

A São Paulo do século XIX ilustrada no Museu Paulista, 1922

Ana Paula Nascimento¹

XIX's São Paulo pictured at the Museu Paulista, 1922

São Paulo del siglo XIX ilustrado en el Museu Paulista, 1922

Resumo

Afonso Taunay, quando na direção do Museu Paulista, mantém vínculos com a imprensa escrita e o mercado editorial, o que o aproxima de artistas com atuação na área gráfica, em produção voltada para um público amplo. O artigo é dedicado a explorar o repertório visual, que compreende encomendas de pinturas realizadas por esses profissionais para três das seis salas inauguradas no museu em 1922, durante as comemorações do Centenário da Independência, e examinar como tal escolha destaca outro tipo de pintura de história, a de gênero histórico. A investigação ancora-se e analisa a documentação primária da instituição, além de outras produções do próprio Taunay, obras de artistas viajantes e de autores que se detiveram no estudo do tema.

Palavras-chave: *Museu Paulista; Centenário da Independência; Representação; Exposição; Afonso Taunay.*

¹ Docente do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP). Arquiteta e urbanista, mestre e doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP), mesma instituição na qual realizou estágio pós-doutoral. E-mail: ananas1@usp.br

Abstract

Afonso Taunay, when in charge of the Museu Paulista, maintained links with the written press and the publishing market, an aspect that brings him closer to artists working in the graphics market, in production aimed at a wide audience. The article is dedicated to exploring the visual repertoire that includes commissions for paintings made by these professionals for three of the six rooms opened at the Museum in 1922, during the celebrations of the Centenary of Independence, and how such choice highlighted another type of history painting, that of historic genre. The investigation is grounded in the institution's primary documentation, in addition to other productions by Taunay himself, works by traveling artists and authors who have focused on the subject.

Keywords: *Museu Paulista; Independence Centenary; Representation; Exhibition; Afonso Taunay.*

Resumen

Afonso Taunay, al dirigir el Museu Paulista, mantiene vínculos con la prensa escrita y el mercado editorial, lo que lo acerca a los artistas que actúan en el área gráfica, en producción dirigida a un público amplio. El artículo está dedicado a explorar el repertorio visual, que comprende pinturas encargadas por estos profesionales para tres de las seis salas inauguradas en el museo en 1922, durante las celebraciones del Centenario de la Independencia, y a examinar cómo esta elección destaca otro tipo de pintura de historia, la del género histórico. La investigación parte y analiza la documentación primaria de la institución, así como otras producciones del propio Taunay, obras de artistas viajeros y autores que han estudiado el tema.

Palabras clave: *Museu Paulista; Centenario de la Independencia; Representación; Exhibición; Afonso Taunay.*

Introdução

Afonso d'Escragnoille Taunay (1876-1958) mantém intensa atividade junto à imprensa escrita e ao mercado editorial, especialmente no período em que dirige o Museu Paulista, entre 1917 e 1945. Tais compromissos o aproximam de alguns artistas com ampla experiência na área gráfica, como ilustradores, desenhistas documentalistas e retocadores de fotografias. A esses profissionais, ele encomenda obras para o museu, muitas delas pinturas baseadas em fotografias, estampas, ilustrações e desenhos preexistentes – material em parte publicado em álbuns e livros, em parte originais sobre o Brasil do século XIX. Tais obras, realizadas em sua maioria por estrangeiros em estada no país, voltavam-se para informar um público externo sobre paisagens, riquezas, modos de trabalho e sociabilidade, notadamente os da lavra de Hercule Florence (1804-1879).

O artigo é dedicado a examinar encomendas de pinturas realizadas por esses artistas para três das seis salas inauguradas em 1922: a A-11 (Consagrada ao passado da cidade de São Paulo), a A-12 (Consagrada à antiga iconografia paulista) e a A-13 (Consagrada ao passado de Santos e ainda à antiga iconografia paulista). Detém-se ainda como tal escolha destaca outro tipo de pintura de história – a de gênero histórico –, e como a disseminação de determinada “iconografia paulista” faz com que houvesse uma via de mão dupla entre as atividades ligadas à imprensa e o exposto em algumas das salas do museu. Tais pinturas posteriormente ilustram diversas publicações, especialmente as didáticas, resultando no reconhecimento do acervo institucional em outros suportes e no seu importante papel na construção de uma memória visual sobre o estado de São Paulo. A estratégia possivelmente tinha como propósito uma comunicação mais direta com o público, servindo de base para o discurso histórico e expositivo proposto para a instituição em parte dos espaços especialmente preparados para as comemorações do I Centenário da Independência do Brasil.

A pesquisa fundamenta-se em grande parte no conjunto documental produzido pela própria instituição, no recorte compreendido entre 1917, ano em que Taunay assume sua direção, e 1922, quando a entidade é reinaugurada como uma das principais atrações paulistas no calendário das efemérides aludidas. Destaca-se a documentação proveniente do Fundo Museu Paulista, em especial a série *Correspondência*; relatórios elaborados pela instituição; fotografias dos espaços expositivos divulgadas em 1922; além da extroversão das atividades da instituição, também por intermédio da imprensa escrita, em especial o artigo “O Museu Paulista”, redigido pelo próprio Taunay para a revista *Ilustração Brasileira*. Outros documentos mobilizados são as matrizes que serviram de base para as pinturas – álbuns de fotografias, fotos avulsas, desenhos e aquarelas do século XIX, e livros ilustrados com relatos de artistas viajantes –, e também a bibliografia existente sobre o tema abordado. Em relação ao mercado editorial, a opção recai por centrar o estudo na relação entre o polímata e a Companhia Melhoramentos, editora cujos primeiros títulos se voltam para o segmento educacional e que publica diversos títulos do próprio Taunay, alguns relacionados ao museu. A investigação procura problematizar a questão da homogeneidade entre as encomendas solicitadas por Taunay para 1922, recuperando fontes e centrando-se em recorte pouco perscrutado.

O conceito de “representação”, tal como proposto por Roger Chartier em *A história cultural* (1990) e em *O mundo como representação* (1991), apresenta o entendimento da História com base na ação de indivíduos ou grupos, pretendendo identificar de que maneira uma determinada realidade/narrativa (textual ou visual) é construída e como interesses de determinados grupos produzem estratégias de dominação e poder, inclusive na esfera intelectual. Assim, busca-se aprofundar as investigações acerca das encomendas solicitadas, artistas escolhidos, além de evidenciar como museus, instituições e exposições auxiliam no estudo das representações, construção de memórias, criação de imaginários, produção cultural, recepção e reprodução de modelos (STANISZEWSKI, 1998, p. 22).

Taunay e os irmãos Weiszflog

A partir da década de 1910, a relação de Taunay com a escrita amplia-se, especialmente em razão dos artigos publicados pela *Revista do Instituto Geográfico e Histórico Brasileiro* e pela *Revista do Instituto Geográfico de São Paulo* (MATOS, 1977)². Desde o ingresso no Museu Paulista, passa a escrever com frequência para as revistas da instituição³.

Outra forma de contato de Taunay com o mercado editorial é o lançamento ou relançamento das obras do pai, Alfredo Maria Adriano d'Escragnole Taunay (1843-1899), o Visconde de Taunay (ELLIS; HORCH, 1977, p. 190). Alguns livros são editados pela Melhoramentos⁴, responsável por cerca de 37 volumes a partir de 1919, a maioria originais não publicados ou artigos dispersos pela imprensa periódica, em especial a *Revista do IHGB* (MATOS, 1977, p. 229).

A Editora Melhoramentos é criada por meio da junção da Melhoramentos – empresa produtora de papel –, com a Edições Weiszflog, dos irmãos Weiszflog. Os alemães Otto (1870-1919) e Alfried Weiszflog (1872-1942) aportam em São Paulo, no fim da década de 1890, associando-se, após nove anos, à M. L. Bühnaeds, do ramo de papelaria, encadernação e importação de papel. O irmão Walther imigra para o Brasil em 1904. No ano seguinte, a fração da sociedade de Bühnaeds é comprada por Otto e Alfried. Surge a Weiszflog Irmãos – Estabelecimento Gráfico (KORYBUT-WORONIECKI, 1954, p. 29). Vale ressaltar que Otto associa-se ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) a partir de 1906 (JUBILEU, 1944, p. 179), entrando em contato com intelectuais que passam a pesquisar, discutir e narrar a história de São Paulo sob o viés do protagonismo do estado paulista na expansão das fronteiras nacionais e na formação do país.

2 Segundo Ana Luíza Martins, Taunay colabora assiduamente com outros periódicos: *O pirralho*, *Panóplia*, *Mensário de arte, ciência e literatura* e *Revista Nacional*, esta última da Companhia Melhoramentos (MARTINS, 2001). Contribui ainda com *A Revista do Brasil*.

3 Tanto na *Revista do Museu Paulista*, em circulação a partir de 1895, quanto nos *Anais do Museu Paulista*, publicação cujo primeiro volume é lançado em 1922.

4 Utilizo aqui o nome mais conhecido da empresa, na qual a colaboração de Taunay se inicia no período em que é denominada Melhoramentos (Irmãos Weiszflog Incorporado).

A Weiszflog Irmãos passa a abrigar o setor de impressão gráfica, lançando em 1908, o *Mapa do Sul do Brasil*, assinado por Gentil de Moura (1868-1929). Após quatro anos, travam contato com Arnaldo de Oliveira Barreto (1869-1925), personalidade fundamental para o desenvolvimento do ensino e da literatura infantil. Barreto os incentiva na edição de livros didáticos e infantis. Além da gráfica, desponta a Edições Weiszflog (DONATO, 1990, p. 44-45). Dessa forma, o ano de 1915 pode ser considerado um marco nacional para a literatura infantil, com o lançamento de *O patinho feio*, adaptação do texto de Hans Christian Andersen (1805-1875), realizada pelo próprio Barreto e ilustrada por Franta Richter (1872-1964), um dos mais destacados ilustradores da editora. Em pequeno formato, capa dura, letras maiores e fartamente ilustrado, a obra inicia a coleção *Biblioteca Infantil Melhoramentos*, sendo novidade para o padrão editorial do país.

Os primeiros contratos localizados entre a Melhoramentos e Afonso Taunay datam de 1919 e se referem à edição de obras do Visconde de Taunay e à organização de *Memórias para a capitania de S. Vicente, hoje chamada de S. Paulo. Notícias dos annos em que se descobrio o Brazil*, por Frei Gaspar da Madre de Deus, livro para o qual acrescenta estudo biográfico e notas⁵. Em 1922, a empresa já expandira substancialmente o segmento voltado para a história. De Taunay são publicadas a segunda edição de *Na era das Bandeiras; a Collectânea de mappas da cartographia paulista antiga: abrangendo nove cartas, de 1612 a 1837*, reproduzidas da collecção do Museu Paulista e acompanhadas de breves comentários; e, ainda, a obra *Grandes vultos da Independência brasileira*, as duas últimas diretamente ligadas às solenidades do 7 de Setembro.

Nas publicações inicia a prática de reproduzir obras do museu e organizá-las com base em material ou pesquisas empreendidas para as exposições da instituição. A *Collectânea de mappas* reproduz, em edição fac-similar, nove das car-

5 Na Coleção Taunay, adquirida pelo Museu Paulista da família, na primeira década dos anos 2000, existem quatro contratos envolvendo a editora e a família Taunay entre 1919 e 1922. As transações prosseguem até os anos 1950, incluindo obras de Afonso e Alfredo.

tas expostas (igualmente em edição fac-similar) na sala A-10 (Cartografia colonial e documentos antigos), contando cada mapa com comentários do próprio Taunay. Já a obra *Grandes vultos da Independência* trata de transpor para o papel a série de retratos dos próceres da Independência, inaugurada durante as comemorações de 1922. Nas três publicações, mesclam-se os estudos históricos do organizador e a história visual por ele organizada para o Instituto.

Os preparativos para o Centenário da Independência no Museu Paulista: idas e vindas de um projeto de exposição

Em fevereiro de 1917, Afonso Taunay dá início aos preparativos das comemorações do primeiro Centenário da Independência, no Museu Paulista, elaborando programa decorativo e de exposições, tanto para o eixo monumental como para parte das salas da instituição. No projeto final, a expansão do território nacional, partindo do estado de São Paulo, ocupa espaço destacado na área central e, igualmente, nas salas dedicadas à história paulista, por meio de representações cartográficas e de uma certa iconografia colonial do estado e de sua capital.

Já naquele ano, consegue inaugurar duas novas salas, ambas no pavimento térreo, na ala oeste. A primeira, A-7, com material de botânica organizado por Frederico Hoehne (1882-1959) e Hermann Luederwaldt (1858-1938), com mais de 500 peças do herbário do próprio museu⁶. Uma questão se sobressai no projeto: as coleções em série, largamente utilizadas nos estudos da natureza e de animais – sistema que Taunay utilizará, desde então, na organização dos temas relacionados à história, para as salas inauguradas ao longo de toda a sua gestão⁷. Sobre o mostruário, há o que parece ser uma reprodu-

6 Para esta e outras análises das salas, em 1922, foram utilizadas as fotografias reproduzidas no artigo “No Museu Paulista”, redigido pelo próprio Taunay e publicado pela revista *Ilustração Brasileira*, em dezembro de 1922.

7 Importante destacar que o conceito da pesquisa com base na serialidade é bastante usual para os estudos da História Nova, mas não era prática para a constituição de narrativas centradas na história política. Taunay, ligado aos preceitos da escola metódica, que buscava legitimar a disciplina como ciência pela utilização de métodos científicos, com a primazia do documento escrito (ANHEZINI, 2017, p. 62), talvez tenha feito tal emprego das séries para reforçar os temas propostos de maneira pedagógica, sobretudo no espaço museal.

ção fotográfica emoldurada do retrato de Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), destacando a importância do naturalista para os estudos da flora brasileira (Imagem 1). Como fará em outras salas, instala vitrines, neste caso exibindo material tridimensional.

Imagem 1 - Sala A-7, Botânica (1922).



Fonte: Acervo Museu Paulista da USP.

Ainda no mesmo ano, inaugura outra sala, essa sob sua coordenação, a A-10 (Cartografia colonial e documentos antigos)⁸. Utilizando elementos já existentes no museu, como diversos quadros de Benedito Calixto (1853-1927), anteriormente instalados no segundo andar, a eles alia plantas cartográficas dos séculos XVI ao XVIII, material que passa a colecionar por meio de cópias realizadas em diversos arquivos nacionais e estrangeiros, com ênfase para os mapas dedicados ao território nacional, notadamente o paulista. Além dos elementos dispostos nas paredes, acrescenta expositores no centro da sala, apresentando documentos textuais datados entre 1550 e 1822, em meio aos quais inclui inventários de bandeirantes e cartas de sesmarias (TAUNAY, 1918, p. 987-988).

⁸ Optou-se por utilizar os títulos atribuídos às salas pelo próprio Taunay, no artigo publicado na revista *Ilustração Brasileira* (1922a, s. p.).

Para as inaugurações de 1922, muitas modificações são efetuadas, e quadros, acrescentados. Entre os mapas, o maior destaque é para o *Ensaio de carta geral das bandeiras paulistas*, elaborado pelo próprio Taunay (1922b), como tentativa de esquematizar os movimentos entradista e bandeirante pelo interior do Brasil. Nas vitrines são exibidos novos documentos textuais, vários autógrafos e manuscritos (Imagem 2), posteriormente impressos nos *Anais do Museu Paulista*, periódico por ele criado em 1922, com o intuito de divulgar estudos e documentos da seção de história do próprio museu.

Imagem 2 - Sala A-10, Cartografia colonial e documentos antigos (1922).



Fonte: Acervo Museu Paulista da USP.

Importante para a concretização da proposta das salas aqui analisadas é a contratação, em maio de 1917, do desenhista e fotógrafo José Domingues do Santos Filho (1886-?). No período em que permanece no museu, até cerca de 1920, José Domingues é responsável por realizar fotografias para a *Revista do Museu Paulista* e, igualmente, desenhos e gravuras que serviram para a estruturação de boa parte da história visual das salas ora analisadas, os quais posteriormente integraram o arquivo institucional. Além dessas atribuições, atua como desenhista de cartografia na cópia de diversos mapas e desenhos científicos e, ainda, na confecção de uma série composta de 12 desenhos

aquarelados, a maioria baseada em trabalhos de Hercule Florence, o artista inventor intensamente mobilizado por Taunay, que para ele cunhou o epíteto de “patriarca da iconografia paulista” (NASCIMENTO, 2019, p. 2).

As inaugurações de 1922: álbuns e fotografias

Taunay passa a utilizar diversos meios para conseguir levar a cabo o ambicioso projeto de reestruturação do museu para 1922. Pode ser destacada a doação de um álbum de fotografias antigas de São Paulo, por Olívia Guedes Penteado (1872-1934), em 1918 (TAUNAY, 1919, p. 998), possivelmente o Álbum comparativo da cidade de São Paulo: 1862-1887, cujas fotos e organização são de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905). O conjunto, composto de 60 fotografias, de aproximadamente 15 x 20 cm, apresenta vistas da área central da cidade, dos limites a leste, oeste, norte e sul, alguns arrabaldes e panorâmicas, contando com fotos realizadas em locais aproximados em torno de 1862 e de 1887. Parte dessas fotografias desempenha o papel de base para a confecção da série de pinturas que compôs a sala A-11 (Consagrada ao passado da cidade de São Paulo), cuja primeira versão é inaugurada em outubro de 1918, contemplando representações da capital paulista, mas, igualmente, do interior do estado. Em matéria publicada na imprensa, pode-se ter uma noção de como o projeto se encaminhava:

Vinte e seis quadros aquarella, a oleo e a penna representando antigos aspectos de S. Paulo, completam a exposição. Esses quadros são trabalho de Benedicto Calixto, J. Wasth Rodrigues, A. Norfini, Augusto L. de Freitas e outros.

[...]

Na collecção dos quadros ha varias vistas das principais ruas do centro entre 1840 e 1860. (ORIGEM, 1918, p. 6)

Além das pinturas baseadas nas fotografias de Militão (Imagem 3), Taunay usa imagens avulsas de outros autores e aquarelas de Miguelzinho Dutra

(1812-1875). Acrescenta, apenas em etapa intermediária, no preenchimento das paredes para a exibição pública, as aquarelas elaboradas por José Domingues, tencionando encomendar pinturas que comporiam essa e outras salas do museu para a grande efeméride:

Como não foi ainda possível reunir todos os elementos que devem figurar nesta collecção, os quaes se hão de angariar paulatinamente, figuram na nova sala, provisoriamente, varias reproducções da preciosa série de desenhos devidos a Hercules Florence. (TAUNAY, 1919, p. 902)

Percebe-se um projeto cambaleante, construído com os recursos obtidos e, principalmente, as fontes angariadas. Do acervo anterior à entrada de Taunay, apenas três pinturas são empregadas nessa configuração: o panorama de Calixto, *Inundação da várzea do Carmo* (1892), e duas pequenas telas de Jonas de Barros. As demais são encomendas daquele período.

Imagem 3 - Rua do Rosário (lado da Igreja), de Militão Augusto de Azevedo. Álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862).



Fonte: Acervo Museu Paulista da USP.

Imagem 4 - Rua do Rosário, 1858, de José Wash Rodrigues (1920).



Fonte: Acervo Museu Paulista da USP (2021).

Aparentemente, a sala permanece com a mesma configuração em 1919: “Assim também precisaria reforçar a exposição de antigos aspectos da nossa capital, que ainda é tão resumida. Isto custaria uns três contos de reis e poderia ser feito até o fim do anno” (TAUNAY, 1920a, p. 490). O ano seguinte parece ter sido mais promissor para o projeto. Com a aproximação dos festejos, recursos avolumam-se e é possível encomendar nova série de pinturas para a sala:

Executou o pintor J. Wash Rodrigues grandes quadros por encomenda minha: – a *Rua do Rosario em 1854 e 1858*, a *Rua da Glória em 1859*, a *Casa da Camara de São Paulo em 1628*. E fiz executar, por diversos artistas, outras telas, como: – *Ladeira do Acú, Largo de São Bento em 1880*, e *Rua Alegre* (N. Petrilli); *Rua Tabatinguera* (B. Worms); *Rua Alegre* (Norfini); *Ladeira da Gloria e Quartel* (J. Barros); *Antigo Palacio Episcopal, 1822*, e *Santa Casa de Misericórdia, 1858* (A. Figurey); *Theatro São José, 1859 e 1880* (D. Luiza Pompeu de Camargo) etc. (TAUNAY, 1921, p. 1298)

Ressalta-se que, em 1920, Taunay compra do cel. J. J. Raposo⁹ um álbum de São Paulo antigo, volume montado igualmente com fotos de Militão¹⁰, do qual algumas fotografias também foram mobilizadas como matrizes para pinturas (TAUNAY, 1920b). Na época, era prática no Museu Paulista providenciar reproduções fotográficas de documentos de cujos originais não se dispunha, tanto textuais quanto iconográficos. Porém, a fotografia permanecia como documento de apoio, “seja para conferir um lastro documental aos objetos de exposição, seja para servir diretamente de modelo para sua reprodução” (FERRAZ; CARVALHO, 1993, p. 153).

Quando das comemorações de 1922, a sala encontra-se finalizada:

Cincoenta e cinco quadros, oleos e aquarellas, bicos de penna etc. formam uma terceira collecção exposta trazendo aspectos desaparecidos da nossa metropole, verdadeiros documentos iconographicos e reproduzindo exactamente os pontos de vista de antanho da cidade. (TAUNAY, 1923a, p. 13)

A maioria das matrizes selecionadas é de fotografias datadas de 1862, da área central, em cidade estável, sem sinais de mudanças. As pinturas solicitadas modificam diversos elementos¹¹, afastando o ângulo de observação ou fazendo recortes específicos, normalmente a rua ocupando grande área da composição e representada em terra batida, mesmo quando nas fotos os melhoramentos – como a colocação de pedras e a presença dos calceteiros – são elementos centrais. O céu igualmente ganha destaque, usualmente em forte azul. Os tons densos predominam, com ênfase nos rosas e verdes das mais diversas tonalidades, aplicados junto aos castanhos e nuances claras de amarelos e ocre. Em muitas pinturas, no lugar das charretes, entram em cena cavalos e carros de bois. As placas e outros elementos visuais são parcialmente suprimidos e as luminárias urbanas, ressaltadas. As fantasmagorias das pessoas em movimento desapare-

9 O cel. J. J. Raposo era um antiquário bastante conhecido no período, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro.

10 Taunay teve igualmente acesso à coleção da Prefeitura de São Paulo, organizada por Washington Luís, em 1914, quando novas tomadas fotográficas foram feitas nos locais anteriormente registrados por Militão para o seu álbum comparativo (LIMA; CARVALHO, 1993, p. 156).

11 As modificações nas pinturas baseadas nas fotografias foram extensamente analisadas por Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (1993, p. 157-160).

cem; os personagens retratados seguem bem-vestidos, alinhados, alguns uniformizados. Raras são as pinturas com poucas alterações em relação à matriz fotográfica, como a *Rua da Tabatinguera*, 1860, de Bertha Worms (1868-1937) (Imagens 5 e 6). As datas que fazem parte dos títulos dos quadros são diferentes das inscritas nas fotografias, o que ocorre também quando se utiliza de outras bases, conferindo, muitas vezes, ancianidade ao material.

Imagem 5 - Rua da Tabatinguera, de Militão Augusto de Azevedo. Álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862).



Fonte: Acervo Museu Paulista da USP.

Imagem 6 - Rua da Tabatinguera, 1860, de Bertha Worms (1922).



Fonte: Acervo Museu Paulista da USP.

Para a sala A-10, introduz mapas nas paredes (Imagem 7), elemento a reiterar o discurso de ampliação da cidade, de pequeno burgo a metrópole nascente (ou desejada); para as vitrines, solicita ao Arquivo Municipal documentos textuais.

Imagem 7 - Sala A-11, Consagrada ao passado da cidade de São Paulo (1922a).



Fonte: Acervo Museu Paulista da USP.

As pinturas adquiridas para essa e outras salas podem ser classificadas como de “gênero histórico”, ou seja, obras nas quais são retratadas cenas do cotidiano desencadeadas no passado, mas sem nenhum heroísmo (CHIARELLI, 1998, p. 30), muito diversa da pintura histórica estabelecida pelas academias de belas-arts, voltadas aos grandes feitos de uma nação ou de um homem e para a representação do fato, do momento considerado mais significativo. O interesse recai sobre a História dos costumes, gênero pouco explorado no período, assemelhado na época à Antropologia e à Etnografia, buscando fontes ligadas à vida cotidiana do século XIX, tanto na iconografia como em relatos, muitos deles de viajantes ou integrantes de expedições científicas, nos quais consegue abundante manancial de informações (LIMA; CARVALHO, 1993, p. 150).

O maior conjunto de pinturas é o realizado por Wash Rodrigues: 25 trabalhos entre telas e aquarelas, sendo as últimas de menores dimensões, expostas, possivelmente, por um período mais curto. De Calixto, há 12 trabalhos. Há também telas de Alfredo Norfini (1867-1944), Niccoló Petrilli, Graciliano Vicente Xavier (1856-1934), Jonas de Barros, Alípio Dutra (1892-1964), André Figurey (c. 1874-1929), Augusto Luiz de Freitas (1868-1962), Pedro Galbiati, I. J. Mathissen, Bertha Worms e Maria Luiza Pompeu de Camargo (1883-1966) (Imagem 8).

Imagem 8 - Sala A-11, Consagrada ao passado da cidade de São Paulo (1922b).



Fonte: Acervo Museu Paulista da USP.

Quem eram os artistas contratados?

Wash Rodrigues é atualmente conhecido como artista documentalista. Esteve ligado ao mercado editorial desde o retorno dos estudos na Europa; a partir de 1917, colabora em *A Cigarra*. Para a *Revista do Brasil* executa outras tantas ilustrações (MARTINS, 2001, p. 184). Viaja para Minas Gerais, realizando uma série de desenhos, em que representa trechos da arquitetura barroca, tornando-se posteriormente estudioso da arquitetura colonial. A série “São

Paulo antiga” se amplia e migra para outros suportes, como desenhos para a *Revista do Brasil* (a partir de 1918), a *Revista do Arquivo Municipal* (na década de 1930), o *Documentário arquitetônico* (1944) e a série de 25 aquarelas realizada na década de 1950, depois adaptada para os cartões-postais *Documentário n. 1 – São Paulo antigo*, postos em circulação em comemoração ao IV Centenário da Cidade de São Paulo (1954).

Alfredo Norfini igualmente realiza número considerável de encomendas para o museu naquele período. De forma semelhante a Wash Rodrigues, tinha grande interesse pela documentação do passado colonial, sendo um dos primeiros artistas a representar as cidades históricas de Minas Gerais. Colabora em revistas e jornais, como a *Revista Renascença*, do Rio de Janeiro, entre 1908 e 1910. Em São Paulo, funda a *Antártica Ilustrada*, sendo seu principal ilustrador (MARTINS, 2001, p. 252). Atua também como diretor artístico e desenhista de *O pequeno polegar* (MARTINS, 2001, p. 515), ilustrador de *A vida moderna* e, mais tarde, diretor artístico da revista *São Paulo Ilustrado* (1920) (MARTINS, 2001, p. 183; 252; 515). Norfini é também responsável pelas estampas da oitava edição de *Inocência* (1906), do Visconde de Taunay.

De Benedito Calixto, o museu já possuía telas, desde o fim do século XIX. O *pintor do litoral paulista*, alcunha pela qual ficou conhecido, atua também como historiador e escritor, elaborando livros e artigos científicos em especial sobre as cidades do litoral paulista. Como Taunay, membro do IHGSP, publicando artigos tanto na revista daquela instituição como na *Revista do Museu Paulista* (MARTINS, 2001, p. 514-515). Boa parte das missivas mais esclarecedoras sobre os processos de encomenda do período são de sua autoria. Nessas, questiona escolhas, solicita mais informações, materiais complementares, implementando alterações nas pinturas, com base em estudos e interpretações pessoais, por meio de trocas mútuas de informações, em disputa, até certo ponto, pela veracidade das fontes (ALVES, 2003, p. 234). É importante frisar que Calixto trouxera da França equipamento fotográfico, com o qual criou cenários a serem utilizados em suas telas (ALVES, 2003, p. 239), fazendo uso da fotografia como matéria-prima para as suas pinturas, a exemplo de vários outros pintores do período.

Por sua vez, o número de informações a respeito de outros autores é reduzido, restando dados biográficos mais gerais e pouca ou quase nenhuma informação mais direta relacionada às incumbências. É por intermédio de tais referenciais que se pode associar a atuação de Augusto Luiz de Freitas à encomenda efetuada para o museu. Proveniente do Rio Grande do Sul, estuda na Academia de Belas Artes do Porto, Portugal. De volta ao país, trabalha como ilustrador em Porto Alegre, no periódico *A semana cômica*, entre 1891 e 1895. Transfere-se para o Rio de Janeiro, a fim de estudar na Escola Nacional de Belas Artes; lá recebe o prêmio *Viagem da Escola*, radicando-se em Roma, Itália, com alguns retornos ao Brasil, em um dos quais possivelmente realiza a pintura que atualmente se encontra na instituição. Já Alípio Dutra, neto de Miguelzinho Dutra, no período possuía muitas das aquarelas realizadas pelo avô, que representavam diversos aspectos da cidade de São Paulo, na década de 1840. Talvez daí a aproximação com Taunay. Jonas de Barros fora discípulo de José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), assim como Graciliano Vicente Xavier, este último nascido escravizado, posteriormente convertido em religioso franciscano dedicado à pintura religiosa. A inserção de Niccoló Petrilli no projeto se dá por intermédio das esferas de poder, porquanto é indicado diretamente pelo então presidente do estado, Washington Luís.

Apesar do pouco destaque naquele período para a produção artística feminina, duas pintoras fazem parte do grupo contratado, conseguindo vencer, mesmo que parcialmente, a barreira da invisibilidade. Uma delas é Bertha Worms, emigrada da França após formação artística na *Académie Julian* e obtenção de diploma de professora de desenho. Em São Paulo, a partir de 1894, leciona para moças da sociedade e expõe com frequência, normalmente retratos, quadros de gênero, naturezas-mortas, raramente paisagens (TARASANTCHI, 1996). A outra é Maria Luiza Pompeu de Camargo, que fora aluna de Norfini, no período em que este residira em Campinas, pintora e professora de arte nessa cidade (TARASANTCHI, 2002, p. 358). Outros autores são atualmente completamente desconhecidos, como André Figurey, Pedro Galbiati e I. (ou J.) de Sampaio Mathissen.

Um novo manancial de imagens: Hercule Florence

A 12, A 13, A 14, A 15, A 16 são as cinco novas salas que vou agora inaugurar para as festas centenárias. Nas duas primeiras serão expostas as series de quadros em que se reproduzem scenas da antiga vida de S. Paulo, monções, primordios da lavoura de café, cultura da canna, aspectos de estrada, cavahadas, cerimonias religiosas, scenas familiares, typos caracteristicos, etc. servindo-me da reproducção de numerosas estampas e desenhos antigos sobretudo dos preciosissimos desenhos de Hercules Florence, patriarcha da iconographia de S. Paulo. (TAUNAY, 1922b, p. 692)

Taunay assim se manifesta sobre as novas salas de exposição organizadas para as festas de 1922. Desde 1917 ele vinha coligindo matrizes visuais, sobretudo de viajantes, centrando o projeto em Hercule Florence. Para as duas salas, utiliza como base um menor número de trabalhos de outros viajantes do século XIX – Aimé-Adrien Taunay (1803-1828), Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Daniel Parish Kidder (1815-1891) e James Cooley Fletcher (1823-1901). Diante disso, reúne desenhos, gravuras, álbuns e ilustrações de livros para ambas as salas há tanto tempo projetadas (TAUNAY, 1921, p. 1302). Nutrin-do laços de amizade com os filhos mais novos de Florence, os gêmeos Paulo (1864-1949) e Guilherme Florence (1864-1942), consegue desenhos emprestados para reproduzir inicialmente em fotografias. A partir de 1920, fração dos trabalhos é transposta para pinturas a óleo sobre tela, a fim de comporem as salas A-12 (Consagrada à antiga iconografia paulista), e A-13 (Consagrada ao passado de Santos e ainda à antiga iconografia paulista).

Além do material emprestado pelos irmãos Florence, uma nova fonte de originais é obtida graças à localização, por Alberto Rangel (1871-1945), na Biblioteca Nacional da França, de um álbum com desenhos e aquarelas do artista-inventor, *Expédition au Brésil de la mission russe du Commandant Langsdorff*:

1824-1829 / *album de croquis dessinés par Hercule de Florence*. A descoberta ocorre em 1920 e o envio de 37 fotografias, em múltiplas cópias, é realizado em maio do ano seguinte (NASCIMENTO, 2021, p. 290-292), o que amplia ainda mais as possibilidades de elaboração dos quadros e das séries pretendidas, com base nos originais da lavra de Florence.

Se a sala A-11 apresenta apenas uma série, *Iconografia antiga paulista*, as outras duas têm o espaço subdividido em conjuntos. Para a A-12, *Cavalhadas em Sorocaba, em 1830; Cenas de igrejas; Monções, navegação para o Mato Grosso; Primeiras fazendas de café no oeste de São Paulo e Tipos antigos* (Imagens 9 e 10). Para a sala A-13, *Antigas fazendas de cana; Cenas de estradas, Feiras de Sorocaba e Vistas de Santos antigo* (Imagem 11) (TAUNAY, 1922b, s. p.). As séries são organizadas por paredes, prevalecendo os trabalhos do mesmo artista agrupados ou relativamente próximos. Na sala A-12 é incluído, no alto, o retrato de Hercule Florence, única obra do gênero no cômodo, como a observar as pinturas alicerçadas nos seus desenhos. Nos dois recintos, como nos inaugurados anteriormente, vitrines com documentos textuais primevos completam o discurso expositivo.

Imagem 9 - Sala A-12, Consagrada à antiga iconografia paulista (1922a). No alto, o retrato de Hercule Florence; na mesma parede, a série *Primeiras fazendas de café no oeste de São Paulo* e, na lateral direita, *Cavalhadas em Sorocaba, em 1830*.



Fonte: Acervo Museu Paulista da USP.

Imagem 10 - Sala A-12, Consagrada à antiga iconografia paulista (1922b). Na parede do fundo, a série *Monções, navegação para o Mato Grosso*; nas laterais, *Tipos antigos*.



Fonte: Acervo Museu Paulista da USP.

Imagem 11 - Sala A-13, Consagrada ao passado de Santos e ainda à antiga iconografia paulista (1922). Na parede do fundo, *Vistas de Santos antigo* e, na lateral esquerda, *Cenas de estradas*.



Fonte: Acervo Museu Paulista da USP.

Aos artistas contratados anteriormente para as encomendas da sala A-11, são acrescentados Adrien Vital van Emelen (1868-1943)¹², Aurélio Zimmermann (1854-1920), Franta Richter, Henrique Távola e Oscar Pereira da Silva (1867-1939)¹³.

Muitos são estrangeiros. Van Emelen imigra para o Brasil em 1920, contando com o apoio de parentes residentes no país, após formação e carreira consolidada na Bélgica. Possivelmente, o contato com o museu tenha se dado por intermédio de Dom Amaro (1863-1946), irmão do artista, monge beneditino, amigo de Taunay da época em que o último lecionou no Mosteiro de São Bento (STORMS, 2018, p. 35-36). Aurélio Zimmermann atua como pintor de paisagens e ilustrador. Imigra para o Brasil em 1884, transferindo-se para São Paulo, em 1905. A convite de Monteiro Lobato (1882-1948), colabora na edição especial de *Urupês*; o escritor também redige artigo elogioso sobre o artista para a *Revista do Brasil*, no qual são reproduzidas pinturas (LOBATO, 1919, p. 223-236). A predileção por retratar cenas típicas do interior, de povoados, figuras folclóricas e animais, além da técnica realista empregada, em muito deve ter colaborado para receber críticas laudatórias também de Taunay (1923b, p. 3). Como Norfini, ilustra uma das edições de *Inocência*.

Richter emigra da atual República Tcheca para o Brasil, em 1913, após formação em desenho litográfico na Escola de Artes e Ofícios, em Praga, e prática profissional em gráficas. Em São Paulo passa a colaborar regularmente para a Companhia Melhoramentos, produzindo cerca de 1.000 aquarelas, com desenho preciso e representação próxima ao observado. Do grande conjunto, um dos destaques é o de ter ilustrado a 15ª edição de *Inocência*, lançada pela Melhoramentos em 1921 (GONÇALVES, 1964, p. 9). Outro contratado, Henrique Távola, atua como pintor, fotógrafo e retocador de fotografias. Imigra para o

12 Van Emelen realiza para a instituição outros trabalhos, como esculturas e aquarelas.

13 Há pinturas de Oscar Pereira da Silva no Museu Paulista desde o fim do século XIX. Para a gestão Taunay, elabora pinturas para outros recintos, como o salão de honra e a caixa da escadaria monumental.

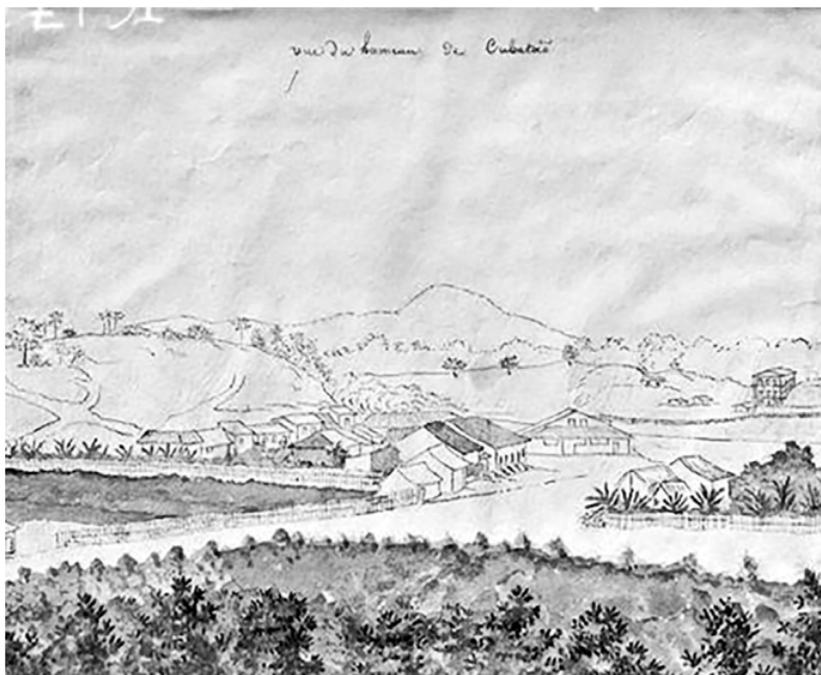
Brasil, ainda no século XIX, porquanto em 1895 anuncia ateliê fotográfico no bairro do Brás, São Paulo (GOULART; MENDES, 2007, p. 278). O estúdio passa por diferentes endereços na cidade, sempre divulgados pela imprensa, assim como as suas especialidades na fotografia e na confecção de retratos.

Oscar Pereira da Silva era artista reconhecido no período e membro do IHGSP desde 1909 (JUBILEU, 1944, p. 178). Segundo uma de suas filhas, a pintora Helena Pereira da Silva Ohashi (1895-1966), recorria à biblioteca do instituto para a elaboração dos quadros históricos, com o intuito de estudar os temas (TARASANTCHI, 2006, p. 76), em consonância com as proposições do diretor do Museu Paulista.

A despeito das reiteradas afirmações de Taunay, insistindo que as pinturas deveriam ser vistas e compreendidas como documentos baseados em desenhos científicos próximos do que ocorrera, quando observadas ao lado dos desenhos – estes já interpretações –, são percebidas diversas alterações. É o caso da troca da bandeira russa pela brasileira em *Carga de canoas* e em *9º Encontro de monções no sertão*, ambas empreendidas por Pereira da Silva, em 1920 (LIMA JUNIOR, 2018, p. 12; TARASANTCHI, 2006, p. 87-88) e das flâmulas do período acrescidas no tríptico de Alfredo Norfini, *Cavalhadas de Sorocaba: 1830 – Alcância de canas, Desfile de cristãos e mouros, Argolinha*, 1920. Nos três casos, a insígnia republicana tremula nos tempos do Império.

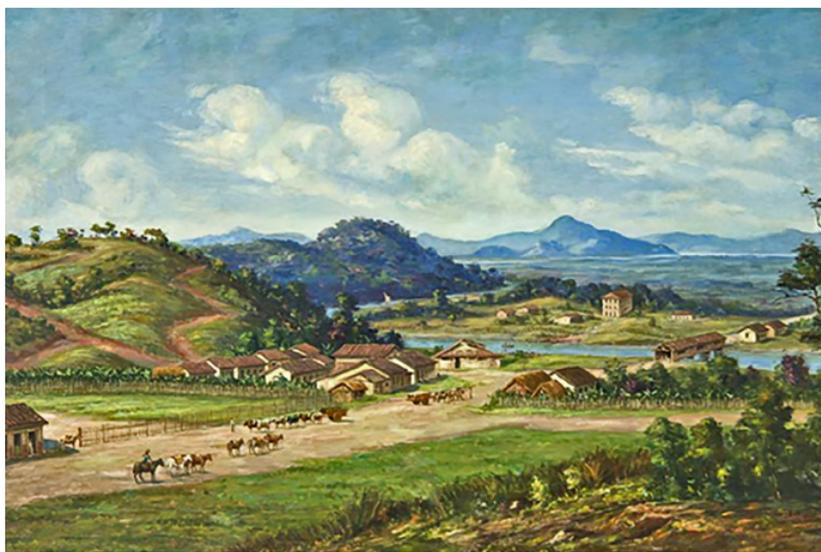
Outras mudanças foram empreendidas, como a inclusão de personagens, mulas, carros de bois e rio, relevo; a ampliação da paisagem ao fundo e de toda a lateral direita em *Vista de Cubatão, 1826*, [1922], de Benedito Calixto (Imagens 12 e 13); a inserção de um segundo plano em *Tropeiros à beira da estrada, 1830*, c. 1921, de Van Emelen; a retirada da mulher sentada de costas na parte inferior central de *Igreja de Santo Antonio, 1826*, c. 1921, de Wash Rodrigues; ou a colocação do cachorro no primeiro plano à esquerda de *Pouso na Ponte de Jundiá, 1825*, [1920], de Henrique Távola.

Imagem 12 - *Vista de Cubatão*, de Hercule Florence [s. d.].



Fonte: Acervo Museu Paulista da USP.

Imagem 13 - *Vista de Cubatão*, 1826, de Benedito Calixto (1922).



Fonte: Acervo Museu Paulista da USP.

Modificações como junções são efetivadas nas pinturas de Van Emelen, *Velho centenário de Porto Feliz* e *Caboclas no sertão de Tietê* (Imagens 14, 15 e 16), realizadas por volta de 1921. Em ambas, o artista se vale de mais de uma prancha do álbum proveniente de Paris: coloca os personagens em destaque e acrescenta fundos com o intuito de criar a sensação de profundidade. A mesma estratégia pode ser verificada em *Inocência no túmulo de um liberal*, 1920, de Alfredo Norfini; *Rodeios de tropa – Sorocaba, 1832*, [1920], de Franta Richter; *Corte da tropa – Feira de Sorocaba*, [1920], de Henrique Távola; *Mulheres do povo em Porto Feliz, 1826*, [1920], de Niccoló Petrilli, artista que também realiza duas pinturas partindo de uma mesma prancha: *Dama de Porto Feliz com mucama, 1826*, [1920], e *Índio de ponche, 1835*, c. 1921.

Imagens 14 e 15 - *Figura de mulher e Mulheres caipiras*, de Hercule Florence [s. d.].



Fonte: Acervo Museu Paulista da USP.

Imagem 16 - *Caboclas no sertão de Tietê*, de Adrien Vital van Emelen, cópia de original de H. Florence (1921).



Fonte: Acervo Museu Republicano Convenção de Itu da USP.

Outros viajantes

Ainda que os dois maiores conjuntos de matrizes utilizadas no período sejam as fotografias de Militão e os trabalhos de Florence, desenhos, aquarelas e gravuras de outros viajantes/cronistas foram igualmente mobilizados, podendo ser destacados Adrien Taunay, Debret, Kidder e Fletcher.

De Aimé-Adrien Taunay, de quem Afonso Taunay era sobrinho-neto, a aquarela *A partida da expedição Langsdorff, no Rio Tietê, 1825*, é empregada para a elaboração da tela *Partida de Porto Feliz, 1920-1921*, composta por Pereira da Silva. Importante ressaltar que José Domingues realiza aquarela com base em tal trabalho, cujo original possivelmente pertenceu ao próprio Afonso Taunay, recebido de presente dos irmãos Guilherme e Paulo Florence. Além de outras pequenas alterações e destaques, na pintura, novamente a bandeira russa da expedição dá lugar à bandeira do Brasil, o que não ocorre na cópia efetivada por Domingues.

Outra tela executada por Pereira da Silva, *Bandeirantes a caminho das Minas, 1920-1921*, é baseada na ilustração anônima *Transmigrações para as Minas*, publicada em *História geral do Brasil*, de Adolfo Varnhagen, no ano de 1857. Apesar de não haver nas salas analisadas nenhum conjunto voltado para o bandeirantismo, essa tela e outra, inspiradas em Debret, foram expostas com a série das monções (BORREGO, 2021, p. 183), talvez em interpretação de bandeiras e monções como movimentos que se sucederam para a ampliação e formação definitiva do território nacional.

Em relação a Debret, algumas das pranchas do álbum *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste Français au Brésil – depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement*¹⁴ foram transpostas para pinturas, sendo o bandeirantismo e o tropeirismo as temáticas escolhidas. Para a A-12, *Combate de Botocudos em Mogi das Cruzes, 1920*, também desenvolvida por Pereira da Silva¹⁵. Já na A-13,

14 Editado pela primeira vez em três volumes, entre 1834 e 1839, pela Firmin Didot Frères, em Paris.

15 Baseado na prancha 21, do volume 1, *Soldados índios de Mogi das Cruzes (Província de São Paulo) combatendo os Botocudos*.

*Pouso de tropeiros, 1826, c. 1920, por Franta Richter*¹⁶; *Pouso noturno de tropeiros, 1922, por Joaquim da Rocha Ferreira (1900-1965)*¹⁷; e, ainda, *Fazendeiros paulistas em 1811, c. 1920, pintura de Niccoló Petrilli*¹⁸.

Desse material, *Combate de Botocudos em Mogi das Cruzes* é a mais conhecida e, de certa forma, teve a indumentária do personagem central – o bandeirante, aqui em combate com os nativos – reproduzida em diversas outras pinturas, consolidando a panóplia (o colete forrado de algodão), a bota, o chapéu e o bacamarte como elementos fundamentais para a representação do personagem. A respeito das outras três obras, Taunay realiza análises ligeiras, por representarem tropeiros e seus costumes, utilizando os comentários das próprias pranchas do álbum para reforçar o discurso que buscava explicitar. Dos elementos provenientes de Debret, a maior alteração se dá em *Pouso noturno de tropeiros*, porquanto foram acrescentados à pintura diversas mulas e o plano de fundo, sendo o enquadramento modificado, por meio do posicionamento da canastra na parte central (Imagem 17), diferentemente da gravura, na qual o tropeiro, em repouso, está centralizado na composição (Imagem 18).

Imagem 17 - *Pouso noturno de tropeiros*, de Joaquim da Rocha Ferreira (1922).



Fonte: Acervo Museu Paulista da USP.

16 Baseado na prancha 26, volume 2, *Campo noturno de viajantes* – parte superior.

17 Baseado na prancha 26, volume 2, *Campo noturno de viajantes* – parte inferior.

18 Baseado na prancha 39, também volume 2, *Viajantes da província do Rio Grande*. Há ilustração semelhante na obra de Daniel P. Kidder, *Sketches of Residence and Travels in Brazil* (1845, p. 220). O trânsito de desenhos é comum entre os artistas viajantes.

Imagem 18 - *Camp nocturne de voyageurs, Voyage Pittoresque* (1835).



Fonte: Biblioteca Pública de Nova York.

Outra parcela de ilustrações advém de livros dos missionários metodistas estadunidenses Kidder e Fletcher. Da publicação *Brazil and the Brazilians: Portrayed in Historical and Descriptive Sketches* (1867), assinada por ambos, tem-se *Ponte coberta de Cubatão, 1850, 1920*; novamente de autoria de Pereira da Silva, com base na ilustração *The Bridge and Serra do Cubatão*. Entre a pintura e o desenho, são diversas as mudanças, desde a topografia, vegetação e, principalmente, o destaque dado para a ponte, mesma estrutura presente em *Vista de Cubatão, 1826*, de Benedito Calixto (1922), pintura baseada em Florence.

Da obra de Kidder, *Sketches of Residence and Travels in Brazil embracing historical and geographical notices of the Empire and its several Provinces* (1845), outras imagens foram transpostas para as telas: *Travelers in S. Paulo* passou a ser denominada *Fazendeiros paulistas em viagem, 1811, c. 1920*, baseado no quadro de Petrilli;¹⁹ a estampa de um pouso, *Traveler Sleeping under a Rancho, deu origem a dois óleos: Pouso de tropeiros – Sorocaba, 1830*, por André Figu-

19 Mesma ilustração que aparece em prancha do álbum de Debret, conforme citado.

rey, 1920; e *Rancho na estrada de Sorocaba, 1830*, a última de Van Emelen, realizada por volta da mesma data.

Afinal, por que mais de uma pintura baseada em uma mesma base? Apesar de as duas terem a mesma fonte, a de Figurey é muito menos acabada e os tons são mais surdos, existindo, ainda, uma grande intervenção branca no céu, possivelmente posterior à confecção da obra (Imagem 19). Já o trabalho de Van Emelen é mais nítido, a vegetação densa, as cores mais claras, a proporção de céu é maior, além de ter mais um cavaleiro e a posição do tropeiro na rede ser diferente (Imagem 20). Saliente-se que ambas apresentam, basicamente, as mesmas dimensões, aproximadamente 58 x 72 cm.

Imagem 19 - *Pouso de tropeiros – Sorocaba, 1830*, de André Figurey (1920).



Fonte: Acervo Museu Paulista da USP.

Imagem 20 - *Rancho na estrada de Sorocaba, 1830*, de Adrien Vital van Emelen (1922).



Fonte: Acervo Museu Paulista da USP.

As séries que Taunay principia a organizar na década de 1910 continuaram a ser expandidas por toda a sua gestão, sendo completamente reorganizadas na década de 1940, quando da transferência do acervo de Zoologia da instituição para o governo do estado e consequente desocupação das áreas que anteriormente abrigavam tal acervo. Apesar de localizar e eleger novas fontes, prossegue com Militão, Florence e Debret, ampliando as séries, que passaram a ocupar, cada uma delas, salas específicas.

Considerações finais

As comemorações do Centenário da Independência impulsionaram muitas instituições. Não poderia ser diferente com o Museu Paulista, memorial celebrativo do evento e museu em transição, de instituição enciclopédica para entidade voltada à história, em especial paulista. Se, na maioria das análises sobre a efeméride, o eixo monumental com suas pinturas e esculturas é o tema central, procurou-se ampliar o conhecimento sobre outras tantas encomendas solicitadas por Taunay para o período – talvez o maior conjunto realizado para um museu público brasileiro no intervalo de cinco anos –, de trabalhos que preencheram praticamente todas as paredes de três das seis salas inauguradas, obras que foram mobilizadas por ele, em diferentes cenários, durante toda a sua gestão.

Longe de pensar uma organização a curto prazo, buscou, desde então, fontes passíveis para auxiliar na construção de um discurso expositivo didático, eficaz para a narrativa histórica proposta. Diante disto, as pinturas de gênero histórico encaixavam-se perfeitamente para explicitação de uma História dos costumes, povoada de tropeiros – na cidade, no litoral e no interior –, envolvidos nas culturas agrícolas fundamentais, econômica e comercialmente para o estado, nas festas e fazeres interioranos, com os tipos que executavam as lides, somando-se a tudo isso os cenários urbano e rural, mesmo que as suas matrizes fossem provenientes, em sua maioria, do olhar estrangeiro e

endereçadas para o Velho Mundo. Tais elementos correlacionavam-se, tendo como pano de fundo a história do estado de São Paulo, como responsável pelo reconhecimento e ampliação do território nacional.

As aquisições foram intensas até 1922, mas não cessaram após esse período. Fotografias foram selecionadas pela crença de retratar fielmente a realidade temporal e espacial. Já as matrizes de Florence, além da proximidade com a família e da convicção de representarem exatamente o observado, apresentam desenhos e pinturas planares, próximas a ilustrações e reproduções obtidas pelos meios mecânicos.

Tanto as fotografias como os desenhos e as ilustrações eram feitos em pequenas dimensões, o que parece não corresponder, naquele momento, ao que se esperava de uma exibição pública. De par com isso, o preto e o branco, ou as cores pálidas das reproduções e das aquarelas, não possuíam o mesmo apelo visual dos quadros a óleo em cores saturadas e áreas chapadas. A ampliação e o colorido serviram para conferir credibilidade e prestígio, tão necessários para uma instituição museal, ainda mais em período de efemérides. Tais obras foram realizadas por diversos artistas, conhecedores dos atributos necessários para uma comunicação imediata e eficaz, muitos em estreito contato com o mercado editorial, ilustrando livros ou revistas, prática disseminada desde o começo do século XX.

O fato de as encomendas, em sua maioria, seguirem à risca as indicações de Taunay, baseando-se nos desenhos e nas fotos que fornecia, fez com que boa parte das obras fosse bastante detalhada, sem liberdade ou tratamento mais individualizado. O que se devia à tentativa de serem transformadas em documentos históricos, ou seja, autênticas testemunhas do passado e, então, matéria-prima para reconstruí-lo (BREFE, 2005, p. 99), apartadas de subjetividade, a serem entendidas e observadas no conjunto. A despeito da afirmativa reiterada de que se procurava obter nas pinturas cópias absolutamente fiéis aos originais, apenas ampliadas e coloridas, esse não foi o resultado para a

maioria das telas, existindo forte intervenção do encomendante, por meio da solicitação de destaques, omissões, recortes e junções. Em verdade, tais trabalhos são recriações ou representações artísticas de fatos ou cenas pretéritas, eivadas de interpretações – como não poderia deixar de ser –, desde o momento de fatura das matrizes até a transposição para as telas, nas quais os artistas serviram como intérpretes, não como autores.

Em um primeiro momento, o mercado editorial foi muito importante para a conceituação das obras, havendo posteriormente uma retroalimentação entre museu e, novamente, mercado editorial, em proposta exitosa de transformação, se não do Museu Paulista como um todo, ao menos da seção de história como seção popular, de viés pedagógico. Parte dessas obras passa a ser reproduzida à exaustão, muitas vezes de maneira descontextualizada nos livros didáticos, como auxiliares às fontes textuais. Ao mesmo tempo, tornam os trabalhos conhecidos e, por isso, quiçá tenham contribuído para facilitar a compreensão ou o reconhecimento quando da visita ao museu. Além dos livros didáticos, alguns pintores, como Wash Rodrigues, continuam a utilizar bases que inicialmente foram mobilizadas para as pinturas no museu, em trabalhos nos mais diversos suportes: ilustrações para revistas, aquarelas e cartões-postais para outra grande efeméride, o IV Centenário.

Novas fontes iconográficas são obtidas e as séries – organizadas como sínteses visuais de determinados temas – são posteriormente ampliadas e passam a configurar algumas salas, prevalecendo a organização de pinturas nas paredes e de documentos textuais nas vitrines, reafirmando os temas propostos e destacando o papel da escrita mesmo no espaço expositivo, naquela época completamente desprovido de materiais de apoio para auxiliar a compreensão por parte dos visitantes.

Cabe aqui, portanto, análise semelhante à realizada por Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes (1990, p. 46) para a pintura histórica de Benedito Calixto, de que tais trabalhos são importantes documentos históricos não do período

que se procurou reproduzir, mas da época em que foram produzidos e consumidos. O mesmo acontece com os agentes promotores, impulsionando o entendimento de São Paulo, como estado fundamental para a conformação das fronteiras e emancipação política, não só no gesto heroico do 7 de setembro, como, igualmente, na sua organização social e econômica.

Referências

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: Edusc, 2003.

ANHEZINI, Karina. A construção de Afonso Taunay como historiador e objeto de estudo. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. *O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX*. São Paulo: Museu Paulista, 2017. p. 47-71. Disponível em: <https://bit.ly/3y1vrSe>. Acesso em: 24 fev. 2022.

AZEVEDO, Militão Augusto de. Rua do Rosário (lado da Igreja), 1862. In: AZEVEDO, Militão Augusto de. *Álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887)*. Acervo Museu Paulista da USP. Reprodução: Helio Nobre/ José Rosael, 2011. Fotografia, 14,2 x 18 cm.

AZEVEDO, Militão Augusto de. Rua da Tabatinguera, 1862. In: AZEVEDO, Militão Augusto de. *Álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887)*. Acervo Museu Paulista da USP. Reprodução: Helio Nobre/ José Rosael, [201-]. Fotografia, 13,5 x 21,5 cm.

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes. Hercule Florence, Afonso Taunay e a sala das monções no Museu Paulista (1944-1947). In: NASCIMENTO, Ana Paula; BORREGO, Maria Aparecida de Menezes (org.). *Museu Paulista e as memórias das narrativas de Aimé-Adrien Taunay e Hercule Florence*. São Paulo: Museu Paulista da USP; Instituto Hercule Florence, 2021. p. 175-231. Disponível em: <https://bit.ly/38SWXXv>. Acesso em: 24 fev. 2022.

BREFE, Ana Claudia Fonseca. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945*. São Paulo: Editora da Unesp; Museu Paulista, 2005.

CALIXTO, Benedito. *Vista de Cubatão, 1826*. 1922. Acervo Museu Paulista da USP. Reprodução: Helio Nobre/José Rosael, 2021. Óleo sobre tela, 81 x 120 cm.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: <https://bit.ly/3Pqrlco>. Acesso em: 19 jul. 2022.

CHIARELLI, Tadeu. Anotações sobre arte e história no Museu Paulista. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Arte & política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo; Belo Horizonte: FAPESP; C/Arte, 1998. p. 21-46.

DEBRET, Jean-Baptiste. Camp nocturne de voyageurs. Do álbum *Voyage pittoresque et historique au Brésil ou, [...]*. t. II. p. 26. Paris: Firmin Didot Frères; New York Public Library. Disponível em: <https://on.nypl.org/3TGt1zY>. Acesso em: 25 maio 2021.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil ou, [...]*. t. I. Paris: Firmin Didot Frères, 1834. Disponível em: <https://on.nypl.org/3LsMccU>. Acesso em: 30 maio 2020.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil ou, [...]*. t. II. Paris: Firmin Didot Frères. Disponível em: <https://on.nypl.org/3LsMccU>. Acesso em: 30 maio 2020.

DONATO, Hernâni. *100 anos da Melhoramentos: 1890-1990*. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

ELLIS, Myriam; HORCH, Rosemarie Erika. *Affonso d'Escragnolle Taunay no centenário do seu nascimento: 11 de julho de 1876-20 de março de 1958*. São Paulo: SCCT; CEC, 1977.

FERREIRA, Joaquim da Rocha. *Pouso noturno de tropeiros*. 1922. Acervo Museu Paulista da USP. Reprodução: Helio Nobre/José Rosael, [201-]. Óleo sobre tela, 46,2 x 81 cm.

FIGUREY, André. *Pouso de tropeiros – Sorocaba, 1830, 1920*. Acervo Museu Paulista da USP. Reprodução: Helio Nobre/José Rosael, [201-]. Óleo sobre tela, 58,2 x 71,2 cm.

FLETCHER, James Cooley; KIDDER, Daniel Parish. *Brazil and the Brazilians: Portrayed in Historical and Descriptive Sketches*. 9. ed. Boston: Little, Brown, and Company, 1879. Disponível em: <https://bit.ly/3KSCyQs>. Acesso em: 14 jul. 2020. (1ª edição 1867).

FLORENCE, Hercule. *Figura de mulher*, [s.d.]. Acervo Museu Paulista da USP. Reprodução: Helio Nobre/José Rosael, 2011. Fotografia, 18 x 13 cm.

FLORENCE, Hercule. *Mulheres caipiras*, [s.d.]. Acervo Museu Paulista da USP. Reprodução: Helio Nobre/José Rosael, 2011. Fotografia, 18 x 13 cm.

FLORENCE, Hercule. *Vista de Cubatão*, [s.d.]. Acervo Museu Paulista da USP. Reprodução: Helio Nobre/José Rosael, 2011. Fotografia, 13 x 18 cm.

GONÇALVES, Vergniaud. Richter, o ilustrador. *A Tribuna*, Santos, 31 maio 1964. 1. Caderno, p. 17; 2. Caderno. p. 9. Disponível em: <https://bit.ly/3ryaSZw>. Acesso em: 23 set. 2020.

GOULART, Paulo Cezar Alves; MENDES, Ricardo. *Noticiário geral da photographia paulistana: 1839-1900*. São Paulo: Centro Cultural; Imesp, 2007.

JUBILEU social: 1894-1944. *Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1944.

KIDDER, Daniel Parrish. *Sketches of Residence and Travels in Brazil Embracing Historical and Geographical Notices of the Empire and its several Provinces*. v. 2. Philadelphia: Sorin & Ball, 1845. Disponível em: <https://bit.ly/3rA6Y2o>. Acesso em: 18 fev. 2022.

KORYBUT-WORONIECKI, Jan (org.). *...Êles construíram a grandeza de São Paulo: In memorian*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Expansão Comercial, 1954.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 1,

n. 1, p. 147-178, jan. 1993. DOI: 10.1590/S0101-47141993000100012. Disponível em: <https://bit.ly/3uQg8tt>. Acesso em: 12 fev. 2022.

LIMA JUNIOR, Carlos Rogerio. Da pena ao pincel: o passado paulista (re)criado nas encomendas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 26, p. 1-40, nov. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2DPAiw1>. Acesso em: 15 mar. 2019.

LOBATO, Monteiro. Aurélio Zimmermann. *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 38, ano IV, v. X, p. 223-226, fev. 1919. Disponível em: <https://bit.ly/3vKKD3B>. Acesso em: 8 set. 2020.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista*. Imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Edusp; FAPESP; Imesp, 2001.

MATOS, Odilon Nogueira de. *Afonso de Taunay, historiador de São Paulo e do Brasil: perfil biográfico e ensaio bibliográfico*. São Paulo: Museu Paulista, 1977.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Benedito Calixto como documento: sugestões para uma leitura histórica. In: OLIVEIRA, Maria Alice Milliet de (apres.). *Benedito Calixto: memória paulista*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1990. p. 37-47.

MUSEU Paulista: Sala A-7, Botânica, 1922. Acervo Museu Paulista da USP. Reprodução: Helio Nobre/José Rosael, 2011. Fotografia, 17,8 x 23,8 cm.

MUSEU Paulista: Sala A-10, Cartografia colonial e documentos antigos, 1922. Acervo Museu Paulista da USP. Reprodução: Helio Nobre/José Rosael, 2011. Fotografia, 17,7 x 23,7 cm.

MUSEU Paulista: Sala A-11, Consagrada ao passado da cidade de São Paulo, 1922a. Acervo Museu Paulista da USP. Reprodução: Helio Nobre/José Rosael, 2011. Fotografia, 18 x 24 cm.

MUSEU Paulista: Sala A-11, Consagrada ao passado da cidade de São Paulo, 1922b. Acervo Museu Paulista da USP. Reprodução: Helio Nobre/José Rosael, 2011. Fotografia, 18 x 24 cm.

MUSEU Paulista: Sala A-12, Consagrada à antiga iconografia paulista, 1922a. Acervo Museu Paulista da USP. Reprodução: Helio Nobre/José Rosael, 2011. Fotografia, 18 x 24 cm.

MUSEU Paulista: Sala A-12, Consagrada à antiga iconografia paulista, 1922b. Acervo Museu Paulista da USP. Reprodução: Helio Nobre/José Rosael, 2011. Fotografia, 18 x 24 cm.

MUSEU Paulista: Sala A-13, Consagrada à iconografia de Santos e ainda à antiga iconografia paulista, 1922. Acervo Museu Paulista da USP. Reprodução: Helio Nobre/José Rosael, 2011. Fotografia, 18 x 24 cm.

NASCIMENTO, Ana Paula. Desenhos como intermediários no projeto de exposição de Taunay para o Museu Paulista: as aquarelas de José Domingues dos Santos Filho. In: SEMINÁRIO NACIONAL DO CENTRO DE MEMÓRIA-UNICAMP, 9., 2019, Campinas. *Anais [...]*. Campinas: CMU, 2019. [p. 1-12]. Disponível em: <https://bit.ly/2YAnnET>. Acesso em: 14 maio 2020.

NASCIMENTO, Ana Paula. Em imagens e em palavras: Hercule Florence e Afonso Taunay. In: NASCIMENTO, Ana Paula; BORREGO, Maria Aparecida de Menezes (org.). *Museu Paulista e as memórias das narrativas de Aimé-Adrien Taunay e Hercule Florence*. São Paulo: Museu Paulista da USP; Instituto Hercule Florence, 2021. p. 278-341. Disponível em: <https://bit.ly/38SWXXv>. Acesso em: 24 fev. 2022.

ORIGEM e expansão de S. Paulo: uma interessante exposição de coleções históricas no Museu Paulista. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 6, 11 out. 1918.

RODRIGUES, José Wash. *Rua do Rosário, 1858*. 1920. Acervo Museu Paulista da USP. Reprodução: Helio Nobre/José Rosael, 2021. Óleo sobre tela, 109 x 159 cm.

STANISZEWSKI, Mary Anne. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Massachusetts: The MIT Press, 1998.

STORMS, Marc Anna Camille Jozef Maria. *Ad. H. Van Emelen: a trajetória de um artista belga em São Paulo*. São Paulo: Edição do autor, 2018.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das Artes, 2006.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Os Worms: Bertha e Gastão*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas. São Paulo: 1890 a 1920*. São Paulo: Editora da USP, 2002.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Coisas nossas ineditas ou pouco conhecidas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 3, 18 abr. 1923b. Disponível em: <https://bit.ly/3xBrdRa>. Acesso em: 11 nov. 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. O Museu Paulista. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano III, n. 28, 25 dez. 1922a. Disponível em: <http://bit.ly/389O8px>. Acesso em: 23 out. 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [Ofício]. Destinatário: Alarico Silveira. São Paulo, 18 maio 1920b.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *Relatorio referente ao anno de 1917*: apresentado [...]. São Paulo: Museu Paulista, 2 jan. 1918.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *Relatorio referente ao anno de 1918*: apresentado [...]. São Paulo: Museu Paulista, 15 jan. 1919.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *Relatorio referente ao anno de 1919*: apresentado [...]. São Paulo: Museu Paulista, 28 fev. 1920a.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *Relatorio referente ao anno de 1920*: apresentado [...]. São Paulo: Museu Paulista, 18 jan. 1921.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *Relatorio referente ao anno de 1921*: apresentado [...]. São Paulo: Museu Paulista, 31 jan. 1922b.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *Relatorio referente ao anno de 1922*: apresentado [...]. São Paulo: Museu Paulista, 23 jan. 1923a.

VAN EMELEN, Adrien Vital. *Caboclas no sertão de Tietê* (Cópia de original de Hercule Florence). 1921. Acervo Museu Republicano Convenção de Itu da USP. Reprodução: Helio Nobre/José Rosael, 2021. Óleo sobre tela, 52 x 35 cm.

VAN EMELEN, Adrien Vital. *Rancho na estrada de Sorocaba, 1830*. 1922. Acervo Museu Paulista da USP. Reprodução: Helio Nobre/José Rosael, [201-]. Óleo sobre tela, 58,2 x 72,5 cm.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil [...]: antes de sua separação e independência de Portugal*. 2. ed., 2 v. Rio de Janeiro: E. e H. Laemmert, 1878. Disponível em: <https://bit.ly/3Mgyaee>. Acesso em: 12 jan. 2022.

WORMS, Bertha. *Rua da Tabatinguera, 1860*. 1922. Acervo Museu Paulista da USP. Reprodução: Helio Nobre/José Rosael, [201-]. Óleo sobre tela, 52 x 60,5 cm.

Recebido em: 18 de abril de 2022

Aprovado em: 17 de outubro de 2022