:

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 continências às autoridades defronte da igreja matriz do Brás, onde será construído pavilhão para os membros do governo. (ibidem)

Segundo essa 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

73 Sobre a difusão da prática de erguer estátuas no espaço urbano, a partir do século XIX, cf. Agulhon (1978).

74 Ele só foi concluído em 1926.

feito histórico. A maior comemoração, como se sabe, será feita no Rio, onde está sendo preparada, com assombrosa atividade, a grande exposição do Centenário. Em São Paulo, 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.⁷⁵

Os depoimentos⁷⁶ sobre as comemorações realizadas no dia 7 de setembro de 1922 são bastante controversos. Segundo algumas fontes, choveu copiosamente naquele dia. Para alguns, a chuva ininterrupta foi um mero detalhe que não atrapalhou o desenrolar nem apagou o brilho da festa. Para outros, o dia chuvoso foi a lembrança mais forte que restou do centenário e do fracasso da festa. Dona Jovina e dona Brites, por exemplo, ao se recordarem daquele dia, constroem um retrato nada solene e bastante distinto daquele descrito em alguns jornais – especialmente na *Revista do IHGSP*:

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

75 No *Jornal do Commercio* (7.9.1922), 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 da 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”.

76 Vários jornais, entre eles *O Estado de S.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. Antônio Celso Ferreira (1997), 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 dessa revista é construída de forma épica (tal como boa parte da história praticada pelos membros desse instituto), procurando dar ao evento um caráter histórico. Além dessas fontes, as comemorações do centenário também aparecem nas memórias de dona Jovina e de dona Brites, entrevistadas por Ecléa Bosi e ainda descritas por Máximo de Barros e Roney Bacelli no livro *Ipiranga*, da série história do DPH sobre os bairros de São Paulo.

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 por causa da lama e fogos de artifício ninguém viu. Era só lama e breu. Os festejos foram no Rio de Janeiro. (Bosi, 1994, p.292-318)⁷⁷

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 existência (Bosi, 1994, cap.1), e aquela claramente construída com o objetivo de estabelecer um fato memorável para transmiti-lo como 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 o centenário da Independência numa longa tradição que vê São Paulo não como coadjuvante, mas como personagem principal nos grandes episódios da história nacional. É nesse sentido que a *Revista do IHGSP* começava a narrativa da *Passagem do 7 de setembro de 1922 em São Paulo*, referindo-se ao fato de o dia ter amanhecido chuvoso e úmido, mas que 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

77 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 precisão de automóveis que desde a manhã apinhavam as redondezas do festejo. As ruas, sem nenhuma pavimentação, o chuvisqueiro e o contínuo 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, 1997, p.6).

demanda ao Ipiranga onde deveriam ter início as cerimônias oficiais comemorativas do acontecimento máximo na luta pela obtenção da nossa liberdade política. (*Revista do IHGSP*, 1924, p.43)

Na tribuna presidencial, erguida sobre as bases do monumento de Ximenes, estava a comitiva oficial, composta pelo presidente do estado e por demais autoridades, além de representantes da imprensa e numerosas personalidades do meio social paulista (ver Figura 14). Daí se avistava uma multidão, exageradamente calculada em mais de cem mil pessoas, que se acotovelavam nas fraldas da colina, em todas as adjacências do sítio histórico para assistir ao desenrolar das cerimônias (ver as figuras 8 e 9).⁷⁸

Após a execução do Hino Nacional pela banda musical composta de quinhentos professores e a inauguração do alto-relevo do Monumento à Independência, reproduzindo o quadro de Pedro Américo, o orador oficial, Roberto Moreira, tomou a palavra. Ele começou dizendo que seu discurso era desnecessário, pois a grandeza do momento falaria por si mesma. Assinalou, contudo, que, diante da “imensa multidão” espraçada pelos “sítios predestinados” do Ipiranga, tal evento, nunca antes ali visto em tais proporções, merecia ser registrado:

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? (ibidem, p.45)

Seu propósito era falar do nascimento da nação brasileira que então se comemorava, por isso seu discurso se encaminhava no sentido de mostrar que o feito de 7.9.1822 foi, na verdade, resultado de uma marcha e de um esforço coletivos: “Porque é isso o que vislumbro em nossos fastos, velhos já de quatro séculos, onde fulge, em lampejos de

78 Levando-se em conta os depoimentos de dona Jovina e de dona Brites, as dificuldades de acesso ao Ipiranga e a fotografia na Figura 9, o número de espectadores deve ter sido muito inferior ao anunciado pela revista do instituto paulista.

glória e alucinação de heroísmo, a epopéia de um povo intrépido que edificou por si a sua pátria” (ibidem).

Passa em seguida a fazer uma recapitulação desses “quatro séculos de lutas incessantes”,⁷⁹ deixando bem claro, no início de sua narrativa, quem é esse “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” (p.47 – grifo meu).

O movimento das bandeiras teve, portanto, grande destaque no discurso de Roberto Moreira, pois ele punha em evidência a singularidade da raça paulista, seu papel ímpar na conquista do território brasileiro e, posteriormente, na sua ocupação.

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. (p.48)

A elegia aos feitos paulistas no contexto nacional prosseguia, enfatizando sua presença sempre marcante em todos os grandes momentos da história nacional, inclusive na Independência brasileira, que, certamente, não ocorrera por 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” (Ferreira, 1997, p.11).

O texto de Moreira desfechava-se ressaltando o caráter predestinado da velha Piratininga a ser palco de grandes acontecimentos nacionais no passado e no futuro, futuro este já estampado no progresso material da cidade:

quem destas paragens contemplasse o povoado de Piratininga só vislumbraria, atufados em névoas, à maneira de uma “esquadra ancorada nas

79 Antonio Celso Ferreira (1997, p.10) nota que essa reconstituição, “amparada pelo modelo da epopéia e pela noção da predestinação histórica, traduz, com a preocupação didática e zelo ornamental, as teses que a historiografia vinha construindo há várias décadas”.

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. (*Revista do IHGSP*, 1924, p.52)

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 grandiloquência retórica, da monumentalidade e da sonoridade pungente. Clamava o documento, o atestado da verdade histórica” (Ferreira, 1997, p.12).

E, sem dúvida nenhuma, como foi anteriormente mostrado, o museu reunia, mesmo que ainda de forma bastante incompleta, inúmeros elementos que atestavam a importância decisiva de São Paulo na constituição da nação brasileira. Mais que isso, 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 “brasiliiana”, pretendia dar materialidade à história brasileira de cunho paulista, reiterando por meio da exposição de fontes históricas – documentos e objetos – o gesto fundador de D. Pedro I.

As visitas daquele memorável dia, no entanto, 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... (*Revista do IHGSP*, 1924, p.54)

Da Avenida Paulista o grupo seguiu, em um 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”, a *Revista do IHGSP* (1924, p.56) conta que a comitiva foi recebida às 14 horas pelas autoridades santistas, que a conduziu à 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”.

Depois da execução do Hino Nacional, tomou a palavra Roberto Simonsen, presidente da Companhia Construtora de Santos, responsável pela realização do projeto. Elogiou em primeiro lugar o trabalho da Comissão Executiva do Monumento, que, desde sua criação, em 1915, por Lei Federal, não economizou esforços para que o monumento fosse construído. Lembrou em seguida o papel determinante das três personalidades que desenvolveram e defenderam o projeto no concurso público internacional aberto em 1919: Affonso d’Escragnonne Taunay, mentor intelectual; Antônio Sartorio, escultor; e Gaston Castel, arquiteto, ambos franceses. Ressaltou, enfim, o caráter nacionalista do trabalho combinado dos três homens, fazendo do monumento uma iniciativa eminentemente brasileira, paulista e santista.⁸⁰

A oração solene foi feita por Eugênio Egas, membro do IHGSP, que, além de traçar o perfil biográfico de cada um dos Andradas, José Bonifácio, Martim Francisco e Antônio Carlos, procurou destacar a participação condutora e determinante dos paulistas no processo da Independência brasileira. 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 I, 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,

80 Sobre a história da construção do monumento santista, cf. Deledalle-Morel & Brefe (s.d.).

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. (ibidem, p.60)

“E assim, são eles os maiores e mais representativos dos homens da Independência.” Eugênio Egas termina seu discurso enaltecendo o papel da cidade de Santos, berço de grandes homens que muito fizeram pela grandeza do Brasil no passado e que no presente ainda continuavam trabalhando pela causa nacional. Entrega, assim, o monumento à cidade.

O próximo ponto de parada da comitiva presidencial foi 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 pelo 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. (p.65)

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 artista 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 veio à frente:

Mas meus senhores, esta inauguração tem uma significação mais ampla. Não representa apenas a prosperidade material de 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. (p.68)

Finalmente, a última inauguração em Santos, antes da volta a São Paulo pelo Caminho do Mar, onde também inúmeros monumentos se-

riam entregues ao público, é a da estátua de Bartholomeu de Gusmão, na praça homônima.

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. (Ferreira, 1997, p.15)

A oração em homenagem ao inventor santista colocava mais uma vez em relevo feitos paulistas e, dessa 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 por meio de ações coletivas, como as bandeiras, seja pelo esforço individual, como no caso do padre santista. Graças à sua “largueza de vistas”, ao seu “brilhante gênio inventivo” e a tantos outros adjetivos que poderiam ser atribuídos aos paulistas de todos os tempos, a elegia a Bartholomeu de Gusmão encerrava as comemorações em Santos, amarrando mais um dos fios da tradição paulista, tradição esta que logo em seguida seria 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” (*Revista do IHGSP*, 1924, p.75).

No Caminho do Mar, os monumentos inaugurados pretendiam representar a própria evolução da história do Brasil do ponto de vista de São Paulo. Via de transporte emblemática tanto quanto o Rio Tietê no período das monções, pela dificuldade de travessia, pondo em destaque a bravura daqueles que conseguiam vencê-lo, ele foi caminho a ser trilhado nos grandes momentos da história de São Paulo, que se confundiam com aqueles da história do Brasil. Nas palavras do narrador da *Revista do IHGSP* (1924, p.91), 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 sobranceira 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.

Os monumentos do Caminho do Mar foram erguidos segundo o desejo de Washington Luís de homenagear as diferentes etapas de desenvolvimento de São Paulo, sempre trabalhando pelo progresso nacional, como o trecho ora transcrito deixa bem claro. Eles evocavam os antigos ranchos que existiam na estrada secular, para o repouso dos tropeiros que percorriam incessantemente esse 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* (1924), explicava:

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 Santos que os modernos “Ranchos” invocam à alma afetiva dos paulistas. (p.76)

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, aquela feita naquele momento era a que melhor resumia o “evoluir dinâmico da nacionalidade”. Isso 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 seqüência, a marcha ascensional de nossa vida, qual se nos mostrassem, em diversas idades, fotografias diferentes da mesma criatura. (ibidem)

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”.⁸¹

O primeiro monumento, o *Cruzeiro quinhentista de Cubatão*, 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 necessário para a catequese e utilização do índio. Ele foi então denominado “caminho do Padre José”.

Erguido na encruzilhada da estrada de rodagem do século XX com o antigo caminho de Anchieta, esse 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 lembrava 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 desse primeiro caminho, surgia também uma “nova raça para a humanidade”, formada de mesti-

ços, os primeiros paulistas que, em breve, se forjariam bandeirantes. Um novo período se abria na história do Brasil quando a mineração tornara-se a atividade econômica primordial para a metrópole.

Abrangendo quase um século de história, de 1757 a 1839, o segundo monumento, *Abrigo dos marcos de Lorena*, referia-se aos oito quilômetros de estrada de três metros de largura que o governador Lorena mandou calçar no século XVIII para atender às necessidades de produção e do comércio em franca expansão de São Paulo de Piratininga. Nesse momento, aparecera outro personagem emblemático 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.

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. (Ferreira, 1997, p.19)

O próximo *rancho* referia-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.

Decorado com o escudo imperial e com painéis que reproduziam homens eminentes da época, o monumento 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

81 Todas as citações que se seguem, do discurso de Júlio Prestes, estão entre as p.70-92 da *Revista do IHGSP* (1924).

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*, simbolizava a época dos homens do centenário, que alvoreceu em “pleno regime de liberdade republicana”. Falando, portanto, da experiência próxima de todos aqueles que ali estavam, o narrador da *Revista do IHGSP* assinalava:

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 ecoavam no mesmo tom da museografia composta no Museu Paulista e da produção historiográfica paulista, que se desenvolveu amplamente na década de 1920. Um ideal comum atravessava todas essas iniciativas, orquestradas pelo governo do estado de São Paulo e, naquele momento, sintetizadas na pessoa de Washington Luís: o louvor à pátria e à 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 a São Paulo para assistir à passagem do cortejo luminoso e à 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 dos fogos!

Na peregrinação pelos marcos históricos cuidadosamente preparados, pretendia-se fixar definitivamente o lugar de destaque ocupado

por São Paulo na história nacional. Como se viu, os esforços foram múltiplos e desdobrados em inúmeras frentes. A empresa, no entanto, não se encerrava aí, adquirindo faces diversas a partir de então, como no movimento modernista. Neste, há um rompimento com a tradição, no sentido de que ela é abordada nas comemorações do centenário e na historiografia paulista, mas sua explosão em 1922 permite supor uma inquietude em relação às origens e à identidade nacional, mesmo se questionadas sob outras bases e de um ponto de vista então chamado de vanguardista.

Um cenário paralelo: o Museu Republicano Convenção de Itu

Outra importante inauguração realizada pelo governo do estado de São Paulo no início dos anos 20 é a do Museu Republicano Convenção de Itu, como um instituto anexo ao Museu Paulista. Taunay também foi incumbido da organização e direção dessa instituição, cuja criação coincidiu com a comemoração da efeméride cinqüentenária da Convenção de Itu, em 18 de abril de 1923.

A convenção ituana deu origem ao Partido Republicano Paulista, o “mais forte e unido partido de oposição à Monarquia” (Casalecchi, 1987, p.47). Após o lançamento do Manifesto Republicano de 1870, publicado no jornal carioca *A República* em janeiro de 1871, começaram as adesões ao Clube Republicano da Corte. O objetivo desse manifesto era pôr fim ao regime monárquico, o que o distinguia 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: o objetivo era chegar à República por uma lenta evolução eleitoral, pois, 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 discus-

são, 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. (apud Casalecchi, 1987, p.39)⁸²

Entre as questões levantadas pelo manifesto, uma das mais enfaticamente expostas foi aquela da centralização do governo imperial, que já dividia conservadores e liberais. 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. (apud Taunay, 1913c, p.57)

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 das decisões políticas, em razão do centralismo do governo imperial. Já na década de 1860, 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 áulicos. É a desgraça do Brasil, dirão um dia as províncias. (apud Casalecchi, 1987, p.48)

Alguns paulistas, encabeçados por Américo Brasiliense de Almeida e Mello, pretendendo dar impulso ao movimento republicano na pro-

víncia 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 o maior número de indicações entre as cidades republicanas da província (cf. Brasiliense, 1979). Nessa mesma reunião, prévia da futura convenção, lançaram-se as bases do partido que se assentavam em dois aspectos principais. Em primeiro lugar, a independência e a 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, defendia-se a proteção da imprensa republicana e a divulgação do partido e de suas idéias por esse meio.

A convenção foi então realizada em 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.⁸³

Reuniram-se assim, na casa de Carlos Vasconcellos de Almeida Prado, republicanos de diferentes municípios da província de São Paulo⁸⁴, com o intuito de discutir 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 133 participantes, registra as seguintes deliberações:

83 José Ênio Casalecchi (1987, p.23) 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”.

84 Itu, Jundiá, Campinas, São Paulo, Amparo, Bragança, Moji-Mirim, Constituição, Botucatu, Tietê, Porto Feliz, Capivari, Sorocaba, Indaiatuba, Vila de Monte-Mor, Jaú (cf. Taunay, 1923c, p.72).

82 Sobre essas questões, cf. Holanda (1976).

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 clubes municipais, e tomar as providências exigidas pelas circunstâncias, que se derem, ficando porém seus atos sujeitos à aprovação da Assembléia. (apud Taunay, 1923c, p.94)

O Partido Republicano Paulista desenvolveu-se amplamente após esse ato oficial de inauguração, participando ativamente da oposição ao governo monárquico que tomou corpo nas últimas décadas do século XIX. Essa oposição, no caso do partido paulista, centrava-se em dois aspectos principais, isto é, na necessidade de substituir o trabalho escravo pelo trabalho livre e na descentralização política. Vale lembrar que esses anseios eram principalmente aqueles dos cafeicultores que, compondo a maior parte do contingente perrepista, tentaram direcionar sua agremiação para uma ação política voltada a derrubar o regime monárquico por meio 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. (Casalecchi, 1987, p.248)

Proclamada a República brasileira, esse 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 [Partido Republicano Paulista] PRP, que foram levados a apoiar o florianismo. Sob a tutela civil, a política paulista foi atribulada por pertinaz crise de

economia brasileira, só resolvida a partir do Convênio de Taubaté, em 1906. A partir daí, a consolidação impõe-se ao conflito. (ibidem)

Os primeiros anos do século fluem tranqüilamente para o 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 1910, 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 1920 e a subsequente carestia mostram que as medidas tomadas em relação à lavoura eram insuficientes, o que abria um abismo entre o governo e os cafeicultores, que, por sua vez, passam a fazer-lhe 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.

Nesse panorama, a plataforma política de Washington Luís para a Presidência do estado de São Paulo no 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 desse governo, todavia, fez aumentar ainda mais o desgaste do partido e dos políticos a ele ligados, no final da década de 1920.

A compra do casarão em que se realizou a Convenção de Itu pelo governo do estado de São Paulo,⁸⁵ em 1921, e a inauguração de um museu nesse local, em 1923, dedicado a comemorar o cinquentenário da famosa reunião e a memória do movimento republicano em São Paulo, devem ser entendidas no contexto ora descrito, quando o PRP começou a manifestar os primeiros sinais de vivo desgaste. A comemoração da efeméride cinquentenária aparecia, então, como momento oportuno e bastante conveniente para a direção do PRP, encabeçada por Washing-

85 Sobre a controversa história do casarão onde se realizou a convenção de Itu em 1873, ver Rossi (2002-2003).

ton Luís, reforçar as bases da sua plataforma política, legitimando sua ação no tempo presente por meio 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.1856, autorizando o governo a adquirir o casarão de Almeida Prado, denotam claramente essa preocupação.

Como todo exercício de legitimação, o discurso proferido pelo deputado Mário Tavares começava 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, inicialmente, 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 patrícia, vinculados à estima e à veneração populares, em plena fase de desprendimento e de abnegação pela causa pública. (apud Taunay, 1923c, p.9)

Muito antes do aparecimento do Partido Republicano no Brasil, alguns movimentos já manifestavam “o surto das idéias democráticas” no país, lembrou o orador. Assim, na tessitura da tradição republicana, ganhavam lugar de destaque a Inconfidência Mineira, a Revolução Pernambucana, a Confederação do Equador, a República de Piratininga, entre outros:

Germinava, pois, Sr. Presidente, nos 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. (ibidem, p.10)

São Paulo é posto em destaque nesse cenário, e o movimento republicano, que aí tomava corpo a partir da década de 1860, aparecia 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 patrícia, despertando a propaganda republicana, animando o concurso às urnas; *São Paulo das bandeiras*, quer glorificar o presente, celebrando o passado. (p.16 – grifo meu)

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

Celebremos o passado. Entreguemos a casa modesta, onde nasceram o partido Republicano e a democracia brasileira, ao 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. (ibidem)

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. Assim, foram suprimidas alcovas e algumas paredes internas, criando espaços mais amplos e mais bem iluminados. Taunay (1923c, p.16) fez 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.

O museu foi inaugurado em 18 de abril de 1923, quando a convenção festejava seu cinquentenário. O jornal daquele dia, *Correio Paulistano*, contava que desde as primeiras horas da manhã, a concorrência do povo nas ruas da cidade de Itu fora grande. Todos esperavam impacientes, contou 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 densedentar-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 relembado, e tanta esperança e tanto patriotismo e tanta verdade que as efígies imortais dos propagandistas referem. (ibidem, p.25)

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 dessa 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 desse regime no Brasil.

Fazendo um breve histórico da Convenção de Itu, Washington Luís pôs 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 pre-

sente diante das realizações feitas; exprime a confiança, que não desfalece, nos tempos por vir, e mostra inequivocamente, numa reafirmação imponente e comovedora, que, cômicos 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, desprezidos, estão sempre juntos, prontos, ao primeiro toque de reunir, na defesa da República. (Washington Luís in Taunay, 1923c, p.39)

Carlos Campos, por sua vez, traça um histórico do movimento republicano em São Paulo, mostrando como esse novo ideário contribuiu de maneira direta e decisiva para o progresso material desse estado no final do século XIX. Sua elegia também se volta ao povo paulista, “empreendedor por natureza”. Ele finalizou seu discurso de maneira eloqüente:

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! (Carlos Campos in Taunay, 1923c, p.54)

Quanto a esse momento inaugural, merece ainda ser citado o texto escrito por Eugênio Egas, do IHGB, em que também fez uma digressão sobre o movimento republicano em São Paulo, pondo em destaque os grandes personagens que nele estiveram envolvidos, finalizando com uma sacralização da cidade de Itu no conjunto do processo republicano brasileiro. A importância desse logradouro é então valorizada em relação ao Ipiranga e àquilo que ele rememorava, no sentido que deu continuidade à história ali narrada, graças também à presença do “gênio paulista”. Os dois lugares eram, por excelência, locais 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. (Eugênio Egas in Taunay, 1923c, p.84-5)

Inaugurado o museu, inúmeras doações lhe foram 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 testemunhavam sobre os primeiros anos da propaganda republicana na província de São Paulo, mobiliário de época, retratos e pinturas vieram compor o acervo inicial desse museu, que se enriqueceu ao longo dos anos com novas dádivas e com as encomendas feitas por Taunay para a decoração histórica do casarão.⁸⁶

Entre as suas primeiras aquisições, estão os retratos de alguns convencionais que o diretor do Museu Paulista se pôs a colecionar desde 1923, pretendendo formar uma galeria de retratos dos participantes da Convenção de 1873. Além de retratos, ele procurou 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 pediu ao secretário do Interior a liberação de uma verba extraordinária para a compra de mobília antiga de uma família ituana. Dizia Taunay 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.⁸⁷

Essa foi a primeira das várias aquisições feitas pelo museu de Itu durante a gestão de Taunay. Ele explicava que o museu fora criado pelo

86 A lista das primeiras doações feitas ao Museu Republicano encontra-se no *Relatório de atividades referente ao ano de 1923*, APMP/FMP, L27.

87 Carta de Taunay ao secretário do Interior, Alarico Silveira, de 8.1.1924, APMP/FMP, P121.

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” (Taunay, 1941b, p.9).

Por isso, Taunay (1946b, p.11) esclarecia 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 1870 com o seu feitio típico de disparidade muito de *bric à brac*, pela mistura de estilos e procedências.

Além destes dois aspectos, isto é, a casa da memória republicana e a 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 típicas 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 Hercules Florence. Essa 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 esse vasto vestíbulo do edifício fazendo pintar, sobre os azulejos, painéis decorativos.⁸⁸ Taunay (1946b, p.14) explicava que tais painéis pretendiam evocar cenas da história local nos séculos XVII, XVIII e XIX, estando divididos em três séries: “A dos painéis de composição, evocando lances dos fastos ituanos, a das reproduções de anti-

88 Cf. carta de Taunay ao artista Antonio Luís Gagni, de 7.5.1942, discutindo a instalação dos azulejos e os modelos a serem seguidos na pintura dos painéis. Ele escreveu 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, P184).

gos documentos iconográficos locais, e a dos retratos de vários personagens de prol nascidos na velha cidade paulista”.

A importância dispensada à representação iconográfica no museu de Itu seguia as mesmas motivações daquelas encontradas no Museu do Ipiranga, isto é, preocupação pedagógica e intenção comemorativa aliadas ao forte poder evocativo das imagens que Taunay não se cansava de explorar. Tal como no Museu Paulista, em Itu ele também foi responsável pela escolha dos temas a serem pintados, além de intervir de maneira direta na composição iconográfica das telas.

Os quadros de “composição histórica”, referidos anteriormente, evocavam as origens da cidade de Itu e os acontecimentos mais importantes que aí tiveram lugar. Entre eles, tiveram destaque alguns episódios da epopéia bandeirante e a adesão dos ituanos à causa da Independência brasileira. Ligados a essa 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 procuravam mostrar que, já em seus primórdios, Itu, uma das mais importantes e independentes municipalidades paulistas, aderiu à 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 manipulava as imagens que mandava pintar, com o intuito de transmitir uma dada mensagem, ao mesmo tempo conveniente e convincente. Essa pintura sobre azulejos evocava um episódio passado em Itu logo após o dia do “Fico”. Com a nomeação de José Bonifácio como ministro do príncipe D. Pedro I, em janeiro de 1822, a corrente reacionária chefiada por Francisco Inácio de Souza Queiroz e os partidários da revolta de 23.5.1822 depuseram Martim Francisco e o brigadeiro Jordão do governo de São Paulo. Os ituanos partidários da Independência e do governo de D. Pedro I manifestaram-se veementemente contra esse golpe:

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 vizi-

nhas de Campinas, Sorocaba e Porto Feliz, assim como à de São Paulo. (Taunay, 1946b, p.38)

Em 30.6.1822, houve grandiosa manifestação pública do clero, nobreza e povo, iniciada 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”. (ibidem)

Depois desse discurso solene, todos dirigiram-se à Igreja Matriz para assistir à missa de ação 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. (p.41)

Para mandar pintar esse painel, Taunay recorreu 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 julgou sua inserção no painel do museu de Itu fundamental para dar maior evocação à cena representada. Assim, para não fugir completamente à “verdade dos fatos”, consultou 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 perguntou 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.⁸⁹

Em resposta à sua consulta, o cônego afirmou que em cerimônias fúnebres o uso de retratos é bastante antigo, mas que isso, de maneira alguma, autorizava pensar que o mesmo se passasse em outras cerimônias, como um *Te Deum*. No entanto, a idéia não era de todo inverossímil, como ele mesmo esclareceu:

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 antilitúrgico e, menos que isto, extraliturgo, 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).⁹⁰

Bastante satisfeito com a resposta do cônego, Taunay resolveu, 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”.⁹¹

A opinião do bispo, também consultado sobre o assunto, deixou-o, entretanto, embaraçado, pois este afirmava ser a presença de quadros em cerimônias de *Te Deum* absolutamente extraliturgo. Mostrando-se claramente contrariado, Taunay afirmou conhecer vários exemplos de cerimoniais em que a imagem do homenageado esteve presente, mesmo sendo a prática considerada extraliturgo. Citou como exemplo o caso das exéquias de D. Pedro II que viu em Petrópolis, novamente o funeral do gene-

ral Osório, e ainda, o retrato em bronze do arcebispo Duarte, na capela-mor de Aparecida. Assim, à revelia da resposta (negativa) do bispo, ele resolveu fazer as coisas ao seu modo, como aliás estava acostumado a proceder 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.⁹²

Esse é mais um entre, os inúmeros exemplos analisados ao longo deste trabalho, que demonstra a importância que a representação iconográfica tem no contexto museológico para Taunay, no sentido de que ela não apenas representa o passado, mas evoca-o, 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 professava em vários de seus escritos historiográficos, a informação histórica que este comportava – ou omitia – foi muitas vezes deixada de lado no caso da produção de imagens para a decoração histórica do museu. Mais importante que a informação precisa que pudesse ser extraída do documento (melhor ainda se dá no caso de ela não existir), no contexto museológico, Taunay se fiava no poder evocativo que as imagens criadas deveriam conter, já que a sua função primeira nesse espaço era transmitir uma mensagem pedagógica de fácil compreensão e, sobretudo, em harmonia com a decoração histórica construída em seu conjunto.

O quadro do *Te Deum* e outros pintados para o museu, bem como a organização geral do seu acervo, pretendiam mostrar o caráter independente de Itu, como de outras municipalidades paulistas, tal como o descreveu Américo Brasiliense (1979). A utilização desse autor como fonte principal para a organização do museu de Itu, por Taunay, é certa e não

89 Carta de Taunay ao cônego Luiz Castanho, de 12.6.1943, APMP/FMP, P189.

90 Carta do cônego Luiz Castanho a Taunay, de 16.6.1943, APMP/FMP, P189.

91 Carta de Taunay ao cônego Luiz Castanho, de 17.6.1943, APMP/FMP, P189.

92 Carta de Taunay ao cônego Luiz Castanho, de 2.8.1943, APMP/FMP, P189 (grifo meu).

poderia deixar de sê-lo, visto ter sido esse autor não apenas um dos principais agenciadores da Convenção de Itu, mas também seu secretário-geral e redator da ata da reunião.

Em seu livro, Américo Brasiliense tinha a clara intenção de mostrar a presença de ideais republicanos em São Paulo, especialmente em algumas municipalidades como Itu, muito antes da estruturação do movimento republicano. Isso leva a crer, e Américo Brasiliense procurou nos convencer nesse sentido, que o ambiente já começara a ser preparado no passado quase remoto para a realização dos acontecimentos futuros, como a Convenção de Itu 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.

Elas por si mesmas estudavam as necessidades locais, tomavam as providências, e faziam o que julgavam de mais utilidade aos municípios. (Brasiliense, 1979, p.92-3)

Acrescentava que era bastante comum, já no século XVII, as câmaras municipais tomarem deliberações sobre casos de certa gravidade, a partir de reuniões em que convidavam a população a participar 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 decidiu pela expulsão dos jesuítas da cidade. Outros exemplos são encontrados no século XIX. Em 1821, o autor conta 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. Nesse mesmo ano, a câmara, o povo e a tropa da capital reuniram-se e organizaram um governo provisório da província.

Após a narrativa desses episódios, em que se valorizava claramente a independência do “espírito paulista”, e em particular o dos ituanos,

Américo Brasiliense descreveu 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 no momento da publicação do seu *Guia*, em 1946, que coincide com o final da gestão de Taunay. Gostaria de deixar claro que o objetivo deste capítulo é apenas traçar, muito aquém da exaustão, um breve panorama da instituição ituana durante a direção de Taunay (1923-1946), que nesse período acumulou esse cargo e o de diretor 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, conforme 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.

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, Demétrio Ribeiro, João Batista Sampaio Ferraz e Antônio da Silva Jardim. Os retratos dos mártires da Revolução Pernambucana de 1817, Domingos José Martins e José Luiz de Mendonça, foram reunidos nessa sala, bem como os quadros esquemáticos que destacavam os principais personagens ligados aos “primeiros movimentos republicanos brasileiros”. Esses movimentos são os 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 1837-1838, Revolução Riograndense do Sul (1835-1845), e finalmente, os principais signatários do manifesto de 3

de junho de 1870. A decoração da sala completa-se com vitrines 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 Prudente de Moraes, de seu gabinete de trabalho.⁹³ 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). Com relação ao conjunto de objetos doados, Taunay (1946b, p.16) notou 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 escritaninha a que encima o busto em bronze do Presidente, sofá, cadeiras, estantes, vitrina, papelreira, consolos, mesinhas diversas, etc., enchem o cômodo.

A outra sala desse mesmo andar, espécie de prolongamento do vestíbulo, reúne objetos da antiguidade local, entre eles um bangüê datando do século XIX.

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 presidiram a convenção, além de outros convencionais, bem como foram enquadrados dois documentos da mais alta evocação: o livro em que se lavrou a ata da Convenção de Itu, de 1873, e o livro de presença que recolheu a assinatura dos 133 convencionais. A museografia da sala se completava com dezesseis aquarelas de Miguel Dutra, representando velhos edifícios ituanos e mobília no estilo “medalhão”, que Taunay definia como estilo francês do período de Luís Felipe e Napoleão III.

A sala seguinte, B2, também reunia retratos de convencionais, além de vitrines com documentos diversos doados pela família de Prudente

de Moraes. Quanto ao mobiliário aí exposto, de diferentes procedências, destacavam-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, foi posto em destaque no centro da sala B3, que reunia ainda treze retratos de convencionais, várias aquarelas do pintor ituano Miguel Dutra, duas grandes vitrines horizontais, contendo documentos os mais diversos, relativos à propaganda republicana, e um quadro do pintor Jonas de Barros, *Convenção de Itu*. Taunay (1946b, p.19) fez questão de ressaltar que esse quadro, de composição absolutamente fantasiosa, tinha um único valor: “Realizado por modesto curioso, é o da iniciativa do agrupamento dos membros da Convenção”.

Nas outras duas salas então organizadas no museu, a B4 e a B5, a museografia repetia os mesmos elementos, isto é, pinturas de motivos locais, inúmeros retratos de convencionais e mobiliário de época, das mais diversas origens. Na sala B5, grande salão do edifício, destacava-se a grande mesa elástica que serviu aos trabalhos dos convencionais em 1873. Seu valor rememorativo foi posto em destaque pelo conjunto de oitenta retratos pendurados nas paredes dessa sala, que evocavam o ambiente da famosa reunião.

A museografia praticada nesse museu assemelha-se, em alguns aspectos, à do Museu Paulista, em que telas históricas, retratos, antigas paisagens urbanas e rurais e reconstituições históricas se misturavam a vitrines que expunham documentos históricos e objetos antigos. No conjunto ordenado do museu, a evocação do passado foi posta em evidência no sentido de que se estabelecia um diálogo com o tempo presente pelo viés da memória reconstruída, memória essa seletiva e voluntária, pois o que se lembra e por que se lembra é um ato que parte unicamente do presente e de suas motivações.

93 Cf. carta de Taunay à Sra. Júlia Prudente de Moraes, de 6.6.1924, P121.

ANV 33.8

B893MV

Nº 545NO 1469756

ex.2 © 2003 Editora UNESP

Direitos de publicação reservados à:

Fundação Editora da UNESP (FEU)
Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

Museu Paulista da USP
Parque da Independência s/nº – Ipiranga
04263-000 - São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 6165-8000
Fax: (0xx11) 6165-8051/6165-8054
www.mp.usp.br
mp@edu.usp.br

CIP-Brasil. Catalogação na Fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

B842m

Breve, Ana Cláudia Fonseca

O Museu Paulista: Afonso de Taunay e a memória nacional,
1917-1945 / Ana Cláudia Fonseca Breve. – São Paulo: Editora
UNESP: Museu Paulista, 2005. il.

Inclui bibliografia
ISBN 85-7139-588-8

1. Taunay, Afonso de E. (Afonso d'Escagnolle), 1876-1958.
2. Museu Paulista. 3. Museus históricos – Brasil – História. I. Museu
Paulista. II. Título

05-1031

CDD 981.0074
CDU 069.02:94(81)

DEDALUS - Acervo - MAE



21600033608

Editora afiliada:

ECLAC
Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe

ABEU
Associação Brasileira de
Editoras Universitárias



Ao José e à Carmem Marlene.