UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
MUSEOLOGIA

Eduardo Polidori Villa Nova de Oliveira

**“Fundação de São Vicente”, de Benedito Calixto: Composição,
musealização e apropriação (1900-1932)**

São Paulo

2018

Eduardo Polidori Villa Nova de Oliveira

“Fundação de São Vicente”, de Benedito Calixto: Composição,
musealização e apropriação (1900-1932)

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação Interunidades em
Museologia da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre
em Museologia.

Área de concentração:
Museologia

Orientador:
Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins

Linha de pesquisa:
História de processos museológicos,
coleções e acervos;

Versão revisada.

A versão original encontra-se disponível
na biblioteca do Museu de Arqueologia
e Etnologia da USP.

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação integral ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

O48 Oliveira, Eduardo Polidori Villa Nova de
 "Fundação de São Vicente, de Benedito Calixto: composição,
 musealização e apropriação (1900-1932)" / Eduardo Polidori
 Villa Nova de Oliveira ; orientador Paulo César Garcez Marins. -
 - São Paulo, 2018.

 Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo,
 Museu de Arqueologia e Etnologia, Programa de Pós-
 Graduação Interunidades em Museologia, 2018.

 1. Fundação de São Vicente. 2. Benedito Calixto. 3. Museu
 Paulista. 4. Pintura Histórica. 5. IV Centenário do
 Descobrimento do Brasil. I. Garcez Marins, Paulo César.
 II. Universidade de São Paulo. Museu de Arqueologia e
 Etnologia. Programa de Pós-Graduação Interunidades em
 Museologia. III. Título.

Nome:

Eduardo Polidori Villa Nova de Oliveira

Título:

“Fundação de São Vicente”, de Benedito Calixto: composição, musealização e apropriação (1900-1932)

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Museologia da
Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Mestre em
Museologia.

Aprovada em: 05 de outubro de 2018

Banca Examinadora

Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovado

Profa. Dra. Fernanda Mendonça Pitta

Instituição: Pinacoteca do Estado de São Paulo / Escola da Cidade

Julgamento: Aprovado

Profa. Dra. Letícia Squeff

Instituição: Universidade Federal de São Paulo

Julgamento: Aprovado

RESUMO

“Fundação de São Vicente”, de Benedito Calixto: Composição, musealização e apropriação (1900 – 1932)

Esta pesquisa reconstrói parte da biografia da pintura histórica denominada “Fundação de São Vicente”, de Benedito Calixto, pertencente ao acervo do Museu Paulista desde 1900. Produzida por ocasião das comemorações do 4º Centenário do Descobrimento do Brasil, a pintura foi exibida na Exposição Histórica e Archeologica, ocorrida em São Vicente. Aborda as semânticas atribuídas à tela nessa exposição, relacionando-as aos interesses políticos das elites santista e vicentina. Reconstitui também seu processo de concepção intelectual e artístico a partir das experiências do pintor em Paris como estudante da *Académie Julian*, bem como suas referências artísticas e historiográficas na França e no Brasil. Dedica-se também a compreender o tumultuado processo de doação da pintura ao Museu Paulista e aquisição definitiva da mesma pelo governo estadual. Por fim, apresentam-se interpretações sobre os sentidos que lhe foram atribuídos quando mobilizada pelas exposições ocorridas nas gestões de Hermann von Ihering e de Afonso Taunay. Tendo em perspectiva a centralidade dos museus e pinturas históricas na construção do imaginário político durante a Primeira República, essa pesquisa visa a contribuir com a história da coleção do Museu Paulista e da construção da memória oficial de São Paulo.

Palavras-chave: Benedito Calixto; Museu Paulista; IV Centenário do Descobrimento do Brasil; Pintura Histórica; Primeira República.

ABSTRACT

“Fundação de São Vicente”, by Benedito Calixto: Composition, musealization and appropriation (1900 – 1932)

This research reconstructs part of the history painting biography "Fundação de São Vicente", by Benedito Calixto, which belongs to Museu Paulista collection since 1900. Elaborated on the occasion of the celebrations of the 4th Centenary of the Discovery of Brazil, the painting was exhibited at the Historical and Archaeological Exhibition, held in São Vicente. It is dedicated to study the meanings attributed to the painting in this exhibition, relating them to the political interests of the elites from the cities of Santos and São Vicente. It also reconstructs its process of intellectual and artistic conception, from the experiences of the painter in Paris as a student of the Académie Julian to his artistic and historiographical references in France and Brazil. This research is also dedicated to understand the tumultuous process of this painting donation to the Museu Paulista, as well as its definitive acquisition by the government. Finally, it presents some interpretations on the meanings that were attributed to the painting at the exhibitions planned by Hermann von Ihering and Afonso Taunay during their periods of administration. Having in mind the central role of museums and historical paintings in the construction of the political imagination during the First Republic, it is intended to contribute with the history of the Museu Paulista collections and the construction of the official memory of the state of São Paulo.

Key-Words: Benedito Calixto; Museu Paulista; 4th Centennial of the Discovery of Brazil; History painting; Brazilian First Republic.

AGRADECIMENTOS

Epílogos disfarçados de prólogos, os agradecimentos das teses e dissertações que tomei contato ao longo desses últimos anos sempre me deleitaram. Ali, tive acesso às conexões humanas que o pesquisador criou durante o processo de criação e maturação de suas reflexões. Uma chance, em muitos casos a única, de conhecermos a sua história, suas afeições pessoais e a dimensão cotidiana que, embora invisível, também foi parte integrante de seu esforço intelectual. Por isso, não poderia me furtar de advertir o futuro leitor que esse trabalho é resultado último de um caminho ao mesmo tempo pretérito e concomitante a ele. Pretérito porque, até julho de 2016, tive a sorte de ter ao meu lado pessoas que acreditaram, estimularam e reafirmaram, quando necessário, a pertinência e a coerência destas escolhas e de minha trajetória. Concomitante porque, em outubro de 2018, com os resultados já apresentados formalmente, é que pude finalmente me dar conta da ampla transformação pessoal e profissional pela qual havia acabado de passar:

Agradeço, em primeiro lugar, ao Paulo: pelos estímulos constantes, pela confiança inabalável e pela generosidade que sempre demonstrou comigo enquanto desenvolvia essa pesquisa. Sua visão, erudição e brilhantismo ecoam fortemente em cada linha desse trabalho. Agradeço, sobretudo, pelo respeito ímpar que sempre demonstrou ter por mim, especialmente nos momentos de hesitação e fragilidade. Pela amizade verdadeira e pelo carinho que, ao longo dos últimos anos, construímos mutuamente.

Agradeço à Professora Cecília Helena de Salles Oliveira e à Professora Fernanda Pitta que, por ocasião de meu exame de qualificação, demonstraram grande apreço pelo início do trabalho e uma rara e grande generosidade intelectual, contribuindo com suas leituras críticas e precisas, fornecendo os direcionamentos necessários para que pudesse desenvolver os capítulos restantes.

Agradeço à Professora Letícia Squeff, primeira leitora da pesquisa em sua versão integral, pelas sugestões e estímulos animados ao posterior desenvolvimento de tópicos e continuidade do trabalho. Novamente à Professora Fernanda Pitta, pela apreciação dos resultados finais obtidos e pelo precioso estímulo à continuidade da pesquisa, bem como pelas sugestões valiosas. Agradeço-lhes pela generosidade com a qual receberam meus pensamentos e resultados.

Agradeço às Professoras Marília Cury, Ana Magalhães, Maria Isabel Landim e, novamente, ao Paulo, pelas excelentes contribuições intelectuais e desafios instigantes que nos apresentaram durante as disciplinas de pós-graduação, que impactaram tanto na

consolidação e na problematização dos dados de pesquisa que apresento quanto para as reflexões sobre a museologia enquanto campo científico disciplinar. Agradeço também, e especialmente, à Professora Ana Paula Cavalcanti Simioni pelos subsídios oferecidos em sua disciplina sobre história da arte brasileira no século XIX, fundamentais para que eu abordasse meu objeto de estudo, assim como pelo entusiasmo pelos resultados desse trabalho.

Agradeço a Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo pelas bolsas concedidas no Brasil (Processo nº 2016/14582-0) e na França (Processo nº 2018/00194-3), que permitiram a dedicação em tempo integral a essa pesquisa. Agradeço também ao Professor Dominique Poulot, pela supervisão do estágio de pesquisa e pelo acolhimento na Université Paris I - Panthéon-Sorbonne.

Agradeço aos colegas pós-graduandos em Museologia pela companhia na breve e intensa trajetória que enfrentamos juntos, pela confiança coletiva que construímos nos momentos de tensão e preocupação e, sobretudo, pela honra em representá-los junto à Comissão de Pós-Graduação (2016-7). Agradeço Leonardo, Thamara, Flávia, Miriam, Vera, Milena, Manuela, Letícia, Denyse, Juliana, Otávio e Tatiana que, de colegas, se tornaram amigos. Agradeço à Sofia, em especial, que dividiu comigo a responsabilidade em herdar, construir e legar uma representação discente, além das tardes de produção e leitura na biblioteca da FM-USP: acima de tudo, pela amizade sincera que nasceu entre nós nesses dois últimos anos. Agradeço aos funcionários do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, especialmente à Karen Ribeiro e ao Geraldo Miranda. Agradeço também ao Sr. José e a Sra. Lúcia, do Arquivo Público do Estado de São Paulo, pela presteza, paciência e simpatia. Agradeço ao Gilberto Calixto Rios pelo entusiasmo e pela curiosidade sobre os resultados de minha pesquisa, bem como por intermediar a consulta de um documento fundamental para essa pesquisa. Eu agradeço, por fim, ao sr. Amauri Alves, ex-secretário Municipal de Cultura de São Vicente, por acolher com entusiasmo e generosidade meu pedido em observar pessoalmente as obras de Benedito Calixto em exibição no Palácio Martim Afonso, bem como pelos estímulos à continuidade de minha pesquisa e pelo interesse nos resultados.

Agradeço, além disso, ao Professor Norberto Luiz Guarinello, meu orientador de Iniciação Científica, que me abriu as portas da pesquisa acadêmica com gentileza, com grande paciência e confiança, e também pelo encorajamento no seguimento de minha vida acadêmica na esfera do patrimônio cultural e dos museus. Agradeço aos membros do LEIR-MA pela convivência cordial e pelas formadoras oportunidades de discussão.

Agradeço à Marly Rodrigues, a quem devo uma grande parte de minha formação como pesquisador profissional, além das conversas verdadeiramente edificantes e pela generosidade em compartilhar sua visão sempre crítica, precisa e clarividente, pelos tão preciosos conselhos e estímulos. Agradeço aos colegas de pesquisa que, de referências bibliográficas, se tornaram amigos: seus trabalhos, mas, sobretudo, a sua gentileza e seu entusiasmo foram inspirações indeléveis para os resultados apresentados ao longo das próximas páginas: ao Carlos de Lima, ao Pedro Nery, ao Marcelo de Paiva, à Karin Phillippov e à “fundóloga” Michelli Monteiro.

Agradeço aos amigos do Departamento de História por compartilharem comigo o caminho da pesquisa, as reflexões, o companheirismo e amizade marcantes, que decerto tornaram essa trajetória mais leve, prazerosa e humana: Talita, Felipe Alfonso, Gustavo, Raquel, Paulo, Gabriela, Cauê, Ronaldo, Luana, Vinicius, Caio, Anita e Carolina, que souberam se fazer presentes ao longo desses últimos anos. À Crislene, cujas palavras de bondade e estímulo sempre foram abundantes e cirurgicamente precisas.

Agradeço aos amigos que estiveram ao meu lado compreendendo e torcendo com sinceridade pelos bons frutos da pesquisa e dos sacrifícios dela advindos. Pelo carinho e respeito que sempre demonstraram ter por mim e minhas escolhas, mesmo quando isso significasse estar necessariamente ausente: Amanda, Pedro, Naythor, Nathalia, Diogo, Roberto, Flávia, Leonardo, Bruna, Stéfani, Aline, Letícia, Rodrigo, Fernanda, Vera, Rogério e Juliana. Ao Vinicius e a Muriel, em especial, meu agradecimento fraterno. Agradeço à Bianca pelos passeios, risadas e distrações, necessários no cotidiano de uma pesquisa. À Samantha e à Andrea, que alegraram minha breve estadia em Paris.

Agradeço, enfim, à minha família: ao meu pai José Eduardo (*in memoriam*), cujos heroísmos peculiares o tornam presente; aos meus avós, Adélia e Sérgio, pelo exemplo de integridade, pelos carinhos infinitos e pelo indescritível sabor de infância bem-vivida que suas presenças me trazem; à minha cunhada Bruna e ao meu irmão Guilherme pelo bom humor, pela torcida ininterrupta e pelo delicioso conforto que suas companhias são capazes de oferecer. Por último, agradeço à minha mãe e melhor amiga, Zélia, por sua presença doce, e sempre capaz de acalantar as piores tensões, por ter sido torcedora-de-primeira-hora e, claro, por suportar com ternura o mau-humor da exaustão, bem como pela vista-grossa aos montes de livros e textos que dominaram espaços inusitados. Por essas e outras tantas coisas que não caberão nessas linhas, dedico essa pesquisa a todos os mencionados acima, mas especialmente a ela.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 01	18
<i>COMPREENDENDO UM PARADOXO: A “FUNDAÇÃO DE SÃO VICENTE” NO IV CENTENARIO DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL</i>	18
Nasce uma polêmica.....	18
A Sociedade Commemoradora segundo seus Estatutos	20
São Vicente convoca os paulistas: o financiamento do 4º Centenário	27
Calixto e a Comissão Central de Festejos	37
A encomenda.....	41
Uma exposição para o 4º Centenário.....	44
Uma pintura em diálogo	62
CAPÍTULO 2	67
<i>UMA PINTURA COMO INTERPRETAÇÃO DA HISTÓRIA VICENTINA</i>	67
O livro do pintor: fatos e personagens na história do litoral.....	67
As fundações quinhentistas em <i>Villa de Itanhaem</i>	72
O <i>Quadro histórico da Provincia de S. Paulo</i> como fonte	76
A Sociedade de Ethnographia e Civilização dos Índios.....	81
O pincel do historiador: rostos e gestos na fundação da vila e da sociedade	95
A “Fundação de São Vicente” no IV Centenário: uma necessidade simbólica	128
CAPÍTULO 03	138
<i>A “FUNDAÇÃO DE SÃO VICENTE” NO MUSEU PAULISTA (1900-1932)</i>	138
Um Museu Heterogêneo.....	139
Ampliando a coleção de pinturas	148
Doação e exibição da tela na gestão Hermann von Ihering (1900-1916).....	151
A tela na gestão Taunay: Novos sentidos (1917-1932)	162
Ver São Paulo é ver o Brasil: a sala A-10 (1917-1939).....	167
A “Fundação de São Vicente” além do Ipiranga.....	185
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	194
FONTES DOCUMENTAIS.....	201
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	210
ANEXOS	214

INTRODUÇÃO

A pintura “Fundação de São Vicente” pertence à coleção do Museu Paulista desde 1900. As condições imediatas de sua incorporação já são conhecidas: a pintura foi doada em 1900 pela “sociedade comemoradora” (ora “comissão comemorativa”) organizada para levar a cabo a celebração do IV Centenário do Descobrimento do Brasil em São Vicente. Elaborada por Benedito Calixto, a pintura representa o desembarque de Martim Afonso de Souza e seu encontro com Tibiriçá mediado por João Ramalho, bem como a desconfiança de Piquerobi em relação ao donatário de São Vicente. Ao longo do século XX e início do XXI, foi mobilizada por diversas exposições que se sucederam na instituição que a recebeu.

É compreensível que, por representar um episódio solene da história de São Paulo, a tela tenha sido prontamente alocada nas dependências do Monumento do Ipiranga, que desde 1895, abrigava as coleções do Museu Paulista, além das obras da Galeria Artística do Estado de São Paulo. A pintura histórica¹ tomada em reflexão se inscreve no debate a respeito do papel desse gênero pictural para a consolidação das narrativas oficiais sobre o passado de uma determinada comunidade política.

Segundo Jacques Thuillier, a composição em grande formato das pinturas históricas era o prenúncio de sua destinação aos grandes edifícios monumentais que sediavam setores da administração pública e os museus de história. Um exemplo disso é o *Musée de l'Histoire de France*, onde foram instaladas a *Galerie Historique* e a *Galerie des Batailles* por Louis Phillippe d'Orléans, em 1837, com imensas pinturas representando os episódios da história francesa. Emblemático, esse projeto de musealização do *château de Versailles* foi classificado pelo escritor Victor Hugo como o “próprio enquadramento da história”.²

Enquadrar a história era evocar uma condição política partilhável coletivamente e que “ensinasse” a ver, pela experiência nas exposições dos museus, os sentidos da “condição nacional” presente: o pintor de História instrui seu espectador ao escolher um

¹ Outra possibilidade sinônima é o termo “pintura de história”.

² POULOT, D. *Uma história do patrimônio no Ocidente. Séculos XVIII-XXI*. (Tradução: Guilherme João Freitas Teixeira) São Paulo: Estação Liberdade, 2009. p. 166, n. 24.

episódio representativo moral e intelectualmente para a compreensão de uma narrativa mais alargada.³

Ainda que tardiamente e como parte do projeto de instrução popular levado a cabo pelo regime republicano, o Museu Paulista é um desdobramento desse processo de constituição de museus na Europa ao longo do século XIX, assim como a constituição de suas coleções de história natural, de história nacional e de artes. Nesse sentido, problematizar a “Fundação de São Vicente” se torna um exercício necessário, visto que até hoje não realizado pela bibliografia especializada, e concatenado à necessidade de problematizar os agentes, condicionantes e critérios para a formação do acervo público paulista desde o fim do século XIX. Nesse sentido, a tela de Benedito Calixto se apresenta como um prisma desejável para observar e historicizar as práticas e as relações culturais subjacentes ao objeto musealizado, qualificando-as documental e criticamente.

Por ocasião da exposição “Benedito Calixto: memória paulista”, realizada em 1990 na Pinacoteca do Estado de São Paulo, o então diretor do Museu Paulista, Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, já enunciava a importância da “Fundação de São Vicente” para documentar as práticas de representação vigentes no fim do século XIX. O autor sugere que a imagem visual proveniente das práticas de composição da pintura histórica seja matricial para circunscrever possibilidades e leituras a respeito da vida social, de como o pintor dialoga com a linguagem artística em curso e sobre o potencial da própria obra na tessitura do imaginário histórico:

o universo documentado por Calixto não é o do século XVI, mas sim o de seu tempo, a virada do século XIX. É nesta direção, pois, que sua obra conviria ser explorada e é no campo do imaginário tardo-oitocentista que seu valor documental é relevante.⁴

Trata-se, assim, de compreender a composição da pintura como representação artística da história paulista, que atendeu a critérios previamente estabelecidos e/ou acordados entre o pintor, os circuitos plásticos e intelectuais com os quais travava diálogo e os encomendantes da obra. É necessário ainda compreendê-la como vetor agenciador de relações sociopolíticas, simbólicas e imaginárias, especialmente por sua condição de exibição em um museu.

³ SÉRIÉ, P. *La peinture d'Histoire en France. 1860-1900*. Paris: Arthena, 2014, p. 22-23.

⁴ MENESES, U. T. B. de. *Benedito Calixto como documento: sugestões para uma releitura histórica*. IN: MILLIET, M. A. de O. (org.) *Benedito Calixto: Memória paulista*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1990, p. 43-45.

É nesse sentido que Tomás Vejo acusa a insuficiência de tomar uma pintura histórica somente segundo a condição de “fato estético”, sendo necessário problematizar as escolhas, experiências e as demais linhas de força que possam condicionar a elaboração do plano compositivo da obra: fontes documentais, entre outros aspectos.⁵ A fabricação de “lugares de memória”, segundo Pierre Nora, se relaciona com o propósito de fabricação de uma obra de arte em grande formato, em que os sentidos celebrativos e ilusórios da referência construída sobre o passado funcionam enquanto modalidades de re-ritualização da vida social.⁶

É na exposição dos museus públicos de História que as pinturas sobre episódios representativos do passado nacional cumprem suas funções pedagógica, cívico-moral e afetiva, induzindo o visitante a entrar em contato com uma narrativa histórica a ser partilhada e celebrada no nível individual e coletivo.⁷ A construção dessas narrativas visuais tem por objetivo afirmar impositivamente as identidades, cumprindo uma função cultural legitimadora nas sociedades “dessacralizadas”. Segundo Anthony D. Smith, a pintura histórica tem, nesse sentido, a prerrogativa de criar onisciência sobre o nacional a partir da ideia de pertencimento e partilha do passado comum.⁸

Para além da temática inscrita no discurso político-imaginário paulista, “Fundação de São Vicente” é singular pelo imediatismo de sua musealização e pela permanência na coleção artística do Museu Paulista: portadora de um sentido evocativo e celebrativo da nação, foi incorporada ao acervo como um objeto histórico de função contemplativa e cultural. Ela foi exposta como registro do momento da fundação vicentina, e não como representação imaginária construída segundo as percepções de artistas e da *intelligentsia* do fim do século XIX.⁹ Assim, o conceito de *semióforo* gestado por K. Pomian nos parece pertinente à problematização da obra de Calixto enquanto objeto museal: a revogação da historicidade das escolhas e demandas compositivas cristaliza a cenografia do ato fundacional, reforçando a ideia de construir uma visão verossímil em relação ao passado colonial.¹⁰

⁵ VEJO, T. J. *Pintura de história e imaginário nacional: el pasado en imágenes*. IN: *Historia y grafia*, UIA, n. 16, 2001. p. 80.

⁶ NORA, P. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. (Trad. Yara Aun Khoury). IN: *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez/1993, p. 14.

⁷ PEREIRA, W. L. C. de M. *Imagem, nação e consciência nacional: os rituais da pintura histórica no século XIX*. IN: *Cultura Visual*, n. 17, maio/2012, Salvador: EDUFBA, p. 94.

⁸ SMITH, A. D. *The ethic origins of nations*. Nova Iorque: Blackwell, 1988. p. 15. *Apud*. VEJO, op. cit., p. 106.

⁹ MENESES, 1994, op. cit., p. 27-28.

¹⁰ POMIAN, 1977. *Apud* MENESES, op. cit., p. 18.

A musealização da “Fundação de São Vicente” é também a monumentalização de seu pretense potencial documental, um “*produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder*”, como lembra Le Goff.¹¹ Problematicar o potencial documental da tela passa, portanto, pela historicização das apropriações “monumentalizantes” a que foi submetida.¹²

A renovação documental trazida pela Nova História Cultural na década de 1980 contribuiu para as reflexões sobre a Memória Social.¹³ Dentre os protagonistas deste redimensionamento teórico-metodológico, destacou-se o supracitado historiador Pierre Nora, cujos *lugares de memória* serviram largamente às desconstruções conceituais das metanarrativas e à desnaturalização de sentidos socialmente cristalizados.

Ainda que os museus de História tenham gestado projetos visuais basilares para a engenharia simbólica do passado nacional, é notório que os historiadores profissionais não tenham se atido, até meados dos anos 1990, à problematização de seus processos de institucionalização, formação de acervos e exposição de coleções. Até então, conforme notou Dominique Poulot, as iniciativas e decisões quanto à criação e gestão dos museus históricos teriam ficado sob o encargo da classe política.¹⁴

A partir da década de 1990, a política curatorial de diversos museus de História no Ocidente passou a integrar novos sujeitos ao discurso museológico, recuperando o lugar destas instituições na construção da cidadania e afirmação dos direitos socioculturais.¹⁵ Esta “reorganização racional” de acervos e exposições testemunhou as vocações política e politizadora do discurso histórico no espaço museológico por meio da criação de novos sentidos culturais e imaginários.¹⁶

¹¹ LE GOFF, J. *Documento/Monumento*. IN: *História e Memória*. Campinas: Editora da UNIC-AMP, 1990. p. 545.

¹² Idem, ibidem, p. 547-8: “O documento é (...) o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais ele continuou a viver, a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. (...) O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias.”

¹³ Para um balanço historiográfico sobre o imaginário cultural coletivo, cf. PESAVENTO, S. *Imaginando o imaginário*. IN: *Revista Brasileira de História*, v. 15, n. 29, p. 09-27, SP, 1995.

¹⁴ POULOT, D. *Les musées d'histoire en France entre traditions nationales et soucis identitaires*. IN: *Anais do Museu Paulista*, v. 15, n. 02, jul.-dez. 2007, p. 296: “La décision de bâtir un musée d'histoire, tout au long de l'histoire contemporaine française, vient généralement du milieu politique, local ou national, et répond à telle ou telle actualité.”

¹⁵ Idem, ibidem.

¹⁶ ARENDT, H. *La crise de la culture*. Paris: Gallimard, 1972. Apud POULOT, D. *Uma história do patrimônio no Ocidente. séculos XVIII--XIX. Do monumento aos valores*. São Paulo: Estação da Liberdade, 2009. p. 97, n. 21.

Se os séculos XIX e XX foram marcados, ainda nas palavras de Poulot, por uma “*vontade geral de criar conexões*” (revisitada incessantemente após 1945), o ambiente intelectual da década de 1990, alinhado à história cultural e à crítica pós-moderna sobre a fragilidade das metanarrativas unificadoras, renovou a problematização historiográfica a respeito do papel dos museus na consolidação de representações culturais socialmente difundidas e apreendidas. Assim, a história das instituições museológicas e os processos museais foram inseridos no horizonte dos pesquisadores brasileiros.

Nesse sentido, nossa pesquisa sobre a “Fundação de São Vicente” se inscreve em uma preocupação em reconstituir, a partir das coleções de artes e de história do Museu Paulista, os agentes, os critérios e os interesses envolvidos na formação de um acervo público pelo governo do Estado de São Paulo desde a Primeira República. Tratando-se de uma das principais pinturas históricas pertencentes à instituição, tornou-se indispensável que estruturássemos as problemáticas concernentes a três eixos distintos e autocomplementares relativos ao seu circuito social: sua concepção, sua musealização e as formas de sua apropriação. Essa abordagem, a de reconstituir a trajetória do objeto, é sugerida também por Meneses: seria a reconstituição do ciclo de produção, difusão e consumo da imagem da pintura histórica musealizada.¹⁷

Nos últimos quinze anos, pesquisadores têm se dedicado à historicizar as coleções do Museu Paulista. São exemplos as pesquisas de Paula Andrade de Carvalho¹⁸, Fábio de Moraes¹⁹ e Pedro Nery²⁰ que se debruçaram, respectivamente, sobre as formações das coleções Sertório, de história pátria e da Galeria Artística. No âmbito específico das pinturas históricas, Michelli C. S. Monteiro²¹ dedicou-se à tela “Fundação de São Paulo”, de Oscar P. da Silva, enquanto Carlos R. de Lima Jr.²² às telas desse pintor encomendadas por Afonso Taunay para o Centenário da Independência, tais como “O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União” e “Sessão das Cortes de

¹⁷ MENESES, Ulpiano. T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. IN: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, 2003, p. 28.

¹⁸ CARVALHO, P. C. A. de. *O Museu Sertório: uma coleção particular em São Paulo no final do século XIX (primeiro acervo do Museu Paulista)*. IN: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.22. n.2. p. 105-152. jul.- dez. 2014.

¹⁹ MORAES, F. R. de. *Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering*. IN: *Anais do Museu Paulista*, v. 16, n. 01.

²⁰ NERY, P. *Arte, pátria e civilização. A formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo. (1893-1912)*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo, 2015.

²¹ MONTEIRO, M. C. S. *Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana*. Dissertação de Mestrado, FAU-USP, 2012.

²² LIMA JR., C. R. *Um artista às margens do Ipiranga. Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. Dissertação de Mestrado, IEB-USP, 2015;

Lisboa”. Da autoria de Benedito Calixto, Paulo Garcez Marins estudou o retrato de Domingos Jorge Velho, por se tratar da primeira representação de um bandeirante a ser incorporada ao acervo do Museu.²³

Caleb F. Alves se dedicou a problematizar a “Fundação de São Vicente” tendo em perspectiva a carreira artística de Benedito Calixto como pintor de História e produtor de representações do litoral sul paulista, em que a cena fundacional é tomada em análise e aponta possibilidades de interpretação que são retomadas ao longo dessa pesquisa.²⁴

Marins chamou a atenção sobre a disparidade entre os eventos que estavam sendo comemorados em 1900, ou seja, o IV Centenário do Descobrimento do Brasil, e a tela encomendada a Benedito Calixto, que retratava a fundação da capitania de São Vicente, o que, de acordo com sua hipótese, representava uma forma de disputa simbólica entre São Paulo e os demais estados brasileiros, fazendo com que os paulistas o protagonizassem forçosamente, ainda que isso implicasse em um “malabarismo” temporal e também espacial.²⁵

A hipótese de que a “Fundação de São Vicente” teria sido encomendada como um recurso de afirmação simbólica da elite perrepista foi o nosso ponto de partida. Por isso, o primeiro capítulo dessa pesquisa foi integralmente dedicado a documentar a trajetória da “Sociedade Comemoradora do IV Centenário da Descoberta do Brasil”, tomando o exercício como necessidade imediata aos nossos objetivos: a participação de Benedito Calixto como diretor técnico, a montagem e formação do acervo exibido na Exposição Histórica e Archeológica e o acordo entre o pintor e a associação pela “Fundação de São Vicente” e suas condições de inauguração e exibição foram as principais problemáticas enfrentadas nesse capítulo.

No segundo capítulo, dedicamo-nos à concepção artística da obra. Isso implicou na análise da produção intelectual de Benedito Calixto (*Villa de Itanhaem*, 1895), suas referências intelectuais e os problemas historiográficos em seu horizonte. Dedicamo-nos também a abordar sua experiência como estudante de pintura em Paris, entre 1883 e 1884, na *Académie Julian*, sua correspondência com Belmiro de Almeida e seu contato com Victor Meirelles. Enunciamos interpretações sobre possibilidades de diálogos entre a cena fundacional elaborada por Calixto e o que observou no *Musée de l'Histoire de France*. Retornamos, por fim, às comemorações do IV Centenário em São Vicente para

²³ MARINS, P. C. G. *Nas matas com poses de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia*. IN: *Revista do IEB*, n. 44, fev. 2007.

²⁴ ALVES, C. F. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. São Paulo: EDUSC, 2003.

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 87.

estabelecer algumas possibilidades de leitura sobre a ação e apropriação imediatas da tela ainda em seu contexto inaugural.

No terceiro e último capítulo, reconstituímos o processo de doação da pintura pela Sociedade Commemoradora ao governo do Estado de São Paulo e o litígio enfrentado pelo pintor em relação ao pagamento e definitiva aquisição para o Museu Paulista (1903 a 1906). Dedicamo-nos a compreender a exibição da obra na sala B-11, de mineralogia e paleontologia, e na sala A-10, já durante a gestão de Afonso Taunay, de cartografia histórica. Encerramos nossa contribuição ao estudo desta pintura ao oferecer perspectivas interpretativas a respeito das formas de apropriação da imagem da tela, estabelecendo correspondências diretas com grupos de interesses e com as disputas intelectuais em curso no fim do século XIX e início do XX, sua reprodução em livros escolares e na série de selos comemorativos elaborada para o IV Centenário da fundação de São Vicente, em 1932, o que inaugurava aquilo que Arjun Appadurai chama, instigantemente, de “a vida social das coisas”²⁶, biografia essa que se renova constantemente e sobre a qual oferecemos alguns de seus primeiros passos.

²⁶ Cf. APPADURAI, A. (ed.) *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. New York: New School University, 1988.

CAPÍTULO 01

COMPREENDENDO UM PARADOXO: A “FUNDAÇÃO DE SÃO VICENTE” NO IV CENTENARIO DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL

Nasce uma polêmica

Em 11 de agosto de 1898, o leitor d’*O Estado de São Paulo* se depararia com uma carta vociferante e acusatória. Seu autor, José Leite da Costa Sobrinho, reclamava ser injusto atribuir ao Club Naval do Rio de Janeiro a iniciativa em comemorar o quarto centenário do Descobrimento do Brasil. Tal iniciativa, argumentava, deveria pertencer à associação reunida em São Vicente em julho daquele ano (cinco dias antes, inclusive, da primeira reunião dos militares da Marinha), e da qual era representante. Se, à primeira vista, a disputa parecia ancorada na mera concorrência pelo calendário, a reclamação transcendia esse detalhe.

Costa Sobrinho afirmava, em primeiro lugar, que à reunião inaugural em São Vicente estiveram presentes “*distinctos cidadãos*” da vida pública santista e vicentina que, na “*outrora sede da 1ª capitania que regularmente se fundou no Brasil*”, deliberaram pela instauração da associação comemorativa. Ele reforçou o tom acusatório ao rememorar que, dias após a fundação, em 25 de julho, o próprio *O Estado de São Paulo* noticiara o fato. Vale a reprodução do excerto que esclarece as intenções da reivindicação:

V. s. foi injusto para comnosco dando iniciativa áquelles, e ainda mais injusto quando diz: “É preciso que desde já tomemos uma resolução no sentido de secundar os intuitos da comissão eleita na reunião que se effectuou no Rio, etc., etc.” No entender de v.s., a sociedade organizada aqui em S. Vicente nada vale, não somos paulistas e a iniciativa que é nossa fica annullada, ante a reunião que, em segundo lugar, foi effectuada pelos officiaes da nossa armada! Pedimos vênia á v. s. e esperamos do seu alto cavalheirismo reivindicar para este canto do glorioso Estado de S. Paulo, hoje calmo e obscuro, mas outr’ora sede da energia paulista e que foi o berço glorioso desta nacionalidade, a iniciativa da gloriosa idéa.²⁷

Uma leitura inicial torna evidente a busca pela legitimidade do protagonismo vicentino na comemoração do Descobrimento do Brasil. Atribuir tal iniciativa aos membros do Club Naval e insistir que os paulistas lhes fizessem frente eram ações duplamente ultrajantes. Primeiro, por negar o requerido protagonismo; segundo, por desconsiderar completamente os intentos advindos da Sociedade Commemoradora.

²⁷ *O Estado de S. Paulo*, 11 de agosto de 1898, p. 01.

Exigir uma retratação formal e recobrar a experiência histórica de São Vicente como “*sede da primeira capitania*”, “*da energia paulista*” e “*berço glorioso desta nacionalidade*” são tentativas de construção da autoridade moral sobre os paulistas de 1900, ao mesmo tempo em que denunciam o contraste entre a glória colonial e o “*calmo e obscuro*” presente.

A resposta do jornal – acompanhada de alguma ironia – veio já no dia seguinte. Após parabenizar as intenções e concordar sobre a antecedência, afirmava que teria partido do Club Naval a iniciativa de estabelecer as “*(...) bases praticas para as festas, que organisou um programma e constituiu commissões especiaes para dirigir os trabalhos preparatorios indispensaveis.*”²⁸ Anônimo, o replicador menciona ainda que o “registro de patente” sobre o IV Centenário do Descobrimento não pertenceria a nenhum dos dois. Recomenda, em seguida, a leitura dos artigos de Paulo Rangel Pestana, Benjamin Franklin Ramiz Galvão e Henrique Coelho Netto, que já gestavam essas ideias há alguns anos, “*quando a sociedade de S. Vicente nem estava em germen*”, terminando por informar que disputa análoga era travada no Rio de Janeiro entre a *Gazeta de Notícias* e *O Paiz*, tendo este último se referido “*a um artigo que publicou em 17 de junho de 1892*²⁹ *sobre essa idea gloriosa de que S. Vicente reclama a paternidade. O seu a seu dono.*”³⁰

De qualquer forma, o *Estado* não pareceu convencido pela retórica passadista evocada por Costa Sobrinho: nas entrelinhas, o jornal paulistano afirmava que, pertencesse a quem pertencesse, aquela não era uma prerrogativa a ser reivindicada pela Comemoradora, direcionando o olhar do leitor à iniciativa liderada por Benjamin Franklin de Ramiz Galvão no Rio de Janeiro.

As atividades promovidas pela associação comemorativa da capital federal serão oportunamente mencionadas, pois o exercício de aproximação permitirá calibrar a compreensão sobre as especificidades da experiência vicentina, relacionando-os ao processo de encomenda, exibição e consumo da tela “Fundação de São Vicente”.³¹

²⁸ *O Estado de S. Paulo*, 12 de agosto de 1898, p. 02.

²⁹ *Nº O Paiz* de 17 de junho de 1892, Benjamin Franklin de Ramiz Galvão afirmava: “*(...) É tempo. Abramos uma exposição digna do Brasil e digna d’essa data que temos que celebrar. O govêrno e o povo congrace-se nesse exfôrço. Inicie-se desde já a obra. Preparemo-nos para dar prova de nossa virilidade. (...)*”. *Apud* Wanderley, op. cit., p. 72-73.

³⁰ *O Estado de S. Paulo*, 12 de agosto de 1898, p. 02.

³¹ Além das referências bibliográficas sobre as comemorações na cidade do Rio de Janeiro, pretende-se mobilizar também o 23º número do sétimo volume da Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, publicado em junho de 1900, que traz um dossiê sobre as programações em Salvador. Cf. *RIGHB*, v. VII, n. 23, 1900.

Por ora, continuemos com os argumentos de Costa Sobrinho. O segundo, um tanto mais concreto, concentrava-se em torno dos “*distinctos cidadãos*” presentes na inauguração.³² Naquele mesmo dia, provavelmente enquanto finalizava sua carta ao *Estado de S. Paulo*, o *Lavoura e Commercio* não apenas mencionava a iniciativa, como dizia quais cargos quem deveria ocupar na diretoria da Commemoradora:

Conforme fora anunciado, realizou-se hontem em S. Vicente a importante reunião para o fim da leitura e discussão dos estatutos da Sociedade Commemoradora do 4º Centenario da descoberta do Brasil. Os estatutos foram aprovados e eleita a seguinte directoria: presidente, capitão Gregorio Innocencio de Freitas; vice-presidente, Antonio José da Silva Bastos; 1º secretario, cap. José Leite Sobrinho; 2º dito, Saturnino Argollo; tesoureiro, Coronel Antonio Carlos da Silva Telles; orador, dr. José Cezario da Silva Bastos, e mais 24 conselheiros.³³

Na inauguração estiveram presentes também Antonio Emmerich, Nuno de Paiva, o “*negociante allemão Hermann*”³⁴, entre outros.³⁵ No decorrer de nossa apresentação, faremos uma prospecção mais detalhada sobre os membros da Commemoradora, cabendo, aqui, sinalizar as linhas gerais de sua tessitura social a partir dos exemplos supramencionados, que permitem inferir se tratar de membros destacados das comunidades de São Vicente e Santos. A reunião tinha por objetivo a aprovação dos Estatutos, onde foram anunciadas as intenções e orientações que direcionavam os planos para 1900. Trata-se de um documento produzido oficialmente pela Commemoradora: Começemos por ele.

A Sociedade Commemoradora segundo seus Estatutos

Ainda que o quarto centenário da expedição cabralina justificasse a formação da Sociedade Commemoradora, chama a atenção o fato de que logo no primeiro artigo seja firmado o compromisso de erigir um “(...) *monumento que perpetue a gratidão da*

³² *O Estado de S. Paulo*, 11 de agosto de 1898, p. 01.

³³ *Lavoura e Commercio*, 09 de agosto de 1898, p. 01.

³⁴ Com o intuito de instrumentalizar a compreensão sobre a tessitura da Sociedade Commemoradora, dados biográficos sobre os personagens citados serão oferecidos ao longo do texto. Previne-se desde já que, malgrado poucas exceções, as referências pecam em precisão. Mesmo quando abundantes, os dados foram extraídos de fontes documentais de tonalidade panegírica, como a “*Polianteia Vicentina*”, publicada por ocasião do 450º aniversário da fundação de São Vicente, ou a antologia biográfica “*Vultos Vicentinos*”. O “*negociante allemão Hermann*” mencionado acima era, no caso, Hermann Hayn, da Câmara Municipal de São Vicente e conselheiro da Commemoradora. Cf. *O Estado de S. Paulo*, 08 de abril de 1899, p. 01, que lista os responsáveis de primeira-hora pela iniciativa.

³⁵ *O Estado de S. Paulo*, 11 de agosto de 1898, p. 01.

actual geração vicentina aos fundadores da Capitania de São Vicente.”.³⁶ É notória a dupla conveniência dos objetivos: mais do que celebrar o Descobrimento em 1900, a *causa* primária das comemorações era a própria história vicentina.

O monumento, adiantemos, foi erguido e inaugurado na Praça 13 de Maio em 22 de abril de 1900. Ele será analisado oportunamente, quando detivermos nossa atenção sobre a execução das programações. Por enquanto, busquemos delinear apenas as intenções e previsões.

Caberia prontamente meditar sobre a semântica do termo “gratidão” expressa naquele compromisso. Segundo a gramática da antropologia das emoções, o valor moral da gratidão criaria uma relação hierárquica entre quem a possui e quem a recebe: por ser incapaz de retribuir, o beneficiado aceitaria subjetivamente a diminuição de seu *status* em relação ao beneficiador.³⁷ Se cumpriria “agradecer” aos fundadores da São Vicente quinhentista, torna-se lícito inferir uma tentativa análoga impetrada pelos sócios da Comemoradora, tanto em relação aos seus contemporâneos, quanto às gerações vindouras.

Esses “publicistas da nação”³⁸ desejavam, por meio da comemoração do IV Centenário, demarcar tanto a fronteira do passado quinhentista em relação ao presente, quanto estabelecer – a partir da autoproclamada responsabilidade em direcionar o olhar paulista à exaltação da história vicentina – sua diferença, enquanto comunidade política, em relação aos outros grupos de interesses locais que interagiam no cenário finissecular. Daí, então, a ênfase na construção do monumento público privilegiando a expedição martim-afonsina de 1532, o que Paulo César Garcez Marins qualificou “malabarismo temporal”.³⁹ Há de se perceber que as intenções recaem também, necessariamente, à comunidade a qual os associados se reportavam: porta-vozes de um projeto político e moral de essência potencialmente unificadora, calcado na difusão de um “sentimento patriótico” paulista. Tratar-se-ia de uma forma simbólica de distinção que, no limite, atenta para a demarcação das fronteiras e reafirmação das hierarquias sociais locais e, ao mesmo tempo, das outras comunidades políticas.

Essa foi também a percepção de Marcelo da Rocha Wanderley em relação ao ambiente comemorativo na capital federal. Um excerto do *Livro do Centenario* –

³⁶ Estatutos da Sociedade Comemoradora do IV Centenário da Descoberta do Brasil, Capítulo I, Artigo 1º, Parágrafo 2º, p. 02.

³⁷ REZENDE, C. B. et COELHO, M. C. P. *Antropologia das Emoções*. Editora da FGV: São Paulo, 2010, p. 90.

³⁸ Cf. WANDERLEY, op. cit.

³⁹ MARINS, op. cit., p. 87.

publicação oficial levada a cabo pela *Associação Comemorativa* – ilustra isso com precisão: “*Essa conquista, filha do esforço de um grupo de bravos patriotas, a cujo apêllo acudiu a nação pressurosa e entusiasta, não tem talvez similar na História.*”⁴⁰ Salvaguardadas as devidas proporções e particularidades, as estratégias de cooptação e autoafirmação detêm semelhanças dignas de nota, como veremos também por meio dos exemplos que se seguirão.

Tanto na cidade do Rio de Janeiro quanto em São Vicente, o movimento favorável às comemorações se traduz na exortação ininterrupta à adesão popular, não bastando os esforços das associações envolvidas na organização do IV Centenário. Tratava-se de sustentar a ideia do “sentimento patriótico” comunitário que deveria ser difundido e compartilhado, inclusive por meio da encomenda de suportes simbólicos que pudessem funcionar como “*uma modalidade específica de atração dos espectadores (...) concebidas de modo a ativar o envolvimento, o sentimento comunitário através da popularização do passado*”, tendo como exemplos esculturas, monumentos, pinturas, cortejos cívicos etc.⁴¹

A encomenda da “Fundação de São Vicente” ao pintor Benedito Calixto se inscreve nesse processo de fabricação do imaginário político e cultural, efetivado por meio da reprodução dos interesses de um grupo de poder em formatar uma interpretação específica sobre o passado local, regional e nacional. No Rio de Janeiro, o vencedor do concurso de pintura da associação comemorativa fluminense foi Aurélio de Figueiredo, pela composição da tela “Terra”.⁴² Já o pintor acadêmico Victor Meirelles, na mesma ocasião, apresentava ao público carioca o “Panorama do Descobrimento do Brasil”.⁴³

Por ora, retomemos os Estatutos da Comemoradora. Suas intenções secundárias, todas previstas no Artigo 2º, conjuntamente à publicação de uma “*polyanthea artistica, historica e litteraria*”, também previam uma “*collecção de gravuras e photographias dos monumentos e pontos do litoral, os mais assignalados, das cidades de São Vicente, Itanhaén, Santos e São Paulo.*”

A publicação da polianteia é exemplo loquaz do raciocínio que desenvolvíamos há pouco. A raiz etimológica da palavra advém da língua grega e significa “coleção de

⁴⁰ RAMIZ GALVÃO, B. F. *Livro do Centenario 1500-1900*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, vol. IV, p. 91, n. 41. *Apud.* WANDERLEY, *op. cit.*, p. 52.

⁴¹ WANDERLEY, *op. cit.*, p. 102.

⁴² MORETTIN, E. *Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro*. IN: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 152.

⁴³ Cf. *infra*.

flores”. Trata-se de uma publicação comemorativa que reúne e exalta a memória de personagens públicas em linguagem grandiloquente, de tom panegírico. Ainda que invisibilizem tensões, contradições e disputas protagonizadas pelos biografados, tais documentos se mostraram fonte documental indispensável para o exercício de sua circunscrição sociopolítica, já que, apesar da distância cronológica em relação a 1900, os nomes de muitos associados à Comemoradora tenham recebido apreciação e, por isso, permanecido vivos na memória local.

O que fica evidente, voltando aos Estatutos, é a potencial iniciativa em registrar as biografias dos participantes do IV Centenário do Descobrimento, decerto acompanhadas pelos personagens históricos centrais da história vicentina. Esse “autorregistro” corresponderia ao *Livro do Centenario 1500-1900*, publicado pela Imprensa Nacional, que reunia artigos enciclopédicos sobre o “conhecimento produzido no Brasil” até 1900: história, literatura, religião, ciências, artes, medicina etc. Seja como for, a previsão de um registro escrito sobre as atividades da Sociedade Comemoradora se conjuga aos demais suportes de cooptação e distinção, com o adendo de funcionar como um instrumento de promoção e difusão das personalidades envolvidas nas comemorações.

A intenção em formar uma coleção de gravuras e fotografias que difundisse a imagem “(...) *dos monumentos e pontos do litoral, os mais assinalados, das cidades de São Vicente, Itanhaén, Santos e São Paulo*” aponta nas mesmas direções da polianteia: a circulação dos registros visuais da paisagem natural e urbana sul-litorânea e da capital que, em nossa interpretação, também colaboraria para difundir os agenciadores do IV Centenário em S. Vicente. Mobilizar episódios históricos e paisagens geográficas, nesse caso, seria uma propaganda política da comunidade local em relação ao Estado de São Paulo.

A despeito de seu provável descumprimento, essas duas intenções previstas pelos Estatutos guardam claros vínculos com as declarações de Costa Sobrinho ao *Estado de S. Paulo*, cujo esforço em apelar para a história da capitania vicentina visava, como já afirmamos, chamar a atenção dos paulistas para as cidades do litoral sul, mobilizando-a como recurso de afirmação e autopromoção. A divulgação das atividades promovidas pela Comemoradora pela grande imprensa santista⁴⁴, cujas notícias eram replicadas também nos jornais da capital, pode ser inscrita no mesmo processo, tendo esses noticiários um papel agenciador fundamental.⁴⁵

⁴⁴ E. g., o *Vicentino*, o *Cidade de Santos* e, ainda que tardiamente, a *Revista da Semana* (janeiro/1902).

⁴⁵ BARBUY, op. cit. e WANDERLEY, op. cit.

Outros dois objetivos haviam sido previstos no Artigo 2º: a realização de “*festejos populares*” e de “*uma exposição de objectos de arte e archeologicos, concernentes a vida, usos e costumes de nossos antepassados, publicações de tudo que possa servir de elemento para o estudo de nossa historia pátria.*”⁴⁶ Contrariamente aos objetivos listados acima, que provavelmente não foram levadas a cabo, estas se tornaram parte das programações oficiais do IV Centenário e foram documentadas pela imprensa local, o que possibilita a apuração detalhada de seus processos de montagem, inauguração e visitação.

Antes de seguirmos às programações oferecidas entre abril e maio de 1900, no entanto, cabe deter nossa observação sobre os demais artigos dos Estatutos, que informam sobre a política de recrutamento para a associação e sobre as funções, deveres e obrigações a que seriam submetidos.

Entre os artigos 3º e 7º estavam previstas três categorias distintas de associação: os sócios efetivos, os honorários e os beneméritos.⁴⁷ Para se tornar efetivo, o postulante deveria pagar uma joia de 20 mil réis, comprometendo-se também a pagar uma mensalidade equivalente a 5% desse valor. Os membros honorários seriam nomeados por “*seu saber, merecimentos e serviços prestados ao Paiz*”, pela Assembleia Geral ou pela Diretoria. Por fim, os beneméritos seriam reconhecidos pelos serviços prestados ou pelas doações à Sociedade Commemoradora.

As duas últimas categorias, formatadas em um modelo de recrutamento essencialmente meritório e personalista, explicitam a pretensão da construção de uma rede de contatos que extravasassem o circuito santista e vicentino imediato. Exemplo, nesse sentido, foi o advogado campineiro João Cezar Bierrembach, condecorado sócio-honorário, e que recebeu convites para ministrar conferências ao longo do ano de 1899 e participar de solenidades organizadas pela Commemoradora. O jornal *O Paiz*, militante de primeira hora das comemorações do IV Centenário do Descobrimento no Rio de Janeiro, ilustra o rol de sócios-beneméritos eleitos.⁴⁸

A adesão voluntária cumpria outros requisitos. Os sócios efetivos deveriam se comprometer, além da assiduidade às reuniões, em oferecer objetos e documentos para a

⁴⁶ Estatutos, op. cit., p. 02.

⁴⁷ Estatutos, op. cit., p. 03.

⁴⁸ *O Paiz*, 31 de agosto de 1900, p. 01.

(futura) exposição de 1900, como “(...) *toda o auxílio da sua intelligencia, bem como toda a cooperação moral e material, para a prosperidade da Sociedade*”.⁴⁹

O engajamento era, portanto, previsto tanto pelo interesse na história do Brasil, que incorria no colecionamento particular de objetos antigos de toda sorte de tipologia, quanto no esforço em promover a causa. É arriscado interpretar o significado prático da expressão “*cooperação moral e material*”: de imediato, poder-se-ia supor tratar-se de um apelo à mobilização de recursos sociais e financeiros por parte dos membros, como veremos, normalmente envolvidos em atividades políticas, comerciais ou de imprensa.

Ainda que o IV Centenário do Descobrimento tenha sido celebrado pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e em Campinas, foi a associação vicentina quem clamou aos cidadãos paulistas que auxiliassem a “*execução do patriotico programma*”, atraindo, em movimento centrípeto, a adesão de outros municípios e a chancela da iniciativa pela presidência do Estado. O recém-fundado IHGSP se contentaria com uma sessão solene em 03 de maio de 1900, onde “*estiveram presentes vários associados*”.⁵⁰

Não é sem razão, aliás, que a função de orador tenha ficado aos encargos de José Cesário da Silva Bastos. Além de proprietário do jornal *Cidade de Santos* e chefe do Partido Republicano de Santos, foi presidente da Câmara Municipal santista entre 1892 e 1896, e senador do Estado entre 1894 e 1897.⁵¹ Em novembro de 1900, quando das eleições para a 5ª legislatura senatorial estadual, fora novamente eleito.

O entrecruzamento dessas informações permite afirmar que a organização da Sociedade Commemoradora se aproximaria do que o memorialista Francisco Martins dos Santos chamou de “partido cesarista”⁵², colocando o IV Centenário à serviço dos interesses de um grupo específico da comunidade política local que orbitava em torno da liderança de Cesário Bastos.⁵³

Ainda que tenha recuperado sua posição senatorial no fim de 1900, cumpriria notar também que, apenas dois anos depois, Bastos era apresentado como “chefe do partido dissidente” pela *Revista da Semana*, em janeiro de 1902.⁵⁴ Enquanto grupo de

⁴⁹ Estatutos, op. cit., p. 4-5.

⁵⁰ Cf. *RIHGSP*, v. 05, 1900. *Sessão solene de 03 de maio de 1900*, que contou com a presença de “vários sócios”.

⁵¹ Nota-se que o período da 4ª legislatura (1898-1900), quando Cesário Bastos desocupou seu lugar no Senado, é precisamente correspondente àquele em que a Sociedade Commemoradora estivera em atuação.

⁵² SANTOS, Francisco Martins dos. *História de Santos*. 1532-1936. São Paulo: Empreza Graphica da Revista dos Tribunaes, 1937.

⁵³ E. g., a reportagem publicada sobre o senador no *Cidade de Santos*, 07 de janeiro de 1899.

⁵⁴ *Revista da Semana*, edição especial de janeiro de 1902.

interesses, o esforço de aproximação com a presidência do Estado de São Paulo parece corroborar nossas hipóteses sobre os usos da história vicentina para a reconstrução do trânsito político das elites do litoral na esfera legislativa estadual, com maior preocupação em orientar a visão do governo paulista à sua própria direção, do que em concorrer com as iniciativas orquestradas por outros estados da federação. Comemorar o descobrimento recaía, portanto, em uma dupla intenção, quais sejam, a de relembrar que a ocupação e a colonização do território brasileiro teria se iniciado em São Paulo e, consonantemente, relembrar aos paulistas de que esse mesmo processo teria se iniciado no litoral sul de seu Estado: assim, os brasileiros deviam aos paulistas e estes aos vicentinos.

Ainda pelos Estatutos, a presença dos sócios efetivos seria obrigatória apenas em duas ocasiões: as sessões realizadas nos dias 22 de janeiro dos anos de 1899 e de 1900, “*por serem essas dactas anniversarias da chegada a este porto da Armada de Martim Affonso de Souza, fundador e 1º. donatario da Capitania de S. Vicente*.”.⁵⁵ Enquanto no Rio de Janeiro e em Salvador era celebrada a expedição cabralina *per se*, a associação vicentina optava claramente por inscrever o litoral sul na história do território paulista e, por sua vez, ao cancelar a proposta, o governo paulista celebrava oficialmente a nação a partir de sua própria experiência histórica.

A Sociedade Commemoradora divulgou sua iniciativa nos jornais, solicitando donativos e a participação dos cidadãos paulistas. Na ausência das atas de reuniões, correspondências ou outros documentos que permitissem inferências mais contundentes sobre a dinâmica dos interesses, debates e posicionamentos dos associados, mapear o plano das intenções e modelo de recrutamento resta como um exercício metodológico valioso para compreender as condições sociopolíticas que alicerçaram a encomenda da “Fundação de São Vicente” ao pintor Benedito Calixto.

Até agora pudemos observar que, quando os Estatutos foram aprovados, não havia uma intenção formal em encomendar uma pintura histórica – e, caso houvesse, esse registro não pode ser localizado. Inicialmente, estavam previstas as publicações de uma polianteia e de uma coleção fotográfica e de gravuras, além de festejos populares, uma exposição temática e um monumento, que ainda serão mencionados neste capítulo. É importante reconstruir, portanto, a aproximação entre Calixto e os encomendantes da tela, levantando hipóteses a respeito das condições e dos limites dessa relação.

⁵⁵ Estatutos, op. cit., p. 02.

A abordagem desse problema demanda que nos debruçemos sobre a angariação de recursos financeiros para o IV Centenário, de onde, adiantemos, seriam subtraídos, em tese, os dez contos de réis acordados pela obra.

São Vicente convoca os paulistas: o financiamento do 4º Centenário

A mencionada revolta de Costa Sobrinho contra o apoio d'*O Estado de S. Paulo*, às pretensões do Club Naval, se justificável, não tornava seus argumentos de todo insolentes. Na Sociedade Commemoradora, os movimentos de organização começaram bastante tardiamente. Após a publicação dos Estatutos, as notícias publicadas no *Cidade de Santos* se tornaram pontuais e esparsas durante todo o segundo semestre de 1898, tendo as atividades sido iniciadas, segundo o que pudemos constatar, apenas no início de 1899.

Conforme notou Marcelo da Rocha Wanderley em relação às comemorações na capital federal, os jornais tiveram um papel decisivo, ora resistindo, como fizera o *Noticia*, ora condescendendo com os intentos políticos e morais dos grupos envolvidos na comemoração do IV Centenário, como nos casos d'*O Paiz* e do *Jornal do Brazil*.

No governo federal, as animosidades se iniciaram no poder legislativo quando da requisição de verbas para a realização das programações, pois parte da classe política julgava o investimento nas comemorações um dispêndio excessivamente oneroso ao Tesouro Público, especialmente em função da crise econômica enfrentada pelo governo federal, liderado à época pelo cafeicultor e advogado perrepista Manuel Ferraz de Campos Salles.⁵⁶

Sustentamos nossas observações a partir do que foi publicado nos jornais *Cidade de Santos* e no hebdomadário *Vicentino*. O primeiro entrou em circulação em setembro de 1898 e era o “órgão oficial” local do Partido Republicano, chefiado em Santos por José Cesário da Silva Bastos. O *Vicentino*, propriedade do farmacêutico José Ignacio da Gloria (também empresário do ramo da imprensa e membro da Commemoradora) foi, em nossa perspectiva, o principal veiculador da causa comemorativa, tornando-se fonte documental indispensável nessa pesquisa.

Os dois jornais eram favoráveis às festividades vicentinas, o que não coopera para o mapeamento das hostilidades enfrentadas pela Commemoradora em relação a outros

⁵⁶ WANDERLEY, op. cit., p. 66-72.

grupos de interesses concorrentes. Se a tonalidade defensiva encontrada em referências pontuais acusa dissonâncias, ela é insuficiente para sustentar considerações relevantes à história política das comemorações. Tampouco é esse o objetivo imediato da pesquisa, nos cabendo apenas enunciar essas tensões.

A Commemoradora iniciou sua campanha de adesão na capital em abril de 1899, reiterando sua força “centrípeta” em relação às demais comunidades paulistas. Um longo texto, estampado logo na primeira página d’*O Estado de S. Paulo* de 08 de abril de 1899, foi iniciado com a apresentação da intenção em organizar as comemorações do IV Centenário do Descobrimento dali pouco mais de um ano, proposição novamente referendada pela ancianidade da capitania vicentina, origem territorial do então Estado de São Paulo.

O descobrimento do Brasil seria comemorado por meio da edificação de um monumento público “(...) *no proprio local onde fundou-se o primeiro nucleo de colonisação regular do Brasil e que foi a cellula mãe de nossa nacionalidade*”, deixando indubitável que a celebração do “*convívio das nações civilizadas*” com o Brasil deveria ser observada pela lente da experiência histórica no território paulista. A “gratidão” dos contemporâneos deveria mirar os “*heroicos fundadores da tradicional Capitania de S. Vicente*”. Seguindo a mesma gramática dos *Estatutos*, o apelo era para que:

o patriotismo dos habitantes deste rico Estado, para que prestem o seu generoso auxilio na proporção dos recursos de cada um, em prol da grande idéa projectada. Com este pequeno esforço, tornaremos patente que ainda existe, vivo e inquebrantável, na alma da actual geração, o mesmo entranhável amor, com o qual aquelles nossos antepassados tanto engrandeceram esta pátria, que tão forte nos legaram. Desnecessario é encarecer a importância deste tentamen em relação á historia da nossa pátria e á glorificação daquelles que se consagraram ao estabelecimento desta grande nacionalidade, para a qual está reservado o mais brilhante futuro ao convívio dos povos americanos. Assim, pois, a Sociedade Commemoradora do 4º Centenario, certa de que seu ideal patriotico será bem acolhido, dirige-se confiante ao povo paulista, solicitando o seu valioso apoio, para que se converta em realidade o commettimento projectado.⁵⁷

O texto exortava o patriotismo paulista a homenagear os personagens quinhentistas: o homem da São Paulo de 1900 seria herdeiro do patrimônio moral deixado pelos homens de quatro séculos antes. As expressões “*entranhável amor*” e “*alma da actual geração*” reportam uma retórica que denuncia a preocupação implícita no texto, ao sabor da cobrança de uma “dívida histórica” com a capitania de São Vicente.

⁵⁷*O Estado de S. Paulo*, 08 de abril de 1899, p. 01.

O que prossegue é capaz de ilustrar com eloquência o intento de convencimento: *“Desnecessario é encarecer a importância deste tentamen em relação á historia da nossa pátria e á glorificação daquelles que se consagraram ao estabelecimento desta grande nacionalidade, para a qual está reservado o mais brilhante futuro ao convívio dos povos americanos.”*⁵⁸

Nesse sentido, o apelo à adesão popular é feito por meio de um sentimento patriótico, traduzido por um vocabulário primordialmente afetivo que equaliza as relações entre as comunidades locais ao mesmo tempo em que reforça as prerrogativas vicentinas. Fica evidente que a propaganda da Sociedade Commemoradora procurava conduzir o olhar dos homens de 1900 às cidades sul-litorâneas paulistas. A memória da antiga capitania seria, assim, intrínseca à memória nacional, tanto quanto – ou até mais – do que permitia antever a expedição cabralina.

A concorrente Associação do IV Centenário do Descobrimento do Brasil coordenou uma estrutura idêntica de cooptação e divulgação a partir do Rio de Janeiro, apelando para o sentimento patriótico pela partilha do denominador comum entre os Estados da federação: o contato inaugural com a Europa, representado pelo navegador português Pedro Álvares Cabral. Essa “coesão” pretendida revogava os particularismos regionais, fagocitando essas diversas experiências históricas em prol da unidade.⁵⁹

É razoável considerar, portanto, que tenha havido no estado de São Paulo uma insubordinação em relação ao projeto advindo do circuito intelectual carioca. Não que este último, vale ressaltar, tenha buscado construir uma relação de “autoridade” em sobre as demais iniciativas pelo país, mas, ainda assim, tratava-se da “comemoração” oficial, financiada, inclusive, pelo poder executivo do governo federal.

Como veremos, esse “lugar simbólico” alternativo àquele pretendido no Rio de Janeiro foi construído pela Commemoradora ao longo de 1899 e 1900, contando com os esforços de uma ampla rede de personagens atuantes na comunidade política local e mobilizando a História como recurso de barganha para atrair as atenções para si, em detrimento do que era proposto na capital federal, já que, objetivamente, a colonização do restante do território brasileiro concorria com a efeméride cabralina.

O IV Centenário do Descobrimento foi uma roupagem necessária para difundir esse duplo intento autocelebrativo, mas cuja legitimidade necessitava reconhecimento e adesão por outras comunidades locais e, especialmente, da presidência do Estado.

⁵⁸ *O Estado de S. Paulo*, 08 de abril de 1899, p. 01.

⁵⁹ WANDERLEY, op. cit.

O texto apresenta as mesmas intenções dos Estatutos: um monumento público sobre a fundação da Capitania, a polianteia, a exposição e a coleção fotográfica. A diferença em relação ao que fora acordado no início de agosto de 1898 era a intenção, até então inédita, em “*Mandar confeccionar um painel histórico representando o desembarque de Martim Affonso de Souza no littoral de S. Vicente, no dia 22 de janeiro de 1532, de acordo com a lenda historica.*”⁶⁰

Ainda que não esteja enunciada a formalização da encomenda a Benedito Calixto, é válido tomar a “Fundação de São Vicente” como o atendimento dessa finalidade prevista já em abril de 1899. Para que esses objetivos fossem cumpridos, seria necessária a subscrição pública, pelas quais ficariam responsáveis quaisquer um dos trinta e cinco “*distinctos cidadãos*” da Commemoradora.⁶¹

Entre eles, havia representantes das elites políticas de Santos e São Vicente. Muitos, inclusive, já foram enunciados no decorrer de nossas reflexões: de Santos, Antônio José da Silva Bastos, José Cesário da Silva Bastos, Cel. Antônio Carlos da Silva Telles, Antônio Militão de Azevedo e o capitão José Leite da Costa Sobrinho; de São Vicente, o também capitão Gregório Inocêncio de Freitas – presidente da Câmara Municipal⁶² –, os vereadores Hermann Hayn e Joaquim Dias da Silva, o intendente Antônio de Lima Machado, os empresários Antonio Emmerich e José Ignacio da Gloria e, por fim, o pintor Benedito Calixto.

A convocação n’*O Estado de São Paulo* não foi uma ação pontual. Em abril de 1899, um ano antes das festividades ocorrerem, os associados pareceram dispostos a encampar o que fosse necessário para que o Descobrimento fosse comemorado em São Vicente.

⁶⁰ *O Estado de S. Paulo*, 08 de abril de 1899, p. 01.

⁶¹ Além dos nomes supramencionados, entre os associados santistas aparecem Saturnino Justo Argollo e Castro, Luiz Lauckens, José Caballero, Francisco P. Machado Reis, João Teixeira da Silva Frota, Comendador Francisco de Paula Ribeiro, Major João Constantino Janacopulos, Augusto Hacherodt, Julio Conceição, Dr. Manoel Maria Tourinho, Cel. Julio Mauricio da Silva, Comendador Manoel Dias Anastacio, Joaquim Duarte da Silva e Manoel Joaquim Barbosa. De São Vicente são listados o capitão Antão Alves de Moura, Paulino José Ribeiro Ratto, Francisco Emilio de Sá, Major Izolino de Carvalho, Augusto M. de Carvalho, Dr. Ananias de Assis Baptista. O Monsenhor coronel honorário Nemo de Faria Paiva, Ricardo Pinto de Oliveira e Arthur Camillo de Lins eram, respectivamente, de Mogi das Cruzes, Itu e São Paulo. Cf. *O Estado de S. Paulo*, 08 de abril de 1899, p. 01.

⁶² Entre 1899 e 1900, a Câmara Municipal de São Vicente era presidida por Gregorio Innocencio de Freitas e, além de Joaquim Dias da Silva e Hermann Hayn, composta também pelos vereadores Hermann Reippert e Fellipe Cahens, ambos sócios da Commemoradora.

Além dos donativos esperados, Gregório Innocencio de Freitas protocolou, em 18 de abril, um pedido de subvenção para a Câmara dos Deputados.⁶³ O silêncio estimulou, provavelmente, que fosse solicitada uma audiência diretamente com o presidente do Estado de São Paulo, coronel Fernando Prestes de Albuquerque. A notícia do *Cidade de Santos* deixa transparecer certo alento advindo desse encontro inicial, tendo havido alguma receptividade aos planos da Commemoradora:

Regressou de S.Paulo a comissão da sociedade commemoradora do 4º centenario do Brazil, de S. Vicente, tendo sido acolhida pelo exm. sr. presidente do Estado, que se comprometteu a solicitar um importante auxilio pecuniario do poder legislativo do Estado, para que seja condignamente commemorada na vetusta cidade de S. Vicente a faustosa data nacional de 22 de abril de 1900, 4º centenario do descobrimento do Brazil. A comissão era composta dos srs. capitão Gregorio I. de Freitas, presidente da sociedade, Tenente coronel Julio Mauricio da Silva e dr. Ananias de Assis.⁶⁴

É apenas em setembro de 1899, porém, por um breve desentendimento entre o *Cidade de Santos* e o *Vicentino*, que a questão da subvenção pública para o IV Centenário se torna desobscurecida. Em sua terceira edição, o *Vicentino* apela para que a negação da verba pela Câmara não fosse capaz de esmorecer os intentos da Commemoradora. A solução, para José Ignacio da Gloria, seria incumbir os sócios mais influentes, como Antônio Carlos da Silva Telles e Hermann Hayn, em angariar os vinte contos de réis injustificadamente negados pelos deputados.⁶⁵

Não tardaria para que o *Cidade de Santos* desvelasse a desatualização e a inverdade das informações que o semanário fizera circular, acusando-o de “injustiça contra o governo” e esclarecendo os fatos: após a verba ter sido negada pela Câmara, Cesário Bastos teria apresentado uma emenda para a lei orçamentária de 1900 durante a discussão no Senado e, com isso, teria garantido uma subvenção de trinta contos de réis para o IV Centenário. É de se notar que Bastos não havia sido eleito para a 4ª legislatura do Senado de São Paulo (1898-1900).⁶⁶

Uma leitura atenta é capaz de converter essa suposta indignação em uma propaganda de sua atuação pessoal:

A emenda já estava aprovada quando o *Vicentino* escreveu o artigo e, si pretendia fazer justiça, deveria não esquecer-se da dedicação do senador santista, que esforçou-se para que as suas emendas fossem aprovadas, como

⁶³ Carta original anexa no *Parecer n. 03 de 24 de abril de 1900 da Comissão de Fazenda e Contas da Câmara dos Deputados do Estado de São Paulo*. Consultado em: Arquivo Histórico Online ALESP.

⁶⁴ *Cidade de Santos*, 09 de julho de 1899, p. 01.

⁶⁵ *Vicentino*, 12 de setembro de 1899, p. 01.

⁶⁶ José Cesário da Silva Bastos foi eleito senador estadual para as legislaturas de 1894 (1895-7), 1900 (1901-3), 1907 (1908-10), e 1922 (1923-5). Entre 1898 e 1900, portanto, não tinha assento senatorial. Cf. Senado de São Paulo, IN: Base de Dados sobre a República Velha: www.al.sp.gov.br

de facto conseguiu. Na sessão de fusão, realizada hontem, foi essa emenda definitivamente incluída no orçamento, portanto, a verdade é que a sociedade conta com o auxílio de 30.000\$000, devido á influência e aos esforços do senador dr. Cesario Bastos.⁶⁷

Retomemos que o *Cidade de Santos* e o *Vicentino* faziam parte do mesmo grupo político, cujo delineamento foi possível a partir dos sócios da Commemoradora, onde tanto José Cesário da Silva Bastos quanto José Ignacio da Gloria se destacaram por seus protagonismos. Ainda que a documentação não nos autorize tecer considerações mais precisas, parece razoável aventar a hipótese de que a querela tenha sido propositalmente elaborada com a intenção de exaltar a imagem política de Bastos, chamando a atenção para seu esforço pessoal na obtenção de um valor ainda mais elevado do que o inicialmente preterido para a subvenção das celebrações.

Prova disso é que, uma semana antes, o *Vicentino* informava a recusa da Câmara em liberar a verba após três votações, restando confiar na aprovação do Senado paulista:

Ainda bem que o governo parece haver prestado atenção aos justos reclamos da Sociedade Commemoradora, embora a assembléa tivesse regeitado a verba para o monumento que se vae erigir aqui em 1.900, contamos que o senado deixará passar a verba cahida em terceira discussão da assembléa.⁶⁸

Com isso é premente retomar que, na denúncia de 12 de setembro, a deliberação no Senado é sequer mencionada. Discursivamente, os encargos pela recusa da verba permaneciam relacionados exclusivamente aos deputados estaduais:

Procurando, porem, o apoio tutelar do Governo, teve a desillusão que todos nós conhecemos: cahio na camara dos deputados o pedido de uma verba para auxiliar o patriotico certamen! De tempos immemoriaes o governo, entre nós, é o refugio de todos. Procura-se no poder central um sustentaculo, e quando todo o esforço converge para o desejado fim, resulta essa negativa que deve ter calado bem fun-do nos corações daquelles bons cidadãos.⁶⁹

Esse desencontro de informações permite antever o cenário desejado para o elogio a José Cesário da Silva Bastos. A denúncia levada a cabo pelo pequeno semanário foi prontamente rebatida por um jornal santista de grande circulação – e declaradamente conveniente aos interesses locais do PRP. O engano foi desfeito já na semana seguinte, quando o *Vicentino* alegou o desconhecimento da votação conjunta:

Quanto a este facto só temos de applaudir o esforço do snr. Senador Cezario Bastos que é orador da Sociedade, mas cumpre-nos dizer que até ser redigida aquella noticia não sabiamos que o Congresso, em sessão de fusão, tivesse dado aquella subvenção. Por este facto, entretanto só temos de applaudir o snr. dr. Cezario Bastos e dar os nossos parabens á Commemoradora.⁷⁰

⁶⁷ *Cidade de Santos*, 13 de setembro de 1899, p. 01.

⁶⁸ *Vicentino*, 05 de setembro de 1899, p. 01.

⁶⁹ *Vicentino*, 12 de setembro de 1899, p. 01.

⁷⁰ *Vicentino*, 19 de setembro de 1899, p. 01.

É possível que um ruído de informação tenha criado a assimetria entre os jornais, ainda que pertencessem a um mesmo grupo de interesses. Mesmo não sendo uma hipótese descartável, procuramos argumentar a plausibilidade de outra possibilidade de interpretação, observando contradições que elucidam habilmente sua intenção de fundo propagandístico, permanecendo José Cesário da Silva Bastos influente no Congresso estadual, a despeito de seu afastamento do Senado.

Três dias antes de o *Vicentino* publicar sua retratação, era aprovada a redação da lei orçamentária para 1900.⁷¹ Entre as subvenções e auxílios previstos, constavam os trinta contos de réis que financiariam a Sociedade Comemoradora do 4º Centenário da Descoberta do Brasil. Para efeitos de comparação, estavam previstos seis contos de réis para a Escola do Povo, cujo edifício sediou a Exposição Historica e Archeologica.⁷² Já a subvenção para o presidente do Estado era de quarenta e dois contos anuais.⁷³

O pedido protocolado na Câmara e a audiência com Fernando Prestes não foram suficientes, fazendo com que Bastos tivesse que usar sua influência para barganhar a aprovação da verba no Congresso estadual. O pagamento foi dividido em três parcelas, sendo a última delas recebida apenas pouco antes do início das celebrações.⁷⁴

Concomitantemente à discussão e votação da lei orçamentária para 1900, nota-se um movimento de aproximação entre a Sociedade Comemoradora e o presidente do Estado. Em 1 de setembro de 1899, Fernando Prestes foi recebido na cidade de São Vicente por uma comitiva de associados, que organizaram uma banda musical para a execução do hino nacional, entoado em coro pelos alunos das escolas públicas.⁷⁵ O presidente estadual foi conduzido em um *tour* por São Vicente – ocasião em que, aliás, foi-lhe ofertado por Benedito Calixto o livro *Villa de Itanhaen*, que publicara havia quatro anos.⁷⁶ Ainda como parte das solenidades,

⁷¹ Cf. Lei Nº. 686, de 16 de setembro de 1899, Capítulo I, Artigo 7º, § 10.º: “*Para a solemnização das festas do 4º Centenario do descobrimento do Brazil, em S. Vicente - 30:000\$000.*” Cf. Acervo Histórico ALESP. Acesso: 07. Mar. 2018.

Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1899/lei-686-16.09.1899.html>>.

⁷² Idem: “*Para a Eschola do Povo, de S. Vicente - 6:000\$000.*”

⁷³ Idem. Cf. Capítulo I, Artigo 2º, § 01.

⁷⁴ *Cidade de Santos*, 11 de abril de 1900, p. 01. Acrescente-se que, em abril de 1900, Gregório Innocencio de Freitas fez um novo pedido de auxílio pecuniário à Câmara dos Deputados, sendo prontamente recusado na Comissão de Fazenda e Contas em função do que fora votado no ano anterior. O pedido foi negado em 24 de abril, já no curso das comemorações, e arquivado dois dias depois. Cf. Parecer n. 03 de 1900 da Comissão de Fazendas e Contas da Câmara dos Deputados do Estado de São Paulo.

⁷⁵ *Cidade de Santos*, 02 de setembro de 1899, p. 01.

⁷⁶ Idem. Afirmou-se, primeiramente, que o livro teria sido oferecido por Martim Francisco. Na edição do dia seguinte, o engano foi desfeito: “*A pessoa que fez a offerta (...) foi o pintor Benedicto Calixto e não o*

o sr. capitão Leite Sobrinho apresentou o livro de actas da Sociedade Commemoradora, onde fôra lavrada uma acta extraordinaria e que foi assignada pelo sr. presidente do Estado, toda a sua comitiva e pessoas presentes. (...) O sr. presidente ficou encantado por essa excursão e agradavelmente impressionado pelas manifestações que expontaneamente recebêra. (...) O presidente da Sociedade Commemoradora do 4º centenario do Brazil, offereceu ao coronel Fernando Prestes uma bella medalha commemorativa do 4º centenario.⁷⁷

Essa aproximação evidencia os esforços da Sociedade Commemoradora em situar seus propósitos para o governo paulista. Tal aproximação foi sucedida por uma segunda visita, dessa vez para a inauguração em abril de 1900.⁷⁸ As comemorações iniciaram-se dez dias antes de Fernando Prestes deixar a presidência do Estado. Os elogios do Cidade de Santos ao chefe do executivo permitem antever o atendimento das demandas afeitas aos interesses do grupo estruturado em torno de Cesário Bastos, como a verba para a construção dos edifícios da Recebedoria de Rendas e da Escola Barnabé⁷⁹, idealizadas também pelo próprio senador.⁸⁰

No que diz respeito às subscrições financeiras, observa-se que os vários apelos da Commemoradora foram ouvidos por alguns municípios paulistas. Em junho de 1899, a Câmara Municipal de Jaú enviou uma contribuição de 200\$000, divididos igualmente

sr. dr. Martim Francisco, como por engano dissemos em nossa edição de hontem". Cf. *Cidade de Santos*, 03 de setembro de 1899, p. 02.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Possivelmente, aliás, esse teria sido um dos últimos compromissos oficiais do Cel. Fernando Prestes como presidente de São Paulo, tendo seu mandato sido encerrado uma semana depois da viagem a São Vicente, tendo assumido seu lugar o conselheiro Francisco de Paula Rodrigues Alves.

⁷⁹ *Cidade de Santos*, 11 de maio de 1900, p. 01: "Publicamos hoje o edital de concorrência publica para a construção da Escola Barnabé. Vae finalmente ser uma realidade o edificio que servirá para perpetuar a memoria do benemérito santista Barnabé Carvalhaes. O legado deixado para o fim de construir-se um edificio, que servirá para educação da infancia de Santos passou por mil peripecias, ficando reduzido a 50:000\$000, quantia certamente insignificante para obra tão meritoria. Felizmente o dr. Cesario Bastos exforçou-se para tornar a construção da escola uma realidade, conseguindo do congresso a votação da verba de 100:000\$000 réis, que juntamente com os 50:000\$000 do legado, permitem a construção de um bom edificio. O patriótico governo do coronel Fernando Prestes, como um dos seus ultimos actos, cumprindo as deliberações do congresso, deixou tudo preparado para iniciar-se a construção da Escola Barnabé, que vae ser uma realidade. As plantas e mais esclarecimentos relativamente a concorrência, estarão, dentro de poucos dias, na Camara Municipal, a disposição dos interessados."

⁸⁰ *Cidade de Santos*, 01 de maio de 1900, p. 01: "(...) Já de longos annos que diversos melhoramentos para a nossa cidade eram insistentemente reclamados pela imprensa e pelos nossos representantes no congresso, sem que houvesse para tal uma solução. Assumindo a direcção politica de Santos o senador Cesario Bastos, s.exc. empregou todos os esforços para conseguir a realização dos almejados melhoramentos, encontrando no coronel Fernando Prestes e nos seus secretários a melhor boa vontade, o mais franco acolhimento ás justas pretensões da nossa população. Confirmando esta boa vontade em relação a Santos, vimos, em sua administração, iniciada a construção da Recebedoria de Rendas; terminados os estudos e approvadas as plantas para a construção da Escola Barnabé e autorizada a concorrência publica; creado o primeiro grupo escolar que vai funcionar no magnifico predio do sr. Julio Conceição, á Rua Braz Cubas. (...) "

entre as associações vicentina e carioca.⁸¹ É evidente que, ao menos nesse caso, a colaboração foi direcionada prioritariamente à causa comemorativa, independentemente de onde ou por quem estivesse sendo realizada. Duas semanas depois foram noticiadas mais algumas subscrições exclusivamente direcionadas à programação de São Vicente.

Sobe já a 1.850\$000 a importancia das quantias recebidas pela diretoria dessa sociedade, como se vê em seguida :

Camara municipal de Santos.....	1:000\$000;
da capital do Estado	200\$000;
de Guaratingueta,	200\$;
de S.José dos Barreiros,	100\$;
de Bragança,	100\$;
de Montemór,	100\$;
da Conceição de Itanhaem,	100\$;
e de S. Bento de Sapucahy,	50\$000. ⁸²

À exceção da Câmara Municipal de Santos, cuja contribuição correspondia a mais da metade do total arrecadado até ali, as doações permaneceram de pouca monta, ao menos para os padrões dos cofres públicos: em 1900, cem mil-réis seriam suficientes para assinar o *Correio Paulistano* durante cinco anos.⁸³

Ressalte-se que a Associação Commemorativa do IV Centenário também não obtivera adesões expressivas durante um longo período, já que na capital as doações mais significativas advinham do gabinete da Presidência da República e dos Ministérios de Estado, cada qual subscrevendo quatro contos de réis. Ainda que tenham nomeado 1.104 representantes para agilizar as inscrições nos 20 Estados da federação, somente 14 estavam inscritos no mês anterior ao início das festas.⁸⁴

No cenário vicentino, as subscrições não advieram apenas dos governos municipais e da presidência do Estado, como mostram os exemplos citados. Assim como na capital federal, as adesões também foram ininterruptamente estimuladas até que as festividades se iniciassem e, como veremos, não exclusivamente pelos esforços dos membros da diretoria, como Gregório Innocencio de Freitas e José Cesário da Silva Bastos. Essa intervenção pessoal, aliás, nos autoriza a inferir que, *grosso modo*, os apelos da Commemoradora não ecoaram para muito além da capacidade de cooptação das próprias elites locais. Até o segundo semestre de 1899, as doações recebidas foram pontuais, evidenciando um desnível entre as pretensões comemorativas e sua efetiva recepção pelas comunidades paulistas, malgrada a adesão da presidência estadual.

⁸¹ *Cidade de Santos*, 27 de junho de 1899, p. 02.

⁸² *Cidade de Santos*, 14 de julho de 1899, p. 01.

⁸³ E. g., cf. *Correio Paulistano*, 14 de maio de 1900, p. 01.

⁸⁴ *Gazeta de Noticias*, 03 de abril de 1900. *Apud* WANDERLEY, *op. cit.*, p. 81-82.

Observemos também que, a partir de agosto desse mesmo ano, Santos e as demais cidades sul-litorâneas enfrentavam um grave surto de peste bubônica, com quantidade razoável de vítimas fatais.⁸⁵ Assim, embora não seja documentalmente comprovável, tal situação decerto influenciou negativamente o preparo das celebrações, já que o contexto epidêmico roubou as atenções dos jornais durante algumas semanas. Durante o mês de outubro, por exemplo, o *Vicentino* não emitiu notas sobre a Comemoradora, prática usual nos meses anteriores.⁸⁶

Esse “jejum” só seria interrompido no início de novembro, quando o *Cidade* informaria sobre os avanços dos preparativos para a comemoração: na fundição de João Niel, em São Paulo, o monumento começava a ser construído, ao mesmo tempo em que os aterramentos para o calçamento da Praça 13 de Maio se iniciavam para recebê-lo. Além disso, Benedito Calixto informava, numa primeira menção explícita à “Fundação de São Vicente”, que a tela de grandes dimensões que lhe fora encomendada “(...) *já está esboçada representando o momento da aliança entre o fundador de S. Vicente, Martim Affonso de Souza e as tribus indigenas que, em pé de guerra, iam expellir os invasores da sua terra.*”⁸⁷

O pintor forneceu os subsídios simbólicos para as celebrações, tendo muitos deles sido largamente apropriados para a ilustração de diplomas oficiais da Sociedade Comemoradora, da capa e da edição especial do semanário *Vicentino* (publicada em maio de 1900), além do desenho do monumento público e da concepção da “Fundação de São Vicente”, inaugurada na Exposição Historica e Archeologica. Conjuntamente, esse repertório simbólico corresponde, em nosso entendimento, à interpretação de Calixto sobre as demandas de um grupo de interesses inscrito, mas não limitado, à comunidade política e econômica sul-litorânea, como procuramos demonstrar até então. Por ter sido nomeado diretor técnico dos festejos e um dos principais responsáveis pela organização e montagem da exposição, o escrutínio das estruturas proto-institucionais resiste, para o cumprimento de nossos objetivos, como um exercício necessário para problematizar especificamente a agência de Calixto em relação ao planejamento e a implementação da política comemorativa para o IV Centenário em São Vicente.

⁸⁵ WANDERLEY, op. cit., p. 68.

⁸⁶ Cf. *Vicentino*, 02, 09, 16 e 23 de outubro de 1899. O exemplar referente ao dia 30 de outubro de 1899 não foi localizado.

⁸⁷ *Cidade de Santos*, 10 de novembro de 1899, p. 01.

Calixto e a Comissão Central de Festejos

Em fevereiro de 1900 foram eleitos os primeiros membros da Comissão Central de Festejos (também “Executiva”), a partir dos quadros de sócios da Sociedade Comemoradora.⁸⁸ Os cargos de presidente, vice-presidente, secretário e tesoureiro foram ocupados, inicial e respectivamente, por João F. Wright e João T. Frota, Alfredo Luiz del Porto e Hermann Reippert.⁸⁹ José Ignacio da Gloria, João Braz de Azevedo, Joaquim Duarte da Silva e Benedito Calixto eram os demais membros.⁹⁰ Esses três últimos, conjuntamente a Reippert e a Del Porto, compunham a submissão responsável pelo planejamento programático e orçamentário para as festividades.⁹¹ É notório e curioso que, à exceção dessas notícias da segunda quinzena de fevereiro, João F. Wright e João T. Frota tenham desaparecido do noticiário. É razoável ponderar sobre a possibilidade do afastamento de ambos, hipótese reiterada pela edição especial do *Vicentino*, que silencia sobre seus nomes ao invocar elogiosamente a participação dos vários personagens envolvidos no IV Centenário.⁹²

A comissão presidida por Sá Rocha formulou as diretrizes executivas do evento e angariou 3:350\$000 junto às elites santista e vicentina, em sua maioria pertencentes à classe comercial. Enquanto isso, Oscar Ribeiro e Antônio José da Silva Bastos, da diretoria da Comemoradora, obtiveram cerca do dobro desse valor apenas para o monumento.⁹³ Sá Rocha permaneceu na presidência da Comissão Executiva e, posteriormente, foi nomeado “Diretor Geral dos Festejos”:

A Comissão Central de Festejos faz sciente aos membros das sub-comissões, Directoria da Sociedade Comemoradora e ao publico em geral que a Direcção Geral dos Festejos está affecta ao sr. Jorge Sá Rocha, presidente da comissão executiva.⁹⁴

Na ausência das atas de reuniões, correspondências ou memórias pessoais sobre as atividades em curso nos primeiros meses de 1900, a imprensa ancora nossas reflexões sobre a constituição desse “campo comemorativo” finissecular em São Vicente.

De qualquer forma, a comissão presidida por Jorge de Sá Rocha e pelo “comendador Alfaya Rodrigues”, como era conhecido pelos seus contemporâneos, foi

⁸⁸ *Vicentino*, 11 de fevereiro de 1900, p. 02.

⁸⁹ *Vicentino*, 18 de fevereiro de 1900, p. 02.

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Idem.

⁹² *Vicentino*, maio de 1900, p. 06-07.

⁹³ *Cidade de Santos*, 22 de março de 1900, p. 02.

⁹⁴ *Cidade de Santos*, 21 de abril de 1900, p. 02.

responsável por instalar as subcomissões que planejaram e executaram a programação para o IV Centenário. Alfaya Rodrigues, aliás, era membro do Partido Republicano Paulista desde 1891 e transitava com fluidez na sociedade santista, pois, além de membro-diretor da Santa Casa de Misericórdia⁹⁵ – para onde angariava doações –, foi um dos fundadores do Asilo de Órfãos de Santos e, desde 1887, encarregado pela organização do movimento imigratório oficial de São Paulo.⁹⁶ Quando assumiu a presidência da Comissão, Alfaya Rodrigues era cônsul argentino em São Paulo e empresário do comércio de louças e cristais.⁹⁷ Segundo o memorialista Francisco Martins dos Santos:

Por ocasião de comemorar-se o quarto centenario do Descobrimento official do Brasil, foi o seu nome lembrado e acclamado para Presidente da grande comissão de festejos na primeira Capitania do Brasil, e escolhido com sympathia pelo distincto paulista coronel Fernando Prestes, que era então o presidente deste Estado, teve de S. Excia. e do seu patriotico governo toda a coadjuvação e boa vontade para desempenhar-se destes festejos, aos quaes o Governo compareceu abrilhantando as festas de modo memoravel, inaugurando-se então o monumento que lá está na Praça principal de São Vicente, idéa velha deste paulista defendida annos antes na imprensa e na Camara.⁹⁸

A narrativa de Martins dos Santos, embora formatada no tom grandiloquente característico das biografias laudatórias de homens públicos, informa sobre a escolha “unânime” do comendador, bem como de sua imediata chancela pelo coronel Fernando Prestes. Até esse momento, as notícias compiladas no *Cidade de Santos* e no *Vicentino* não haviam mencionado a participação do comendador Alfaya Rodrigues na Sociedade Comemoradora.

É razoável ponderar, nesse sentido, sobre a hipótese de ter recebido um chamado de última hora para presidir a Comissão Executiva e, mais ainda, de que essa escolha tivesse sido motivada por seu amplo capital social. Seja como for, a documentação nos autoriza a inferir a divisão de tarefas: enquanto Sá Rocha se ocupava da programação e da logística necessária⁹⁹, o comendador convidava autoridades para comparecer nas celebrações:

⁹⁵ SANTOS, Francisco Martins dos. *História de Santos*. 1532-1936. São Paulo: Empreza Graphica da Revista dos Tribunaes, 1937, p. 342-353.

⁹⁶ *A Tribuna*, edição especial de 26 de janeiro de 1939. IN: <http://www.novomilenio.inf.br>. Consulta em 13 de março de 2018.

⁹⁷ *Cidade de Santos*, 14 de abril de 1900, p. 02: “Pela Comissão Central de Festejos, João Manoel Alfaya Rodrigues, presidente. – Alfredo Luiz Del Porto, secretario.”

⁹⁸ SANTOS, op. cit. p. 347.

⁹⁹ Cf. *Cidade de Santos*, 22 de março de 1900, p. 02, onde é informada a necessidade de alteração dos esboços da programação e a disponibilização de trens entre Santos e São Paulo pela São Paulo Railway

Reuniram-se ante-hontem, á noite, na residencia do sr. commendador Alfaya Junior, os representantes da imprensa de Santos. Recebidos pelo sr. commendador Alfaya Junior com o cavalheirismo que o caracteriza, estando presentes os srs. Sá Rocha e Del-Porto, membros da comissão de festejos, tivemos o prazer de ouvir a narração do quanto aquelles srs têm feito para dar um grande realce aos festejos do 4º. Centenario. Segunda-feira esteve o sr. commendador Alfaya Junior em S. Paulo, onde recebeu do sr. presidente do Estado a promessa do seu comparecimento aos festejos, devendo s. exa. Chegar a esta cidade no dia 22 de Abril pela manhã regressando no dia 23. S. exa. será acompanhado por alguns dos srs. secretarios de Estado e funcionarios civis e militares. O sr. bispo diocesano, D. Antonio Candido de Alvarenga, virá tambem em trem especial no dia 21 de Abril, e como acontece cahir o seu anniversario no dia 22, s. exc. accedeu gentilmente ao pedido do sr. commendador Alfaya, ficando em S. Vicente para resar a grande missa campal.¹⁰⁰

Com as presenças do presidente do Estado de São Paulo, de uma comitiva de secretários estaduais e até do bispo Dom Antônio de Alvarenga, a comemoração vicentina do IV Centenário foi, em larga medida, tributária dos esforços de Alfaya Rodrigues, ainda que o comparecimento das autoridades de outros Estados nas suas respectivas comemorações tenha sido detectado como uma prática usual.¹⁰¹

Embora tenham trabalhado conjuntamente para o mesmo fim, a documentação nos esclarece que a Comissão Central de Festejos recebeu o encargo de realizar boa parte das programações previstas, assim como o capital social de seus principais membros, como Alfaya Rodrigues e Sá Rocha. A diretoria da Commemoradora, por sua vez, se concentrou na angariação de recursos para o monumento público.

Demonstramos que os associados à Commemoradora eram homens públicos e de destaque nas comunidades santista e vicentina: políticos, empresários, comissários de exportação, burocratas, jornalistas. Objetivamos reconstituir sua tessitura sociopolítica, inscrevendo-a, sobretudo, como parte dos interesses de Cesário Bastos, chefe do Partido Republicano Paulista em Santos. Mapear a trajetória de sua formação e atuação foi uma demanda visceral para os propósitos de nossa pesquisa, pois qualificam as relações a que Benedito Calixto estava sujeito.

Ainda que os dados sejam insuficientes para uma compreensão mais ampla sobre a história política da comemoração de 1900, tornou-se imperativo compreender as

para o acesso às comemorações. Sá Rocha teria, inclusive, viajado a São Paulo para contratar iluminação a gás acetileno para São Vicente. Cf. *Cidade de Santos*, 25 de março de 1900, p. 02.

¹⁰⁰ *Cidade de Santos*, 15 de abril de 1900, p. 02.

¹⁰¹ Para as comemorações do IV Centenário na Bahia, cf. *Revista do Instituto Geographico e Histórico da Bahia*, v. 07, n. 23, 1900. O volume oferece um compêndio dos organizadores e da programação geral.

condições de agenciamento do pintor Benedito Calixto, que atuou ativamente na Comissão de Festejos a partir de fevereiro de 1900.

Para que as atividades previstas pudessem ser realizadas, foram nomeadas subcomissões: Joaquim Duarte da Silva e Alfredo Luiz del Porto assumiram o Grande Recinto, enquanto a Feira Franca ficou sob as custódias de José Antônio da Fonseca e de Jorge Roy. A Exposição Historica e Archeologica, que deveria ser sediada na Escola do Povo e inaugurada em 20 de abril de 1900, ficou sob a responsabilidade de uma comissão formada pela própria Commemoradora, integrada desde o início pelo pintor.¹⁰²

Compreender o processo de montagem, de empréstimo de coleções particulares e de sua distribuição pelas salas da Escola do Povo é um exercício duplamente coerente, pois, em primeiro lugar, instiga a reflexão sobre a atuação de Calixto na diretoria técnica das comemorações paulistas do IV Centenário do Descobrimento, e colabora para a formulação de hipóteses sobre a exibição da “Fundação de São Vicente” na abertura da Exposição Historica e Archeologica, em 20 de abril de 1900, na inauguração das festividades vicentinas. É revelador, aliás, que uma pintura sobre a fundação da capitania vicentina tenha sido inaugurada na solenidade de abertura da exposição pensada para celebrar o Descobrimento do Brasil.

Em nossa interpretação, a agência de Calixto não deve ser compreendida apenas pela exibição inaugural da tela. Uma vez assumido, esse ônus comprometeria a apreciação sobre um amplo processo de construção simbólica efetivada pelo pintor, de que também fizeram parte, por exemplo, a concepção ornamental do monumento, o timbre dos diplomas da Sociedade Commemoradora e a decoração das vias públicas.

A elaboração desse plano decorativo esteve diretamente relacionada à encomenda da “Fundação de São Vicente”. Por isso, reconstituí-la é um exercício duplamente convidativo, informando tanto sobre o papel de Calixto na organização das festividades, quanto instrumentalizando as nossas percepções sobre a agência da pintura histórica inaugurada em relação aos demais suportes visuais, materiais e performáticos previstos e implementados pela “política comemorativa”. Enfim, a reconstituição também atende

¹⁰² Dela faziam parte: “*Dr. João Eboli, Hermann Hayn, Hermann Reippert, Dr. Alberto Löefgren, Ricardo Krone, Commendador Manoel Homem de Bittencourt, Silvino Alves Correa, Manoel Augusto Alfaya, Benedicto Calixto de Jesus, João Braz de Azevedo, Commendador João Manoel Alfaya Rodrigues, Julio Doneux e o nosso redactor, vantajosamente conhecidos nesta cidade* [José Ignacio da Gloria]”. Cf. *Vicentino*, 29 de agosto de 1899, p. 01.

um dos requisitos principais para problematizar a Exposição Histórica e Arqueológica, onde a tela foi exibida ao público pela primeira vez.

A encomenda

Mais de três anos depois do fim das comemorações em São Vicente, Benedito Calixto enfrentava um sério problema: os dez contos de réis que lhe eram devidos pela pintura “Fundação de São Vicente” ainda não haviam sido pagos. Era 03 de julho de 1903 quando o pintor remeteu duas cartas de conteúdo idêntico a José Leite da Costa Sobrinho e a Antônio Militão de Azevedo, respectivamente o primeiro-secretário e o tesoureiro da extinta Sociedade Comemoradora.¹⁰³

Como veremos no terceiro capítulo desta dissertação, Calixto requisitou a quitação da dívida ao governo do Estado de São Paulo em 1905, apresentando a correspondência que analisaremos a seguir para demonstrar as condições em que a tela lhe fora encomendada. Diferentemente do que tem sido feito até aqui, a imprensa não colabora para a compreensão dessa encomenda, senão para estabelecer uma breve cronologia sobre a evolução dos trabalhos de Calixto na composição da obra, distanciando-nos de nosso objetivo principal neste capítulo.

As cartas enviadas por Calixto a Costa Sobrinho e a Militão de Azevedo foram elaboradas com a clara intenção de denunciar o injusto descumprimento do “contrato” pela Sociedade. Por isso, Calixto elaborou sete declarações, que deveriam ser confirmadas ou refutadas por seus destinatários e, ao fim, solicitou-lhes o uso “conveniente” das respostas. Adiantemos que, à exceção da pergunta sobre o valor recebido pela obra, que causou a discordância entre o pintor e os representantes da extinta associação, as demais afirmações foram assertivamente confirmadas pelos interlocutores – que, além disso, autorizaram o uso que conviesse ao reclamante. Vejamos abaixo o conteúdo da carta enviada ao tesoureiro Militão de Azevedo, cuja fortuna justifica sua reprodução integral:

Illm. Snr. Antonio Militão de Azevedo,

A bem de meus direitos, rogo a V. S., na qualidade de sócio-fundador e thezoureiro da “Sociedade Comemoradora do IV Centenário do Descobrimento do Brazil, em S. Vicente”, me declare ao pé desta, o seguinte: 1º. É verdade que esta Sociedade logo que iniciou os seus trabalhos, me encommendou um quadro historico “Fundação de São Vicente”?

¹⁰³ Gregório Innocencio de Freitas, presidente da Sociedade, faleceu em 21 de setembro de 1901. Cf. *Cidade de Santos*, 22 de setembro de 1901.

2º. É verdade que foi previamente tratado esse quadro pela quantia de dez contos de réis (10:000\$000), ficando eu obrigado a prestar os meus serviços gratuitamente a esta Sociedade como de facto prestei, não só na organização e auxilio do plano do monumento commemorador que se heregio, formando os desenhos dos múltiplos detalhes, indo repetidas vezes a S. Paulo, afim de fiscalizar a execução dos diversos passos ornamentaes, a officina do esculptor e fundição do Snr. J. Niel, cada vez que se tratava de modelar e fundir as diversas secções do monumento?

3º. É verdade que, de acordo com um tracto, eu formei ainda gratuitamente, os desenhos para diploma, timbres, medalhas etc, prestando-me ainda a fazer as ornamentações e placas decorativas para o salão do Rink e do Theatro Guarany, todas as vezes que celebravam-se conferencias publicas?

4º. É verdade que, por ocasião das festas inaugurais, prestei igualmente os meus serviços gratuitos a Comissão de Festejos, formando desenhos e trabalhando por muito tempo, quase dois meses consecutivos, nesses serviços?

5º. É verdade que prestei os meus serviços igualmente para a instalação da Exposição Archeologica que então se effectuou na Escola do Povo, formando plano e trabalhando em tudo de accordo com o enviado do Governo do Estado, o Snr. Alberto Loefegren e com a respectiva Comissão?

6º. Cumpri satisfactoriamente todas as clausulas a que me obriguei para com a dita Sociedade, em virtude de tudo que fiz?

7º. Quanto finalmente attingio a importância que esta Sociedade me entregou, por conta do pagamento do dito quadro?

Pesso a autorizar-me a faser da sua resposta o uso que me convem.

Com respeito e consideração,

Benedicto Calixto

S. Vicente, 3 de julho de 1903¹⁰⁴

Embora seja provável que Calixto tenha formalizado a assinatura de um contrato com a Sociedade Commemoradora, não foram localizados registros documentais nem menções a respeito. Assim, as correspondências ora apresentadas constituem nosso principal *corpus* documental a respeito dessa problemática.

As três primeiras declarações elucidam com eficácia as condições do acordo. É provável que a encomenda tenha ocorrido no momento imediatamente anterior à publicação de 08 de abril de 1899 n’*O Estado de S. Paulo*, em que a intenção de encomendar um “panorama histórico” foi oficialmente enunciada pela primeira vez. Recobre-se, inclusive, que essa intenção não havia sido prevista pelos *Estatutos*, conforme já assinalamos.

Em contrapartida à elaboração dos planos ornamentais e decorativos para uso da Sociedade Commemoradora, do acompanhamento da construção e da arte para o monumento público, a pintura deveria ser adquirida pela soma de dez contos de réis. Tendo cumprido as funções que lhe foram atribuídas, Calixto exigia o pagamento pela obra de arte, conforme fora acordado.

¹⁰⁴ *Carta de Antônio Militão de Azevedo a Benedito Calixto*, 25 de julho de 1903. Dossiê Benedito Calixto – Fundo IHGSP/APESP.

É interessante perceber que a peculiaridade dessa situação permite que achemos a possibilidade de interpretar o aceite dessa condição como uma estratégia do pintor em inscrever um repertório artístico de sua própria autoria na programação visual de um evento celebrativo de alcance regional. Da mesma forma, o IV Centenário surgira como oportunidade suficientemente meritória para conceber uma pintura histórica em grande formato, cujo destino final fosse, potencialmente, as salas do Museu Paulista, o que projetaria sua visibilidade no campo artístico e intelectual de São Paulo para além dos limites estritamente locais.¹⁰⁵

As respostas de Militão de Azevedo e Costa Sobrinho foram recebidas em 25 de julho de 1903, e em seguida anexadas ao dossiê enviado por Calixto ao advogado Aquilino do Amaral. Em uma breve nota introdutória, Calixto conta a história da dívida nos seguintes termos:

Eu tratei, com a dita Sociedade, de pintar um quadro por três contos de reis. Tratei mais, fazer todos os demais trabalhos, os quais executei, conforme verá nas declarações feitas no documento junto. Estes trabalhos eu os faria gratuitamente, no caso que a Sociedade me indenizasse o preço do quadro.¹⁰⁶

Toda a participação de Benedito Calixto na comemoração do IV Centenário do Descobrimento do Brasil foi articulada a partir da encomenda da pintura. A dupla confirmação das declarações do pintor e o posterior reconhecimento cartorário dos documentos dispensam maiores esforços de interpretação. O dossiê, nesse caso, informa com precisão sobre as condições tratadas entre o pintor e a Sociedade Comemoradora.

A carta evidencia uma dupla atuação de Calixto: na Sociedade Comemoradora e como participante da Comissão Central de Festejos. Por mais que o pintor tenha enunciado todas as suas atividades conjuntamente, fica nítido que as declarações nos quarto e quinto itens se referem a funções de “associações contratantes” diferentes. Isso, aliás, é sinalizado por Costa Sobrinho, quando, em resposta a Calixto, afirmou que a

Sociedade depositou o dito Quadro Histórico, no Museu Estadual do Ipiranga, aguardando o auxílio que solicitou do Governo Estadual para solver o débito para com V. S., único credor da Sociedade; **porque é mister não confundir as dívidas da Grande Comissão de Festejos com as da Sociedade Comemoradora** [grifo nosso].¹⁰⁷

¹⁰⁵ Para a formação da coleção de artes do Museu Paulista, cf. NERY, op. cit.

¹⁰⁶ *Carta de Benedito Calixto a Aquilino do Amaral*, 29 de julho de 1903. Dossiê Benedito Calixto – Fundo IHGSP/APESP.

¹⁰⁷ *Carta de José Leite da Costa Sobrinho a Benedito Calixto*, 25 de julho de 1903. Dossiê Benedito Calixto – Fundo IHGSP/APESP.

Esse detalhe nos permite aprofundar a reflexão sobre o que de fato foi acordado entre o pintor e a Sociedade. Em troca da aquisição da pintura histórica, Calixto deveria cumprir os requisitos previstos pela Comemoradora: a criação de símbolos artísticos, a ornamentação e o acompanhamento da construção do monumento público na fundição de João Niel.

As atribuições que lhe foram conferidas pela Comissão Central de Festejos, que, conforme vimos, foi instalada apenas em 09 de fevereiro de 1900, não faziam parte do contrato pela aquisição da tela e, pelo discurso de Costa Sobrinho, a gratuidade desses serviços seria ônus exclusivo de Calixto. Parece evidente, de toda forma, que tenha mencionado essas atividades apenas como reforço de argumentação. Desconhecemos se Calixto fez pedidos de declaração análogos a Alfredo Luiz Del Porto e a Hermann Reippert – o secretário e o tesoureiro da Comissão de Festejos. Reconstituir esse processo, porém, foi fundamental para comprovar a correlação direta entre a Sociedade Comemoradora e a pintura de temática fundacional sobre a capitania vicentina.

Como sinalizado, a “querela do pagamento” será detalhadamente discutida no terceiro capítulo. A reconstituição do acordo que deu origem à tela nos remete aos eventos programados para a comemoração do IV Centenário, nos quais Calixto foi agenciado como responsável pelo repertório artístico e visual celebrativo, em que a pintura foi uma das principais atrações.

Ainda que essa pesquisa não contemple um esforço de escrita da história cultural do IV Centenário do Descobrimento em São Vicente, seria útil e indispensável retomar objetivamente algumas diretrizes pensadas para a elaboração da política comemorativa, tendo especialmente em perspectiva a colaboração de Benedito Calixto. Para além dos emblemas oficiais e dos planos decorativos e ornamentais, o artista foi nomeado diretor técnico das festividades, sendo responsável pela organização e montagem da Exposição Histórica e Archeologica, em cuja solenidade de abertura foi também inaugurada a “Fundação de São Vicente”.

Uma exposição para o 4º Centenário

Os preparativos foram iniciados, efetivamente, após a instalação da Comissão Central de Festejos, pouco mais de dois meses antes do início das festividades. É notória, também, sua intensificação nas duas semanas que antecederam o evento. Mesmo a programação tendo sido finalizada e disponibilizada em 15 de abril, restando

uma semana para sua inauguração, a versão definitiva – conforme anotado pela imprensa – ainda sofreu contratempos de última hora. Foi em 20 de abril, uma sexta-feira, que as celebrações foram iniciadas oficialmente com a inauguração da Exposição Histórica e Archeologica, principal atração das festividades.

Optamos em orientar nossa observação especificamente para os processos de organização e montagem da exposição, cotejando os demais itens da programação quando oportuno. Percorrê-los individualmente, afinal, seria oneroso e desproporcional aos nossos objetivos. A partir de agora, nos ocupemos em situar quais as condições de inauguração, exibição e consumo da “Fundação de São Vicente” como produto das comemorações paulistas do Descobrimento do Brasil.

A preocupação da Sociedade Commemoradora em celebrar o passado não esteve restrita, é claro, à exposição, nem tampouco ao centenário em si. A campanha pela preservação da Capela da Graça de Santos¹⁰⁸, em 1899, e as visitas escolares guiadas pelo Professor Carlos Escobar ao túmulo de José Bonifácio em 07 de setembro desse mesmo ano foram eventos suficientemente relevantes para virarem notícia de jornal, permitindo que se vislumbre um contexto cultural alicerçado em um amplo repertório de celebração cívica.¹⁰⁹

A construção análoga do culto cívico aos homens ilustres da história foi notada por Dominique Poulot no ambiente cultural revolucionário francês: “(...) *na França do século XVIII, o culto pelos homens ilustres implicava uma peregrinação a seus túmulos ou lugares de criação, reativando rituais reservados até então à categoria do sagrado.*”¹¹⁰

Emblemática, essa aproximação deve ser observada segundo suas especificidades e limites, ainda que a tessitura desse ambiente simbólico na França tardo-setecentista tenha ecoado com notável prosperidade nos ouvidos republicanos da São Vicente de um século depois. Se insuficiente o exemplo mencionado, caberia recobrar o *Panthéon*

¹⁰⁸ *Cidade de Santos*, 14 de julho de 1899, p. 01.

¹⁰⁹ *Vicentino*, 12 de setembro de 1899, p. 02: “Realizou-se no dia 7, na sala do Jury, da cidade de Santos a conferencia pedagogica feita pelo talentoso professor Carlos Escobar. Aberta a sessão pelo Dr. Martins Menezes, inspector municipal, precedida de uma curta allocução, deu a palavra ao professor Escobar, que occupou a attenção do numeroso auditorio, recebendo immensos applausos. Terminada a conferencia, a Camara Municipal e as authoridades, as commissões e as escolas publicas acompanharão ao Snr. Escobar até ao convento do Carmo, aonde se acha o tumulo do patriarcha, da Independencia, José Benifacio de Andrada e Silva, aonde forão depositadas muitas corôas e bouquets. Fallaram a beira do tumulo o Dr. Martins de Menezes, Dr. Bierrenbach, Angelo Souza e muitas crianças, alumnos de escolas publicas.”

¹¹⁰ POULOT, 2009, op. cit., p. 127.

provisório, onde foi sediada a encenação teatral de temática histórica, cujo orador, aliás, foi precisamente o professor Carlos Escobar.

Não é surpreendente que, além de ativista da imprensa, dirigia e lecionava no Grupo Escolar Cesário Bastos, erigido pelos esforços do senador. Sobre esse “culto aos mortos” concentrado no *Panthéon*, diria Arsenne Thiébaud em *Refléxions sur les pompes funèbres*, de 1797, que

(...) os efeitos maravilhosos que o busto dos homens ilustres, e as honras que lhe são conferidas, terão sobre os costumes, as ciências e as artes [...] Nesta escola é que o professor primário formará o aluno; daí é que o artista extrairá os seus temas; para si é que a mãe conduzirá o filho para corrigir seus vícios; aí é que o aspecto desses bustos servirá de veículo para a emulação e para o amor da Pátria; aí, finalmente, é que o viajante virá avaliar a glória da República e a felicidade do povo.¹¹¹

Foi precisamente o projeto nacional revolucionário francês que engendrou, na França da III República, a comemoração de seu primeiro centenário, em 1889, cujo modelo se ramificou pelas celebrações de centenários levadas a cabo na década seguinte na Europa e na América. Em “Os Centenários como *synthese affectiva* nas sociedades modernas”, de 1884, Teófilo Braga destacava a celebração da memória dos homens ilustres como causa meritória da história pátria, mencionando Camões, Voltaire, Diderot, Pombal, entre outros.¹¹² Ainda que o IV Centenário de Vasco da Gama (1894) tenha impactado fortemente os comemoradores do Descobrimento do Brasil na capital federal e na Bahia¹¹³, é um repertório simbólico forjado a partir da matriz francesa que permanece sendo reproduzido e mobilizado nos intentos comemorativos de que fazem parte a literatura, a historiografia, os monumentos públicos e as cerimônias oficiais.¹¹⁴

Assim, é necessário sinalizar que, a despeito das especificidades do conteúdo programático elaborado pela Sociedade Comemoradora, a iniciativa e o repertório mobilizados fazem parte de uma complexa *práxis* de consolidação simbólica do Estado nacional moderno oitocentista.

Pode-se dizer que a visita ao túmulo do patriarca da independência se inscreve no mesmo campo semântico da celebração do IV Centenário do Descobrimento vicentina como forma estruturante de transmissão oficial da História, tributária da experiência republicana francesa finissecular. No Decreto-Lei nº 256 de 26 de julho de 1894, que instruía a formação das coleções do Museu Paulista, estava prevista uma “galeria de

¹¹¹ POULOT, 2009, op. cit., p. 130-131.

¹¹² WANDERLEY, op. cit., p. 05-06.

¹¹³ Idem, ibidem, p. 94.

¹¹⁴ Idem, ibidem, p. 33.

retratos de homens ilustres”, onde deveria haver retratos históricos: seis deles foram encomendados a Benedito Calixto logo após o IV Centenário, sendo os dois primeiros os de Dom Pedro I e de José de Anchieta.¹¹⁵

Da mesma forma que os rituais cívicos e o ideal republicano do *Panthéon*, as exposições foram um suporte usual nas comemorações oficiais do passado. Ver a exposição era entrar em contato visual com um arranjo criteriosamente pré-selecionado de objetos espacial e tematicamente distribuídos, que deveriam instruir a observação do espectador em relação ao projeto político perpetrado por seus organizadores. O caráter público e pedagógico dos centenários exigia que a celebração do passado fosse tangível, observável e visualmente eloquente.¹¹⁶

Conforme notou Wanderley sobre o processo comemorativo no Rio de Janeiro, Benjamin Franklin Ramiz Galvão pretendia, já em maio de 1898, reunir, conservar e documentar objetos que permitissem a escrita da história do Brasil, informando sobre as suas bases pretensamente unificadoras, ao sabor dos projetos de conformação e equalização das diferenças regionais e locais, em prol do “nacional parti-lhado por todos”.¹¹⁷ Na *Gazeta de Notícias*, defendia que fosse realizada:

Uma exposição retrospectiva da vida dos aborígenes, tal como a encontraram os primeiros exploradores do nosso território, uma vasta exposição da História do Brasil. (...) Ninguém ignora quanto são deficientes por enquanto as chartas geographicas do Brasil. Si, porem, em homenagem ao Centenario de 1900, cada Estado se incumbisse de publicar, em escala uniforme ou não, a charta geographica do seu território e a descripção dos seus municípios com os dados mais exactos que presentemente devem existir ou que se possa organizar, teríamos um grande passo nesse caminho.”¹¹⁸

Alicerçada no conhecimento sobre história e geografia, a exposição no Rio de Janeiro seria, para Ramiz Galvão, um suporte pedagógico útil à popularização das informações científicas sobre a nação republicana em construção – projeto levado paralelamente a cabo pelos institutos regionais de História e Geografia. A instrução pelo olhar era, enfim, o projeto que deveria ser implementado pela formação e exposição de um acervo temático que representasse a interpretação dos intelectuais cariocas de 1900 sobre a história do Brasil.

Em tese, a exposição prevista nos Estatutos da Commemoradora deveria conter “(...) *objectos de arte e archeologicos, concernentes a vida, usos e costumes de nossos antepassados, publicações de tudo que possa servir de elemento para o estudo de nossa*

¹¹⁵ Cf infra.

¹¹⁶ WANDERLEY, op. cit., p. 42.

¹¹⁷ Idem, ibidem, p. 64.

¹¹⁸ *Gazeta de Notícias*, 27 de maio de 1898, p. 01.

historia pátria”, revelando um alinhamento com as perspectivas de Ramiz Galvão. Essa simetria nos permite delinear o campo político e cultural em que as comemorações do IV Centenário em São Vicente se inscreviam, bem como suas especificidades.¹¹⁹

Entre março e abril de 1900, as programações oficiais vicentinas começaram a ser desenhadas e, na medida em que os eventos se aproximavam, os jornais passavam a se ocupar em noticiar os avanços, atrasos e novidades que, decerto, agitaram o cotidiano dos pouco mais de 4.000 habitantes da cidade.

Diretor técnico pela Comissão Central de Festejos, Calixto recebeu a atribuição de pensar o plano decorativo das vias principais e de organizar a exposição que inauguraria a comemoração do Descobrimento.¹²⁰ Nesse período, o artista trabalhou conjuntamente aos demais comissionados, além de receber o enviado do governo estadual, o botânico Alberto Loefgren.

É digno de nota que a exposição inaugurada na tarde de 20 de abril diferia em larga medida do que havia sido anunciado cerca de um mês antes pelo *Cidade de Santos*, diferenças que devem ser objeto de reflexão por ajudarem a documentar o plano intencional da política comemorativa. Antes de tornar público o plano definitivo das programações, a Comemoradora o submeteu à apreciação do IHGSP, onde se reuniam os políticos, burocratas e acadêmicos atuantes na vida intelectual paulista.¹²¹

Entre os sócios-correspondentes do Instituto, como afirmamos anteriormente, estava o comendador Alfaya Rodrigues, que se responsabilizou também por convidar oficialmente o presidente do Estado e o bispo diocesano para as comemorações.¹²² O diálogo entre os intelectuais da capital e os membros da Comissão Central de Festejos elucida o trânsito político de seus membros e a preocupação em estabelecer uma rede de

¹¹⁹ Estatutos, op. cit., p. 02.

¹²⁰ *Cidade de Santos*, 25 de março de 1900: “(...) *Estão muito adiantados os trabalhos de ornamentação a cargo do distinto pintor Benedicto Calixto, os quaes já dão uma idéa clara do quanto será ella agradável.*”.

¹²¹ Cf. FERREIRA, A. C. *A Epopeia Bandeirante: Letrados, instituições, invenção histórica. 1870-1940*. São Paulo: EDUSC, 2002

¹²² *Cidade de Santos*, 24 de março de 1900, p. 01: “(...) *Segunda-feira esteve o sr. commendador Alfaya Junior em S. Paulo, onde recebeu do sr. presidente do Estado a promessa do seu comparecimento aos festejos, devendo s. exa. Chegar a esta cidade no dia 22 de Abril pela manhã regressando no dia 23. S. exa. será acompanhado por alguns dos srs. secretarios de Estado e funccionários civis e militares. (...) O sr. bispo diocesano, D. Antono Candido de Alvarenga, virá tambem em trem especial no dia 21 de Abril, e como acontece cahir o seu anniversario no dia 22, s. exc. accedeu gentilmente ao pedido do sr. commendador Alfaya, ficando em S. Vicente para resar a grande missa campal.*”

relações marcadamente costurada pela intenção de conferir à história de São Paulo a preeminência simbólica nas comemorações do Descobrimento.¹²³

Mesmo que de última hora, e provavelmente em função do prestígio pessoal dos homens públicos de Santos e São Vicente – incluindo aqui o senador Cesário Bastos –, o comparecimento das autoridades políticas do poder executivo estadual conferiu aos eventos um sabor de cerimônia oficial, conforme desejado pela Sociedade Comemoradora. Seria razoável propor, inclusive, a hipótese de que a Comissão tenha sido instalada precisamente para esse objetivo. O presidente da Sociedade, Gregório Innocencio de Freitas, recordemos, não teve força política suficiente para articular a aprovação das verbas junto ao Congresso estadual, por exemplo. Em nossa percepção, seu prestígio, autoridade e capacidade de circulação e influência eram majoritariamente locais, o que, por outro lado, se mostrou oportuno como garantia de manutenção na coesão interna da associação.

Antes de nos voltarmos aos participantes da exposição de 1900, cuja análise fortalece a compreensão da rede de instituições públicas e colecionadores privados que enviaram as suas próprias coleções para serem exibidas nas salas da Escola do Povo, é primordial indagar o que desejavam os membros da Sociedade Comemoradora, entre eles Calixto, para o grande evento inaugural.

Em 25 de março, mesmo dia em que as presenças de Dom Antonio Candido de Alvarenga e do Coronel Fernando Prestes eram confirmadas, o *Vicentino* tornava público o plano detalhado da exposição que, menos de um mês depois, ocuparia e entreteria o cotidiano de seus leitores. Decerto, este foi o planejamento inicial orquestrado pela subcomissão responsabilizada pela Comissão Central em organizá-la, e da qual Calixto era diretor.

¹²³ Na mesma reportagem, o *Cidade de Santos* registrou também que “(...) O Instituto Historico de S. Paulo mandará uma comissão afim de collocar no monumento uma collecção da Revista daquelle instituto.” Cf. *Cidade de Santos*, 24 de março de 1900, p. 01. A expressão “collocar no monumento” refere-se ao que Marcelo da Rocha Wanderley classificou como “cerimônia de entronização da memória”. No programa elaborado para o encerramento do IV Centenário, José Leite da Costa Sobrinho informou que “(...) a Sociedade Comemoradora, fará encerrar em um cofre adrede preparado no interior do monumento commemorativo não só as folhas jornalísticas do dia, como as dos dias anteriores, bem como copias das actas, listas dos socios e dos subscriptores etc, enfim tudo quanto tenha relação com a historia desta commemoração”, onde provavelmente também foi inserida a coleção do Instituto Histórico paulista. Cf. *Cidade de Santos*, 13 de maio de 1900, p. 02. Um processo análogo pode ser observado na capital federal: “(...) Dois documentos escritos em pergaminho, dando conta da fundação da pedra e da data comemorada, e assinados por todas as personalidades convocadas, seriam alocados em caixas de madeira (...) e junto a eles seriam colocados exemplares dos jornais do dia corrente, além de moedas brasileiras de ouro, prata, níquel e cobre. Soldada, e depois colocada no cubo da pedra fundamental, viria a receber uma colher de cimento das mãos do presidente Campos Sales.” Cf. WANDERLEY, op. cit., p. 111-112.

Aqueles interessados em enviar suas coleções para a Exposição, aliás, deveriam cumprir algumas poucas e esclarecedoras regras, caso desejassem a aprovação do “jury idoneo” que a própria Subcomissão nomearia. Se selecionado, o participante teria acesso gratuito e irrestrito à exposição, além de receber, dela também, um diploma ou menção honrosa pela participação em si.¹²⁴

Os objetos deveriam ser enviados aos cuidados do secretário da subcomissão, Jorge Waeny, e necessariamente acompanhados por “(...) *uma noticia historica resumida: e remetidos com uma lista (...)*”, além de vitrines e suportes – se fosse o caso – até 5 de abril, para que fossem feitas sua classificação e catalogação em tempo hábil.¹²⁵

As coleções ficariam sob a custódia da subcomissão até o fim da exposição, previsto para o emblemático dia 13 de maio, quando retornariam aos respectivos proprietários. Ainda que informem sobre a estrutura organizacional das comemorações, a fortuna documental do primeiro plano da exposição reside na explicitação das divisões classificatórias pensadas para sua organização espacial e temática. É admissível supor, de qualquer forma, que os critérios de classificação e exibição tenham permanecido e sido aplicados, ainda que em escala rarefeita, à exposição que finalmente fora montada e inaugurada em 20 de abril de 1900.

Cinco seções temáticas haviam sido previstas: arqueológica, artística, industrial, mineralógica e uma seção mista (que reuniria coleções variadas, de numismática, algas marinhas, ornitologia etc). No que diz respeito às primeiras quatro categorias, são fornecidas descrições sumárias conjuntamente a um considerável número de exemplos. Essas “ementas” fornecem as principais diretrizes classificatórias utilizadas pela comissão para organizar os objetos e coleções recebidos.

A seção mineralógica, por exemplo, chama a atenção pelo imediatismo da restrição imposta aos futuros participantes: “*Uma secção de mineralogia comprehendendo os diversos mineraes deste Estado.*” Aos nossos propósitos, enunciar os exemplos de minérios seria dispensável. O que nos cabe, isso sim, é notar o privilégio pela mineralogia estritamente paulista, pois a formação mineral do território

¹²⁴ Sua distribuição estava prevista para o encerramento, especificamente após a transferência oficial do monumento público: “(...) *depois do que acompanhará de novo até o paço municipal aos illustres edis, recolhendo-se outra vez a séde da Sociedade Commemoradora, onde serão distribuídos aos socios presentes os diplomas e medalhas a que têm direito.*”. Cf. *Cidade de Santos*, 13 de maio de 1900, p. 02.

¹²⁵ *Vicentino*, 25 de março de 1900, p. 03.

interessa exclusivamente sob o prisma regional, ainda que a efeméride rememorada exorte à celebração da unidade nacional.¹²⁶

Foi precisamente o mesmo critério que direcionou a formação da seção industrial, que deveria exibir amostras de objetos fabricados no Estado de São Paulo, bem como produtos das técnicas modernas, como coleções de jornais e fotografias.¹²⁷ A seção artística deveria compreender a produção artesanal e manufatureira contemporânea, contemplando desde pintura e escultura até bordados, desenhos para ornamentos e projetos arquitetônicos.¹²⁸

Por fim, a seção arqueológica fora subdividida em três subseções:

Na archeologia historica: estão comprehendidos todos os objectos antigos como armas, utensilios domesticos, moveis, objectos de arte, joias, vestimentas, ceramica, louças, crystaes, insignias e condecorações, pergaminhos, patentes, authographos e toda a sorte de manuscriptos, embora deteriorados e illegiveis, obras impressas, de qualquer natureza embora truncadas.

Na archeologia indigena estão comprehendidos todos os objectos encontrados nos sambaquis, como craneos, ossos humanos, e de outros animaes, armas e diversos utensilios e artaefactos indigenas, animaes e plantas em estado fossil.

Nos objectos sagrados ou pios estão comprehendidos custodias, calices e vasos, cruces, turibulos, navetas, lampadas, castiças, quadros e gravuras antigas, vestes sacerdotas, [míssas], rituaes, e demais papeis antigos, livros do tombo, e tudo o mais de antigo, sagrado ou pio, que possa interessar.¹²⁹

A divisão tripartite enuncia, de imediato, a perspectiva sobre o passado que se desejava celebrar em 1900. O critério definidor da arqueologia “histórica”, além da ancianidade, é a cultura doméstica (utensílios, móveis, cerâmica, louça, cristais etc.) e, sobretudo, burocrática: insígnias, condecorações, assinaturas, patentes e toda a sorte de documentos oficiais que pudessem informar visualmente sobre a primazia do governo civil na escrita da história vicentina.

A subseção “indígena” abarca os vestígios funerários encontrados em escavações – incluindo fósseis animais e vegetais –, enquanto os objetos sagrados, por sua vez, seriam representados pelo instrumental cerimonial católico. A representação do passado é feita, portanto, a partir da intersecção entre a participação histórica do governo e do *modus vivendi* civil, do indígena pré-colonial e da Igreja Católica – o que, como veremos, ganhará visualidade na tela “Fundação de São Vicente”.

¹²⁶ *Vicentino*, 25 de março de 1900, p. 03.

¹²⁷ *Vicentino*, 25 de março de 1900, p. 03.

¹²⁸ *Vicentino*, 25 de março de 1900, p. 03.

¹²⁹ *Vicentino*, 25 de março de 1900, p. 03.

O privilégio pela cultura indígena anterior ao contato com os colonizadores evidencia um discurso construído precisamente para chamar a atenção para esse contato, ressaltando seu caráter rupturesco e, por isso mesmo, sectário: o indígena anterior e posterior ao contato com a “civilização” europeia. As categorias classificatórias da exposição são úteis e, de certa forma, metonimizam a política comemorativa local e estadual implementada em 1900, como o cortejo cívico no *Panthéon*, a que já nos referimos anteriormente, e a missa campal celebrada pelo bispo diocesano.

O caráter performático desses eventos incorre em uma percepção da teatralidade sobre a memória que se pretende difundir e solidificar, cuja extensão última é o comparecimento das autoridades civil e eclesiástica, homologando, dessa forma – e como veremos posteriormente – o discurso sobre o passado vicentino legitimado pelos próprios sócios da Commemoradora.

É provável que, quando chegou à pequena São Vicente, Alberto Loefgren tenha sido recebido por Benedito Calixto. O botânico fora comissionado pelo governo do Estado para transportar e instalar as coleções e objetos enviados pelo Museu Paulista e pela Comissão Geográfica e Geológica (CGG), principais instituições científicas da época. Representar o governo nessa ocasião era uma responsabilidade que fazia jus à carreira pública de Loefgren: havia sido diretor interino do Museu Paulista e membro da Comissão Geográfica, era sócio-fundador do IHGSP e, desde 1896, dirigia o Horto Botânico, na Serra da Cantareira. Loefgren portava, além disso, uma coleção de mapas elaborada pelo geólogo norte-americano Orville Derby, diretor da CGG desde 1886, conforme Ramiz Galvão afirmara ser necessário.¹³⁰ Derby, diga-se de passagem, era assíduo frequentador das reuniões do IHGSP, na qual, assim como Loefgren, também era sócio-fundador, e um dos responsáveis por organizar os encaminhamentos administrativos que levariam à criação do Museu Paulista, cuja diretoria ele havia oferecido ao naturalista alemão Hermann von Ihering em 1893.

Apesar dos esforços de Loefgren e Calixto, a Comissão Central de Festejos informava que, em função do avançar da hora e do descumprimento de “vários compromissos”, a exposição “(...) *terá, portanto, uma côr mais local e específica, cingindo-se a dar ao publico apenas uma revista geral do ponto de vista historico, ethnographico e de objectos naturaes de S. Vicente, o que melhor garantirá o exito.*”¹³¹

¹³⁰ *Cidade de Santos*, 06 e 08 de abril de 1900.

¹³¹ *Cidade de Santos*, 08 de abril de 1900.

Sua inauguração estava inicialmente prevista para 19 de abril, ficando a abertura ao público para o dia seguinte.

A retração das expectativas a um “caráter local” representa certa imobilidade no que diz respeito ao agenciamento e a adesão dos participantes outrora contatados. Não fosse onerosa à realização da exposição, não haveria indisposição e circulação de notícia por parte da Comissão Executiva, especialmente porque é provável que uma parte considerável desse silêncio tenha advindo de membros da própria Sociedade Comemoradora, cujos Estatutos previam a participação na exposição como uma obrigatoriedade indispensável.¹³²

Dez dias após a chegada de Loefgren, o *Cidade* noticiava que a Escola do Povo já estava quase inteiramente preparada para a montagem da exposição: “(...) *Alguns salões da Escola do Povo já se acham forrados e hontem já começou o serviço da collocação de arcos, flechas e diversos objectos indigenas vindos do Museu do Estado.*”¹³³ Dentre os problemas de última hora, podemos citar como exemplo o atraso da Câmara Municipal de Santos que, sendo convidada a enviar objetos para a exposição, revela que “*por falta de conducção por parte da Companhia Viação Paulista e por não ter o director da secretaria da Camara encontrado o representante da Associação do IV Centenario, a quem devia fazer entrega dos referidos documentos e objectos.*”¹³⁴

Outros atrasos em relação à organização também podem ser plausivelmente justificados pela epidemia que assolou as cidades sul-litorâneas entre julho de 1899 e janeiro de 1900, contraída inclusive por Benedito Calixto.¹³⁵ Apenas em 15 de abril é que a programação foi publicada no *Cidade de Santos*. O IV Centenário foi inaugurado oficialmente dali cinco dias, com a presença das autoridades locais, da Comemoradora e da imprensa na solenidade de abertura na Escola do Povo, também ocasião de inauguração da Exposição Histórica e Arqueológica, onde a “Fundação de São Vicente” fora emoldurada e instalada dois dias antes. Com a inauguração, a Comissão Central de Festejos anunciou o convite no *Cidade de Santos*:

A Comissão central dos festejos convida as camaras municipaes de Santos e S. Vicente, drs. Juizes de Direito, corpo consular, sr. inspector da Alfandega, capitão do porto, officialidade da Gauarda Nacional, funcionarios civis e militares tanto de Santos como de S. Vicente, para assistirem a inauguração official da Exposição Archeologica e Historica, amanhã, (20) às 3 horas da tarde. Às 2 ½ da tarde haverá no largo do Rosario,

¹³² *Cidade de Santos*, 10 de abril de 1900.

¹³³ *Cidade de Santos*, 17 de abril de 1900.

¹³⁴ *Cidade de Santos*, 18 de abril de 1900.

¹³⁵ *Cidade de Santos*, 18 de novembro de 1899.

bonds especiaes para os srs. convidados que queiram honrar com sua presença nesta solemnidade.¹³⁶

Em 20 de abril, enfim, ocorreu a cerimônia de inauguração oficial da exposição, tendo o público acesso apenas no dia seguinte. Além de Calixto, compareceram o intendente municipal vicentino, Antônio de Lima Machado; o presidente da Sociedade Comemoradora, Gregório Inocêncio de Freitas; o secretário José Leite da Costa Sobrinho; o tesoureiro Antônio Militão de Azevedo e o comendador João Manuel Alfaya Rodrigues, presidente da Comissão Central de Festejos. Dentre os representantes da imprensa, destacou-se o editor do *Vicentino*, José Ignácio da Glória, os doutores Henrique Amando e Pereira das Neves, Jayme Miller, Eugenio Assis, Julio Assis, Antonio M. Fernandes e os capitães Proost Júnior e Octavio Silveira.¹³⁷

É interessante notar que, se o *Cidade de Santos* privilegiou a listagem das personalidades da vida pública santista e vicentina – reafirmando, inclusive, sua função de órgão político –, *O Estado de S. Paulo* optou por descrever sumariamente o que estava previsto na programação, enunciando a autoria e a inauguração da obra “Fundação de São Vicente” conjuntamente às demais atrações:

Hoje inaugurar-se-á no Largo Treze de Maio um grande recinto com coretos, um pantheon, aldeamento de índios, pavilhões italiano, hespanhol e portuguez. Será também inaugurada uma exposição historica e archeologica e a grande tela do pintor Benedicto Calixto, representando a fundação de São Vicente e desembarque de Martim Affonso de Souza. Terminarão os festejos com a representação de uma revista historica intitulada o Pindorama, cujo desempenho está confiado aos alumnos do Seminario Episcopal. (...).¹³⁸

Cumprе mencionar que o *Estado* descreve o conteúdo da tela. Por não ter tido sua imagem divulgada, deve-se anotar também a polissemia do qualificativo “grande”: para o espectador, seria por certo uma referência explícita às alargadas dimensões que caracterizam tradicionalmente a pintura histórica; já o leitor do jornal, privado, por sua vez, da experiência visual, poderia interpretá-lo como exaltação da iniciativa em representar o principal episódio da história colonial vicentina.

Nota-se, portanto, que o consumo da tela precedeu a difusão de sua imagem, revelando autonomia do conteúdo em relação à linguagem plástica. Enquanto *topos* do discurso intelectual finissecular, em contrapartida, a fundação da capitania de São Vicente demandava uma concepção visual que comunicasse o repertório factual e simbólico da elite republicana paulista para além da linguagem escrita dos livros e da

¹³⁶ *Cidade de Santos*, 18 de novembro de 1899.

¹³⁷ *Cidade de Santos*, 21 de abril de 1900.

¹³⁸ *O Estado de S. Paulo*, 21 de abril de 1900.

performatividade restritiva dos discursos de intelectuais.¹³⁹ Isso justificaria o interesse da Sociedade Commemoradora em encomendar uma pintura de função primordialmente pedagógica e essencial na difusão e homologação de seus projetos políticos e repertórios simbólicos.¹⁴⁰

A edição especial do *Vicentino* (de maio de 1900) publicou uma lista detalhada dos objetos e coleções enviados por cada um dos expositores participantes, o que permite algumas rápidas considerações para uma construção amostral sobre esses expositores. Do total de cinquenta e quatro colaboradores, foram dez institucionais e quarenta e quatro particulares. O primeiro grupo foi representado pelas Câmaras Municipais de Santos e São Vicente, pelas igrejas matrizes de São Vicente e Itanhaém, pelo Gabinete de Leitura de Itanhaém, pela Santa Casa de Misericórdia de Santos e pela da capital, pelo Colégio dos Salesianos, pela empresa alimentícia Fratelli Secchi, pelo Museu Paulista e pela Comissão Geográfica e Geológica.

Dentre os colaboradores particulares, identifica-se Gregório Innocencio de Freitas, Hermann Reippert, Antônio Militão de Azevedo, José Ignacio da Gloria, Joaquim Duarte da Silva, comendador Alfaya Rodrigues, comendador Homem de Bittencourt, João Eboli, Alberto Lofgren, Luiz Jaukens, Julio Maurício da Silva e, enfim, José Leite da Costa Sobrinho e Benedito Calixto. Por fim, nota-se a contribuição de Antônio de Toledo Piza, diretor do Departamento de Arquivo e Estatísticas e um dos mais atuantes sócios do IHGSP, do espeleólogo Ricardo Krone e do ferreiro João Niel, proprietário da fundição onde fora fabricado o monumento público da (atual) Praça 22 de Janeiro.

Esse mapeamento evidencia a presença dos sócios da Commemoradora e das instituições das cidades sul-litorâneas na Exposição Historica e Archeologica. Também fica evidente a participação de instituições científicas estaduais, de um colégio religioso e de uma empresa do ramo alimentício. Até onde pudemos verificar, as salas da Exposição Historica e Archeologica não foram documentadas em fotografias. Restam, assim, as descrições dos jornalistas que se ocuparam em informar os futuros visitantes sobre o que efetivamente encontrariam na Escola do Povo.

Ressalte-se que, em primeiro lugar, o observado pelo jornalista não correspondeu à versão acabada da exposição: somos informados que, mesmo após a inauguração, outros participantes aderiram, enviando coleções e objetos que foram incorporadas

¹³⁹ Refiro-me, sobretudo, às publicações do IHGSP.

¹⁴⁰ Pereira, Walter L. C. de M. *Imagem, nação e consciência nacional: os rituais da pintura histórico século XIX*. In: *Cultura Visual*, n. 17, maio/2012, Salvador: EDUFBA, p. 96-98.

durante o percurso do calendário comemorativo. Com o encerramento inicialmente previsto para 13 de maio, concomitantemente às festividades do IV Centenário, a exposição foi prorrogada até o último dia daquele mês, ao mesmo tempo em que o *Vicentino* publicava a já referida edição especial sobre as celebrações do Descobrimento.

A lista publicada no *Vicentino* é a única referência encontrada sobre a disposição dos materiais em cada um dos quatro espaços ocupados na Escola do Povo. Sintética, a descrição é, na ausência dos registros fotográficos, uma possibilidade de “visualizar” a combinação de tipologias, temas privilegiados e, sobretudo, estabelecer perspectivas relacionais entre eles, observando especificamente a “Fundação de São Vicente”.

Por desinformação ou indefinição, a “Fundação de São Vicente” foi chamada “O Desembarque”. Esse desliz nos informa sobre as apreciações iniciais da obra, onde a chegada de Martim Afonso de Souza – e não a fundação da capitania vicentina – é que teria captado a atenção suficiente do jornalista o suficiente para que imprimisse à tela o título que mais fosse apropriado a partir de sua própria condição de observador.

A exposição descrita pelo *Cidade de Santos* foi reduzida em larga medida em relação às pretensões divulgadas em 25 de março no *Vicentino*. O redator José Ignacio da Glória, poucos dias após a chegada de Lofegren e ao início definitivo da montagem e disposição de objetos, elogiava os esforços da Comissão Central de Festejos, asseverando as necessidades dessa redefinição, malgrados os contratempos ocasionados especialmente pela epidemia sul-litorânea entre os últimos meses de 1899 e os primeiros de 1900, a que também já nos referimos. Vejamos:

(...) É, portanto com prazer que registramos aqui a resolução da digna Commissão desta parte dos festejos, de querer cingir-se especialmente as secções que directamente dizem respeito ao acto que se commemora, à terra em que se deu, ou ao povo que ahi se fixou e ahi prosperou. (...) Era isto tanto mais necessario quando lembrarmos que varias circumstancias, independente da boa vontade de todos, quasi fizeram gorar a bella ideia reduzindo a um unico acto solemne os festejos todos. Referimo-nos em primeiro lugar á difficil quadra ha pouco atravessada, quando a nossa população se achava de baixo do peso da triste perspectiva de uma epidemia terrivel, cuja apparicimento tudo paralysava e, mesmo despois de desaparicida, prolongava ainda a sua influencia, pois, além de ter roubado um precioso tempo lançava no animo de todos a duvida sobre a possibilidade de levar a effeito o grandioso projecto concebido. Junto a isto registramos com pezar uma certa indifferença provada pelo silencio por parte dos cavalheiros que devem ter recebido as circulares destruidas em profusão, o que importa em receio talvez fundado de não obter como se esperava, collecções completas e de interesse para serem expostas. Suppera, portanto, a exposição certas reduções, porém com augmentos por outro lado. Apenas terá uma côr um pouco mais local e especificado do que era planejado, ao que nós, aliás, sinceramente applaudimos. Será isto mais uma prova de que a digna

comissão sabe cumprir o seu espinho-so dever com todo o criterio e toda a galhardia que tanto caracteriza cada um dos seus illustrados membros.¹⁴¹

Se apequenada em seu conteúdo, a Exposição revelava, por outro lado, o empenho e a força das autoridades e da comunidade local, adquirindo, no limite, um sabor autocelebrativo. O “*acto que se comemora*”, afinal, é a fundação de São Vicente, “*à terra a que se deu, ou ao povo que ahi se fixou e ahi prosperou*”.

Em nossa interpretação, essa exposição foi a metonímia de um projeto político que forçava o Brasil e a São Paulo republicana, ambos capitaneados pelos perrepistas, a prestar seus tributos ao passado colonial vicentino, reconstruindo a memória local como ponto difusor do processo de formação e ocupação regular do território brasileiro – o que deslocava o foco das comemorações do evento de 1500 para o ocorrido em 1532. É conveniente recobrar que entre 1899 e 1900, o governo federal se ocupava em solucionar a questão territorial acreana, concluída em 1903 pela assinatura do Tratado de Petrópolis.¹⁴² Estava em curso também a resolução da disputa franco-brasileira pela fronteira do Amapá, cujo arbitramento coube a Walter Hauser, presidente suíço, com vitória brasileira em dezembro de 1900.

Enfim, a questão da formação territorial não passava ao largo da imprensa sul-litorânea paulista, e tampouco dos intentos das elites santista e vicentina em conferir uma dimensão nacional a um episódio da história local, construindo uma tessitura simbólica e metafórica entre o passado a ser celebrado e a agenda política de uma República engatinhante e liderada precisamente pela pujança econômica da lavoura cafeeira paulista.

Essa tentativa de “malabarismo temporal”, expressão forjada com precisão por Paulo César Garcez Marins, fica nitidamente evidenciada em um deslize cometido pelo principal militante de primeira-hora do IV Centenário na imprensa: em 3 de abril de 1900, o *Vicentino* publicava que: “*Em consequência das festas do 4.º Centenario da chegada de Martim Affonso a S. Vicente, será inaugurada uma exposição de artes, mineralogia, numismática, archeologia, ornitologia, e para este fim contamos com os homens emprenhedores e os patriotas desta terra. [grifo nosso]*”¹⁴³

¹⁴¹*Vicentino*, 10 de abril de 1900, p. 01.

¹⁴²*Vicentino*, 10 de abril de 1900, p. 01: “Do Diario de Campinas: O dr. Campos Salles, presidente da Republica, recebeu telegramma do coronel Antonio Ramalho, governador do Amazonas, noticiando que oficialmente recebeu comunicação da completa pacificação do Acre. Luiz Galvez depoz as armas e renunciou a qualquer intuito revolucionario. Não houve lucta.”

¹⁴³*Vicentino*, 03 de abril de 1900, p. 01.

A confusão cometida pelo jornal documenta, uma vez mais, a fragilidade da efeméride cabralina como “tema”, ficando claramente subjugada às pretensões estritamente locais, ainda que com um adiantamento de mais de três décadas. No mesmo artigo, o jornal denuncia o “*desinteresse pelas coisas pátrias*”, em função do silêncio de vários convidados a colaborar com a exposição, que seria, para os vicentinos, apenas a primeira experiência a ser registrada na história da cidade:

Na vida dos povos tudo que depende do tom vulgar dos costumes, e tudo que traduz uma inovação, firma-se ou cahe conforme o valor exacto das experiencias e dos que estão a testa destas tarefas. Agora vamos tentar uma empreza, em que se tiver-mos a vantagem de sermos guiados por observações feitas por outros que nos antecederam em trabalhos taes, muito conseguiremos; será mister todavia que examinemos os nossos proprios elementos e as condições peculiares de nossa sociedade. Dest’arte, se a nossa exposição não satisfizer aos mais exigentes, será unicamente por ser a primeira que vamos organizar nesse genero, apezar dos planos antecipadamente concebidos. Sabemos que a primeira exposição que se abriu na Europa em fins do seculo passado, durou apenas 8 dias, o que indica não ter sido ella concorrida. Entretanto diz a historia que em 1789 quando realizou-se em Paris a primeira exposição, não pensavão talvez os seus iniciadores nas consequencias grandiosas dessas luctas da industria, nas quaes os povos tomam directamente parte (...).¹⁴⁴

A comparação da experiência vicentina com a matriz revolucionária francesa de um século antes visa inscrever a Exposição Historica e Archeologica na busca pelo progresso e dos padrões civilizacionais, orientados pela difusão do conhecimento a partir do projeto da instrução pública e levado a cabo pelas instituições escolares e de pesquisa. Aqui, além das comemorações oficiais, tais princípios estimularam as políticas de investimento na construção de escolas públicas, exemplificada pela própria Escola do Povo, a fundação do Museu Paulista, da Comissão Geográfica e Geológica e do Instituto Histórico. Por isso, é possível perceber a presença das mesmas lideranças políticas e intelectuais em várias dessas instituições, incluindo a própria Sociedade Commemoradora que, apesar de efêmera e particular, deve ser inscrita na mesma categoria, dada a chancela, o financiamento e a participação do governo estadual.

A civilização seria alcançada pelo caminho das artes e da indústria, “*mananciaes do bem estar do povo e como um grande incentivo para o progresso moral*”. Como um veículo da imprensa, o *Vicentino* chamava a si próprio a responsabilidade pela condução do progresso, clamando aos que partilhassem desses valores a participação na exposição que já estava em processo de montagem:

Por instincto, amantes das artes, e por princípios dedicados á industria, que consideramos como um dos principaes mananciaes do bem estar do povo e como um grande incentivo para o progresso moral, nos occuparemos sempre

¹⁴⁴*Vicentino*, 03 de abril de 1900, p. 01.

que for possível, do progresso das artes, por meio da imprensa, único conductor mais apropriado de que dispomos. Julgamos occasião oportuna appellar-mos para os cultores das artes e os operários para nos auxiliarem com o seu concurso em prol da exposição que vae installar no edificio da Escola do Povo nesta cidade.¹⁴⁵

Há um diálogo entre esse projeto apresentado pelo *Vicentino* por José Ignacio da Gloria (membro da subcomissão de Exposição) e a primeira sala da Exposição Historica e Archeologica. O conjunto de objetos ali exibidos foi anotado pelo *Cidade de Santos* e permite a problematização do agenciamento da “Fundação de São Vicente” em relação àqueles encadeados a ela. Nesse sentido, observar o conjunto de objetos em perspectiva relacional permite inferir as construções de sentidos atribuídos à tela em suas condições de inauguração.

Segundo o *Cidade de Santos*¹⁴⁶, os conteúdos eram os seguintes:

Sala 01

O Desembarque, Uma carta-parecer do grande pintor brasileiro Victor Meirelles, Retrato a óleo de Martim Affonso de Souza, O Divino, Conceição de Itanhaem, de Benedito Calixto; Vinho reconstituente, fabricado por Francisco R. Travassos; Mata-formigas, invenção do Dr. Luiz Pereira Barreta; Mosaicos ferrolitos, invenção de Almicari Lusverdi, acompanhados pelo duplo registro de patente brasileiro-portenho e pelas duas medalhas de ouro recebidas na Argentina; Cadeira de operação, invenção de Dr. Desidério Stapler; Um bello grupo de imagens, trabalho em madeira, produzido pelo escultor Manoel de Favero; Uma bandeira da monarchia, confeccionada de flores, fabricada pela J. Mendonça & Filho; Diversas amostras de massas alimentícias, da fábrica Fratelli Secchi.

Sala 02

Vestas talaras e diversos objectos de uso sacro que serviram ao padre José de Anchieta no convento de Conceição de Itanhaem; Uma bella colleção de moedas, desde 1495 até 1889; Retrato a oleo de D. Pedro I, tirado em 1819 pelo celebre pintor Simplicio; Armadura de Martim Affonso de Souza e photographia da sua casa em São Vicente; Anel da Marquiza de Santos; Espada, dragona e banda do capitão mór Venancio A. da Rosa e os bustos de Braz Cubas e José Bonifacio; Um mappa geographico do Brasil e do Estado de São Paulo; Autographos de bispos, governadores, etc.; os livros das Camaras de Santos e São Vicente de 1700 e os retratos de vultos proeminentes da historia Luso-Brasileira e outras varias antiguidades.

Sala 03

Flechas, tacapes, enfeites e outros objectos indígenas; No reino mineral encontram-se ali

¹⁴⁵ *Vicentino*, 03 de abril de 1900, p. 01.

¹⁴⁶ *Cidade de Santos*, 21 de abril de 1900, p. 02.

diversos especimens, inclusive um bello grupo de estalagmites e estalactites da gruta do Iporanga. neste Estado. Os especimens dos mineraes expostos são de Iguape, Iporanga e Ipanema; Collecção de ovos e de pássaros, collecção de sambuquis, objectos e photographias dos indios Guayanazes do rio Itariri, deste Estado e collecção de madeiras do Brazil.

Parte Externa

Uma lapide da sepultura de frei Gaspar, uma collecção de sinos Paulo pelo sr. A. Niel, constructor do monumento, e muitas plantas da Nova Cintra, cultivadas pelo conhecido botanico Julio Daneaux.

Antes de nos atermos à produção artística de Calixto, observemos atentamente os demais objetos em exibição, a começar pelos da Sala 02. A listagem de exemplos nos recobra, necessariamente, os critérios de formação da coleção de “archeologia historica” inicialmente pensado para circunscrever uma seção particular. Durante o compulsório processo de redução da exposição, é evidente que o valor de ancianidade fora mantido e recebera atenção especial, ocupando, sozinho, um terço do espaço da exposição.

Chama a atenção que todos os objetos estavam acompanhados de suas “etiquetas”, estas reproduzidas pelo *Cidade*, informando sobre seu local de origem, datação, autoria e/ou propriedade. Os exemplos de objetos revelam explicitamente uma história narrada a partir da biografia de personagens da história paulista: Brás Cubas, o fundador de Santos; José Bonifácio, o patriarca da independência; Dom Pedro I, Marquesa de Santos, José de Anchieta e, como não poderia deixar de ser, uma armadura que havia pertencido a Martim Afonso de Souza – navegador e fundador da capitania de São Vicente, em 1532 – e, além disso, as atas de câmaras municipais de Santos e de São Vicente. O que orienta a perspectiva oferecida por essa sala da exposição foi, segundo o que pudemos perceber, uma costura cronológico-biográfica evolutiva sobre a história do Brasil a partir das personagens ligadas direta ou indiretamente à do litoral-sul paulista.

Na sala 3, por sua vez, o visitante poderia observar reunidas coleções de história natural (mineralogia e zoologia) e “archeologia indígena”, de acordo com os critérios já mencionados. A associação entre ambos é muito melhor compreendida se tomarmos os comentários feitos na edição especial do *Vicentino*. Ainda que não esteja explícito se tratar de um discurso sobre o espaço que ora analisamos, a tipologia dos objetos garante a coerência da aproximação:

No limite de um pequeno espaço a Exposição mostrou exuberantemente a riqueza do nosso solo, o vigor das nossas florestas, a belleza dos aborígenes do paiz com a variedade artística dos adornos, das suas armas de guerra, dos utensílios domésticos e productos da indústria indígena! Era uma extensa e

bella vitrine essa! Via-se constantemente o expectador embevecido a contemplar demoradamente como lendo a historia fiel dos nossos indígenas, dos primitivos habitantes do nosso paiz. Por cima dessa vitrina ostentavão-se em disposição artística vários troféus de arcos e frechas, tendo no centro uma clava, (terrível arma de guerra) e espalhados aqui e alli objectos e adornos interessantes taes como grande cesta dos indígenas carregarem os filhos e capacete de palha e pennas de cores que usavam nos seus festejos, além de ídolos, caveiras de vários animaes e tantos outros objectos interessantes. As quatro principaes collecções pertenciam ao Dr. Stapler, Museu Paulista, Comissão Geographica e Dr. Alberto Loefgren.¹⁴⁷

Para além da miscelânea de objetos, cumpriria destacar o elogio à “indústria indígena” no que diz respeito ao cotidiano (“utensilios domesticos”), bélico (“armas de guerra”) e artístico (“adornos”), observados, todos eles, por um “*expectador embevecido a contemplar demoradamente, como lendo a historia fiel dos nossos indígenas, dos primitivos habitantes do nosso paiz.*”

O papel do indígena na Exposição Historica e Archeologica de 1900 era, nesse sentido, o contraponto necessário à modernidade que se pleiteava exaltar, ao sabor das grandes exposições europeias, que utilizavam a ideia de retrospecto como recurso para a tessitura de uma linearidade otimista ao progresso, inclusive da técnica.

Em relação à Exposição Universal de 1889, em Paris, Heloísa Barbuy afirma que sua especificidade foi a proposição de uma visão panorâmica sobre o passado: “*busca-se na pré-história o próprio passado da humanidade para um posterior contraponto com a sociedade moderna, evoluída*”. Adquire, com isso, uma dupla função social, ao mesmo tempo recreativa e instrutiva.¹⁴⁸ Não é sem razão que instituições como o Museu Paulista e a Comissão Geográfica e Geológica se fizeram presentes, enviando coleções de objetos indígenas coletados nas expedições científicas nos territórios interioranos do Estado, problema ao qual nos voltaremos no segundo capítulo.

O evento de 1889 celebrou os cem anos da Revolução Francesa e, como vimos, foi a principal matriz das comemorações centenárias, ecoando também no Brasil. A reprodução do repertório performático, cerimonial e simbolicamente emblemático (E. g., monumento público) comprova o recebimento das diretrizes, tanto por São Vicente, quanto pelo Rio de Janeiro e Salvador.

Tendo os exemplos oriundos da França sido constantemente referenciados pelo *Vicentino*, nossas impressões sobre esses diálogos se reforçam, especialmente em

¹⁴⁷ *Vicentino*, maio de 1900, p. 11.

¹⁴⁸ BARBUY, H. *A exposição universal de 1889 em Paris – visão e representação na sociedade industrial*. São Paulo: Edições Loyola, 1999. p. 53-55.

relação ao artigo em defesa da realização da exposição, mesmo que fosse realizada em experimentalmente.¹⁴⁹

Tomando ainda as considerações da autora sobre a experiência francesa de 1889, seria necessário ponderar sobre o papel cumprido pela representação do passado na exaltação da modernidade: elogiar o progresso é, em primeiro lugar, reiterar a evolução do tempo a partir de uma escala qualitativa ascendente, cristalizando a superioridade do tempo presente em relação àquilo que o precedeu, e conferindo ao homem moderno um sentimento de inesgotável capacidade de “superação”.¹⁵⁰ Essa transformação do passado em anteparo identitário incorreria necessariamente em uma visão tipicamente romântica e idealizada, alicerçada nos elogios à beleza, grandeza e heroísmo que sustentariam o intento contemporâneo autocelebrativo.¹⁵¹ Segundo Pascal Ory, conforme cita Barbuy, a “retrospectiva” – *i.e.*, a narrativa utilitária do passado – é um artifício capaz de instruir o olhar sobre a conveniência e a preeminência do desejo pelo progresso.¹⁵²

Uma pintura em diálogo

É precisamente o contraste entre a pintura histórica e as invenções mecânicas que orienta nossa observação sobre a primeira sala da Exposição Historica e Archeologica, onde foi exibida a “Fundação de São Vicente”. Conforme indicado pela listagem acima, Calixto dividiu a exposição de um conjunto de suas obras com outros participantes dos ramos industrial, manufatureiro e artístico. As invenções chamam atenção por terem funções exóticas, quando não demasiadamente específicas ou ornamentais – como no caso da bandeira tecida em flores pela J. Mendonça & Filho –, ou mesmo relativamente destoantes em relação à exposição, como as amostras de massas frescas enviadas pela fábrica Fratelli Secchi.¹⁵³

Não fossem essas considerações preliminares, a miscelânea poderia induzir a uma interpretação equivocada a respeito da alocação da pintura histórica, tomando-a como aleatória, e mesmo disfuncional. Todavia, fica evidente que a primeira sala da exposição

¹⁴⁹ *Vicentino*, 10 de abril de 1900, p. 01.

¹⁵⁰ BARBUY, op. cit., p. 56.

¹⁵¹ Idem, ibidem, p. 57.

¹⁵² Idem, ibidem, p. 52.

¹⁵³ Fábrica de massas alimentícias fundada pelos irmãos Henrique, Roberto e Atílio Secchi em 1896. No período entre 1878 e 1900, cinco fábricas de massas foram fundadas por imigrantes italianos, sendo quatro delas apenas no período entre 1892 e 1900. Cf. CENNI, Franco. *Italianos no Brasil*. 3. ed. (1. ed. 1960) São Paulo: Edusp, 2003. p. 256 e 257.

privilegiava as artes e a indústria, “*um dos principaes mananciaes do bem estar do povo e como um grande incentivo para o progresso moral*”, retomando o *Vicentino*.

Nesse sentido, pode-se inferir que o critério norteador da recepção dos objetos havia sido, sobretudo, autoral. Inicialmente, aventamos a hipótese da “Fundação de São Vicente” ter monopolizado um espaço singular na Exposição, especialmente em função da temática nela representada (central, portanto, para a regência eficaz de um repertório simbólico essencialmente alicerçado na história local, como vimos) e de suas dimensões físicas. Conta, claro, o fato de o pintor ter sido também um dos principais responsáveis pela exposição, o que decerto lhe garantiu certa flexibilidade para negociar a exibição inaugural. Seja como for, a primeira sala ilustra as artes e técnicas industriais paulistas – como a versão reduzida da própria pujança do Estado.

A “Fundação de São Vicente” dava a ver, é evidente, uma representação pictórica em grande formato do evento que, na prática, era celebrado. Mas, ao mesmo tempo, e é para isso que desejamos chamar a atenção, propulsionava Calixto como um projetista da retrospectiva histórica vicentina, sentido complementar e contrastante à produção fabril e as invenções técnicas, metáforas da modernidade e do progresso desejados em 1900. Nesse sentido, a tela surge como o contraponto de uma retórica elaborada para conferir a arte e ao artista a responsabilidade em celebrar o passado, assegurando sua dignidade como objeto de culto e de contemplação.

Em adiantamento a discussão que faremos no capítulo seguinte, cumpriria notar desde já a agência que a “carta-parecer” de Victor Meirelles tem sobre a tela. É provável que ainda em 1892, Calixto tenha pedido ao famoso pintor que analisasse e lhe fizesse sugestões sobre o esboço da pintura que planejava. Como resposta, Meirelles fez suas anotações e uma apreciação elogiosa à composição elaborada por Calixto, exortando-o a continuar seus trabalhos.

Essa carta foi, como mostra a tabela acima, exposta ao lado da pintura na primeira sala. Da mesma forma que Amilcari Lusverdi anexa os registros das patentes brasileira e argentina e medalhas de ouro recebidas como prêmio pelos seus “mosaicos ferrólitos”, o pintor recorre à autoridade de um dos mais afamados artistas brasileiros de seu tempo para atestar a qualidade plástica de sua obra e, no limite, construir as impressões do espectador sobre o seu próprio trabalho enquanto artista e intérprete da história paulista.

Mais importante que isso seria retomar a descrição do *Vicentino* da primeira sala, asseverando que ali havia apenas “*Um grupo de imagens, do tamanho natural feito em madeira, admirável trabalho de escultura; uma mesa de operações; muitos quadros;*

trabalho do pintor Calixto que adiante vão descriptos, e tantos outros objectos como se verá a lista que em seguida vae publicada com o nome dos expositores.”¹⁵⁴

É intransponível perceber que a “Fundação de São Vicente” ficou subordinada às informações sobre o seu autor. Prossigamos ainda com a leitura relacional do conjunto, que continua relevante.

É importante lembrar que, conjuntamente à “Fundação de São Vicente”, Calixto tenha apresentado o “Retrato de Martim Affonso de Souza” (o.s.t., 200x130cm, 1900, atualmente no acervo da Prefeitura Municipal de São Vicente).¹⁵⁵ A conjugação dessas duas obras reforça a impressão do visitante em relação à observação da pintura histórica – imputando ao navegador português primazia imediata sobre os demais personagens retratados, como João Ramalho, Antônio Rodrigues e Tibiriçá.

Inscritas em um mesmo conjunto expositivo, portanto, essas as pinturas de Calixto estabelecem um diálogo entre si, ao mesmo tempo em que projetam e impulsionam a apreciação sobre o próprio pintor. Conjugadas às invenções mecânicas e aos produtos industrializados, fica evidente a compreensão da pintura também como uma tecnologia contemporânea a serviço do progresso e da busca de um padrão civilizacional, onde a representação artística da história cumpre uma função pedagógica essencial. Os objetos expostos na parte externa do edifício, aliás, enquadram-se nessa mesma perspectiva: a lápide de Frei Gaspar da Madre de Deus, o principal historiógrafo da capitania de São Vicente; sinos fabricados na fundição de João Niel e uma coleção botânica, reunindo natureza, história e técnica de produção fabril moderna.

Analisar a “Fundação de São Vicente” em relação aos demais objetos expostos é um exercício capaz de demonstrar a dupla participação de Calixto no IV Centenário: se atesta seu comprometimento com a causa, também surge como uma possibilidade para a divulgação e oferta de seu trabalho para além dos liames locais onde já circulava. É compreensível, por isso, que tenha se sentido atraído e aceitado os encargos que lhe foram atribuídos tanto pela Comissão Central de Festejos quanto pela Comemoradora.

Além das funções técnicas e do planejamento ornamental das festividades, o “contrato” estabelecido revela o investimento, por parte do artista, em uma estratégia que criasse as condições necessárias à aquisição de uma pintura histórica de grande formato, potencialmente destinada, desde o início, a figurar nas salas do Museu Paulista

¹⁵⁴ *Vicentino*, maio de 1900, p. 12.

¹⁵⁵ Cf. *infra*.

– espaço pensado pelo governo republicano para a realização e divulgação da pesquisa científica sobre história pátria e, sobretudo, história natural.¹⁵⁶

Por meio de uma leitura sobre a história alicerçada na lembrança dos homens brancos ligados ao governo civil e à Igreja Católica, do indígena primitivo passível de civilização e do otimismo progressista representado pela técnica, pelas reformas arquitetônicas e urbanísticas e pelo ideário republicano, a Exposição Historica e Archeologica firmou seu discurso. Ela reuniu metonimicamente um acervo de objetos que reproduziu, a partir da celebração episódica da fundação da capitania de São Vicente, o repertório necessário à homologação do lugar paulista no “concerto” mestrado pela presença perrepista na liderança de um governo republicano ainda pouco eficaz em organizar recursos simbólicos necessários à superação da memória sobre o período imperial.

Se no Rio de Janeiro, como aponta Wanderley, o governo federal soube manusear as possibilidades da comemoração do IV Centenário do Descobrimento como forma de combate ao pessimismo de 1900, oferecendo uma visão completamente exaltadora da nação e estimuladora da crença em um futuro moldado pela ordem, pelo alcance da civilização e do progresso material, a comemoração dos vicentinos foi profundamente marcada pelas particularidades que até então nos empenhamos em apresentar.¹⁵⁷

Com essas considerações não se pretende apenas argumentar sobre a Exposição Historica e Archeologica no IV Centenário do Descobrimento do Brasil em S. Vicente, mas apontar possibilidades para mapear a circulação do ideário paulista finissecular a respeito da relação entre as noções de história e de progresso, tendo em perspectiva os processos de encomenda e musealização da “Fundação de São Vicente”. Tornou-se impreterível circunscrever as redes de agentes políticos envolvidos nas celebrações de 1900, exercício que possibilitou compreender o papel cumprido por Benedito Calixto na ocasião, e para além da elaboração da pintura. Demonstramos que um contrato foi estabelecido entre o pintor e a Sociedade Commemoradora, sinalizando sua dupla pertinência: a de beneficiar a carreira artística do pintor para além dos circuitos em que já transitava, e promover uma interpretação artística sobre uma temática cara à historiografia regional desde meados do século XIX.

¹⁵⁶ Cf. THUILLIER, op. cit.

¹⁵⁷ Cf. WANDERLEY, op. cit.

Segundo o *Vicentino*, Calixto foi a cabeça pensante da Comemoradora¹⁵⁸, pois, além de artífice da decoração e planejador da Exposição Historica e Archeologica, era sabidamente um estudioso competente da história paulista e vicentina. Recorde-se que, em 1899, presenteou o coronel Prestes com “Villa de Itanhaem”, livro de sua autoria, quando o presidente visitou a cidade pela primeira vez. Sua primeira pintura histórica concebida em grande formato, a “Fundação de São Vicente”, fora projetada e pensada historiográfica e plasticamente durante a conturbada década de 1890, palco das tensões de uma República ainda incerta e que tentava se erguer em meio ao ininterrupto bombardeio de vários setores da intelectualidade. Como passo seguinte, dedicar-nos-emos ao mapeamento das referências intelectuais mobilizadas por Benedito Calixto para realizar a composição da tela e cumprir sua tarefa junto à Comemoradora.

¹⁵⁸*Vicentino*, maio de 1900, p. 08.

CAPÍTULO 2

UMA PINTURA COMO INTERPRETAÇÃO DA HISTÓRIA VICENTINA

Já mencionamos anteriormente que, durante sua visita a São Vicente, em setembro de 1899, o coronel Fernando Prestes, presidente do Estado de São Paulo, foi presenteado com um exemplar de *Villa de Itanhaem* por Benedito Calixto, livro que havia publicado em 1895. Essa foi sua primeira contribuição historiográfica, tendo sido elaborada concomitantemente ao planejamento pictural da “Fundação de São Vicente”. Noticiada pelo *Cidade de Santos*, essa aproximação entre texto e tela enseja a hipótese de que, atento ao ambiente intelectual finissecular, Calixto potencializava sua própria imagem no contexto do surgimento do IHGSP não apenas enquanto artista, mas também enquanto historiógrafo do litoral sul paulista. Esse duplo projeto intelectual, pela pintura e pelo livro, merece nossa atenção. Ainda que diferentes, são vetores semanticamente análogos no processo de construção e consolidação de seu lugar como intérprete da história vicentina. O capítulo se dedica a mapear possíveis referenciais intelectuais de Benedito Calixto nas décadas de 1890 e 1890, adotando como ponto de partida a *Villa de Itanhaem*, bem como os autores mobilizados ao longo do livro como referências historiográficas. A experiência do pintor como aluno da *Académie Julian* e nos museus franceses serão retomados por seu potencial em oferecer possibilidades de mapeamento do repertório artístico-visual adquirido durante seu período de estadia e, por fim, reconduziremos nossa análise ao IV Centenário do Descobrimento do Brasil para compreender a apropriação e a ação da tela “Fundação de São Vicente” no contexto e sob suas condições de inauguração.

O livro do pintor: fatos e personagens na história do litoral

Agradecendo ao visconde de Vergueiro, seu mecenas, Benedito Calixto menciona a viagem à Paris como responsável por despertar seu interesse pela história: as visitas ao Museu do Louvre e às coleções de antiguidades teriam motivado, quando de seu retorno, que se detivesse sobre a história local, cujas primeiras impressões e resultados

concretos dos esforços de pesquisa documental estavam materializados em *Villa de Itanhaem*.¹⁵⁹

Esse livro teria brotado das anotações feitas por Calixto especificamente sobre o Convento de Itanhaém e oferecidas ao Gabinete de Leitura de Itanhaém em torno de 1890. O artista teria sido incentivado pelos sócios Antonio Mendes da Silva e Isaías C. Soares, seus amigos pessoais, a escrever sobre a história da povoação da vila, que se comprometeram a ajudá-lo nas pesquisas e no que mais fosse preciso.¹⁶⁰

Terminado o trabalho, Narciso de Andrade, presidente do Gabinete de Leitura, foi ao encontro de Heitor Peixoto, então proprietário do *Diário de Santos*, que concordou com a publicação.¹⁶¹ Assim, já em 1895, entrava em circulação a primeira interpretação historiográfica sobre a vila de Itanhaém, desde o início da povoação até o fim do século XIX.

Para além do interesse pessoal sobre a história do litoral sul de São Paulo, Calixto se declara motivado pelas lacunas deixadas pelos historiadores que até aquele momento haviam se dedicado a perscrutar os arquivos públicos das Câmaras municipais – de São Paulo e de São Vicente, sobretudo – mas ignorado, de igual maneira, os de Itanhaém – do convento e da Câmara municipal.¹⁶²

Outrossim, denuncia o descaso da administração pública com a preservação desse patrimônio documental, no mesmo agradecimento público endereçado ao Visconde de Vergueiro:

Entretanto quantos documentos não existiam nos archivos da Camara e do Convento desta Villa, documentos valiosos, mas entregues pelo esquecimento dos homens á acção destruidora do tempo! (...) Como V. Exc. ha de convir, é realmente para se lastimar uma tal indiferença por parte não só dos historiadores como dos nossos institutos, relativamente a esta antiga povoação.¹⁶³

A valorização do documento – especialmente aquele de origem pública e oficial – por Calixto evidencia seu interesse em construir uma perspectiva crítica em relação aos vestígios do passado local, com vistas à preservação, estudo e construção da memória de Itanhaém, na mesma esteira do que era levado a cabo pelo governo estadual. Essa sua

¹⁵⁹ CALIXTO, B. *Villa de Itanhaem – segunda povoação fundada por Martim Affonso de Souza. Estudos históricos sobre sua fundação, seu desenvolvimento, sua decadência e seu estado actual*. Santos: Typ. do Diário de Santos, 1895, p. III-IV: “(...) contemplando aquelles thesouros e monumentos [do Museu do Louvre], senti nascer em mim o gosto pelo estudo das passadas eras.”

¹⁶⁰ CALIXTO, op. cit., p. III.

¹⁶¹ Idem, ibidem.

¹⁶² Idem, ibidem, p. I-II.

¹⁶³ Idem, ibidem, p. II.

preocupação fica evidente quando, por exemplo, dedica-se a reproduzir o conteúdo dos vários documentos que teria consultado na quarta e última parte do livro, cuja finalidade não seria outra, senão a de fazê-los circular entre os intelectuais interessados. Não é sem razão, aliás: concomitantemente, era fundado o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, por iniciativa de Domingos Jaguaribe, Estevão Leão Bourroul e Antonio Toledo Piza – este último, também diretor da Repartição de Archivos e Estatísticas, responsável por publicar os documentos oficiais da história do Estado de São Paulo.

Foi a Toledo Piza, enfim, que Calixto remeteu *Villa de Itanhaem* para ser revisado e comentado. Se aguardou dez anos para apresentá-lo como requisito para a associação no Instituto Histórico, quadro que passou a pertencer apenas a partir de 1905¹⁶⁴, isso evidencia o esforço em construir sua própria participação no ambiente intelectual dinamizado pela necessidade de se reescrever a narrativa sobre a experiência histórica paulista a partir da reformatação simbólica demandada pelo regime republicano recém-instaurado.

Enquanto princípio metodológico, Calixto reafirma a primazia do documento ao explicitar constantemente suas consultas aos documentos de arquivos públicos, ao diário de navegação de Pero Lopes de Souza e obras dos historiadores que haviam se dedicado a escrever a história de São Paulo: Frei Gaspar da Madre de Deus, José Ignacio de Abreu e Lima e José Joaquim Machado de Oliveira, historiógrafo paulista preeminente no IHGB.

Conforme assinala Sélegolène Le Men, referências bibliográficas e documentais de artistas, tomadas a partir de suas bibliotecas particulares, detém amplo potencial para problematizar seus horizontes culturais e intelectuais.¹⁶⁵ Além da interpretação sobre as fundações quinhentistas, cujas linhas de força merecem compreensão por dialogar diretamente aos propósitos dessa pesquisa, seria conveniente esboçar as suas conexões com a historiografia oitocentista, seus limites e demandas.

Ao observar a lacuna em relação à história de Itanhaém, Calixto tomou para si mesmo a responsabilidade em oferecer essa contribuição, apresentando pesquisas na Câmara Municipal e no Convento da cidade, até então fora da equação da historiografia paulista. Enfim, os personagens que Calixto menciona no primeiro capítulo remontam

¹⁶⁴ Cf. RIHGSP, v. X, 1905, ata da sessão ordinária de 20 de setembro de 1905.

¹⁶⁵ LE MEN, S. *Les bibliothèques d'artistes: une ressource pour l'histoire de l'art*. IN: *Perspective* [on line], 2 | 2016. Disponível em: www.perspective.revues.org/6872.

às origens históricas do Estado de São Paulo. Compreender suas referências e diretrizes interpretativas é a fortuna do exercício a que nos dedicaremos a partir de agora.

A problemática das origens paulistas estava, desde o começo da década de 1890, na ordem do dia. É sintomática a publicação de documentos oficiais da história regional a que já nos referimos, e o início das pesquisas de Luiz Gonzaga da Silva Leme, já em 1892, para a publicação da *Genealogia Paulistana*, cujo primeiro volume apareceria já em janeiro de 1904.¹⁶⁶ Nesse mesmo sentido, já é bem documentado pela historiografia recente o protagonismo do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, que elaborou e difundiu a memória oficial paulista ao longo das primeiras décadas do século XX.

Antônio C. Ferreira notou a preponderância da História sobre os demais domínios do conhecimento na Revista do IHGSP, liderança que, se computados os trabalhos duplamente classificados (história-geografia ou história-arqueologia) e genealogias, nos permitem somar 93.2% do total.¹⁶⁷ Quanto aos temas, as biografias de personagens, de cidades e de dioceses, o povoamento e as expansões bandeirantes somam 54% dos 615 artigos.¹⁶⁸

Nas edições publicadas durante a Primeira República, o interesse pelo período colonial se sobrepõe (71%) ao imperial (26%) e republicano (3%).¹⁶⁹ Conjecturalmente, os dados demonstram clara disposição autocelebrativa marcada pela ênfase nos gêneros biográfico e pela publicação de documentos históricos, que representaram 14,1% dos textos publicados entre 1895 e 1940.¹⁷⁰

A circulação das cópias de documentos é demonstrativa da necessidade premente em submetê-los à crítica externa e interna, cuja finalidade última seria, enfim, extrair a “verdade” de seus conteúdos.¹⁷¹ Atento a esse pré-requisito e as essas práticas editoriais, Calixto oferece a *Villa de Itanhaem* como uma contribuição intelectual, divulgando sua interpretação sobre a história de São Paulo, e catalográfica, por intencionar a difusão dos documentos até então inéditos para os historiadores paulistas.

¹⁶⁶ *Correio Paulistano*, 25 de janeiro de 1904, p. 01.

¹⁶⁷ FERREIRA, op. cit., p. 115, 117, 118 e 126.

¹⁶⁸ Idem, ibidem, p. 126.

¹⁶⁹ Conquanto os estudos adotados observem intervalos distintos e que isso incorra invariavelmente na dissonância das conclusões a respeito do perfil da RIHGSP, intencionamos oferecer uma perspectiva a respeito dos interesses gerais, abordagens tipológicas e temáticas numericamente apreensíveis. Cf. FERREIRA, op. cit., p. 114, n. 38.

¹⁷⁰ FERREIRA, op. cit., p. 115.

¹⁷¹ Idem, ibidem, p. 116.

Ao menos nas impressões de João Mendes de Almeida, foi justamente esse caráter documental o mérito da contribuição do livro de Calixto, pois segundo atesta a carta de 31 de agosto de 1896, publicada na abertura do livro:

Foi-me agradável a leitura de sua obra – A Villa de Itanhaen – por ella um repositório de informações utilíssimas á historia da Capitania de S. Vicente, depois S. Paulo. Admirei nessa sua obra, além da exacta corographia da região de Itanhaen, as recordações tão completas dos primeiros tempos de seu povoamento por portuguezes, especialmente em tudo o que se refere á primitiva catechese dos indígenas e á fundação da Igreja e do collegio dos padres da Companhia de Jesus, bem como á da actual igreja-matriz, na mesma região. Faz muita honra ás suas afanosas investigações a noticia ampla de tudo o que viu, de tudo o que examinou, de tudo o que inquirio. Não quiz proferir juízo sobre o seu trabalho, sem lêl-o detidamente; e, hoje, que completei a leitura, apresso-me, agradecendo-lhe a remessa dos dous fascículos impressos, a dizer-lhe que prestou relevante e inestimável serviço á Historia Patria.¹⁷²

Calixto estava consciente sobre a importância de reproduzir e fazer circular os documentos sobre a história de São Paulo, reservando a quarta parte de seu livro para atas de sessões ordinárias, ofícios e documentos da administração pública oitocentista são exemplos que, se não esgotam, indicam algumas categorias por ele contempladas. Na “nota final” do livro fica evidente a consonância entre os movimentos e intenções em relação ao que era observado no poder público:

Alguns destes documentos foram já publicados este anno pela Repartição de Estatística de S. Paulo, no volume XV. “Documento Interessantes” sob a direcção sabia do Snr. D. A. de Toledo Piza. Esses documentos, em numero de quatro foram copiados do archivo da Camara desta Villa, e remetidos para S. Paulo, a pedido do Snr. Piza, que está prestando um grande serviço ao nosso estado, pela publicação dos manuscriptos importantes que com tanto zelo e dedicação tem conseguido desencavar dos archivos, para por a luz da publicidade.¹⁷³

Interessa-nos apreender, nesse sentido, e para além do que já enunciamos ao longo do capítulo anterior, as interpretações historiográficas de Benedito Calixto a respeito das fundações quinhentistas no território paulista. Concomitantemente à elaboração plástica da “Fundação de São Vicente”, afinal, o pintor também organizava o conteúdo de *Villa de Itanhaem*, publicado menos de dois anos antes de a Sociedade Commemoradora ser organizada.

¹⁷² CALIXTO, op. cit., p. V.

¹⁷³ Idem, ibidem, p. 190.

As fundações quinhentistas em *Villa de Itanhaem*

O primeiro capítulo, conforme mencionamos acima, apresenta as interpretações de Calixto sobre as fundações de vilas e povoações no território paulista. Se o interesse do autor pela história local pode ser observado desde a concepção das telas “Porto das Naus” e de “Desembarque de Martim Affonso de Souza”, ambas de 1881, esse trecho do livro é o que melhor documenta suas percepções sobre as fundações quinhentistas e, por isso, o tomaremos em análise a seguir.

Na interpretação de Calixto, a povoação de Itanhaém foi organizada por Martim Afonso de Souza, tendo sido precedida apenas pela fundação da vila de São Vicente, em 1532: sua esquadra teria aportado na baía de São Vicente, e não em Bertioga ou na Baía Grande, “*como muitos pretendem afirmar*”.¹⁷⁴ Contrariando Frei Gaspar da Madre de Deus e concordando com J. J. Machado de Oliveira, afirma que a data correta seria o dia 22 de janeiro de 1532, um ano depois do que defendia o cronista beneditino.¹⁷⁵

Esse esforço em conferir precisão geográfica e cronológica, para além de situar as balizas da narrativa, é também uma forma de registrar a agência histórica da paisagem da baía de São Vicente. Ao mesmo tempo, a menção que Calixto faz aos dois autores centrais da historiografia paulista já disponível em fins de século XIX, conscientiza o leitor sobre sua erudição acerca do tema sobre o qual pretendia discorrer – funcionando, em último caso, como um “argumento de autoridade” no assunto.

O vínculo que Calixto constrói entre São Vicente e Itanhaém a partir da ação de Martim Afonso de Souza é, em nossa interpretação, a mobilização simbólica necessária à atração das atenções sobre sua cidade de origem. A exaltação da ancianidade da vila aparece como um critério duplamente meritório, tanto pela intervenção historiográfica quanto pelo subjetivo contraponto entre a glória passada e a fragilidade presente.

A contiguidade com os discursos promovidos pela Comemoradora, notemos, é evidente. Essa centralidade merece ser recobrada também a partir do que foi exibido por Calixto na Exposição de 1900, em que o navegador português aparece representado na cena fundacional e no retrato histórico, problema ao qual nos debruçaremos adiante.

A exceção da fundação da cidade de Santos, atribuída à ação de Brás Cubas, em 1543¹⁷⁶, caberia que nos detivéssemos brevemente sobre a interpretação de Calixto a

¹⁷⁴ CALIXTO, op. cit., p. 06, n. 01.

¹⁷⁵ Idem, ibidem.

¹⁷⁶ Idem, ibidem, p. 07-08.

respeito das fundações de Santo André da Borda do Campo, em 1553, e de São Paulo de Piratininga que, segundo ele afirma, teria ocorrido em fins do mesmo ano.¹⁷⁷

Ao discorrer a respeito da fundação de Santo André, Calixto recobrou o papel de João Ramalho. Não levaria uma década para que a biografia desse personagem central para a história da capitania de São Vicente fosse combativamente debatida entre os sócios do IHGSP. A querela se iniciou às vésperas da comemoração do IV Centenário do Descobrimento do Brasil, em 03 de março de 1899, quando José Luiz Alves, então orador do IHGB, exortou os congêneres paulistas a localizarem os escritos testamentais mencionados por Frei Gaspar da Madre de Deus, nos quais seria possível verificar a idade e, no limite, a anterioridade de João Ramalho na promoção do contato entre a Europa e a América já em 1490 – antecedendo, portanto, Cabral e Colombo.

Muito embora este tenha sido um dos debates mais significativos do início da vida intelectual do IHGSP, demonstrando com nitidez a heterogeneidade das posições ali em disputa, a questão foi absorvida e passou definitivamente à pauta do dia em 1902. Em *Villa de Itanhaem*, João Ramalho recebeu ordens de Martim Afonso para organizar uma povoação em Santo André da Borda do Campo, tendo sido nomeado guarda-mór em outubro de 1532. Era ele também a exceção quanto à proibição geral sobre os colonos não se deslocarem além dos limites estabelecidos para a capitania. Quando Thomé de Souza, governador geral, visitou a povoação, elevando-a a condição de vila, em abril de 1553, promoveu João Ramalho a alcaide-mor.¹⁷⁸ Conforme demonstraremos adiante, a percepção de Calixto sobre este personagem se estrutura a partir do que propunham os principais historiadores da segunda metade do século XIX: ao que tudo indica, enuncie-se desde já, Ramalho não era uma questão para o pintor durante a década de 1890.

Em relação a São Paulo de Piratininga, ressalva que o Martim Afonso citado pelos cronistas do século XVI era, na verdade, Tibiriçá, “(...) *nome [Martim Afonso Tibiriçá] que adoptou este valoroso chefe indígena, que tantos e importantes serviços prestou aos colonisadores de S. Vicente, e aos fundadores de S. Paulo – os Jesuitas*”.¹⁷⁹ O donatário português não teria participado da fundação de São Paulo: “*Se relato estes factos da historia é simplesmente para provar que Martim Affonso, o Donatario, na curta demora*

¹⁷⁷ CALIXTO, op. cit., p. 09.

¹⁷⁸ Idem, ibidem.

¹⁷⁹ Idem, ibidem, p. 10.

*de dois annos em que administrou sua colonia, fundou apenas duas povoações – S. Vicente e Itanhaem.”*¹⁸⁰

Descartar a participação de Martim Afonso de Souza na fundação de São Paulo de Piratininga não era só um posicionamento historiográfico, mas essencialmente político, pois atraía as atenções exclusivamente para as cidades do litoral sul como produto direto da ação do donatário português. Da mesma forma, ao atribuir a fundação de São Paulo à Companhia de Jesus, inseria-se em um determinado grupo intelectual atuante no fim do século XIX, assunto que trataremos adiante.

Calixto, dessa forma, oferece as memórias itanhaense e vicentina como repertório sólido para um campo intelectual ainda engatinhante, valendo-se de seu passado solene para atrair atenção para uma região que, naquele fim de século, enfrentava dificuldades materiais. Enquanto fossem as “portas de entrada da civilização europeia”, no entanto, bastaria reabilitar sua posição central na formação histórica do território paulista e nacional, em que a direção do olhar à Martim Afonso, o colonizador e representante legítimo da coroa portuguesa, serviria de larga monta como neutralizador das disputas em curso.

O esforço de Calixto formata, portanto, as mesmas matrizes de pensamento que a Sociedade Commemoradora, dois anos depois, recobriria nos Estatutos e no desenho da política comemorativa que, não por acaso, foram atribuídas à responsabilidade do artista. A memória de São Paulo era equacionada às experiências locais, de forma a atrair as atenções internas às suas mais antigas povoações, enunciando o mérito da questão da seguinte forma:

lembrar a sua existência, provar a antiguidade, pensando que de qualquer forma poderá interessar aos archeologos do futuro, porquanto, até a época presente ainda não mereceu a honra de ser estudada e descripta pelos nossos historiadores.¹⁸¹

“Lembrar” e “provar”: a convergência entre a memória e o exercício de tonalidade empírica, ao ser direcionado às gerações futuras, denuncia o desinteresse desleixado dos historiadores tomadas pelo artista como ponto de partida e anuncia, como já pretendido pelo subtítulo do livro, uma perspectiva evolucionista da História, em que o progresso presta tributo ao conhecimento sobre o passado ao ser condicionado e alicerçado por ele. É precisamente nesse sentido que vocifera sobre o desaparecimento dos documentos da Câmara itanhaense em função de sua má-conservação:

¹⁸⁰ CALIXTO, op. cit., p. 10.

¹⁸¹ Idem, ibidem, p. 14.

Na Villa de Itanhaem, como na de S. Vicente, pouco existe hoje que possa orientar, quanto a fundação della. A incúria e o desleixo dos nossos antepassados, deixaram que os venerandos archivos de Itanhaem (a segunda Villa e Capitania de Martim Affonso) archivos que deviam encerrar documentos e codices preciosos para nossa historia, fossem devorados pelas traças e pelo tempo, sem que os chronistas e auctores antigos lhes ligassem o menor interesse. Devido a incúria por parte das Camaras e dos homens antigos e á negligencia inexplicável dos historiadores, tudo ali pereceu: não só o archivo da Camara como o do Convento também.¹⁸²

Retomando o proposto por Sélègolène Le Men a respeito da fortuna documental da biblioteca do artista para mapear as suas diretrizes intelectuais e conhecimentos nos domínios das artes e da cultura, e considerando a centralidade do questionamento de Calixto em relação às obras dos historiadores que faziam parte de seu repertório quando redigiu *Villa de Itanhaem*, caberia que nos detivéssemos sobre a obra de seu principal interlocutor, o brigadeiro José Joaquim Machado de Oliveira. Na ausência do inventário da biblioteca, de anotações ou de fontes que instrumentalizassem esse mapeamento, as notas de rodapé servem como anteparo ao exercício pretendido.

Embora Frei Gaspar da Madre de Deus e Pedro Taques de Almeida Paes Leme fossem os principais cronistas de São Paulo colonial, Calixto se concentra sobre as contribuições de Machado de Oliveira no *Quadro Historico da Provincia de S. Paulo*, obra aprovada pela Assembleia Legislativa paulista para uso escolar a partir de 1864 e que lhe serviu como ponto de partida para observar as lacunas sobre a história da vila de Itanhaém.¹⁸³ Decerto não teve a pretensão de se autodeclarar continuador de Machado de Oliveira. Ao contrário, soava-lhe aviltante que o brigadeiro não tivesse consultado os arquivos itanhaenses, atestando ser esse um complemento necessário à escrita da história do Estado de São Paulo:

O sr. Machado de Oliveira, no seu importante e minucioso livro – “Quadro Historico da Provincia de S. Paulo” – ocupa-se longamente na descrição de outras localidades; vê-se que elle dedicou-se a um longo e aturado estudo, antes de escrever seu precioso livro. Consultou, sem duvida, os somnolentos calhamaços que ainda restavam nos archivos de S. Vicente, Santos e S. Paulo. Todos esses documentos e annaes, deixados pelos Erostratos de todos os tempos, foram compulsados por sua excellencia; entretanto, nada, absolutamente nada se indagou, nada se estudou sobre a nossa arruinada e pobre Itanhaem! (...) Se esses, a quem mais devia interessar, abandonavam e deixavam que o livro do tombo, os cartórios, os archivos da Camara e do Convento alli percessem de velhice, o que dever-se-hia esperar da iniciativa dos habitantes daqui, “pobres pescadores”, na phrase do citado historiador.¹⁸⁴

¹⁸² CALIXTO, op. cit., p. 11.

¹⁸³ OLIVEIRA, José Joaquim Machado de. *Quadro Historico da Provincia de S. Paulo*. Rio de Janeiro: Typografia oficial de J. R. A. Marques, 1864.

¹⁸⁴ CALIXTO, op. cit., p. 21.

Não é absolutamente exagerado afirmar que Machado de Oliveira resistia como a principal referência bibliográfica a respeito da história de São Paulo durante os anos de 1890. As constantes apropriações de Benedito Calixto tornam impreterível inscrever a obra do historiador ao ambiente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro durante o Segundo Império (1840-1889), atentando-se especificamente à narrativa sobre os momentos do desembarque de Martim Afonso de Souza e sobre a fundação da capitania de São Vicente. Perscrutar a filiação intelectual de Benedito Calixto colabora para nossa compreensão sobre o episódio fundacional como um *topos* historiográfico apropriado ao longo do tempo, inclusive como resposta às comemorações de 1900.¹⁸⁵

O Quadro histórico da Província de S. Paulo como fonte

Na interpretação de D. J. Z. Ferretti, o *Quadro Historico da Provincia de S. Paulo* se caracteriza, sobretudo, por ser o “*melhor representante do regionalismo monárquico paulista*”, um intento de não solapar a identidade regional e, mesmo assim, enquadrar a especificidade dessa experiência na unidade preterida pela coroa bragantina.¹⁸⁶

Machado de Oliveira teria participado do projeto nacional do IHGB em construir um vínculo simbólico entre o governo imperial e as elites provinciais, centralizando o papel do indígena na formação da nação. Paralelamente, também esteve envolvido na implementação da política indigenista na província de São Paulo, onde foi nomeado, em 1846, “diretor geral dos índios”.¹⁸⁷

No IHGB, a questão indígena ganhou repercussão em função das disputas sobre o processo de colonização ter sido fundamentalmente organizado pela iniciativa jesuíta ou dos colonos portugueses, cada qual metaforizando, em meados do século XIX, a disputa pelo papel protagonista da Igreja ou do Estado na formação da nação.¹⁸⁸

A perspectiva dominante valorizava a ação da Companhia de Jesus, entendendo a colonização analogamente a cristianização: “*O Jesuíta, e não o colono, era, assim, o*

¹⁸⁵ Calixto também menciona o *Diccionario geographico historico descriptivo do Imperio do Brazil*, de J. C. R. Milliet de Sainte-Adolphe, a *Historia do Brazil*, do General J. I. de Abreu e Lima e *Varões Illustres do Brazil durante os tempos coloniaes*, de J. M. Pereira da Silva. Cf. *Villa de Itanhaem*, p. 26, n. 15; p. 31, n. 20 e p. 32, n. 21, respectivamente.

¹⁸⁶ FERRETTI, D. J. Z. *A Construção da Paulistanidade: identidade, historiografia e política em São Paulo (1856-1930)*. Tese (Doutorado em História Social) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, p. 38.

¹⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 49.

¹⁸⁸ Idem, *ibidem*.

*que mais próximo chegava de um herói civilizador da história brasileira, a despeito de toda a hesitação existente em torno de sua figura.”*¹⁸⁹

Como parte desse projeto, foi concebida a “Primeira Missa no Brasil”, de Victor Meirelles, aluno de Manuel Araújo Porto-Alegre então sócio preeminente do IHGB e professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes. Retomaremos as discussões sobre essa obra ainda nesse capítulo, cabendo apenas sinalizar sua correlação direta com o ambiente intelectual de que Machado de Oliveira era partícipe.

Embora inicialmente pessimista quanto à possibilidade de incorporação do índio à civilização¹⁹⁰, o historiador desqualificava os colonos paulistas em função da violência no contato e no trato com os povos indígenas.¹⁹¹ Ao construir essa perspectiva negativa sobre o colono, se afasta dos testemunhos de Frei Gaspar e de Pedro Taques, tornando a agência indígena condição elementar e central no desenho das origens paulistas que atrelasse a história provincial ao projeto unitarista gestado no IHGB.¹⁹²

Em Machado de Oliveira, os indígenas – especialmente os da tribo dos Guaianás – eram compatíveis à civilização por seus hábitos, crenças e valores.¹⁹³ Ovaciona Martim Afonso de Souza por ter proibido que os colonos ocupassem as terras planaltinas – regulando positivamente, portanto, sua povoação – e, ao mesmo tempo, condenado por não ter impedido a escravização indígena.¹⁹⁴

Seja como for, e segundo afirmamos anteriormente, a preocupação do historiador do IHGB não era exaltar a temperança do navegador e donatário para com os indígenas e sim tomá-la como um contraponto a acusação incisiva sobre a ação dos colonos na caça e na exploração servil do indígena.¹⁹⁵ É apenas com a intervenção proibitória da escravização indígena pelo Marquês de Pombal e a exploração aurífera e diamantina nos setecentos que, com a retomada da lavoura, os colonos paulistas teriam regenerado seus hábitos antigos, longe da crueldade das bandeiras de captura.¹⁹⁶

Concomitantemente, o IHGB abrigava também os próceres da historiografia que atribuía centralidade à formação do território nacional pelos tratados assinados durante o século XVIII a partir dos movimentos migratórios e de ocupação, e onde Machado de

¹⁸⁹ FERRETTI, op. cit., p. 68-9.

¹⁹⁰ Idem, ibidem, p. 67-68.

¹⁹¹ Idem, ibidem, p. 74.

¹⁹² Idem, ibidem, p. 80.

¹⁹³ Idem, ibidem.

¹⁹⁴ Idem, ibidem, p. 80-81.

¹⁹⁵ Idem, ibidem, p. 82.

¹⁹⁶ Idem, ibidem, p. 83.

Oliveira se encaixava: em sua perspectiva, as incursões para a exploração de minérios e fluviais foram centrais para a posituação da ação dos paulistas nesse processo, como contraponto às violentas ações bandeiristas. Desse grupo de intelectuais, também fazia parte José Feliciano Fernandes Pinheiro, visconde de São Leopoldo, alto funcionário da coroa bragantina, primeiro presidente do IHGB e autor da célebre frase que Machado de Oliveira, e também Manuel Eufrásio de Azevedo Marques, em 1877, e o IHGSP, em 1894, reproduziriam: “A história de São Paulo é a própria história do Brasil.”¹⁹⁷

Já no período republicano, Tancredo do Amaral dedicava a sua obra à “*memoria veneranda de paulistas notáveis, que legaram um precioso subsidio litterario para a historia da sua terra*”: Machado de Oliveira, Azevedo Marques e o Visconde de São Leopoldo.¹⁹⁸

Restaria enunciar ainda o papel conciliador que Machado de Oliveira atribuiu aos jesuítas e João Ramalho¹⁹⁹ na mediação do contato entre os colonos e os indígenas, aparecendo à ordem religiosa como a possibilidade real de convergência e apaziguação das constantes disputas, em que pesem como exemplo os elogios aos padres Manuel da Nóbrega e José de Anchieta e ao formato de trabalho implementado nos aldeamentos.²⁰⁰ É essa matriz “paulistanista monárquica e indianista” originada no IHGB que Calixto toma como referência, em que predominava a valorização da Igreja Católica na entrega da civilização ao indígena.

A interpretação de Calixto sobre a da fundação e organização da vila de Itanhaém durante século XVI evidencia a centralidade da Companhia de Jesus na articulação de uma relação essencialmente pacífica com os indígenas locais:

Logo que aqui chegaram os primeiros jezuitas, em 1549, foram ali residir entre os indígenas e colonos, antes de fundarem o collegio em Piratininga; e deram immediatamente começo ás obras da Igreja e estabelecimento do collegio; florescendo a povoação até o anno de 1561, que talvez, já por discórdias havidas entre os colonos e os Jezuitas, deslocaram-se os colonos portugueses da aldeia de S. João Baptista e vieram fundar a povoação de Conceição de Itanhaem (...) **Após a expulsão dos Jezuitas, do Brazil, cahiu esta em extrema pobreza.** [grifo nosso]²⁰¹

¹⁹⁷ PINHEIRO, J. F. Fernandes. *Anais da província de São Pedro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1839. p. 31. M. E. Azevedo Marques reproduz uma versão diferente: “A história da Capitania de São Vicente é a história do Brasil”.

¹⁹⁸ TANCREDO DO AMARAL. *A História de S. Paulo ensinada pela biographia de seus vultos mais notáveis*. Alves & C. Editores: São Paulo, Rio de Janeiro, 1895.

¹⁹⁹ Para a discussão sobre João Ramalho, cf. infra.

²⁰⁰ FERRETTI, op. cit., p. 84-85.

²⁰¹ CALIXTO, op. cit., p. 17.

O trecho grifado acima faz saltar aos olhos a construção de uma relação imediata entre a decadência de Itanhaém, que Calixto observa a partir do decreto pombalino que expulsou os jesuítas das colônias do Império Português. Perceba-se que o raciocínio, até aquele momento, se concentrava apenas na instalação dos missionários durante o século XVI, e que o corte no fluxo cronológico desloca o leitor para dois séculos depois, o que explicita a retórica elogiosa à ordem jesuítica em contraposição à administração da coroa portuguesa.

Seria pertinente, inclusive, contrapor a sentença ao verbo “florescer”, usado para qualificar o desenvolvimento histórico itanhaense como um produto direto da definitiva instalação da ordem religiosa. Recobremos, ainda nesse sentido, o termo “polianteia”, cuja etimologia foi discutida no primeiro capítulo e que, nesse caso, elucida o sentido construído pelo autor no elogio à pertinência da ação da Igreja Católica na organização da sociedade colonial. Vejamos outro excerto:

Foi em 1559 que se deu principio ao collegio na povoação e aldeia de Itanhaem. (...) Os jesuítas viram, com receio, o levantamento de uma feitoria agrícola nas vizinhanças da sua povoação; pressentiram as discórdias futuras; porque, essa feitoria pela sua posição aliás vantajosa em relação à colonia fundada por Martim Affonso, era de presumir que os europeus preferissem-na a esta, quando surgissem as rivalidades e as duvidas, devido a expoliação e ao jugo do captiveiro, que a todo transe os colonos pretendiam impor aos indígenas. **O Jesuita, cujo fim principal era a catechese, a civilização do selvagem pelas doçuras do Evangelho, procurava, entretanto, com esforços, tornal-os uteis a colonia. O seu desejo ardente era livral-os da escravidão, proporcionando á colonia trabalho livre e remunerado** [grifo nosso].²⁰²

(...)

Essas luctas provocadas pela odiosidade da raça branca, contra os indígenas, em consequência do jugo que se pretendia impor-lhes teriam aniquilado de uma vez a Capitania de S. Vicente se não fosse o devotamento heroico de Nobrega e de Anchieta. Esses dois missionário jesuítas sahiram de S. Vicente em canoas e foram ao aldeamento negociar a paz.²⁰³

Em nossa interpretação, há uma intertextualidade evidente com *Quadro Historico*, e em continuidade ao elogio à Martim Afonso de Souza quando da fundação pacífica de São Vicente, cujo contraponto teria sido precisamente sua inação quanto a submissão do indígena à escravidão. Se bem-intencionado como representante da Coroa, o donatário não teria combatido eficazmente a violência do colono europeu, restando à Companhia de Jesus – quase duas décadas depois – cumprir esse papel. Fica ainda mais evidenciada essa relação antitética entre “maus colonos” e “bons jesuítas” no trecho a seguir:

Os Jezuitas não podiam abandonar a sua povoação, porque tinham alli a sua igreja e collegio. Para elles, missionários da fé, acima de todo e qualquer

²⁰² CALIXTO, op. cit., p. 28.

²⁰³ Idem, ibidem, p. 32.

interesse, estava a catechese dos índios. Estes, por sua vez, preferiam permanecer sob a tutela dos padres da companhia, do que debaixo do jugo oppressor dos colonos europeus.²⁰⁴

Tendo, portanto, o jesuíta “desinteressado e benevolente” e o colono “opressor” como a costura de sua argumentação e perspectiva, Calixto entende as organizações das vilas de Itanhaém e São Paulo de Piratininga como produto direto da ação dos jesuítas na capitania vicentina, seguindo de perto o que havia sido proposto pelo brigadeiro José Joaquim Machado de Oliveira.

Assim, embora Calixto estivesse atento à emergência de um ambiente intelectual republicano propício à recepção de seus esforços historiográficos, é coerente estabelecer seu vínculo com as discussões levadas a cabo no IHGB e, da mesma forma, seguido as proposições interpretativas de Machado de Oliveira sobre a história colonial paulista.

Recobrando a análise de Ferretti, *Quadro Historico* era, efetivamente, a principal contribuição historiográfica sobre São Paulo elaborada na segunda metade do século XIX, a despeito das que tratavam de temáticas e eram formatadas em pequenos artigos distribuídos ao longo das páginas do *Almanach Litterario de São Paulo*.²⁰⁵

As citações de Machado de Oliveira, se não exatamente abundantes, demonstram sua autoridade para além da erudição sobre os documentos, estendendo-se às práticas da escrita da História, do ofício e do compromisso dos historiadores, sendo a busca pela verdade sua principal “missão”:

Não pode o historiador ter consciência de sua alta missão, nivelar-se com o seu assumpto quando não lhe é dado o suste-se em presença da imparcialidade, quando adultera os factos por espirito de maledicencia, ou pelos estímulos da dependência.²⁰⁶ (...) O historiador deve ter sempre ante si a imagem augusta da candida verdade; só a ella sacrificar para que o auxilie constantemente, e o subtraia a paixões ignóbeis, a injustos preconceitos. O seu primeiro cuidado, o seu primeiro dever é expellir de sua alma todo o temor, toda a esperança... Sobranceiro deve ser elle a todas as considerações humanas, para que possa planar sobre as aspirações mesquinhas dos que com offensa da verdade procuram inverter os factos e formula-los á guiza dos seus desejos, ou á satisfação de malignas suggestões.²⁰⁷

Se Calixto não tece considerações sobre a escrita da História, havendo tampouco indício documental de que tenha tido contato com os *Almanachs*, essas premissas ecoam em *Villa de Itanhaem* quando afirma ter a História o “dever e o direito de ser imparcial e recta”.²⁰⁸ Independentemente das possibilidades com as quais pode contar para levar a

²⁰⁴ Idem, ibidem, p. 31.

²⁰⁵ A respeito do *Almanach Litterario de S. Paulo*, cf. FERREIRA, op. cit.

²⁰⁶ *Almanach Litterario de S. Paulo*. São Paulo: Typographia da Provincia, 1877. p. 16.

²⁰⁷ *Almanach Litterario de S. Paulo*. São Paulo: Typographia da Provincia, 1879, p. 117.

²⁰⁸ CALIXTO, op. cit., p. 30.

cabo a escrita de seu livro, aos nossos propósitos bastaria verificar seus tributos a J. J. Machado de Oliveira e, consecutivamente, sua filiação a um grupo de intelectuais que imputava aos jesuítas o “mérito” pela colonização e pelo contato com os indígenas. Nos últimos anos do século XIX, pululavam os debates sobre as origens do Estado de São Paulo e dos paulistas: a “Fundação de São Vicente” é, nesse sentido, uma resposta a um determinado contexto que precisa ser perscrutado.

Até esse momento, nos ocupamos em demonstrar algumas relações diretas entre a produção de Calixto e a historiografia do IHGB, especialmente em função das citações a Machado de Oliveira, principal referência em circulação nos anos 1890 – especialmente no momento anterior ao estabelecimento do Instituto Histórico paulista, em 1894.

De nosso conhecimento, não há fontes que atestem a participação do pintor nos debates de fins de século, ainda que, conforme demonstraremos, ele estivesse atento às demandas em curso. Enfim, em 1901, meses após o IV Centenário, Calixto se tornou correspondente de uma associação de vida efêmera, cujas preocupações nos darão pistas significativas sobre um grupo de interesse: a “Sociedade de Etnographia e Civilização dos Índios”.

A Sociedade de Etnographia e Civilização dos Índios

No alvorecer do século XX, havia muito a se explorar no interior do Estado de S. Paulo: a Comissão Geográfica e Geológica, comandada por Orville Derby, elaborava as cartas de reconhecimento do território, levantava informações topográficas, geológicas e fluviais. Dentre os lugares pouco explorados ou quase totalmente desconhecidos, estava o território às margens do Rio Feio, habitadas pelos índios Kaingang. As tentativas de colonização da região haviam se desdobrado em conflitos sérios, que muitas vezes terminavam com expedições punitivas custeadas pelos fazendeiros desejosos em obter porções de terra para investimentos agrícolas.²⁰⁹

Em 1901, mais precisamente, um padre da Igreja Católica Romana organizou uma expedição pacífica naquela direção para tentar estabelecer contato com os índios Kaingang. Para acompanhá-lo na empreitada, levou consigo índios Guaranis, cuja aldeia estava situada nos entornos da cidade de Bauru.²¹⁰ A rivalidade entre as duas tribos se provou um engano grave por parte do padre, custando-lhe a vida: em 09 de maio

²⁰⁹ GAGLIARDI, J. M. *O indígena e a República*. São Paulo: Hucitec, EDUSP, SEC-SP, 1989, p. 63.

²¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 64.

daquele ano, fora vítima de uma emboscada, onde dois índios Guarani também foram mortos.

Na década de 1890, muito antes do Serviço de Proteção ao Índio ser organizado, o que viria a ocorrer apenas em 1910, os contatos entre os indígenas e colonizadores eram marcados pela violência atávica e a ineficácia da fiscalização sobre a legislação prevista para a proteção dos indígenas na Constituição de 1891.

O padre em questão, aliás, era o monsenhor Claro Monteiro do Amaral. Sua morte foi lamentada no único volume do periódico da Sociedade de Etnographia e Civilização, em 1901. Descendia ele de tradicional e próspera família de fazendeiros no interior de São Paulo, era correspondente do IHGB e conhecido pelos trabalhos catequéticos com as populações indígenas que habitavam nas proximidades do Rio Doce.²¹¹ Seu artigo *A catechese dos índios no Brasil*, publicado originalmente na *Revista Catholica* em 1896 foi integralmente reproduzido pela *Revista da Sociedade de Etnographia e Civilização dos Indios* (RSECI) e ajuda a documentar e compreender seus posicionamentos e intenções.²¹²

Sua proposição era a de que a verba destinada à política de imigração oficialmente em curso fosse transferida à Igreja Católica: pela catequese, os indígenas se tornariam civilizados e poderiam ocupar os postos de trabalho demandados pela franca expansão da lavoura, privilegiando o elemento nacional em detrimento do estrangeiro, repudiado pelo padre como solução aos problemas da escassez de mão-de-obra.²¹³ Confirmamos abaixo alguns excertos do discurso proferido e apropriado pela SECI:

Ainda no orçamento de 1896 figura uma verba de 2 mil contos para colonização e nem um centil para catechese. (...) Só a Egreja Catholica póde civilisal-os e a política moderna vota prevenção ao catholicismo, senão ódio disfarçado sob o manto hypocrita de guerra ao fantasmagórico e supposto clericalismo. (...) O resultado pratico até agora obtido pela colonização estrangeira no Brazil está demonstrando que se tem banido de tal serviço o critério e a prudência. (...) A necessidade de braços para a lavoura foi o motor rincipal dos desperdícios com a immigração estrangeira, entretanto o seu resultado correspondeu ao trabalho? (...) A catechese dos índios cessou no dia em que o governo assumiu indebitamente a direcção desse serviço, creando uma repartição publica de catechese com pessoal bem remunerado para collocação de protegidos políticos. Si o dinheiro despendido com esse pessoal fôra entregue aos Bispos das Dioceses onde existem tribos de indígenas, milhares de brasileiros, que continuam selvagens, estariam fazendo parte effectiva da nossa nacionalidade. Dê o Estado seus auxílios materiaes á Egreja, que esta pressurosa, das selvas arrancará christãos e

²¹¹ *Revista da Sociedade de Ethnographia e Civilização dos Indios*. São Paulo: Typographia a vapor Espindola, Siqueira e Comp., 1901. p. 73-75. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

²¹² Idem, p. 75-79.

²¹³ *RSECI*, op. cit., p. 75-76.

convertel-os-á em cidadãos patriotas e uteis, e assim distenderá de modo efficaz e permanente o patrimônio nacional.²¹⁴

Conforme analisa José Mauro Gagliardi, as palavras do padre Claro Monteiro são produto de uma reação contra o enfraquecimento do papel da Igreja Católica mediante o processo de laicização advindo do regime republicano. Essa resistência pelo monopólio fica explícita na condenação do “*clericalismo*”, ao mesmo tempo em que um ataque é perpetrado contra as direções adotadas pelo governo brasileiro na importação de mão de obra.²¹⁵

O indígena, no discurso acima reproduzido, deveria ser, sobretudo, útil à lavoura – e essa utilidade seria produto direto do processo de catequização, revogando o sucesso de quaisquer tentativas por parte da “*repartição publica*”. A condenação da política de imigração, por sua vez, visa estancar o crescente e diverso fluxo de ideias com os quais o catolicismo deveria necessariamente passar a competir:

Nem o carunchoso protestantismo, nem o pedante positivismo, nem a empavezada sciencia tem a virtude de dilatar a civilização; ao contrario, são neste particular de uma esterilidade assustadora e inquietante; não só porque carecem de vida própria, vivendo apenas de uma vida artificial e emprestada, enquanto que a civilização é a vida; mas também porque seus adeptos fallecem o zelo e a caridade apostólica, virtudes que sustentam o missionário da fé n’uma vida operosa e esquecida, que o mundo classifica de morte.²¹⁶

Recobremos que, em *Villa de Itanhaem*, Calixto preocupava-se em denunciar de maneira tão eloquente quanto fosse possível que a ingerência da Igreja Católica havia provocado, em sua cidade natal, o germinar de uma comunidade protestante incipiente que, embora tratada com tolerância pelos católicos, era iconoclasta e, por isso, capaz de “atos de barbárie e vandalismo”. As preocupações do padre Claro Monteiro ecoam na denúncia de Calixto, em que se percebe uma Igreja fortemente ameaçada, e não apenas pela laicização republicana.

O padre, enfim, é referido na *Revista* como o “mártir de Bauru”, cuja morte fora causada pela indiferença passada e presente quanto à situação “de ferocidade e rebeldia” em que se encontravam os indígenas ali residentes:

Sôam-nos ainda aos ouvidos os échos derradeiros dessa scena crudelíssima e tão recente em que perece, victima de sua dedicação pela fé e pela pátria, esse novo e digno discípulo de Anchieta, Monsenhor Claro Monteiro, o martyr de Baurú, trucidado nas margens do rio Feio por um povo ignorado que a nossa indiferença ou quiçá criminoso despreso alli deixou medrar em ferocidade e rebeldia.²¹⁷

²¹⁴ RSECI, op. cit., p. 75.

²¹⁵ GAGLIARDI, op. cit., p. 73ff.

²¹⁶ RSECI, op. cit., p. 78.

²¹⁷ RSECI, op. cit., p. VII.

Inocentes, os indígenas haviam sido vítima do desprezo daqueles que deveriam ter se ocupado de incorporá-los à civilização, assim como haviam feito os jesuítas – daí, evidentemente, Claro Monteiro ser retoricamente chamado “discípulo” do padre José de Anchieta. Proponente do patriotismo e da caridade cristã como as principais linhas de força de sua atuação, e se automeando como um “*um organ de sciencia, de fé e de patriotismo*”, a SECI compreendia que a boa prática da ciência consistia na “entrega” da civilização aos povos indígenas:

Seria lamentável contradição com os seus próprios intuitos querer civilizar povos selvagens, e não reconhecer na fé christã a força única, capaz de tão elevado commettimento, a fonte inexaurível de devotamento, de abnegação até o sacrifício, sem o que essa cruzada difficil se não realisarã. Civilisar as raças inferiores ou infantis é o mister dos que têm fé, e sentem n'alma as seducções da caridade. Sem a caridade, bondade piedosa, serena e elevada, haurida na fé, não é possível edificar no chão ingrato da barbaria, nem seguir os passos victoriosos com que se immortalisaram na nossa historia os Nobregas, os Anchietas e os Vieiras.²¹⁸

Embora não fosse uma associação religiosa, a SECI apresenta uma solução que vincula a resolução do problema da mão de obra e da expansão da lavoura à atividade missionária católica, atribuindo-lhe centralidade no contato com os povos indígenas e recorrendo à experiência histórica paulista para ilustrar a conveniência e a legitimidade de seu projeto:

A nossa historia ahi está para atestar quão largo e poderoso foi o concurso do Catholicismo e das Ordens Religiosas na formação da nossa nacionalidade. (...) Grande numero das nossas cidades, muitas das mais prosperasse das que hoje pompeiam de fôcos de civilisação e de progresso, vieram das mãos humildes do missionário, foram aldeas selvagens que se ergueram ao aceno dele, e prosperaram e cresceram. S. Paulo, fundada pelos Jesuitas nos campos de Piratininga, a mais assignalada victoria do missionário sobre a barbaria, ahi está, como muitas outras localidades do nosso paiz, para testemunho imperecível de quanto a nossa nação deve aos filhos da Companhia de Jesus.²¹⁹

O elogio à ação histórica do jesuíta no contato com os indígenas e na fundação de São Paulo de Piratininga já foi observado anteriormente, quando Calixto Ihes atribuiu a exclusividade sobre a organização do povoado piratingano, em acordo com Tibiriçá, seu colaborador direto. À expulsão dos jesuítas, enfim, e como vimos anteriormente, o autor também atribui à decadência enfrentada pela vila de Itanhaém, a partir do fim do século XVIII.²²⁰ Católico fervoroso autodeclarado, é compreensível que Calixto atribuisse à

²¹⁸ RSECI, op. cit., p. 79.

²¹⁹ RSECI, op. cit., p. VI-VII.

²²⁰ Cf. supra.

Igreja papel destacado na formação histórica de São Paulo e, sendo esse o entendimento partilhado pelos sócios da SECI, que se associasse como seu correspondente.²²¹

Os delineamentos das intenções e objetivos da SECI foram apresentados no texto do qual foram retirados os excertos acima reproduzidos. Seu autor, aliás, fora Theodoro Sampaio, orador do IHGSP e um dos principais contribuidores da *Revista* nos últimos anos do século XIX. Era também membro de sua comissão editorial, conjuntamente a Dinamerico Rangel e a José Couto de Magalhães. Antes de nos atermos às discussões às quais vinculava seu nome, nos detenhamos aos associados da SECI em um exercício semelhante, mas menos detalhado, àquele realizado com a Sociedade Commemoradora.

Em 12 de maio de 1901 aconteceu o primeiro encontro para promover a fundação de uma associação com as finalidades apresentadas: não ao acaso, a reunião aconteceu n’*O Commercio de São Paulo*, propriedade de Eduardo da Silva Prado, ás da resistência monarquista e católica durante a década de 1890.²²² Entre os associados, constavam os nomes de Orville A. Derby, Hermann von Ihering, Estevão Bourroul, Augusto César Miranda de Azevedo, João Vampré, todos sócios do IHGSP, e o conselheiro Duarte de Azevedo, presidente do Instituto desde 1897.²²³

Além de Calixto, outros membros da Commemoradora fizeram parte da iniciativa, em que pese Jorge de Sá Rocha, a quem nos referimos repetidamente na primeira parte dessa pesquisa, como exemplo destacado. Outro sócio da SECI era o advogado César Bierrembach, do Centro de Culto às Ciências e Letras de Campinas, convidado para ministrar uma conferência a respeito da fundação da cidade de Santos pela Sociedade Commemoradora dois anos antes.²²⁴

Outros dois sócios preeminentes eram João Mendes de Almeida Jr. (1856-1923), um dos protagonistas da querela em torno de João Ramalho, e Brasília A. Machado de Oliveira (1848-1919), respectivamente filhos de João Mendes de Almeida (1831-1898), de quem Calixto recebeu uma elogiosa apreciação publicada em *Villa de Itanhaem*²²⁵, e de José Joaquim J. Machado de Oliveira (1790-1867). Aos nossos propósitos, não cabe estabelecer com profundidade a tessitura dessas relações, cabendo-nos sinalizá-las com a intenção de diagnosticar o grupo de intelectuais ao qual Calixto procurava acenar.

²²¹ *RSECI*, op. cit., p. 99: Benedito Calixto aparece listado em quinto lugar na lista de sócios efetivos correspondentes.

²²² *RSECI*, op. cit., p. 96.

²²³ *RSECI*, op. cit., p. 97.

²²⁴ *RSECI*, op. cit., p. 99.

²²⁵ Cf. *supra*.

No ambiente marcadamente heterogêneo do IHGSP – especialmente nos seus primeiros dez anos de funcionamento, acompanhando as considerações de Ferretti, esse seria o grupo “católico monarquista” que, embora não representasse maioria, estavam inserido no ambiente intelectual institucionalizado, tendo em João Mendes Jr., Estevão Bourroul e Eduardo Prado seus principais articuladores. A organização da SECI e do III Centenário Anchieta, em 1897, foram iniciativas desse grupo.²²⁶ Embora sua posição pró-monárquica fosse menos acentuada, Theodoro Sampaio também estava articulado a este grupo e conjuntamente a Derby, tal qual já havíamos nos referido, interessava-se, sobretudo, pela história indígena, tendo oferecido diversas contribuições para a Revista do IHGSP desde seu primeiro volume.

Theodoro Sampaio estreitou suas relações com Orville Derby e João Capistrano de Abreu no Museu Nacional.²²⁷ Em 1886, Derby foi chamado a São Paulo por Antônio da Silva Prado para organizar a Comissão Geográfica e Geológica, convidando Sampaio para seu primeiro-ajudante. Com a proclamação da República apenas três anos depois (e apesar de sua admiração irrestrita às reformas modernizadoras saquaremas) aderiu ao novo regime e adotou um posicionamento moderado, conseguindo transitar, portanto, entre setores distintos da sociedade paulista – *i.e.*, entre republicanos e monarquistas.²²⁸

A produção de Theodoro Sampaio seria tributária do neoindianismo de Capistrano de Abreu²²⁹, fazendo com que se detivesse sobre uma etnografia histórica dos povos indígenas do Estado de São Paulo. Conjuntamente a Eduardo Prado, Brasília Augusto Machado, Joaquim Nabuco, João Mendes Jr. e outros monarquistas católicos, Sampaio foi organizador das Conferências Anchieta (1896-7), cuja intenção era precisamente fortalecer o papel dos jesuítas na formação histórica de São Paulo. Na ocasião, publicou os textos “São Paulo no tempo de Anchieta” e “A fundação da cidade de São Paulo (em 25 de janeiro de 1554)”.

As discussões sobre as origens dos indígenas históricos que teriam participado da fundação de São Paulo estavam circunscritas aos debates sobre as origens dos Guaianás, retomando as contribuições de Simão de Vasconcellos, Sebastião da Rocha Pitta, Frei Gaspar da Madre de Deus e Pedro Taques de Almeida Paes Leme.²³⁰

²²⁶ FERRETTI, op. cit., p. 218-219.

²²⁷ FERRETTI, op. cit., p. 237-238.

²²⁸ Idem, ibidem, p. 236.

²²⁹ Idem, ibidem, p. 240.

²³⁰ MONTEIRO, J. M. *Tupis, tapuias e a história de São Paulo: revisitando a velha questão Guaianá*. IN: *Revista Novos Estudos CEBRAP*, n. 34, nov. 1992, p. 126.

Ao sabor do que enfrentariam alguns anos depois em relação a João Ramalho, os debates em torno das origens indígenas respondiam a preocupação latente em recriar as origens dos próprios paulistas em um momento em que a expansão e ocupação de novas porções do território do Estado de São Paulo, bem como o consequente contato com os indígenas ali residentes, faziam parte da agenda política de fins do século XIX, em que as posições intelectuais se alicerçavam pelos usos da História, preocupação encontrada nas obras de José Arouche de Toledo Rendon, José Bonifácio, Joaquim Antônio Pinto Junior e José Joaquim Machado de Oliveira.²³¹

A questão Guaianá dizia respeito às origens das tribos indígenas que habitavam os campos de Piratininga quando da fundação de São Paulo: questionar sua origem Tupi ou Tapuia era, efetivamente, questionar a credibilidade dos cronistas do período colonial ou, dito de outra maneira, qual discurso teria legitimidade para referenciar a escrita da história de São Paulo.

Segundo propõe John Manuel Monteiro, contestar a origem tupi dos Guaianás era desautorizar os discursos de Pedro Taques de Almeida Paes Leme e de Frei Gaspar da Madre de Deus, “(...) *cuja confiabilidade aliás já havia sido duramente questionada por Cândido Mendes de Almeida e pelo próprio João Mendes [de Almeida, seu irmão]*”.²³²

Renegar as origens tupis das antigas famílias paulistas era, em tempo, extrair-lhes a “nobreza” necessária como resposta às forças de desagregação perpetradas pelo afluxo ininterrupto das ondas imigratórias e o que lhes permitia reafirmar pela genealogia o seu lugar sociossimbólico na sociedade. Entendidos como os ancestrais dos Kaingang, em contrapartida, os Tapuia não representavam um vínculo pertinente à afirmação política intencionada pelas elites paulistas.²³³

Da mesma forma, é absolutamente necessário notar que os membros dos grupos detratores de Frei Gaspar e Pedro Taques, como Cândido Mendes de Almeida (que, veremos a seguir, desqualificava o cronista beneditino ao biografar João Ramalho), João Mendes de Almeida e, posteriormente, Theodoro Sampaio e, nada ocasionalmente, João Mendes Jr., eram comprometidos com a legitimação do jesuíta Simão de Vasconcellos e, conforme demonstramos, com a centralidade do papel da Igreja na formação da nação – seja durante o período colonial ou republicano.

²³¹ MONTEIRO, op. cit., p. 127.

²³² Idem, ibidem, p. 128.

²³³ Idem, ibidem, p. 134.

Essa discussão esteve nas pautas da SECI, em que o estudo sobre o passado convivia diretamente com as proposições sobre o presente dos índios habitantes de São Paulo, onde fica evidenciado o elogio à política indigenista levada a cabo durante o Segundo Império.²³⁴ Fica explícita uma perspectiva dicotômica sobre o indígena, posteriormente sistematizada por Hermann von Ihering, que, contrário à visão romântica do indígena, reconhece sua heterogeneidade, afirmando serem alguns grupos passíveis de incorporação à civilização, e outros grupos refratários e resistentes a ela.²³⁵

Na esteira do que pretenderia a SECI poucos anos depois, e formatada para a defesa e resistência do papel da Igreja no Estado republicano laico, do qual o mesmo grupo de intelectuais fez parte, estiveram as Conferências Anchiétanas. Acirrados os conflitos entre monarquistas e republicanos, seu principal mentor e articulador, Eduardo Prado, fugiu da capital para garantir sua própria segurança e, assim, elas permaneceram como projeto intelectual, mas não foram realizadas.

Na perspectiva de Eduardo Prado, a formação da nação brasileira era tributária da Igreja de Roma e, por isso, o Brasil seria uma fortaleza da fé católica contra a expansão do Protestantismo, ao sabor das preocupações enunciadas por Benedito Calixto quanto à evasão das autoridades eclesiásticas da pequena Itanhaém de fins de século. Além disso, em profundo contraste com o que era observado no interior de São Paulo – recobrem-se as expedições punitivas aos Kaingang a que nos referimos – durante a primeira década republicana, a experiência de mediação do contato com os indígenas pela Companhia de Jesus durante o período colonial havia sido marcadamente pacífica, humanitária e, por isso, caberia retomar as tradições católicas como norteadoras do processo de formação nacional, agora sob a égide do projeto republicano, ao qual a reapropriação do jesuíta funcionava como uma resposta de resistência simbólica ao processo de laicização então em curso.²³⁶

Ao recusar a violência e ao elogiar a ação da Companhia de Jesus, Eduardo Prado produzia uma visão idílica sobre o processo de colonização.²³⁷ A harmonia proveniente da cristianização dispensaria, afinal, qualquer intenção opressora ou exploratória sobre os povos indígenas: o encontro e a integração entre as diferentes raças fora possível em

²³⁴ MONTEIRO, op. cit., p. 133-134.

²³⁵ Idem, ibidem, p. 135.

²³⁶ GIAROLA, F. R. Os “pastores guerreiros”: Jesuítas, catolicismo e história no pensamento monarquista católico. IN: E-Hum. Revista Científica das áreas de História, Letras, Educação e Serviço Social do Centro Universitário de Belo Horizonte, v. 07., n. 01., janeiro-julho de 2014, p. 73.

²³⁷ Idem, ibidem, p. 74.

função disso. A ausência de conflitos, novamente, se contrastaria ao que era assistido no recente presente republicano.²³⁸ Até a chegada dos jesuítas, em 1549, a escravização dos indígenas centralizara as tentativas de organização das forças produtivas na colônia, desdobrando-se em conflitos ininterruptos e ataques constantes advindos das tribos enfurecidas pelo cativo. Na visão de Eduardo Prado, a catequese seria o instrumento para amenizar a definitiva incorporação do indígena à civilização.

Esse ponto de vista era partilhado por Theodoro Sampaio e fortemente presente no preceito conceitual da SECI, a qual Calixto se associou, e que pouco tempo depois se desdobraria na querela sobre João Ramalho, novamente protagonizada pelo embate que procurava habilitar a sua biografia para compor o panteão histórico em processo de codificação simbólica.

Recobremos que o debate entre “ramalhistas” e “jesuítas” entrou na pauta do IHGSP apenas a partir de 1902, três anos após José Luiz Alves ter feito seu discurso no IHGB.²³⁹ Uma vez confirmada a afirmação de Frei Gaspar da Madre de Deus sobre a idade de Ramalho e a precocidade de sua chegada à América, o protagonismo simbólico paulista gestado pela elite perrepista do IHGSP seria reforçado contra o protagonismo jesuíta, defendido, grosso modo, pelos organizadores do Tricentenário Anchietano e da SECI, a que vínhamos nos referindo até então (com exceção de Eduardo Prado, falecido em 1901).²⁴⁰

A querela em torno de João Ramalho recebeu atenção da historiografia recente, restando-nos percorrer o caminho inverso, coerente com nossas reflexões: por isso, seria produtora percorrer as referências dos principais historiadores do século XIX sobre o personagem. Enfim, não há razões para supor que Benedito Calixto tenha realizado uma interpretação original, sendo provável que acompanhasse as proposições de Machado de Oliveira, seguindo uma prática constante no decorrer de seus escritos. Em *Villa de Itanhaem*, João Ramalho organiza a povoação de Santo André da Borda do Campo, em cumprimento às ordens de Martim Afonso de Souza, que o teria nomeado guarda-mór em 10 de outubro de 1532, título que conservou até a chegada de Thomé de Souza que, em abril 1553, elevou Santo André à categoria de vila e o renomeou alcaide-mor.²⁴¹

²³⁸ GIAROLA, op. cit., p. 74-75.

²³⁹ CAPELATO, M. H. R. et FERRETTI, D. J. Z. *João Ramalho e as Origens da Nação: os paulistas na comemoração do IV centenário da descoberta do Brasil*. Revista *Tempo*, Dep. de História da UFF, v. 4, n. 8, dez/1999.

²⁴⁰ Idem, *ibidem*.

²⁴¹ CALIXTO, op. cit., p. 08, n. 07.

Personagem secundário na história da fundação da povoação de Itanhaém, João Ramalho não recebeu atenção de Calixto suficiente para a estruturação de uma hipótese consistente a respeito de sua interpretação a respeito da biografia desse personagem. É necessário, por isso, que nos atenhamos novamente a Machado de Oliveira, que disserta sobre o personagem logo após descrever o episódio do desembarque de Martim Afonso de Souza:

Ramalho, que parece fôra lançado por desterro n'alguma das terras da costa, ou por Gonçalo Coelho quando em 1501 navegou o Atlantico-meridional em descobrimento das terras colateraes do litoral que fora reconhecido por Cabral, ou quando não, por Christovão Jacques, a quem em 1526 se commettêra o encargo de policiar esses mares da pirataria européa e que aportára em diversos pontos do litoral; não podendo-se tomar senão como um effeito de alienação mental a declaração em seu testamento feito em 1580, segundo refere o chronista da capitania de São Vicente de “residir no Brasil havia noventa annos”, porque seria mister que a sua chegada ahi precedesse ao descobrimento do Novo-Mundo por Colombo em 1492.²⁴²

As hipóteses construídas pelo historiador do IHGB sobre Ramalho se concentram em torno de duas possibilidades: a chegada ao litoral paulista teria se dado por meio da expedição reconhecedora de Gonçalo Coelho, de 1501, ou pela guarda-costeira de 1526, liderada por Cristóvão Jacques. O refute categórico do testemunho de Frei Gaspar salta aos olhos, asseverando seu absurdo precisamente por entender ser impossível Ramalho ter aportado em solo americano antes de Colombo.

Manuel Eufrásio Azevedo Marques, também sócio do IHGB, voltou suas atenções a João Ramalho na seção “Antiguidades Paulistas” do *Almanach Litterario de São Paulo*, pontuando detalhadamente a escassez e a imprecisão das fontes documentais a respeito de seus dados biográficos e acrescentando hipóteses distintas das enunciadas no *Quadro Historico*:

Fr. Gaspar da Madre de Deus, em suas Memorias para a historia da capitania de S. Vicente, affirma que “vira uma copia do testamento de João Ramalho, escripto na Villa de S. Paulo de Piratininga, a 3 de maio de 1580 pelo tabellião Lourenço Vaz, assignado pelo juiz ordinário Pedro Dias e mais cinco testemunhas, e que nelle declara o testador por duas vezes – ter mais de 80 annos de existência nesta terra.”. Parece-nos, porém, que frei Gaspar foi victima de algum erro de copia, ou da péssima calligraphia d’aquelles tempos, em que o algarismo – 5 – era escripto de forma muito semelhante ao – 8 – como tivemos occasião de verificar por varias vezes, em manuscritos desse tempo. A não ser como crêmos, viria João Ramalho a ter mais antiguidade na America do que o proprio Pedro Alvares Cabral, o que não combina com a allegação por elle feita em 1562, de não poder acceitar o cargo de vereador, por ser homem velho, que passava de 70 annos; resultando da comparação destes algarismos que João Ramalho foi lançado ás praias da America na idade infantil, o que é ainda menos provável, porque neste caso teria elle em 1532 perdido o conhecimento do idioma pátrio, e a consciência de sua nacionalidade, e não poderia auxiliar Martim Affonso em seu

²⁴² MACHADO DE OLIVEIRA, op. cit., p. 22.

desembarque. Um documento importante e autentico, de que possuímos copia, vem ainda reforçar a opinião de que fr. Gaspar laborou em equívoco, quando affirmou aquella preposição. Esse documento é a primeira sesmaria concedida por Martim Affonso a Pedro de Goes, e respectiva posse dada em 1534 pelo tabellião de S. Vicente, Pero Capico, no qual lê-se: - “...e levei comigo a João Ramalho e Antonio Rodrigues, línguas desta terra, já de quinze a vinte annos residentes nesta terra...”. D’aqui resulta com muita probabilidade que João Ramalho e Antonio Rodrigues faziam parte da expedição de João Dias Solis, ou de Fernando de Magalhães, que vieram á America, aquelle em 1513 e este em 1519, e que ficaram nas praias de S. Vicente, por causas até hoje ignoradas.²⁴³

Cândido Mendes de Almeida, irmão de João Mendes de Almeida – destinatário de Calixto para a apreciação de *Villa de Itanhaem* – procurava provar que João Ramalho era o “Bacharel de Cananeia”, a quem Pedro Taques e Frei Gaspar da Madre de Deus se referiam. Além disso, refutava a existência do testamento que originava a polêmica:

Este testamento não passa de uma criação da fantasia do cronista beneditino, arrastado por mal-entendido patriotismo, a fim de dar certo realce ao torrão de seu nascimento. (...) Foi uma pia fraude contra a verdade histórica, criada pela imaginação do celebrado beneditino santense, como tantas outras que infelizmente formigam em suas “Memórias”.²⁴⁴

Se a posição de Azevedo Marques converge à de Machado de Oliveira no que diz respeito à negação de Frei Gaspar, sua argumentação se mostra mais detalhada e, como de praxe, amplamente sustentada na consulta a diversos documentos, propondo ter João Ramalho desembarcado entre 1513 e 1519, descartando a possibilidade da antecedência em relação a Cabral ou Colombo. De qualquer forma, por mais que tenha suscitado uma intensa disputa na arena simbólica do IHGSP entre diferentes grupos intelectuais em choque, a questão parecia contornada até a publicação do livro *Villa de Itanhaem*, não incidindo diretamente sobre os problemas tratados pelos intelectuais de São Paulo.²⁴⁵

Vimos anteriormente que Calixto atribuíra exclusivamente aos jesuítas a “obra de fundação” de São Paulo de Piratininga, posição partilhada no IHGSP pelos intelectuais que, a partir de 1902, procuravam desqualificar João Ramalho por suas origens judaicas ou pelo analfabetismo – ambos constatados pelas assinaturas nas atas. Essa parece ser a tendência seguida pelos historiadores em exercício no IHGB durante a segunda metade do século XIX, e cujas obras subsidiaram, segundo constatamos, as reflexões de Calixto sobre a fundação de Itanhaém por Martim Afonso de Souza.

Sinalizar essas aproximações com os intelectuais monarquistas e católicos permite ressignificar as estratégias utilizadas pelo pintor para validar sua inserção nos circuitos

²⁴³ *Almanach Litterario de S. Paulo*. São Paulo: Typographia da Provincia, 1878, p. 12-13.

²⁴⁴ *Apud* NEVES, op. cit., p. 213.

²⁴⁵ Cf. FERREIRA, op. cit. e FERRETTI & CAPELATO, op. cit.

políticos em atividade na virada do século XX. Percorrendo seu livro *Villa de Itanhaem*, onde atribuiu categoricamente a fundação de São Paulo a uma aliança entre os jesuítas e o chefe indígena Martim Afonso Tibiriçá, foi possível construir uma hipótese sobre seus referenciais, especialmente a partir de Machado de Oliveira, representante do projeto enraizado no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Às vésperas do século XX, a questão foi retomada e incisivamente discutida no IHGSP e na SECI, tendo em Orville Derby e em Theodoro Sampaio alguns de seus principais articuladores – para além de todos os outros intelectuais mencionados.

Mesmo que não tenha sido participante ativo das associações a que nos referimos acima, o pintor esteve atento às suas demandas, especialmente no que concerne a valorização da figura de José de Anchieta, o que, decerto, lhe possibilitava maiores oportunidades de aproximação. Na década de 1890, o jesuíta foi tema recorrente de sua produção: “Evangelho nas Selvas” (1893), “José de Anchieta e as Feras” (1897) e “O poema de Anchieta” (1900) são exemplos que ilustram o direcionamento de sua atenção em fins do século.

O quadro de 1897, ano em que se comemorava o Tricentenário de Anchieta, aliás, foi negociado com Domingos Jaguaribe Filho após ser exposto na Casa Aguiar, em São Paulo:

Fui um destes dias a S. Paulo, porem, tão atropelado andei que não tive tempo de hir a caza de V. Excía. Lembro que V. Excía. vio ahi o meu quadro – Anchieta – na caza do Snr. Aguiar, e que fez por elle uma oferta. Já expliquei a V. Excía o que se deu, a proposito, com o General Couto de Magalhães. Desejo que o meu quadro fique em boa mão, e nesse cazo aceito a tua offerta. Pode V. Excía. entender-se com o mesmo Snr. Aguiar. Sou com muita consideração.²⁴⁶

A carta sinaliza a atenção do pintor ao atendimento das demandas simbólicas que surgiam nos últimos anos do século XIX por iniciativa própria, descartando hipóteses a respeito de encomendas diretas de obras de arte. Guardadas as devidas proporções, essa é a mesma estratégia mobilizada para a execução da “Fundação de São Vicente” durante as comemorações do IV Centenário do Descobrimento: a oferta que parte de Benedito Calixto é a intersecção entre seus próprios interesses individuais enquanto intelectual e artista em vias de consolidação e a percepção das necessidades simbólicas de um grupo de interesses que, apenas posteriormente, realiza a aquisição.

²⁴⁶ Carta de Benedito Calixto a Domingos José Nogueira Jaguaribe Filho, em 24 de novembro de 1897. Acervo da Biblioteca Nacional.

O acordo estabelecido entre Benedito Calixto e a Sociedade Comemoradora foi, segundo demonstramos, estruturado de forma com que a tela fosse adquirida mediante a prestação de serviços artísticos e decorativos pelo pintor tanto antes quanto durante as comemorações do IV Centenário. A elaboração de uma pintura de História em grande formato, em contrapartida, interessaria à sua carreira pelo “destino manifesto” das obras desse gênero, segundo observou Jacques Thuillier: os edifícios públicos ou, no caso de São Paulo, o Museu Paulista.²⁴⁷ A “Fundação de São Vicente” foi incorporada à coleção histórica do Estado de S. Paulo em novembro de 1900 e, pela documentação analisada, essa teria sido a primeira obra de Benedito Calixto a figurar na exposição, tema ao qual nos voltaremos no capítulo seguinte.

O que nos interessaria notar por ora é que, menos de um ano depois, em outubro de 1901, já no curso das sessões da SECI, Calixto ofertou a von Ihering a concepção de dois retratos históricos: primeiro, consonantemente à função primordial do Monumento do Ipiranga em celebrar a independência política, o de Dom Pedro I e, em segundo, o de José de Anchieta. O secretário do Interior, Bento Pereira Bueno, também do IHGSP, autorizou a compra dos dois retratos por 2:000\$000, que chegaram ao museu já em fevereiro do ano seguinte.²⁴⁸ É emblemático que os dois primeiros personagens eleitos por Calixto tenham sido precisamente os “fundadores”: o proclamador da independência e o representante da Companhia de Jesus.

Ao representar a fundação da capitania de São Vicente em uma pintura de grande formato, Calixto procurava valorizar a historiografia concebida no interior do IHGB e que, no limite, remontava ao visconde de São Leopoldo, ao mesmo tempo em que, pelo passado vicentino, inseria nova variável na equação simbólica em gestação pelo regime republicano no Museu Paulista. Conviria recobrar, enfim, que a comemoração do IV Centenário se deu em um momento de grande desconfiança em relação à República ora em exercício. Tanto em *Villa de Itanhaem* quanto pelo que vimos em relação à retórica da Sociedade Comemoradora, as atenções da presidência estadual eram convocadas em caráter urgencial: as promessas de modernização não cumpridas e a crise financeira ensejavam uma insegurança prontamente sentida e verbalizada por Calixto em carta ao pintor Belmiro de Almeida menos de um ano depois da comemoração: lembrando um encontro ainda nos tempos do Império com Décio Villares, que à época trabalhava em

²⁴⁷ THUILLIER, op. cit.

²⁴⁸ PITTA, F. Relatório de Pesquisa não publicado. Título: *Os pincéis escrevem a história no “Teatro da Memória” – O trabalho artístico, intelectual e político de Benedito Calixto nas encomendas de retratos históricos do Museu Paulista (1900-1906)*. Agradeço à autora pela disponibilização do documento.

uma alegoria da República encomendada pelo Club Republicano de Santos, Calixto deixa antever seu desalento com a parcimônia que até então o novo regime demonstrava – mesmo após completar seu primeiro decênio:

porem, isso – de uma republica que illumina e que esparge flores – debes convir que... não é nada real. Em fim, a republica que o Decio sonhara e idealizara naquelle tempo a qual se vê hoje na sala de honra da Camara Municipal de Santos não é da mesma família desta que nos deram a 15 de novembro: nem a vi.²⁴⁹

O descrédito enunciado por Calixto seria surpreendente caso não tivéssemos nos debruçado em esboçar tão pormenorizadamente quanto foi possível as relações políticas enunciadas em sua produção artística e intelectual nos anos derradeiros do século XIX e início do XX. Ainda que não necessariamente convergentes aos objetivos específicos desse capítulo, essas considerações foram necessárias para inserir a comemoração do IV Centenário do Descobrimento, por si mesma, em um campo intelectual mais denso e em competição iminente, uma vez que a Sociedade Commemoradora procurou estabelecer relações extra-institucionais com intelectuais preeminentes como Theodoro Sampaio e Brasília Machado, ambos convidados para ministrar conferências em Santos.

“Fundação de São Vicente” foi uma resposta possível tanto aos debates em curso a respeito das origens históricas regionais quanto, em igual instância, às intenções de Benedito Calixto em promover sua própria visibilidade enquanto artista e intelectual por meio de uma pintura em grande formato com vistas a ser incorporada à coleção pública em formação.

Conforme demonstramos no capítulo anterior, a comemoração do Descobrimento foi o subterfúgio necessário para que as elites santista e vicentina exaltassem a memória da capitania de São Vicente, denunciando o contraste da pobreza e do atraso da região em fins do século XIX, daí o privilégio em relação ao desembarque de Martim Afonso de Souza, mais como forma de atração da atenção das próprias elites paulistas do que competição em relação às comemorações levadas a cabo na capital e noutros estados.

Calixto encontrou nas festividades de 1900 a possibilidade de realizar um projeto compositivo longamente gestado: ao que tudo indica, a tela fora concebida aos poucos, e não apenas às vésperas do IV Centenário. O projeto de uma obra que representasse a fundação da capitania vicentina datava, pelo menos, do início de 1892: em 08 de junho, recebera uma carta de Victor Meirelles com sugestões acompanhadas por um esboço do plano compositivo.

²⁴⁹ *Carta de Benedito Calixto a Belmiro de Almeida*, em 02 de março de 1901. Acervo da Biblioteca Nacional.

Não era a primeira vez que Calixto procurava Meirelles: quase uma década antes, em Paris, recorreu a ele para se aconselhar sobre onde aprimorar seus conhecimentos artísticos, oportunidade que lhe fora oferecida pelo visconde de Vergueiro: é provável que eles tenham se encontrado pessoalmente, já que o pintor catarinense, professor da Academia Imperial de Belas Artes, havia ido expor no *Salon* de 1883.

Calixto permaneceu estudando em Paris durante um ano e regressou a cidade de Santos em agosto de 1884. Esta fora sua única experiência de formação profissional, que decerto marcou a memória de sua juventude. Foi esse motivo que o levou a escrever a Belmiro de Almeida: saudoso das visitas aos ateliês no Boulevard de Rochechouart e nostálgico das experiências que haviam dividido na França, como os logros na feira de Neuilly. Havia sido colegas em uma conceituada escola particular acostumada a receber estudantes de artes estrangeiros, e onde artistas experientes e de grande reputação dentro e fora da França ensinavam: era a Académie Julian. Vejamos.

O pincel do historiador: rostos e gestos na fundação da vila e da sociedade

Calixto pode estudar na *Académie Julian* graças ao financiamento que recebera do Visconde de Vergueiro por intermédio do engenheiro Manuel Ferreira Garcia Redondo, que o contratou para planejar a decoração do Theatro Guarany.

De nosso conhecimento, não nos legou registros extensos sobre essa experiência: muitas informações conhecidas são extraídas de anedotas e perscrutadas por meio de relatos daqueles que conviveram com o pintor.²⁵⁰ Esboçar hipóteses consistentes sobre sua trajetória fica, portanto, ao encargo das menções pontuais combinadas a partir de fontes documentais distintas, tendo um exemplo na carta enviada ao pintor Belmiro de Almeida em 1901, e da historiografia a respeito do ensino privado de pintura durante a década de 1880. Em continuidade ao que vínhamos apresentando em relação à formação intelectual de Calixto, impõe-se agora que nos debrucemos sobre as especificidades de sua formação enquanto pintor de história – dois anos antes de sua viagem a Paris, recobremos, o pintor havia executado duas pinturas sobre a história vicentina.²⁵¹

Para além da *Académie Julian*, seria impreterível analisar as possibilidades do contato possivelmente travado com as coleções de arte dos museus históricos franceses.

²⁵⁰ Cf. ALVES, op. cit. A ausência de registros deixados por Calixto incita maior credibilidade ao discurso de seus contemporâneos e convivas imediatos.

²⁵¹ Refiro-me a “Porto das Naus” (1881) e “Desembarque de Martim Affonso de Souza” (1881).

Esse exercício é a antessala de nossa análise sobre a concepção da pintura de temática fundacional com base nos conselhos de Victor Meirelles e, encerrando essa segunda etapa, apresentaremos nossas reflexões sobre a composição da obra a partir das nuances políticas e simbólicas a que nos dedicamos em examinar até agora.

Enquanto pensava sobre o que escreveria a Belmiro de Almeida, seu ex-colega na *Académie Julian*, Calixto decerto contemplava nostalgicamente as suas memórias sobre o que havia vivido em Paris quase duas décadas antes. Desgostoso com o isolamento em relação a capital federal, as comemorações do IV Centenário não pareceram alavancar a impressão que o pintor tinha a respeito de sua própria carreira. A viagem a Paris, se não é conhecida em detalhes, pode ser interpretada como ponto fulcral da formação cultural e artística de Calixto. Seus discursos não nos deixam dúvidas sobre quanto o ambiente parisiense lhe havia condicionado transformações sensíveis, em que as visitas ao Louvre lhe teriam despertado o interesse pelas antiguidades e pela História, fazendo com que se preocupasse em compilar e analisar os antigos arquivos de sua cidade – denunciando, inclusive, a ingerência das autoridades sobre eles. Se isso fosse insuficiente, nos bastaria recobrar também que enviou dezenas de objetos para exibição na Exposição Histórica e Archeologica, estando entre seus principais colaboradores.

Em *Villa de Itanhaem*, como vimos, Calixto apresenta seus tributos ao seu antigo patrocinador, responsabilizando a estadia parisiense pelo despertar de seus interesses a respeito da história. Se isso já havia sido enunciado pela composição de “Desembarque de Martim Affonso de Souza” e “Porto das Naus” às vésperas de sua ida à França, é provável que o contato com um ambiente cultural preeminente lhe tenha impressionado o suficiente para procurar a defesa das iniciativas observadas na pequena Itanhaém: as fundações da Sociedade de Música, do Gabinete de Leitura e a intenção de organizar um museu são vistas como necessárias à denúncia do contraste com os “centros ricos”, onde essas ofertas não seriam senão “*banais*”, “*de pouca importância*”.²⁵²

Ainda que não explicita, é válido supor que Calixto se refira ao que pode observar na capital francesa, reconstruindo seu olhar sobre sua cidade natal a partir das iniciativas responsáveis em atrasar sua “decadência”, mas insuficiente para que o “extrangeiro” se sentisse atraído de alguma forma – diferentemente do que já se via em Santos e, de certa maneira, em São Vicente.²⁵³

²⁵² Cf. *supra*.

²⁵³ CALIXTO, op. cit., p. 49.

O impacto parisiense foi sentido por Calixto para muito além da contemplação das coleções do *Louvre*. Se apreciada com atenção, a carta enviada a Belmiro de Almeida é uma fonte importante para a compreensão de como o pintor entendia suas relações com o ambiente intelectual e artístico de São Paulo, elucidando suas constantes estratégias de inserção, onde estão inscritas a concepção e doação da tela “Fundação de São Vicente” ao Museu Paulista.

Relatando o encontro com Décio Villares, Calixto narra a Belmiro de Almeida um episódio em que trabalhavam conjuntamente em uma casa simples, totalmente privados de recursos financeiros. Na ocasião, teria feito uma observação sobre o contraste entre o presente e o passado do colega artista: “*Quem diria Decio, que tu, que habitastes tanto tempo no boulevard Rochechouard, em um atelier magnifico, grameado de moveis sumptuosos e cercado d’uma plêiade de artistas e de homens de letras, haveis de vir um dia morar e trabalhar commigo n’uma caza tão modesta e tão pobre, como esta!*”²⁵⁴

Villares fora o autor da alegoria de uma República iluminadora e que distribuía as suas flores aos cidadãos. Na visão de Calixto, em 1901 essa era uma imagem utópica do regime implantado havia doze anos, já desacreditado das benesses idealizadas outrora por si e por seus pares. Daí os consecutivos investimentos em ressignificar sua inserção no campo intelectual: a participação nas comemorações do Descobrimento e o acordo pela “Fundação de São Vicente” podem ser dimensionados em uma gama muito mais ampla de interesses do pintor em consolidar seu capital social. No limite, quando Calixto narra a Belmiro de Almeida sobre a “decadência” que observava em Décio Villares, está recobrando suas próprias sensações em relação ao ambiente inseguro de que fazia parte, em que as oportunidades do exercício artístico apareciam mais por meio de suas próprias iniciativas e ofertas do que por encomendas de terceiros.

Antes que pudéssemos nos ater, portanto, às especificidades da *Académie Julian*, pareceu-nos prudente sinalizar o momento em que Calixto recobra essa experiência, ao menos nessa carta: com isso, vislumbramos inscrever a inauguração da tela “Fundação de São Vicente” como parte das estratégias mobilizadas para sua afirmação enquanto artista para além das nuances já trabalhadas no primeiro capítulo. Passemos, enfim, à experiência de Calixto em Paris e na escola de Rodolphe Julian.

É provável que Calixto e Almeida não tivessem mais se correspondido quando de seus respectivos retornos ao Brasil. Não fosse esse o caso, Calixto não teria se ocupado

²⁵⁴ Carta de Benedito Calixto a Belmiro de Almeida, 02 de março de 1901, p. 05. Acervo da Biblioteca Nacional.

em esboçar um preâmbulo para se reapresentar ao antigo colega. Teriam se encontrado, escreve, em “*uma manhã do ano de 1884, no Faubourg de Saint-Denis*”: Calixto era um “*brésilien*” que trabalhava no ateliê dirigido por Gustave Boulanger e Jules Lefebvre, e é assim que recobra sua condição de estudante na *Académie Julian*²⁵⁵. De fato, a sua assinatura consta entre os inscritos para aulas com esses professores.²⁵⁶ Ainda que parte dos arquivos sobre a década de 1880 tenha sido perdida, supomos que ele tenha sido aprendiz apenas nesse ateliê: os documentos consultados não autorizam inferir se teria se inscrito no ateliê de William Bouguereau e Tony Robert-Fleury, ambos professores na *Julian*.

Calixto chegou à capital francesa no último decanato de março de 1883, segundo noticiou o *Correio Paulistano*.²⁵⁷ Instalou-se no distrito de Asnières, próximo à cidade, e iniciou seus estudos no ateliê de Jean-François Raphaëlli. Não demorou que recebesse a visita de seu mecenas, noticiada com ares de solenidade, e que vale ser integralmente reproduzida:

Benedicto Calixto – Por carta particular, sabemos que este inteligente moço está, em Pariz, recebendo lições do professor Raphaëlli, um dos cultores da festejada escola impressionista, que está também encarregado de dar sua opinião sobre a escola ou curso que elle deverá seguir. O exm. sr. visconde de Vergueiro dignou-se visitar o intelligentíssimo moço, subindo a seus aposentos examinou alguns trabalhos concluídos, a saber: alguns estudos à crayon e uma pequena paisagem a óleo. Mostrou-se satisfeito. Depois foi ao atelier do professor Raphaëlli, onde igualmente examinou dous outros quadros do mesmo Calixto – uma miscellanea d’après nature e um estudo de figuras (copia). Depois convidou-o á ir almoçar com elle d’ahi a dias, e a levar nessa ocasião os trabalhos concluídos para serem examinados pelo nosso Victor Meirelles, e apresental-o também a este nosso patricio afim de que elle, como mestre, desse igualmente sua autorisada opinião a respeito. Após alguns dias foi o distincto moço recebido pelo exm. sr. visconde de Vergueiro e sua exma. Família que trataram-no com o maior cavalheirismo; Victor Meirelles, porém, não pôde comparecer por incommodos de saúde.”²⁵⁸

A reportagem permite reconstruir o curso de sua estadia: Calixto teria procurado Jean-François Raphaëlli para iniciar seus estudos e, desde o princípio, intencionava procurar outras possibilidades para continuar seu processo de aprendizagem – contando, inclusive, com os conselhos do professor.

²⁵⁵ *Carta de Benedito Calixto a Belmiro de Almeida*, 02 de março de 1901, p. 01-02. Acervo da Biblioteca Nacional.

²⁵⁶ *Atelier de MM. Boulanger et J. Lefebvre*. IN: MC/63AS9. Fonds de l’Académie Julian (1870-1932), *Archives Nationales* (França).

²⁵⁷ *Correio Paulistano*, 28 de março de 1883, p. 01: “Refere a Gazeta de Santos que já chegara a Paris o pintor Benedicto Calixto, que fôra a Europa fazer estudos de arte para a qual mostrara ter decidida vocação em vista dos trabalhos que executára no theatro Guarany, de Santos.”

²⁵⁸ *Correio Paulistano*, 27 de maio de 1883, p. 01.

Já havíamos precavido anteriormente sobre seu encontro com Victor Meirelles, que consta ter sido agenciado pelo próprio visconde de Vergueiro. A despeito da ausência nessa ocasião inicial, é provável que tenham se encontrado *a posteriori* e que Benedito Calixto lhe tenha apresentado seu trabalho conforme previsto. É provável também que, pelos aconselhamentos de Jean-François Rafaëlli e de Victor Meirelles, não tenha hesitado em procurar a *Académie Julian*, matriculando-se em 02 de julho de 1883 no ateliê dirigido por G. Boulanger e J. Lefbvre e permanecendo ali por um ano.²⁵⁹

Retomando as memórias compartilhadas com Belmiro de Almeida, em Paris teve contato com artistas como Rodolpho Amoêdo e Souza Pinto, que trabalhavam no ateliê de Décio Villares no *Boulevard de Rochechouart*.²⁶⁰ Sendo ambos estudantes da *Julian*, devem ter convivido diariamente e, não obstante, quase vinte anos depois, Calixto ainda se sentia grato à Almeida pelos pintores brasileiros e portugueses que lhe apresentara.²⁶¹ Em 1901, o pintor decerto sentia falta dos pulsantes ares parisienses, ressentindo-se pelo afastamento em relação ao Rio de Janeiro, segundo já havíamos sinalizado.²⁶²

Como afirma na carta de agradecimento a Vergueiro, o *Musée du Louvre* fez parte de seu cotidiano e lhe instigou a investigar a história do litoral sul paulista alguns anos depois. Visitava também a *Sainte Chapelle*, a *Notre Dame* e o recém-inaugurado *Musée Grévin*. Nas imediações, além da feira em Neuilly que menciona a Belmiro de Almeida, excursionava pelos castelos de *Fontainebleau* e *Versailles*.²⁶³

Os destinos estavam invariavelmente ligados aos interesses de Calixto no que diz respeito à sua formação como pintor: a *Galerie Historique* e a *Galerie des Batailles* do *Musée de l'Histoire de France*, no *Château de Versailles* eram referência obrigatória aos artistas que desejavam se consolidar na pintura de História, interesse que Calixto já sinalizava, como vimos, desde 1881.

Na esteira dos esforços de Caleb Faria Alves, que se debruçou longamente sobre a estadia de Calixto em Paris e, especialmente, sobre a influência de William Bouguereau no cenário das artes tardo-oitocentista francês e como professor da *Académie Julian*, é imperativo retomar suas contribuições e a de outros especialistas a luz dos documentos ora analisados. Reconstruir essa experiência é possível graças às informações pontuais

²⁵⁹ *Fiche d'abonnement de l'artiste – Catalogue General des Élèves 1870-1932*. IN: MC/63AS1. Fonds de l'Académie Julian (1870-1932), *Archives Nationales* (França).

²⁶⁰ *Carta de Benedito Calixto a Belmiro de Almeida*, 02 de março de 1901, p. 03. Acervo da Biblioteca Nacional.

²⁶¹ *Idem*.

²⁶² *Idem*.

²⁶³ ALVES, op. cit., p. 90.

com as quais tivemos contato por meio da documentação levantada: ter sido aluno de J.-F. Raphaëlli, Gustave Boulanger e Jules Lefebvre, além das impressões e dos conselhos de Victor Meirelles.

Samuel Montiège pesquisou os artistas canadenses que estudaram na *Académie Julian* entre 1880 e 1900. Os limites dessa pesquisa pedem que nos ancoremos em suas reflexões, especialmente tratando-se de períodos coincidentes. Montiège se concentrou, ressalve-se, nos anos 1890. As nossas pesquisas nos *Archives Nationales* demonstraram, concomitantemente, que os registros referentes ao período anterior a 1890 são escassos, quicá reminiscentes. Começamos pelo sistema de ensino implementado para atender o público discente que procurava a escola.

Pelas memórias de John Sutherland, o ensino na *Académie Julian* não primava por uma ordem disciplinar bem estabelecida. Ao contrário, o que prevalecia era a liberdade que Julian insistia em conceder aos estudantes, fazendo com que os resultados fossem dependentes mais de sua boa-vontade e esforço do que pela cobrança rígida: “*Je donne aux étudiants beaucoup de liberté. Cela dépend d’eux s’ils réussissent ou s’ils échouent. Il ne sont pas forcés de travailler.*”, afirmava Julian em entrevista a Riccardo Nobbili, jornalista do *The Sketch*.²⁶⁴

O sistema de ensino implementado privilegiava a prática do desenho, iniciando-se pelo *sketching* e, em seguida, e a depender do desenvolvimento do aluno, pelos modelos nus.²⁶⁵ A prática do exercício de cópias no *Musée du Louvre* como atividade formadora complementar aos ateliês é mencionada pelo norte-americano Robert Henri.²⁶⁶ É com as práticas da cópia que Calixto provavelmente teve seu primeiro contato com as coleções, exercício comum entre os estudantes de pintura em Paris.

As fotografias dos ateliês atestam o privilégio do desenho no sistema de ensino da *Julian*, onde os alunos estão dispostos em meia-lua diante do modelo vivo. Essa seria a principal vantagem ali oferecida: o contato direto com os modelos que, conjuntamente às cópias e estudos de anatomia, demonstram como imperava uma rigorosa preocupação com a forma.²⁶⁷ O modelo implementado por Rodolphe Julian era fiel àquele em vigor na *École des Beaux-Arts*, sendo ele mesmo egresso dos ateliês de Léon Cogniet, que fora também professor de V. Meirelles, e de Alexandre Cabanel.²⁶⁸ Montiège recobra o

²⁶⁴ MONTIEGE, op. cit., p. 299, n. 993.

²⁶⁵ ALVES, op. cit., p. 94.

²⁶⁶ Idem, ibidem.

²⁶⁷ MONTIEGE, op. cit., p. 304.

²⁶⁸ Idem, ibidem, p. 306.

relato de John Wycliffe Lowes Forster, ingressante no ateliê de Gustave Boulanger em 1879. Antes de partir ao desenho dos modelos vivos nus, o professor lhe sugeriu iniciar pelo desenho com carvão.²⁶⁹ Também foi Gustave Boulanger quem estimulou Archibald Hartrick, aluno vencedor do concurso mensal da *Julian*, pela maestria demonstrada na fatura e uso da linha.²⁷⁰

Julian contratou alguns dos mais preeminentes artistas de seu tempo para atuarem como professores em sua escola de pintura, muitos deles laureados com o *Prix de Rome* e com prêmios pelas exposições nos *Salons* anuais, sendo extremamente influentes nesses ambientes artísticos oficiais.²⁷¹ É nesse sentido que colabora a apreciação sobre William Bouguereau construída por Caleb Faria Alves.²⁷² Esse também era o caso de pelo menos mais dois professores de Calixto, G. Boulanger e de J. Lefebvre.

Lefebvre era um velho amigo de Rodolphe Julian e, pelo que consta, ensinava na academia desde, pelo menos, 1873. Ambos haviam sido alunos de Léon Cogniet na *École des Beaux-Arts* – bem como Jean-Paul Laurens, que seria admitido pouco tempo depois. Em 1861, Lefebvre foi laureado com o *Prix de Rome*, tendo também participado dos *Salons* parisienses anualmente e, em 1891, foi eleito como membro da *Académie Française des Beaux-Arts* e presidente do júri da *Société des Artistes Français* para o concurso de pintura.²⁷³

Já Boulanger foi aluno de P. Delaroche na *École des Beaux-Arts* e venceu o *Prix de Rome* de 1849. Instalou-se na *Villa Medici* logo no ano seguinte. Lá se aproximou da arqueologia romana, tornando-se estudioso do tema, tal qual faria Calixto em relação ao Brasil décadas depois. Era amigo de Julian e de outros vários artistas preeminentes na cena parisiense. Em 1883, enquanto Calixto se matriculava em seu ateliê, fora nomeado professor da *École des Beaux-Arts*. Faleceu apenas cinco anos depois, e foi substituído por Benjamin Constant na *Académie Julian*.²⁷⁴

Ainda segundo Samuel Montière, a relação da *Académie Julian* com as inovações artísticas em curso, representadas pelo impressionismo, pós-impressionismo e favismo,

²⁶⁹ MONTIEGE, op. cit., p. 300, n. 998.

²⁷⁰ Idem, ibidem, p. 304.

²⁷¹ FEHRER, C. *New Light on the Académie Julian and its founder (Rodolphe Julian)*. Gazette des Beaux-Arts, mai/juin, 1984. p. 209.

²⁷² ALVES, op. cit., p. 100-106.

²⁷³ SIMIONI, op. cit., p. 348.

²⁷⁴ De nosso conhecimento, a bibliografia sobre os professores de Benedito Calixto permanece escassa: a despeito de nossos esforços, localizamos apenas um artigo específico sobre Gustave Boulanger. Não é o caso de William Bouguereau, a quem foi dedicado um considerável número de estudos, já analisados por C. F. Alves. Sobre o artigo acima referido, cf. AUBRUN, M.-M. *Gustave Boulanger, peintre éclectique*. IN: *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, 1986, p. 167-256.

não eram “oficialmente” bem recebidas: manteve-se um ambiente de ensino tradicional, aos moldes do predominante na *École des Beaux-Arts*. A flexibilidade quanto ao rigor e disciplina ia ao encontro do perfil dos estudantes, majoritariamente vindos de outros países e desejosos de concorrer às vagas oferecidas no ensino oficial. Era impreterível, assim, que pudessem adequar suas formações prévias às lições dos mestres, antevendo a necessidade de um afrouxamento quanto à recepção discente do método de ensino.²⁷⁵

Durante as décadas de 1860 e 1870, ou seja, no período imediatamente anterior à chegada de Calixto à Paris, os debates entre os entusiastas da pintura moderna e aqueles que defendiam o sistema acadêmico tradicional estavam em franca ascensão, em que os métodos praticados pela *École des Beaux-Arts* – e reproduzidos na *Académie Julian* – já viam sua hegemonia fortemente ameaçada. Ainda segundo Montiege, é provável que os estudantes tivessem consciência sobre essas fissuras no campo artístico, mas que fossem desencorajados a tomar um partido: embora a *Julian* fosse um bastião de defesa do sistema tradicional, seus alunos não estariam em uma “ilha de desinformação”, havendo certa porosidade.²⁷⁶

Nesse sentido, Alves recobra a postura do pintor itanhaense quando da morte de Édouard Manet, em 1883: acompanhando as impressões negativas de G. Boulanger, que vira o impressionista ser homenageado no próprio recinto da *École des Beaux-Arts* três anos depois de ganhar o direito de participar do *Salon*.²⁷⁷ Calixto recobra suas memórias no *Correio de Campinas*, em janeiro de 1916: “(...) vi esse bondoso e respeitável mestre vibrar, estremecer de indignação, ao referir aos seus discípulos essa comemoração escandalosa que vinha de effectuar-se na Escola de Belas Artes, a qual elle dizia ser uma profanação inaudita”.²⁷⁸

Essa reversão simbólica observada por Boulanger reverbera em Calixto como um episódio cataclísmico: um dos próceres do Impressionismo, afinal, recebia homenagem *post-mortem* na instituição de ensino de arte mais prestigiosa da França: “[Paris] Viu abrirem-se as portas do clássico templo da arte para que alli dentro se realizasse, com a pompa official numa singular cerimonia de distincção como a nenhum outro artista

²⁷⁵ MONTIEGE, op. cit., 308.

²⁷⁶ Idem, ibidem, p. 316.

²⁷⁷ ALVES, op. cit., p. 95.

²⁷⁸ CALIXTO, B. *Arte clássica – suas harmonias naturais: a anthropologia e a geometria applicadas ao estudo das Bellas Artes*. IN: *Correio de Campinas*, jan. 1916. Apud ALVES, op. cit., p. 96, n. 14.

francez se houvera feito até então: A apotheose de um triumphador! E esse triumphador era Manet.”²⁷⁹

A arte de Gustave Courbet é vista por Calixto como prenúncio da anarquia, e cuja vitória, ironiza, deveria ser completada pela destruição dos monumentos da arquitetura clássica e das “*obras de arte da velha escola, que não tem mais razão de ser.*”²⁸⁰ Ainda na esteira do raciocínio e do exemplo mencionado por C. F. Alves, a anárquica obra de Courbet teria sido predominante na Paris pós-Comuna. Calixto é enfático quando elogia o solapamento e a derrota do movimento e, com isso, pode ser recobrada a compreensão do pintor em relação à contiguidade entre a arte e os interesses de um grupo político. É nesse sentido, enfim, que elogia a ação de Louis-Adolphe Thiers, primeiro presidente da III República Francesa: ao vencer os *communards*, tornou-se o “*salvador da França*”.²⁸¹

Se Calixto escreve esse texto apenas em 1916, quando já havia consolidado a sua carreira, é absolutamente razoável ponderar que essas fossem impressões trazidas pelas próprias condições de que pode se valer para se inserir no campo artístico paulista, em que o auxílio financeiro pelas mãos do visconde de Vergueiro, bem como o contato com Victor Meirelles, decerto prismaram seu olhar sobre o ambiente encontrado em Paris e estimuladores da defesa do sistema de ensino acadêmico, considerado pelo pintor como o legítimo *locus* de produção artística. Analogamente, seu se voltava à defesa do poder legítimo. Pela arte, essa luta se daria por meio da adesão às regras condicionadas pelo sistema acadêmico – do qual, aliás, Meirelles era legítimo representante no Brasil: ainda levaria cinco anos para que Gonzaga Duque lhe imputasse críticas n’*A Arte Brasileira* pelo uso da linha e pelo privilégio do desenho – precisamente o que Julian enfocava nos ateliês de sua escola como exercício mais primordial.

Antes de nos atermos às sugestões do autor de “A Primeira Missa no Brasil” sobre a disposição dos elementos no planejamento da “Fundação de São Vicente”, caberia que perscrutássemos a metodologia de ensino de pintura aplicada no ateliê de G. Boulanger e J. Lefebvre. Segundo já havíamos precavido, os professores da *Académie Julian* eram alguns dos principais representantes do sistema oficial artístico francês: nas palavras de Montiége, “*guardiões de uma arte tradicional*”²⁸² com a qual Calixto estava alinhado.

Os alunos que se matriculassem em julho de 1883 teriam duas opções de ateliê: o que era dirigido por William Bouguereau e Tony Robert-Fleury ou, como Calixto, optar

²⁷⁹ ALVES, op. cit., p. 96.

²⁸⁰ Idem, ibidem.

²⁸¹ Idem, ibidem, p. 97

²⁸² MONTIEGE, op. cit., p. 317

pelo ateliê de Gustave Boulanger e Jules Lefebvre. Embora não tenhamos descartado a hipótese de que o pintor de Itanhaém também tivesse sido aluno dos dois primeiros, não localizamos registros que a confirmem, permanecendo a questão em aberto.

Não foi, portanto, por acaso que Calixto e Belmiro de Almeida se encontraram no *Faubourg de Saint-Denis*: ali, no número 48, ficava instalado o ateliê comandado pelos pintores e professores Gustave Boulanger e Jules Lefebvre. Se rememora experiências cotidianas com nítida nostalgia, seu discurso se concentra sobre fatos pontuais e sempre detalhando situações de lazer, fora do ambiente de aprendizagem. Porquanto a memória do pintor sobre seus professores e sobre a *Académie Julian* não possa ser recuperada do ponto de vista documental, Montiège se ocupou em reunir as impressões dos ex-alunos canadenses sobre o contato com os professores. Os estudantes deveriam desenvolver os seus trabalhos de maneira autônoma e, em momentos específicos, recebiam a apreciação dos mestres.

Os “*massiers*” eram responsáveis pela organização dos ateliês e por acompanhar o desenvolvimento dos trabalhos dos alunos, bem como resolver qualquer tipo de questão que se impusesse entre eles.²⁸³ Somente aos sábados os professores iam ao ateliê e, uma vez ali, corrigiam e, quando muito, comentavam muito rapidamente a produção de seus vários estudantes. Por mais que suas atenções fossem disputadas constantemente, cabia sempre ao próprio professor decidir a quem dispensaria mais ou menos tempo.

É sobre isso que Marie Bashkirtseff, contemporânea de Calixto, discorria em uma carta pessoal: desejava de fazer avanços em sua produção artística, intencionava obter o olhar atento de seu professor, Tony Robert-Fleury.²⁸⁴ Já Edward Simons, cuja memória é também recobrada por Montiège, se aventurou em tentar construir uma relação bem diferente com Gustave Boulanger: após ter seu trabalho corrigido pelo mestre, pediu-lhe – numa atitude considerada ousada – que não se distanciasse enquanto não lhe dissesse em detalhes sobre como e o que deveria fazer para a melhora de seu trabalho.²⁸⁵ Cecília Beaux, aluna de Bouguereau, registrou suas frustrações quanto ao comentário lacônico e desestimulante que recebeu logo após se dedicar em melhorar seu trabalho, seguindo as sugestões do mestre.²⁸⁶

²⁸³ MONTIEGE, op. cit., p. 328.

²⁸⁴ Idem, ibidem, p. 329.

²⁸⁵ Idem, ibidem, p. 329.

²⁸⁶ Idem, ibidem, p. 340.

As sessões de correção ocorriam, normalmente, duas vezes por semana: às quartas feiras e aos sábados, sempre pelo período inteiro da manhã.²⁸⁷ Um mês após entrar na *Académie Julian*, William Brymner se inscreveu no ateliê de Jules Lefebvre e Gustave Boulanger para o período vespertino e, durante o tempo em que permaneceu ali, relata não ter visto seus professores mais que uma vez.²⁸⁸

Mas os mestres, segundo observado pelos memorialistas, raras vezes se ocupavam em exercer algum papel para além dos comentários aconselhadores e das correções, o que pode ser mais bem compreendido pela quantidade de alunos a que deveriam dedicar de uma única vez. As dezenas, às vezes centenas, de trabalhos não receberiam atenções em pormenores, especialmente se os resultados fossem considerados muito abaixo das expectativas iniciais. Em contrapartida, aqueles que demonstrassem suas habilidades de maneira exemplar receberiam atenção pessoal: foi o caso de Brymner, a quem Robert-Fleury considerava o melhor aluno de seu ateliê. Por vezes, a melhor concepção era eleita pelo professor e indicada como caminho a ser seguido pelos outros alunos.²⁸⁹

É provável que, pelo segundo lugar de Calixto em um concurso de *esquisses* com “Uma cena do dilúvio”, tela perdida em naufrágio e a rapidez com que superou as fases preparatórias iniciais – como a do desenho a carvão, conforme sugeriu Boulanger a John Wycliffe Lowes Forster poucos anos antes – tenha recebido alguma atenção especial de seus professores.²⁹⁰

Não conhecemos registros sobre suas memórias acerca de Boulanger e Lefebvre para além das mencionadas por Caleb F. Alves, e sobre as quais já nos ocupamos acima. Independentemente disso, o respeito demonstrado pela opinião de Boulanger em relação à Édouard Manet nos induz a inferir que, fossem quais fossem, as correções feitas pelos mestres seriam bem recebidas.

Para além do que significava estudar na *Académie Julian* e ter artistas de grande prestígio no ambiente parisiense como seus professores, as impressões de Calixto sobre seu próprio potencial, especialmente após a premiação, devem ter sido decisórias na sua autopercepção como artista. Os comentários dos professores, se positivos, definiam suas

²⁸⁷ MONTIEGE, op. cit., p. 337.

²⁸⁸ Idem, ibidem, p. 337.

²⁸⁹ MONTIEGE, op. cit., p. 341-342.

²⁹⁰ ALVES, op. cit., p. 117.

decisões futuras: William Brymner, em função dos elogios de Robert-Fleury, informava sua família que, em vez da arquitetura, decidira investir na carreira de pintor.²⁹¹

Na visão de John Sutherland, aluno do mesmo ateliê que Calixto, as exigências de Boulanger e Lefebvre eram complementares: o primeiro pedia atenção à especificidade do modelo, enquanto o outro insistia no rigor da linha.²⁹² As correções de Lefebvre, se tidos em conta os discursos de seus alunos, eram calculadas e precisas: sua memória era admirada por conseguir recobrar os trabalhos anteriormente apresentados pelos alunos, o que lhe permitia diagnosticar seus avanços com grande acuidade. Fora lembrado como um homem frio, mas que, ao mesmo tempo, tratava seus alunos com a devida igualdade e não economizava esforços para ajudá-los em suas dificuldades.²⁹³ Charles Virmâitre é quem nos registrou impressões:

Il s'assied lentement sur son tabouret ; lentement, mathématiquement, il compare sous tous ses aspects le dessin qu'il a à corriger avec le modèle. (...) Sa correction est autant dictée par sa conscience que par son goût élevé. Il est d'une franchise exemplaire ; avec lui, pas de tergiversation ; on sait d'un coup, dans l'esquisse qu'on lui soumet, ce qui est bien, ce qui est mal, ce qui n'empêche l'indulgence d'un grand talent pour les commençants. (...) chaque élève peignant suivant son tempérament. Un dessin parfait pour lui est moins intéressant que si son exécution est sincère et personnelle à l'auteur.²⁹⁴

Indo ao encontro do programa de ensino da *Académie*, Boulanger preocupava-se em estimular o aperfeiçoamento da técnica do desenho tanto quanto fosse possível. Era necessário que houvesse o domínio pleno da linha. Archibald Hartrick, vencedor de um concurso interno da escola, registra o comentário do professor que o fizera premiado: “*qu'il doit apprendre a dessiner*”: após, é claro, reconhecer o talentoso trabalho artístico ali realizado.²⁹⁵ Diferentemente de Bouguereau, cuja carreira e produção já receberam apreciação da literatura especializada, os estudos sobre os dois professores de Calixto (a exceção do artigo de M.-M. Aubrun) se mostraram bastante incipientes.²⁹⁶

Calixto, por fim, trouxe consigo uma câmera fotográfica quando de seu retorno ao Brasil, informação útil para documentar suas intenções: o registro fotográfico permitia que ganhasse tempo para executar as pinturas, reunindo, de uma única vez, uma enorme quantidade de detalhes, o que facilitava enormemente o desenho. Segundo C. F. Alves,

²⁹¹ MONTIEGE, op. cit., p. 342.

²⁹² Idem, ibidem, p. 344.

²⁹³ Idem, ibidem, p. 331.

²⁹⁴ VIRMÂITRE, C. *Paris-Médaille*. Paris: L. Genonceaux, 1890, p. 137-138. *Apud* MONTIEGE, op. cit., p. 331, n. 1106.

²⁹⁵ MONTIEGE, op. cit., p. 304-305, n. 1012.

²⁹⁶ Para um balanço bibliográfico a respeito de W. Bouguereau, cf. ALVES, op. cit.

A câmara clara e o aparelho fotográfico eram auxiliares à pintura: aceleravam os *études* que, juntamente com as *esquisses*, seriam depois utilizadas na confecção final da tela. (...) Para ele [Calixto] a fotografia era um modo de simplificar ou mesmo eliminar as *séances de correction*, o que o colocava a par daqueles que desafiavam o conceito de *fini*, ou de que a verdadeira qualidade da obra não está no seu acabamento e sim na fidelidade à paisagem observada.²⁹⁷

Não era incomum que dispusesse seus familiares teatralmente, ornados e vestidos com roupas de épocas para fotografá-los. Além da confecção da indumentária, dispunha os objetos que deveriam compor a cena que desejava reproduzir, fazendo com que a fotografia fosse o ponto de partida para a elaboração da tela, transpondo ali o resultado e adequando-o às necessidades observadas: seu uso diferia completamente do de William Bouguereau, que combinava elementos de diversas imagens para compor uma única tela, prévia e cuidadosamente planejada.²⁹⁸

O uso dessa técnica nos informa, ao menos, que as preocupações imediatas de Calixto estavam direcionadas ao melhor desempenho possível no desenho, tal qual aprendera a valorizar pelos seus professores na *Académie Julian*. Enfim, as fontes documentais disponíveis para essa análise não nos autorizam a estabelecer os possíveis diálogos entre a produção artística de Calixto e de seus professores, demandando alguns esforços que extravasam as intenções dessa pesquisa.

As atuações de Jules Lefebvre e Gustave Boulanger puderam ser compreendidas a partir dos registros dos alunos que trabalharam sob sua supervisão, e com quem Calixto decerto teve contato, mencionando “Gomery”, entre outros.²⁹⁹ Assim, a documentação apresentada por Samuel Montiège contribuiu para mapear o ambiente encontrado entre 1883 e 1884 por Calixto na *Académie Julian*.³⁰⁰

Ainda assim, reconstituir suas impressões sobre seus professores e estabelecer as possibilidades de diálogos com suas obras resta um desafio, na esteira do que já havia sido percebido por C. F. Alves. Os documentos consultados nos *Archives Nationales* franceses e na Biblioteca Nacional brasileira permitiram construir uma perspectiva mais bem acabada sobre a experiência do pintor na *Académie Julian*, tendo especialmente em conta sua inscrição no ateliê dos professores mencionados.

²⁹⁷ ALVES, op. cit., p. 113-4.

²⁹⁸ Idem, ibidem, p. 116.

²⁹⁹ *Carta de Benedito Calixto a Belmiro de Almeida*, 02 de março de 1901, p. 01. Acervo da Biblioteca Nacional.

³⁰⁰ SIMIONI, A. P. C. *A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX*. IN: *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, p. 343-366 e VALLE, A. *Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930)*. 19&20, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm>.

Ainda que de maneira pontual e assistemática, evidenciou-se também o contato de Calixto com Victor Meirelles mediado pelo próprio visconde de Vergueiro, e o interesse deste último por seu trabalho. Esse contato foi restabelecido quando Calixto passou a se dedicar ao programa de composição da tela que deveria representar um episódio central para a historiografia paulista produzida no IHGB: a fundação da capitania de S. Vicente.

Essa digressão à experiência na *Académie Julian* e ao contato com os artistas que, assim como Meirelles, também haviam sido alunos de Leon Cogniet, foram definidores para que Calixto consolidasse não apenas os mestres franceses como referenciais, mas, sobretudo, o próprio Victor Meirelles. Consagrado pela concepção d’“A Primeira Missa no Brasil”, exposta em Paris no *Salon* de 1861, e pelas cenas de batalha naval no Museu Nacional, Meirelles era diretamente associado à pintura histórica em grande formato – e elaborar uma dessas pinturas era exatamente o que Calixto pretendia (e precisava) fazer.

Elaborando uma fundação: o Brasil nasce em São Vicente

Calixto deve ter recebido com euforia a carta de Victor Meirelles, escrita em 08 de junho de 1892.³⁰¹ Em tom elogioso, o pintor o aconselhou sobre sua percepção de como a tela que representasse um dos mais solenes episódios da história paulista deveria (ou poderia) ser elaborada: além de comentários, remeteu-lhe também um *esquisse* do plano compositivo, provavelmente elaborado a partir da versão enviada previamente pelo pintor itanhaense.

Desconhecemos o rascunho enviado, e tampouco se lhe solicitara alguma opinião específica. Fica evidente, de toda forma, que suas intenções se aproximavam muito do que havia realizado na *Académie Julian* uma década antes: na falta de uma *séance de correction*, recorrera às colaborações de Meirelles, autor da primeira pintura brasileira de temática fundacional, obra que o imortalizara ainda vivo e cuja fortuna artística era reconhecida mesmo por Luiz Gonzaga Duque-Estrada: “A primeira missa não pode ser senão aquilo que ali está”, afirmava emblematicamente n’*A Arte Brasileira*, de 1888.

Ainda que tenha sido demitido da Escola Nacional, outrora Academia Imperial de Belas Artes, permanecia como um dos principais artistas de seu tempo. Um exemplo loquaz disso é o livro ilustrado *Quadros da Historia Patria*, publicado pela Inspeção

³⁰¹ Cópia da carta de Victor Meirelles a Benedito Calixto, 08 de junho de 1892. Acervo particular de Celso Calixto Rios, a quem agradeço por disponibilizar a consulta desse documento.

Geral da Instrução Primária e Secundária do Rio de Janeiro em 1891.³⁰² Conquanto seja apologético a Benjamin Constant, um dos próceres do movimento republicano, foram reproduzidas as imagens das telas “A Primeira Missa no Brasil” e da “Batalha Naval do Riachuelo”.³⁰³ Destinado ao público escolar, o exemplar consultado ainda foi acompanhado de carta redigida por Benjamin Franklin de Ramiz Galvão, que reforça o seu compromisso republicano e admiração por Constant. Estão igualmente presentes os quadros “Independência ou Morte!” e “Batalha do Avaí”, de Pedro Américo Figueiredo de Mello, assim como a “Proclamação da República”, de Henrique Bernardelli.³⁰⁴

Não tardaria para que Ramiz Galvão iniciasse seu ativismo pela comemoração do IV Centenário do Descobrimento do Brasil, ainda que o projeto final passasse a constar efetivamente na pauta do dia apenas a partir de julho de 1898.³⁰⁵ A tela “Primeira Missa no Brasil” esteve fortemente presente enquanto imagem oficial da história do “nascimento” do país: o suficiente, ao menos, para que Mereilles tenha usado suas últimas economias para elaborar, montar e exibir um gigantesco panorama com o mesmo tema.³⁰⁶ Inaugurado com atraso de pouco mais de um mês após o início das comemorações no Rio de Janeiro, utilizou a técnica de exposição para reafirmar sua interpretação sobre o Descobrimento do Brasil, tal qual fizera exatamente quarenta anos antes, ainda quando aluno de Araújo Porto-Alegre na AIBA e de Cogniet na *École des Beaux-Arts*.

Não caberia reconstituir a trajetória profissional de Victor Meirelles, muito menos elaborar alguma interpretação original sobre a “Primeira Missa no Brasil”. Apresentar o ambiente intelectual que alicerçou a concepção artística dessa obra é, porém, uma tarefa imprescindível ao nosso objetivo. Ao solicitar a Meirelles uma opinião a respeito da tela que planejava, Calixto orientou sua interpretação pelo prisma de um projeto intelectual gestado no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, na mesma esteira do papel que a obra referencial de José Joaquim Machado de Oliveira cumpriu para a escrita de *Villa de Itanhaem*. Mais do que uma aproximação com o contexto artístico carioca, nossa hipótese é a de que tenha se valido do contato prévio com o pintor catarinense durante a estadia em Paris para obter uma validação do programa compositivo em que trabalhava naquele momento, recorrendo à autoridade representada por ele.

³⁰² Agradeço a Marcos de Brum Lopes pela generosa indicação dessa fonte documental.

³⁰³ *Quadros de História Pátria*. Rio de Janeiro: Typographia Laemmert, 1891. s/p.

³⁰⁴ Idem, *ibidem*.

³⁰⁵ WANDERLEY, op. cit.

³⁰⁶ COELHO, op. cit., p. 165-166.

Caberia recobrar aqui que, em 1900, a “Fundação de São Vicente” foi exibida ao lado da carta recebida de Victor Meirelles. A conjugação dos dois objetos, segundo demonstramos no capítulo anterior, atestava a qualidade artística da obra segundo as sugestões do mestre da AIBA, mas, da mesma forma, atrelava Calixto a um projeto visual e temático historicamente autorizado enquanto repertório simbólico, com o qual o desembarque de Martim Afonso de Souza e a fundação da capitania de São Vicente deveriam mais dialogar do que competir. Recobremos também que, em 1901, Calixto condenava sua própria posição no campo artístico, entendendo-se isolado.

Havíamos mencionado *en passant* que a concepção de “Primeira Missa no Brasil” fazia parte do projeto de escrita da história nacional elaborado concomitantemente pelos intelectuais afiliados ao IHGB e pela AIBA. Segundo Jorge Coli, essas duas instituições eram convergentes quanto à necessidade de estabelecer parâmetros simbólicos capazes de erigir a visão desejada sobre um passado marcado por garantias e seguranças àqueles que lessem, escutassem ou vissem os discursos proferidos a respeito do tempo pretérito que se pretendia coletivamente partilhado.³⁰⁷

“Primeira Missa no Brasil”, o.s.t., 268 x 356 cm, 1861. Museu Nacional de Belas Artes.

Ainda que o tema representado pela tela seja, necessariamente, um desdobramento da expedição cabralina, é o ato religioso que ordena a composição e conduz o encontro e o contato entre portugueses e indígenas. A certidão de nascimento da nação brasileira,

³⁰⁷ COLI, J. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo 2005 (Série Livre Pensar, 17.), p. 30-31.

enfim, seria o batismo pela Igreja Católica.³⁰⁸ A Cruz é central na composição da obra e orienta o olhar do espectador em direção às personagens dispostas em um semicírculo que margeia a área mais iluminada, como se cumprisse um circuito em direção de volta à própria cruz.

Os indígenas são espectadores e estão dispostos no entorno da cena que decorre no altar improvisado e envoltos por uma natureza exuberante que substituiria o templo religioso.³⁰⁹ Ainda segundo J. Coli, a construção de uma ideia sobre a natureza era premente para o ideário que se constituía a respeito do nacional, e que Meirelles produz de acordo com a concepção de Araújo Porto-Alegre. É nesse templo natural, onde a missa é capaz de congrega com eficácia as duas culturas que se encontram, que a nação brasileira fora fecundada.³¹⁰

Menciona Gonzaga Duque que Meirelles teria se inspirado na “Première Messe en Kabylie” (1855). Seu autor, o pintor Horace Vernet, teria participado da expedição em que o exército francês abateu e submeteu os cabilas, no contexto inicial do imperialismo francês na Argélia. Com isso, pode organizar a montagem da cena que então perpetuaria na pintura, “criando” o fato histórico que presenciara. Ao dialogar com o programa visual elaborado por Vernet em “Primeira Missa no Brasil”, Meirelles enfatizava o encontro entre duas culturas a partir do que efetivamente observara Vernet no norte da África, em um ritual análogo ao que procurava recriar para além da leitura da Carta de Caminha e dos estudos da natureza local.³¹¹ Também recobra Coli que Meirelles fora, além disso, aluno de N. Consoni e de T. Minardi na *Accademia di San Lucca*, em Roma, o que o aproximou de uma pintura purista, caracteristicamente preocupada em estabelecer um equilíbrio harmônico por meio da disposição dos elementos compositivos, pelo desenho delicado e pela cor suavizada.³¹²

Essa representação exuberante da natureza era sugestão de Araújo Porto-Alegre e estava em consonância com o *topos* historiográfico de longa data, que tomava a riqueza natural como elemento-chave na exaltação do território, tradição que José Murilo de Carvalho chamou “razão edênica” e que remontava aos cronistas do período colonial.

Essa condicionante do discurso estava presente, por exemplo, na obra do padre jesuíta Simão de Vasconcelos, *Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brazil*, de

³⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 29.

³⁰⁹ Idem, *ibidem*, 36-37.

³¹⁰ COLI, op. cit., p. 36-37.

³¹¹ Idem, *ibidem*, p. 32-33.

³¹² Idem, *ibidem*, p. 42-43.

1663, que justifica a opulência da terra em razão da providência divina, comparável ao paraíso celestial.³¹³ Outro representante desse edenismo foi Sebastião da Rocha Pitta em *Historia da America Portuguesa*, de 1730. Chamado de “novo Colombo” pelo bispo Joseph Barbosa, Rocha Pitta convida seu leitor para que descobrisse o Brasil de maneira elogiosa o suficiente para que o censor Antônio Rodrigues da Costa classificasse o seu livro como um “panegírico”.³¹⁴

O documento histórico em que Victor Meirelles se baseou, também por sugestão expressa de Araújo Porto-Alegre, foi a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, cuja publicação, no Brasil, datava de 1817: fora novamente reproduzida por Ferdinand Denis em 1821 e, no ano seguinte, por Robert Southey. A edição portuguesa demoraria ainda alguns anos, vindo a público pela Academia de Ciências de Lisboa apenas em 1826.³¹⁵

A *Carta*, ainda segundo Coli, associa a terra recém-descoberta ao paraíso bíblico e os indígenas ao que, posteriormente, se aproximaria do conceito de “bom-selvagem” em Rousseau, Léry e Montaigne, *i.e.*, a atitude passiva e contemplativa do indígena quando do contato com o homem europeu. Essa construção seria uma intensamente recuperada pelo Romantismo nascente em meados do século XIX, tendo em um de seus próceres o próprio professor de Meirelles no Brasil, também literato e diretor da AIBA. É assim que sugere ao jovem pintor, então instalado em Paris, que lesse a *Carta* e concebesse na pintura o “nascimento” da nação: “*Lê Caminha, ó artista, marcha à glória; Já que o céu te chamou Victor na terra; Lê Caminha, pinta e então caminha.*”³¹⁶

Em “A Primeira Missa do Brasil”, a natureza é o receptáculo da missa celebrada, recuperando na arte uma tradição historiográfica há muito presente entre os cronistas do período colonial e associando a abundância das riquezas naturais à providência divina, daí o “templo natural” e a ausência completa de suportes que nos induzam a perceber a ação humana, que não a própria celebração religiosa – o momento da Eucaristia – e sua contemplação ininterrupta pelos indígenas. Estes, na visão de Coli, são representados abstrata e harmonicamente, em uma cadência de gestos que se sucede ao longo de cada personagem disposto.³¹⁷

³¹³ CARVALHO, J. M. de. *O motivo edênico no imaginário social brasileiro*. IN: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 13, n. 38.

³¹⁴ Idem, *ibidem*.

³¹⁵ COLI, op. cit., p. 25, n. 04.

³¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 31, n. 13.

³¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 36.

Esse ufanismo edênico, segundo José Murilo de Carvalho, encontrou ecos em *Por que me ufano de meu paiz*, publicada por Afonso Celso, conde papalino, precisamente para a comemoração do IV Centenário do Descobrimento do Brasil, em 1900, sendo um elo de uma tradição já largamente difundida pela literatura, pela historiografia e pelas artes plásticas, onde se preocupou em analisar “*uma a uma, a grandeza do território, as belezas naturais, as riquezas, o clima e a ausência de calamidades.*”³¹⁸

É no contexto do IV Centenário, aliás, e como já havíamos enunciado acima, que Meirelles reproduz sua interpretação do Descobrimento do Brasil. Precisamente por “A Primeira Missa no Brasil” permanecer eloquente simbólica e referencialmente, o pintor optou por investir em uma nova tecnologia de exposição, os panoramas em rotundas, que conferiam uma experiência completamente diferente e, pelo menos desde a década de 1880, estavam em voga como novidade. O panorama fora montado na Rua de Santa Luzia, nº 60:

O Panorama da Descoberta do Brasil oferece ao visitante a sensação igual a que poderia ter observado o fato verdadeiro. O espectador sobe na plataforma fixa e aí passeia livremente, descortinando-se a seus olhos, para qualquer lado que dirigir a vista, um espetáculo surpreendente! O panorama está exposto todos os dias das 9 horas da manhã às 5 horas da tarde. Entrada, 1\$000; crianças de 5 a 7 anos, 500 réis; menores de 5 anos, grátis.³¹⁹

Atualmente perdido, o “Panorama do Descobrimento do Brasil” foi inaugurado na presença do presidente da República, Manuel Ferraz de Campos Salles. Mencionar essa iniciativa serve, aos nossos propósitos, para evidenciar como o programa compositivo da tela inaugurada em 1861 permanecia reverberante no contexto do quadricentenário cabralino. A opção pelo panorama, aliás, era o desdobramento mais plausível à intenção de promover a circularidade do conjunto de ideias que “A Primeira Missa no Brasil” representava, para além da pintura e das salas de museus. Havia, segundo M. C. Coelho, uma diferença crucial entre ambos os formatos, especialmente no que concerne à sua recepção:

Uma [pintura de cavalete] com valor de culto, pautada nos valores estéticos da contemplação em silêncio de uma obra no museu, a outra, [pintura panorâmica] frequentada por multidões dos centros das cidades, num espetáculo de caráter híbrido, envolvendo arquitetura, pintura, teatro, escultura. No panorama não era mais uma relação frontal com o objeto externo, mas uma identificação perceptiva requerendo uma participação sensorial totalizante.³²⁰

³¹⁸ CARVALHO, op. cit.

³¹⁹ *Gazeta de Notícias*, 17 de junho de 1900, p. 04; *Jornal do Brasil*, 07 de julho de 1900, p. 04. Apud COELHO, op. cit., p. 162.

³²⁰ COELHO, op. cit., p. 167.

O que nos resta, e atualmente integra o acervo do Museu Nacional de Belas Artes, é o estudo elaborado para sua concepção, abaixo reproduzido:

Estudo para o Panorama do Descobrimento do Brasil, o.s.t., 30 x 328 cm, 1893. Museu Nacional de Belas Artes.

Verifica-se que, embora haja um alargamento substantivo da composição, a cruz permanece central e envolta pela natureza: toda a cena é conjugada e produz um efeito de continuidade desejável à impressão visual que os panoramas desejavam causar nos visitantes. Seja como for, há inegável domínio da natureza sobre os demais elementos, ainda que sejam mediados pela centralidade da cruz.

Isso porque, explica M. R. Wanderley, as comemorações exigiam a reafirmação da natureza idílica como recurso simbólico-identitário, como vinha sendo gestado pelo IHGB desde meados do século XIX.³²¹ Não foi um acaso que o historiador Francisco A. Varnhagen, quando escreveu *História Geral do Brasil* – finalizada em 1857 –, dedicou todo o primeiro capítulo à descrição física (geográfica e geológica) do território, em que o “natural” se torna parte intrínseca da identidade da nação em gestação. A intenção era, explica Wanderley, chamar atenção tanto para a estética exuberante da natureza quanto para o seu potencial de exploração.³²² Recobremos rapidamente, nesse sentido, o estudo de J. M. de Carvalho realizado em 1997, que nos incita a perceber a força simbólica das construções intelectuais oitocentistas: 34.8% dos entrevistados alegaram que as riquezas naturais eram o principal fator pelo qual sentiam orgulho da nacionalidade brasileira.³²³

Voltaremos a isso posteriormente. Por ora, restaria mencionar, por fim, que no IV Centenário do Descobrimento, pensado e organizado como comemoração pública e de redefinição da história nacional sob o ainda embaçado prisma republicano, as origens ganharam lugar destacado como elemento de coesão e garantias sociais contra o clima de tensão política ininterrupta e crise financeira dos últimos anos do século XIX. Pois é nesse sentido que Wanderley analisa a comemoração fluminense, organizada pelo grupo articulado por Benjamin Franklin de Ramiz Galvão.

³²¹ WANDERLEY, op. cit., p. 127-128.

³²² Idem, ibidem, p. 129.

³²³ CARVALHO, op. cit., p. 06. Cf. Tabela 03.

A “terra prometida”, segundo o autor, é marcada pela grandeza física do território e por uma beleza paradisíaca, resultado direto da providência divina e fonte de recursos naturais abundantes. Com isso, determinadas características são mobilizadas na intenção de reforçar a imagem edênica e otimista preponderante no IV Centenário: a harmonia natural, a ausência de conflitos, guerras e fraturas sociais.³²⁴ Em nossa interpretação, é a esse projeto que Meirelles responde ao elaborar um panorama representando a primeira missa no Brasil. Cenas fundacionais eram alavancas potentes para a ereção do repertório simbólico republicano que, sintonizado com a retórica ufanista, promoviam um elogio à grandeza, beleza e riqueza natural do território que se desejava constituir histórica e geograficamente.

A pintura de temática fundacional é, nesse sentido, parte constitutiva do repertório simbólico gestado no Estado imperial brasileiro, tendo n’“A Primeira Missa do Brasil” a convergência bem equacionada entre os elementos compositivos acima descritos. Dessa perspectiva, é impreterível situar que, durante a primeira metade do século XIX, a missa celebrada subsidiou o temário de pinturas históricas em outros países latino-americanos, como demonstram Vota e Silva: “La primera misa” (1827), de Jean Baptiste Vermay e “Le première messe en Amérique” (1850), de Pharamond Blanchard, são anteriores à pintura de Meirelles – excetuando-se a “Première Messe en Kabylie” (1855), de Horace Vernet.

De nosso conhecimento, a representação das origens foi retomada apenas em 1881 com “A fundação da cidade do Rio de Janeiro”, de Firmino Monteiro. A tela alcançou grande sucesso de público e de crítica, e houve mobilização pela sua aquisição imediata pela Câmara Municipal já antes da *Exposição Geral de Bellas Artes* de 1884.³²⁵ Houve também a difusão imagética da obra pela *Revista Illustrada* de 18 de fevereiro de 1882 e, atualmente, encontra-se exposta no *Grande Hall* do Palácio Pedro Ernesto, na capital fluminense.³²⁶ Enfim, nos cabe esclarecer, segundo as considerações de G. L. Moreira, que o planejamento da pintura correspondia ao programa simbólico gestado pela AIBA e pelo IHGB, colocando-se na esteira d’“A Primeira Missa no Brasil”, de Meirelles.³²⁷

É nesse sentido que, retomando a observação de Moreira, ainda que a tela pareça se aproximar da valorização da história regional, observada a partir da segunda década

³²⁴ WANDERLEY, op. cit., p. 158.

³²⁵ MOREIRA, G. L. *A construção da História Nacional pelo pintor Firmino Monteiro entre 1879 e 1884*. Dissertação (Dissertação em História) – UFJF. Juiz de Fora, 2016. p. 37 e n. 53.

³²⁶ Ibidem, p. 77.

³²⁷ MOREIRA, op. cit., p. 78.

do regime republicano, a representação fundacional do Rio de Janeiro se dá, sobretudo, em virtude de sua condição de capital imperial, em um duplo exercício de nobilitação pela história e pela arte.³²⁸

Até o final da década de 1880, às vésperas do momento em que Calixto passou a elaborar o plano compositivo da pintura que deveria representar a fundação da capitania vicentina, duas outras telas com essa temática foram elaboradas. Em 1889, Pedro Lira e José Maria Jara inauguraram, respectivamente, pinturas históricas que representavam as fundações das capitais chilena e mexicana. Diferentemente das telas de Victor Meirelles e de Firmino Monteiro, não temos fontes que permitam afirmar com segurança se as obras de Lira e Jara eram parte do repertório do pintor.

Recobremos que Firmino Monteiro inaugurou a tela “Fundação da cidade do Rio de Janeiro” em 1881, mesmo ano em que Calixto inaugurava “Desembarque de Martim Affonso de Souza” e “Porto das Naus”. A tela de Monteiro conferiu-lhe grande projeção artística no cenário fluminense, especialmente pela campanha de compra da obra e pelo tema histórico fundacional, o que decerto foi prontamente observado por Calixto, cujos interesses na história vicentina já estavam sinalizados pelas duas pinturas que produziu às vésperas de sua ida a Paris.

“Fundação da cidade do Rio de Janeiro”, o.s.t., 200 x 300 cm, 1881. Palácio Pedro Ernesto.

³²⁸ Idem, *ibidem*.

Nessas duas pinturas, Calixto recortou dois episódios subsequentes e anteriores ao que representaria, anos mais tarde, na “Fundação de São Vicente”.³²⁹ Há, no entanto, de se notar que, embora as telas se justifiquem pela valorização da história local enquanto tema, a paisagem geográfica impera absolutamente sobre ambas as composições: a ação humana é diminuta e pontual. Mesmo ao representar a cena do desembarque de Martim Afonso de Souza, Calixto se preocupa em manter a centralidade do mar na composição e na mediação da ação histórica: o donatário é representado aguardando ao centro de um escaler ladeado por marinheiros, enquanto um deles se ocupa em garantir a segurança da descida sem tocar efetivamente, no entanto, a terra. Margem e escaler guardam entre si uma relação tangencial. Já em “Porto das Naus”, que representa a chegada à baía de São Vicente, não há personagens representados, tendo a empresa colonial portuguesa sido simbolizada estritamente pela navegação.

“Porto das Naus”, o.s.t., 50 x 75 cm, 1881. Acervo da Prefeitura de São Vicente.

Como argumenta Caleb F. Alves, a precisão quanto à paisagem geográfica chama a atenção a despeito do “impacto visual” perdido pelo duplo parcelamento do episódio histórico em duas representações distintas. Embora icônicos para a história colonial de

³²⁹ Para a relação de continuidade no que diz respeito aos episódios da história vicentina entre as telas de 1881 e a de 1900, cf. ALVES, op. cit., p. 214.

São Paulo, as pinturas mais registram os episódios do que os celebram. Tampouco essa era a intenção de Calixto: na década anterior, a preocupação do pintor se concentrava no registro das mudanças pelas quais passava o litoral sul e, em especial, o porto de Santos, tema ao qual dedica paralelamente sua atenção durante as décadas de 1880 e 1890: era o elogio ao progresso estimulado pelo cultivo e produção de café. Em 1881, bastava que o passado colonial cumprisse o anteparo necessário, daí a precisão no registro, à mudança que iniciava seu curso.³³⁰

“Desembarque de Martim Affonso de Souza”, o.s.t., 50 x 75 cm, 1881. Acervo da Prefeitura de São Vicente.

Se necessário situar sua produção pictórica às vésperas da experiência parisiense e pela inauguração concomitante de “Fundação da cidade do Rio de Janeiro”, que decerto chamou a atenção pela aclamação da crítica e pela imediata campanha de aquisição, nos conviria ainda considerar novamente sua estadia na França pelo prisma dos museus. É coerente considerar verossímil a hipótese de que tenha visitado o *Musée de l’Histoire de la France*, inaugurado em 1837 ali estavam exibidas pinturas históricas encomendadas oficialmente por iniciativa do rei Louis-Phillippe d’Orléans e distribuídas pela *Galerie Historique* e pela *Galerie des Batailles*.

³³⁰ ALVES, op. cit., p. 49-50.

Além das visitas a museus serem um exercício recorrente entre estudantes de artes plásticas, os interesses pessoais de Calixto decerto o levaram às salas de Versalhes. Se é necessário ponderar, como fizemos acima, que o pintor tenha tido acesso ao sistema de ensino acadêmico francês em um momento de tensão e questionamento – recobrem-se, aqui, as afirmações inflamadas de Boulanger que Calixto tinha em memória – também é urgente compreender sua filiação a esse sistema tradicional: foi pela pintura de História, enfim, que Firmino Monteiro recebeu destaque no cenário carioca.

Quando recorre a Meirelles em meados de 1890, nos permite atestar a autoridade atribuída ao sistema oficial, do qual o pintor catarinense era representante. Por último, a carta enviada a B. de Almeida em 1901 cristaliza essa autopercepção de deslocamento em relação ao ambiente artístico do Rio de Janeiro.³³¹

É possível que, pelo seu interesse concomitante na história, na pintura histórica e no litoral tenha levado Calixto a observar mais especificamente os quadros de Théodore Gudin, o marinheiro oficial do governo francês. Gudin, aliás, havia falecido menos de três anos antes de Calixto aportar na França. Dentre diversas temáticas às quais o pintor representou nas noventa e sete telas que lhe foram encomendadas, estava a colonização francesa na América durante os séculos XVI e XVII.³³²

Uma dessas pinturas, inclusive, "Le chevalier de Villegagnon entre dans la baie de Rio, 10 nov 1555" (0,60 cm, 1845), representava um episódio que interseccionava as histórias do Brasil e da França: a tentativa perpetrada, em 1555, por Nicolas Durand de Villegagnon em estabelecer uma colônia, a "França Antártica", no litoral fluminense: a expedição foi definitivamente derrotada em 1567, quando Estácio de Sá expulsou os invasores.³³³ Outra pintura de sua autoria, também alocada na 'Salle des Marines', era a "Fondation de la colonie de Saint-Christophe et de la Martinique (1625-1635)".

³³¹ Cf. supra.

³³² BÉGOT, D. *Peinture d'histoire et fait colonial aux Antilles françaises*. IN : BONNIOL, J.-L. Et CRIVELLO, M. (dir.) *Façonner le passé. Representations et cultures de l'histoire XVIe – XXIe siècle*. Presses Universitaires de Provence, 2004, p. 244.

³³³ *Galleries Historiques du Palais de Versailles*. Paris : Imprimerie de Fain et Thunot, 1842, p. 147.

« Fondation de la colonie de Saint-Christophe et de la Martinique », o.s.t., 142.7 x 227.8 cm, 1845.

Collections du Château de Versailles

« Le chevalier de Villegagnon entre dans la baie de Rio, 10 nov 1555 », o.s.t., 0,60 cm, 1845,

Musée de la Rochelle

Segundo observou Danielle Bégot, Gudin se ocupou em representar a expansão da França no ultramar como parte do projeto celebrativo da história nacional pensado por Louis-Phillippe para as galerias instaladas no palácio. A pintura celebrativa da condição metropolitana se coaduna às campanhas de colonização do norte da África levadas a cabo concomitantemente pela monarquia dos Bourbon a partir de 1830 e continuada por Louis-Phillippe (e pelos regimes políticos pós-1848). Desse programa celebrativo visual também faria parte, conviria explicitar, apenas uma década depois, a “Première messe en Kabylie” de Horace Vernet.

Enfim, nos interessa perceber a representação que Gudin faz de Vandrosques Diel d'Énambuc, fundador e governador geral das colônias antilhanas: ocupando o primeiro plano, sua figura é apresentada segundo uma gestualidade majestática, especialmente no que diz respeito ao posicionamento dos braços (o esquerdo à cintura e o direito apoiado em um cetro que, no caso de Énambuc, naturalmente não existe). Essa representação foi cristalizada por Hyacinthe Rigaud para a representação de Louis XIV e, conforme notou Paulo César Garcez Marins, Calixto se valeria desse repertório para elaborar o retrato do bandeirante Domingos Jorge Velho [cf. *infra*].³³⁴

Consideremos, além disso, que essa representação havia aparecido anteriormente no retrato de Louis XIII elaborado por Philippe de Champagne, a quem Diel d'Énambuc serviu. O mesmo repertório gestual foi usado para compor os retratos dos fundadores de São Vicente, Martim Afonso de Souza, e de Santos, Brás Cubas.

O.s.t., 194, 9x 114.1 cm., c. 1622. Royal Collection.

O.s.t., 140 x 100 cm, 1903, Museu Paulista da Universidade de São Paulo

O.s.t., 200 x 130 cm, 1900, Prefeitura Municipal de São Vicente

O.s.t., 224 x 128 cm, 1903, Fundação Pinacoteca Benedito Calixto

³³⁴ MARINS, op. cit.

Gudin recobra as formas de representação dos monarcas da dinastia Bourbon para representar, em 1845, o governador geral e fundador das colônias nas Antilhas. Como explicitado acima, Calixto parece se valer do mesmo repertório imagético para o caso dos fundadores das cidades sul-litorâneas paulistas, conforme já referenciado por Paulo César Garcez Marins. Além da retratística monárquica francesa seiscentista, no entanto, era premente considerar que Calixto pudesse estar atento também às representações que Gudin havia elaborado sobre a história da colonização francesa na Era Moderna.

O contato com a pintura celebrativa da fundação das colônias francesas durante as visitas ao *Musée de l'Histoire de la France*, na hipótese aqui levantada, compunha seu repertório tanto quanto as pinturas fundacionais executadas no Brasil até que levasse a cabo o projeto em representar o episódio inaugural da história vicentina quinhentista e a agência de Martim Afonso de Souza. Théodore Gudin, além de ter sido artista oficial do governo francês ao longo dos regimes políticos que se sucederam após 1848, ocupou-se em elaborar composições pictóricas que dialogavam com o interesse de Calixto, a sua origem e a condição de estudo e permanência na França.

Essa convergência temática e de gênero artístico provavelmente incitou o pintor a observar a elaboração da narrativa visual no museu histórico nacional francês, mais especificamente quanto à colonização e às autoridades coloniais: é precisamente a esses temas que dedica às suas primeiras telas e, porquanto já houvesse enunciado, por meio delas, seu interesse em representar artisticamente a história do litoral sul paulista, ainda não havia se projetado como pintor de História e, daí, enfim, o valor de sua experiência nos museus de história (dos quais passa a ser defensor, como mencionado em *Villa de Itanhaem*) e de memória, para além dos ateliês e das *séances de correction*.

No Brasil, a fundação prosperou como tema da pintura histórica especialmente na década de 1900, mesmo período em que, nas exposições artísticas francesas, passavam a figurar apenas residualmente. Em 1907, Oscar Pereira da Silva concluiu a “Fundação de São Paulo” enquanto Antônio Parreiras, em Belém do Pará, inaugurava a “Conquista do Amazonas”; é para o intendente dessa mesma cidade, Antônio José de Lemos (1897-1911) que, no ano seguinte, Theodoro Braga entregava a “Fundação de Belém”; enfim, em 1909, é novamente Parreiras quem entrega a “Fundação de Niterói” e, três anos depois, por encomenda do barão papalino e prefeito paulistano Raymundo da Silva Duprat, sua representação da fundação de São Paulo. É nessa mesma década, aliás, que a “primeira missa” foi derradeiramente retomada em “La primera misa en Chile” (1904)

por Pedro Subercaseaux e em “La primera misa en Buenos Aires” (1910) por José Bouchet.³³⁵

Nesse sentido, é premente observar que a “Fundação de São Vicente” ocupou um lugar específico: trata-se da primeira pintura com essa temática a ser elaborada durante o período republicano e, mais especificamente, durante a breve hegemonia perrepista no governo federal (onde se sucederam os governos de Prudente de Moraes, Campos Salles e Rodrigues Alves, entre 1894 e 1906).

Demonstramos que, embora o quadricentenário comemorado fosse o da expedição cabralina, a Sociedade Commemoradora perpetrou o acondicionamento da celebração nacional à sua especificidade regional com a intenção de mobilizar recursos simbólicos que justificassem as atenções e os investimentos do governo republicano, especialmente no que concernia à infraestrutura urbana e a educação pública: comemorar a fundação da capitania e o desembarque do donatário em 1900 não se justifica apenas pela disputa simbólica regional em curso após a proclamação da República.

Nessa ocasião, Calixto encontrou uma oportunidade para levar a cabo um projeto de representação histórica mais bem desenvolvido do que as pinturas de 1881, e mesmo intencionou desenvolver e dar sequência ao que já havia realizado. Antes de voltarmos as nossas atenções à elaboração da obra, era indispensável demonstrar as linhas de força que, em nossa interpretação, podem ter atravessado seu processo de composição. Aliás, é também necessário ponderar que, malgradas pontuais referências dispersas, as fontes não nos permitem reconstituir detalhadamente as etapas preparatórias até 20 de abril de 1900, quando ocorreu sua exibição inaugural.

Oito anos antes disso, provavelmente com a intenção de oferecer a obra à Presidência do Estado – veja-se a aquisição da “Inundação da Várzea do Carmo”, ainda em 1892 – Calixto já elaborava a composição da tela que, por meio das salas do Museu Paulista, ajudaria a consagrar seu nome como pintor paulista ao longo do século XX. É o conteúdo da carta enviada por Victor Meirelles, mencionada na abertura dessa terceira parte do capítulo, a fonte mais antiga que conhecemos a esse respeito. Vejamos:

³³⁵ Para uma análise comparativa entre essas pinturas mencionadas, incluindo as de Vernet e Meirelles, cf. VOTA, M. S. S. et SILVA, R. de J. *La pintura histórica en la construcción de proyectos nacionales: las “primeras misas” en América Latina*. IN: 19&20, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, jul.-dez. 2017. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/rjs_pinturahistorica_es.htm. A esse respeito, cf. MONTEIRO, M. C. S. *São Paulo e Buenos Aires: a construção da imagem de origem no século XX*. IN: *Historia Critica*, n. 55, janeiro-março de 2015, Universidad de los Andes, Bogotá-Colômbia, p. 73-100.

B. Calixto,

O aspecto da composição é satisfactorio, podendo melhorar (segundo o meu modo de ver) se forem feitas algumas modificações essenciaes, como sejam: dar maior importância as figuras do primeiro plano - podendo conservar as figuras como estão; faz-se necessário ainda um grupo de 3 a 5 figuras, as quais, mais proximas do espectador, darão mais importancia, a todo esse grupo. O grupo dos portugueses está longe demais, precisa ser collocado em segundo plano, e não em terceiro como está, a fim de que as figuras fiquem um pouco maior; podendo também ficar como está; tendo por diante outro, que não o encobrindo senão em parte. Ocultará mais, ganhando importância e por isso destruindo a pobreza que se nota. As linhas das árvores de primeiro plano - comecem que sejam mais oblíquas, tornando-se por isso mais graciosas. Por trás do grupo dos portugueses, formando então outro plano mais distante, pode ainda dar-se grupos de índios. Com fim deve considerar-se toda a sua originalidade e, por isso, nada mais digo, senão que o felicito pelo seu talento e esforço. Não desanime, porque esse seu trabalho o habilitará à outros de maior fôlego. Seu admirador e amigo – V. Meirelles 8-6-92.³³⁶

Em adendo, e conforme havíamos mencionado, Meirelles enviou um *esquisse* ao pintor para ilustrar seu raciocínio quanto à composição:

A julgar pelo produto final da elaboração de Calixto, é perceptível a valorização dos conselhos de Meirelles quanto à organização espacial dos elementos compositivos [cf. *infra*]. Fica nítido que Calixto, segundo o que sugeriu Meirelles, dispõe o grupo de portugueses no segundo plano, reservando o primeiro para dispor, à direita, um grupo

³³⁶ Carta de Victor Meirelles a Benedito Calixto, 08 de junho de 1892. Acervo pessoal de Celso Calixto Rios.

de indígenas e, à esquerda, um grupo de soldados portugueses bem mais próximo do espectador: conquanto, note-se, tenham sido sugeridos entre três e cinco personagens, Calixto opta por distribuí-los em número maior, impondo certa oposição geométrica. Enfim, sugere maior obliquidade no desenho das árvores e cobertura parcial do grupo de portugueses em segundo plano, conselhos que Calixto também pareceu admitir.³³⁷

Calixto direciona a perspectiva do observador em direção à baía, em continuidade ao que havia representado nas pinturas de 1881.³³⁸ Interessava-lhe registrar solenemente o momento de chegada da civilização, em que o litoral paulista aparece como principal parte desse processo: ele abriga, controla e media a cena histórica em desenvolvimento, garantindo-lhe a agência na construção do território paulista e, dessa forma, corresponde aos interesses das elites locais, às quais estava vinculado.

Como notou Alves, o pintor foi cuidadoso em caracterizar e precisar a geografia, destacando elementos que permitissem estabelecer correlação imediata entre a paisagem e o que podia ser observado na pintura.³³⁹ Ainda segundo o autor, a interpretação de Calixto induz a compreender que o encontro entre portugueses, João Ramalho, Antônio Rodrigues, Tibiriçá e Caiubi, teria se dado após a ancoragem da esquadra no morro de Paranapuã.³⁴⁰

Embora Martim Afonso de Souza esteja posicionado em segundo plano, é notório o “caminho” que o liga diretamente ao espectador e, se recobrada a condição em que foi inaugurada a tela, fica ainda mais evidente o destaque conferido ao donatário português: na mesma sala, recobremos, estava exibido seu retrato histórico (Cf. *supra*) e, por isso, a conjugação das duas pinturas reforçava a intenção da Sociedade Comemoradora em celebrar a fundação da capitania vicentina e a autoridade representante do governo real, bem como dos poderes que lhe foram atribuídos para estabelecer as diretrizes para o primeiro povoamento oficialmente organizado.

Da mesma forma que Gudin representara Vandroques Diel d’Énambuc, legítimo representante de Louis XIII, Calixto recobra a autoridade civil portuguesa que, em nome do rei João III, deveria instalar e ordenar o povoamento na capitania vicentina a partir da primeira vila fundada: está implícito, aqui, o elogio a implementação e a manutenção da ordem pública.

³³⁷ Cf. ALVES, op. cit. e MENESES, 1990, op. cit.

³³⁸ Cf. ALVES, op. cit.

³³⁹ Idem, ibidem, p. 214-215

³⁴⁰ Idem, ibidem, p. 216

“Fundação de São Vicente”, de Benedito Calixto, o.s.t., 188 x 379 cm, 1900. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Martim Afonso de Souza³⁴¹, inclusive, está representado no meio de duas figuras necessárias à fidelidade informacional veiculada pela pintura histórica: à direita, da perspectiva do observador, Gonçalo Monteiro³⁴² e, à esquerda, Tibiriçá³⁴³ e Caiubi³⁴⁴.

Como havíamos precavido, na historiografia da segunda metade do século XIX, João Ramalho³⁴⁵ era o fundador da vila de Santo André da Borda do Campo, a quem o donatário teria nomeado “guarda-mor” em 1532.³⁴⁶ Calixto se mostra consciente disso quando o representa quase totalmente de costas para o espectador, vestido de branco, recepcionando Martim Afonso.

³⁴¹ Martim Afonso de Souza (1500-1571) foi um fidalgo da Casa Real Portuguesa e, por ordem de D. João III, partiu de Portugal em 03 de dezembro de 1530 para comandar uma expedição guarda-costeira, a fim de averiguar o cumprimento do Tratado de Tordesilhas. Percorreu o norte do litoral luso-americano e, a 22 de janeiro de 1532, desembarcou e fundou a vila de São Vicente, organizando também a instituição da administração pública e das providências jurídicas necessárias ao governo civil. Ali, obteve ajuda dos portugueses degredados João Ramalho e Antônio Rodrigues, que mediarão o contato com os caciques Tibiriçá e Caiubi. A partir de 1534, com a instituição das capitanias hereditárias, tornou-se oficialmente o donatário da capitania de São Vicente. Cf. AMARAL, Antônio B. do. *Dicionário da História de São Paulo*. Coleção Paulística Vol. XIX. São Paulo: Governo do Estado, 1980, p. 444-445. Sobre as atribuições do rei a Martim Afonso, cf. NEVES, op. cit, p. 44-45.

³⁴² Padre Gonçalo Monteiro (?-?) foi um sacerdote e membro da expedição martim-afonsina e celebrou a primeira missa vicentina em 22 de janeiro de 1532. Entre 1536 e 1539, foi loco-tenente da Capitania de São Vicente, foi vigário e ouvidor da Igreja de Misericórdia da vila de Santos. Cf. AMARAL, Antônio B. do. *Dicionário da História de São Paulo*. Coleção Paulística Vol. XIX. São Paulo: Governo do Estado, 1980, p. 316.

³⁴³ Tibiriçá (?-1562) foi um cacique guainá ou tupi que, após ser batizado pelos padres jesuítas Leonardo Nunes e José de Anchieta, adotou o nome “Martim Afonso Tibiriçá” em homenagem ao fundador de São Vicente. Era o chefe de uma enorme gama de tribos indígenas fixadas nos campos de Piratininga e sogro de João Ramalho. Acordou a fundação vicentina conjuntamente a seu irmão, Caiubi, com o navegador e donatário português, em 1532.

³⁴⁴ Caiubi (?-1561?), cacique tupi e irmão dos caciques Tibiriçá e Piquerobi, foi batizado pelos padres jesuítas, era senhor de Jeribatiba e chefiava as tribos situadas entre a Serra de Paranapiacaba e o litoral. Auxiliou na fundação de São Paulo de Piratininga, em 1554. Cf. AMARAL, Antônio B. do. *Dicionário da História de São Paulo*. Coleção Paulística Vol. XIX. São Paulo: Governo do Estado, 1980, p. 96.

³⁴⁵ João Ramalho (?-1580?) era natural de Vouzelas, Portugal. As condições de sua chegada ao território luso-americano são desconhecidas: é possível que fosse um náufrago ou um degredado do reino. Casou-se com Bartira, filha do cacique Tibiriçá. Intermediou o contato entre Martim Afonso de Souza (a quem acompanhou até o planalto de Piratininga) e seu sogro, tendo auxiliado diretamente na fundação de São Vicente e de Santo André da Borda do Campo. Desta última vila, foi guarda-mor (1532-1553), nomeado por Martim Afonso, e alcaide-mor, nomeado pelo governador geral Tomé de Souza, até que, em 1564, foi eleito vereador de São Paulo de Piratininga, quando já possuía mais de setenta anos – razão pela qual, inclusive, recusou o empossamento. Cf. AMARAL, Antônio B. do. *Dicionário da História de São Paulo*. Coleção Paulística Vol. XIX. São Paulo: Governo do Estado, 1980, p. 379. “Sua presença”, afirmou Maria Regina Celestino de Almeida, “garantiu aos portugueses a segurança necessária para dar início ao povoamento português. Os índios, por sua vez, passaram a contar com poderosos aliados nas guerras contra seus próprios inimigos.” Cf. ALMEIDA, M. R. C. de. *Os índios na História do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010, p. 49. A respeito das discussões sobre a biografia de João Ramalho no IHGSP do início do século XX, cf. FERRETTI et CAPELATO, op. cit. e, sobretudo, NEVES, op. cit, p. 43-48 e p. 195-219. Para uma apreciação detalhada e ancorada em crítica documental, cf. FRANCO, Francisco de Assis Carvalho. *Dicionário de Bandeirantes e Sertanistas do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989, p. 329-331.

³⁴⁶ Cf. supra.

À frente do padre Gonçalo Monteiro está Antônio Rodrigues³⁴⁷ e, logo atrás dele, representado em vestes vermelho-escuras, Pero Lopes de Souza³⁴⁸, autor do “Diário de Navegação” da expedição colonizadora e irmão de Martim Afonso: são autoridades em contato.

A despeito desse núcleo central, que induz a olhar em direção à profundidade da composição e aos demais planos que a compõe, outra narrativa concomitante pede que o espectador se detenha apenas sobre o primeiro plano: os soldados portugueses, do lado esquerdo, parecem desconfiar dos indígenas liderados por Piquerobi³⁴⁹, simetricamente opostos a eles. Um dos soldados ameaça desembainhar a espada, enquanto o outro a tem em riste, em clara posição de desconfiança quanto às atitudes – também desconfiadas – dos indígenas em relação ao grupo principal.

Recuperar as interpretações do conteúdo da tela nos redireciona, no entanto, ao IV Centenário do Descobrimento do Brasil em São Vicente e às notícias publicadas a seu respeito. Do ponto de vista documental, as apreciações nos induzem a compreender a leitura que Calixto imputava à obra que acabara de inaugurar na Exposição Histórica e Archeológica. É interessante que, embora não tenha sido uma encomenda inicialmente prevista pelos Estatutos da Commemoradora, a pintura tenha adquirido centralidade nos discursos oficiais, como veremos a seguir.

A “Fundação de São Vicente” no IV Centenário: uma necessidade simbólica

Em 21 de abril de 1900, o coronel Fernando Prestes chegou a São Vicente para a celebração do IV Centenário. Uma das programações oficiais restritas aos membros da Commemoradora e seus convidados foi a encenação do préstito histórico no *Panthéon*,

³⁴⁷ Antônio Rodrigues (?-?) foi um português que, quando da chegada de Martim Afonso de Souza, já se encontrava no litoral vicentino. Casado com a filha do cacique Piquerobi, era caçador de índios e sócio das vendas de escravos no Porto das Naus. Em São Vicente, foi juiz ordinário, vereador e almotacel, até o ano de 1543. Cf. cf. FRANCO, Francisco de Assis Carvalho. *Dicionário de Bandeirantes e Sertanistas do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989, p. 342.

³⁴⁸ Pero Lopes de Souza (1497-1539) foi um fidalgo da Casa Real Portuguesa e membro da expedição de 1530 comandada por Martim Afonso, seu irmão. Foi autor do “Diário de Navegação”, que descreveu as fundações das vilas de São Vicente e de Piratininga. Em 1534, foram-lhe concedidos forais para a posse das terras de Santo Amaro, de Santana e Itamaracá, e um terceiro lote no limite da capitania de Martim Afonso, situado entre a barra de São Vicente e o rio Curupacê. Cf. AMARAL, Antônio B. do. *Dicionário da História de São Paulo*. Coleção Paulística Vol. XIX. São Paulo: Governo do Estado, 1980, p. 445-446.

³⁴⁹ Piquerobi (?-?) era chefe indígena e irmão de Tibiriçá e Caiubi. Contrariamente a eles, era inimigo dos portugueses. Habitante do vale do Ururai, sua filha, batizada “Antônia Rodrigues” se casou com Antônio Rodrigues, um dos povoadores de São Vicente. Cf. AMARAL, Antônio B. do. *Dicionário da História de São Paulo*. Coleção Paulística Vol. XIX. São Paulo: Governo do Estado, 1980, p. 360.

espaço temporário construído para os acontecimentos de 1900. Ali, o professor Carlos Escobar foi responsável por palestrar sobre os episódios históricos concomitantemente encenados. Todo o discurso foi reproduzido na edição especial do *Vicentino* publicada em maio de 1900.³⁵⁰ Trata-se da primeira ocasião em que é registrada uma apreciação pública a respeito da obra, solenidade na qual, aliás, o pintor estava presente.

Não é absurdo supor que os comentários sobre a tela tenham sido intencionais para estimular a observação das autoridades presentes – e do presidente do Estado, em especial – a reconhecerem nela seu potencial para ilustrar celebrativamente a glória do passado vicentino. Assim, no encadeamento sequencial dos episódios a que se reportava Escobar, o da colonização do Brasil foi narrado precisamente a partir do que Calixto havia pensado para a elaboração da “Fundação de São Vicente”:

A capitania que mais floresceu foi a de S. Vicente. Aportára a nossa pequena bahia um homem valoroso, Martim Affonso, que conseguiu a aliança dos índios capitaneados por Tebyriçá. Entre os colonisadores e os gentios collocou-se o naufrago Ramalho, portuguez de origem e genro do cacique. Os serviços de Ramalho são inolvidáveis. A única tribu que se oppoz aos portuguezes foi a de Pikerobi. A tela de Benedicto Calixto, exposta na Escola do Povo, descreve divinamente a aliança dos gentios. Ahi vemos Ramalho e Tebyriçá, com os índios da Borda do Campo, em attitude pacifica, ao lado de Martim Affonso e de seu séquito, combinando a fundação da villa de S. Vicente. Cauby vem de Gerybatuba alliar-se aos portuguezes. Pikerobi, entretanto, refractario á civilização européa, a ponto de impedir o baptismo de sua filha casada com Antonio Rodrigues, é um protesto vivo contra a invasão lusitana. Os índios do feroz Pekiroby só esperam o urro da nubia para arremessarem as suas settas aladas. Elles escondem-se atraz de troncos rudes, cobrem-se de folhagem, seguem silenciosos os passos do inimigo. Desconfiados da attitude belicosa dos índios, alguns soldados da tropa de Martim Affonso tomam a dianteira e desembainham a espada. Ramalho envia a Pekirobi um emissário, e este chega-se ao cacique com a setta quebrada – signal de paz, e transmite-lhe a proposta da aliança com os portuguezes. O pagé, porém, sombrio e perscrutador, não perde os mínimos movimentos do emissário. E Pekyrobi, o chefe orgulhoso, que não se dobre na luta com o tigre, mantem-se altivo, confiado na habilidade do pagé. Sim, aquelle que invocou o silencio magistral das cavernas o espirito das trevas, interrogou os astros na escuridão profunda das selvas, e sabe de cor as propriedades occultas das plantas medicinaes, o pagé não se deixára iludir por uma proposta escondendo o plano de conquista do território habitado por sua tribu. E um signal de desdenhosa repulsa relampagueou nos lábios trêmulos do pagé, e uma attitude provocante do cacique secundou a sentença do índio. Ouviu-se então o urro da inúbia passarada voando espavorida o desfolhar dos galhos com as correrias pela matta dos índios fugitivos. Martim Affonso d’ora avante não deveria contar com Pikyrobi; os seus aliados eram Tebyriçá e Cau-by.³⁵¹

O discurso de Escobar foi também reproduzido no *Cidade de Santos*, tornando sua leitura uma propaganda do que representava a “Fundação de São Vicente”, que poderia

³⁵⁰ *Vicentino*, maio de 1900, p. 07-13.

³⁵¹ *Vicentino*, maio de 1900, p. 11.

ser vista logo na primeira sala da exposição na Escola do Povo. A primeira descrição do professor do Grupo Cesário Bastos se reporta ao núcleo central de personagens: Martim Afonso se alia a Tibiriçá e Caiubi, cujo contato fora mediado por Ramalho, “náufrago” português que intercede em favor do estabelecimento do acordo entre as partes.

A atitude orquestrada pelas autoridades em aliança é essencialmente “pacífica”, esclarece. A desconfiança viria da tribo de Piquerobi que, aconselhado por seu pajé, não aceitaria o domínio português: é resistente, refratário, recusando mesmo a permissão em batizar sua filha, já casada com Antônio Rodrigues (representado, por sua vez, ao lado de Ramalho). Essa aparente dicotomia entre as tribos lideradas por Tibiriçá e Caiubi e a liderada por Piquerobi, no entanto, se explicaria pelo projeto de conquista do território até ali dominado pelas tribos. A resistência desse chefe indígena não é condenável para Escobar: ao contrário, ela revela outra face do processo de colonização, representada pela violência enunciada pelos soldados portugueses em guarda à esquerda do primeiro plano: aos coniventes, as alianças; aos resistentes, as armas.

Calixto se ocupa em construir essa leitura entrecruzada e oferecer uma perspectiva menos idealizada do contato entre portugueses e indígenas – e, com isso, fica evidente a correlação dos problemas enfrentados no Estado de São Paulo quanto à violência atávica contra as populações indígenas habitantes do interior, como nos referimos. Essa percepção de Calixto se confirmaria, um ano depois, no interesse em se inscrever como correspondente da SECI, uma associação civil e católica que primava pela defesa da catequização na mediação desse processo.

Se a violência está prenunciada pela oposição entre os grupos que ocupam o plano mais próximo do espectador, é necessário notar também que, diferentemente das telas “A Primeira Missa no Brasil” e “Fundação da cidade do Rio de Janeiro”, a cruz não está destacada: ao fundo, em terceiro plano, bastante próximo à beira d’água, de localização difícil à primeira vista, ela está representada: conforme notou Caleb Faria Alves, teria ocorrido ali a primeira missa em São Vicente.³⁵² Acompanhando a contínua leva de personagens que se desdobra a partir do lado direito da figura de Martim Afonso (do ponto de vista do espectador), também quase à beira d’água, um monge dominicano agencia um grupo de indígenas. Sem conexão aparente, e mesmo desencadeados da narrativa principal, tornam-se elementos secundários.

³⁵² ALVES, op. cit.

Como sugere a leitura de Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, não há suportes físico-materiais que nos induzam a perceber o início da ocupação do território pelos portugueses.³⁵³ Há, isso sim, elementos simbólicos que organizam a percepção sobre a intenção de fazê-lo, como os estandartes, a ereção do altar provisório, a espada em riste e as caravelas à baía de São Vicente.

Meneses sugere que, malgrado representar a fundação da vila, não há nenhum elemento que autorize a percepção do surgimento de uma cidade, entendida por Calixto como ato político, abstrato, que dispensa inscrições materiais ou um assentamento: no limite, São Vicente nascia da intersecção harmônica entre os interesses das autoridades ali presentes: enquanto os chefes Tibiriçá e Caiubi se assemelham por suas posturas e indumentárias aos navegadores europeus, os índios da tribo de Piquerobi estão seminus e, de certa forma, embrenhados nas matas, parecendo integrados a terra: nota-se, além disso, que uma divisão diagonal (do canto inferior esquerdo ao superior direito) separa a tribo de Piquerobi de todos os demais elementos da composição, produzindo, inclusive, uma diferença no que diz respeito ao jogo de luz.

O estandarte da Ordem de Cristo, a bandeira do reino de Portugal e a cruz do altar improvisado constroem um triângulo cuja mediana aponta diretamente para Piquerobi. Se nada permite afirmá-la intencional, ela é, ao menos, ilustrativa dos eixos simbólicos que estruturam a expedição martim-afonsina: as autoridades civis, as ordens religiosas e a Igreja Católica são as portadoras legítimas do projeto civilizatório. Se a fundação de S. Paulo fora obra exclusiva da Companhia de Jesus, segundo Calixto afirmara em *Villa de Itanhaem*, ela demoraria mais de duas décadas para chegar à capitania de São Vicente, daí a concentração em torno da figura de Martim Afonso.

O que Calixto evidencia de imediato, no entanto, é relação semi-antagônica entre os grupos situados no primeiro plano: não há um combate efetivo, mas a violência está anunciada pela espada em riste de um dos soldados e, no extremo lado direito, o último personagem está em vias de preparar seu arco.

Note-se que ambos apresentam desconfiança, ao passo que o grupo de indígenas agenciado pelo sacerdote, mesmo que em terceiro plano, foi posicionado à altura dos olhos do espectador. Diferente da “Primeira Missa no Brasil”, a harmonia presente na “Fundação de São Vicente” está circunscrita ao grupo principal de personagens, como se fosse anunciado o acordo pacífico entre grupos das elites políticas e as animosidades

³⁵³ MENESES, 1990, op. cit.

com aquele representado por Piquerobi. O prenúncio da violência cabe aos anônimos – tanto portugueses quanto indígenas.

Enfim, a representação exuberante da natureza na “Fundação de São Vicente” nos chama a atenção por celebrar o litoral paulista, guardando certa continuidade episódica em relação às pinturas que executara em 1881: sem quaisquer demarcações aparentes, é apresentada de maneira harmônica e em cores vivas, com predominância de tons azuis e verdes. A baía perpassa a composição, e nela estão distribuídos diversos elementos não necessariamente interdependentes.³⁵⁴ O cenário natural persuade o espectador a reiniciar o processo histórico, demarcando o “ponto de partida” pelo qual deverá observar, enfim, a origem histórico-geográfica comum.

Cinco anos antes de Calixto inaugurar sua tela, Tancredo do Amaral, professor da Escola Normal da Praça da República, no livro escolar que escreveu sobre a história de São Paulo a partir das biografias de “homens ilustres”, dedicou o primeiro capítulo à descrição geográfica do território do Estado, antes de proceder à ocupação pelos povos indígenas e pelos europeus. Já o mencionamos anteriormente para informar sobre os tributos à tríade de historiadores paulistas composta pelo visconde de São Leopoldo, por Azevedo Marques e por Machado de Oliveira – e foi este último o principal interlocutor de Calixto.³⁵⁵ Esse meio natural abundante, harmonioso, rico e receptivo ao colonizador europeu é parte da obra de Francisco Adolpho de Varnhagen e que, no IV Centenário, se revela como uma “terra prometida” pronta para receber a civilização com o desejado amplexo fundacional, parte componente da retórica ufanista das comemorações.³⁵⁶

A natureza exuberante e extensa retoma o elogio à providência divina quanto aos recursos abundantes. Ao abordar o ideário ufanista do IV Centenário no Rio de Janeiro, Wanderley explica que “(...) *a providência subsiste como a garantia do sentido extraordinário atribuído à opulência, ainda que a figura de sua intervenção aparente seja um subproduto da influência de uma filosofia da história com conotações sagradas.*”³⁵⁷

Se a ação humana não é harmoniosa *per se*, Calixto parece se ocupar em garantir a segurança e equilíbrio da civilização nascente pelo receptáculo proveniente da vontade divina. Trata-se, em suma, de um diálogo reformatado, em que a presença de Deus é perceptível pela natureza, e não pela centralidade da cruz. O pintor parece subjetivar

³⁵⁴ ALVES, op. cit.

³⁵⁵ Cf. supra.

³⁵⁶ WANDERLEY, op. cit., p. 157-158.

³⁵⁷ WANDERLEY, op. cit., p. 158.

essa relação em função das atenções sobre a autoridade civil representada por Martim Afonso de Souza, a quem direciona imediatamente seu espectador.

Tanto quanto o descobrimento do território, sua posse pelos colonizadores está, na perspectiva de M. R. Wanderley, conjugada à apreciação fundamentalmente sagrada da história, em que a riqueza proveniente da terra e a sua apreciação estética de motivação edênica cumprem o objetivo de construir uma operação marcadamente otimista sobre a potencial opulência material da nação fundada.³⁵⁸

A julgar pelos artigos publicados entre outubro e novembro de 1899 no *Vicentino*, essa era uma preocupação cotidiana à época. São denunciadas as poucas iniciativas em estabelecer a agricultura, em que a lavoura fora abandonada ao longo do tempo e sua pior consequência teria sido o empobrecimento paulatino da região:

Assim mesmo todos se occupavão na plantação destes generos (canna e arroz) os quaes ao depois forão abandonados pelos modernos com tanto excesso que em toda a capitania somente havia algumas engenhocas, onde se fabricavão poucos barris de aguardente de canna. - No tempo de minha infancia todo o assucar e a maior parte da dita aguardante, vinha de fóra da capitania e ainda hoje vem de serra acima para Santos e São Vicente por causa da negligencia dos naturaes desta marinha, muitos do quaes aborrecem a lavoura, e por isso estão hoje pobrissimos, e cobertas de matto varias terras, onde noutros tempos, existião grandes fazendas. (...) Escasseavão os recursos industriaes, mingando a população, destrahida uma parte para o serviço militar deslocado do proprio recinto, e outra, para occupaões improductivas e de pura phantasia do governo, e isso por carencia de braços que laborassem os elementos da sua prodigiosa fecundidade, arrancando-se a lavoura por meio de todos em massa os homens que cuidavão della, substituidos os instrumentos agrarios ás armas de guerra, afim de irem ao Sul sustentar contendias obstruidas sobre conquistas territoriaes, cujo direito era caprichosamente mantido, intervindo só a força imponente da guerra entre as corôas de Portugal e Hespanha.³⁵⁹

Esses artigos foram reunidos sob o título de “*São Vicente – povoação fundada por Martim Affonso*”, retomando historiadores – inclusive Machado de Oliveira – onde o autor retraça o percurso histórico da pequena cidade desde a expedição colonizadora até o opúsculo dos oitocentos. Às vésperas do IV Centenário, reacender a produção agrária parecia uma questão na pauta imediata na vida política das cidades do litoral sul e, com isso, a tela elaborada por Calixto, especialmente levando-se em conta a representação da natureza e a ocupação do território, ganha uma nova dimensão se observada pelo prisma da política colonial paulista de fins de século.

³⁵⁸ WANDERLEY, op. cit., p. 160.

³⁵⁹ *Vicentino*, 06 de novembro de 1899, p. 02.

Em consequente à Lei de Terras de 1850, a constituição de 1891 transferiu para os governos estaduais a prerrogativa de legislar sobre as terras devolutas.³⁶⁰ Entre 1890 e 1910, em São Paulo, a Secretaria da Agricultura se esforçava em fazer avançar a lavoura cafeeira para o interior do território – processo ao qual tanto a Comissão Geographica e Geologica quanto o Museu Paulista estavam alinhados. Nesse sentido, havia o interesse imediato no estabelecimento de núcleos coloniais às margens das estradas ferroviárias, facilitando tanto o escoamento da produção agrícola quanto a instalação dos colonos às proximidades das plantações: era isso que defendia, por exemplo, Álvares Augusto da Costa Carvalho, secretário de Estado da agricultura, em 1896.³⁶¹

Em 1917, 89.401,30 dos 101.559,90 hectares de terras devolutas no Estado de São Paulo (88%) estavam concentrados no litoral sul.³⁶² Desde a década de 1890, observa-se a criação de núcleos comerciais bananicultores no entorno das cidades de Santos, São Vicente, Cubatão e Guarujá.³⁶³ Apesar dessas iniciativas, seria premente citar que, logo no primeiro número do *Vicentino*, José Ignacio da Gloria se esmerava em apontar a “decadência” agrária de São Vicente. Tal qual nos textos suprarreferidos, que utilizam a fundação colonial como anteparo à denúncia da situação enfrentada em meados de 1900 pelos vicentinos, explicita que, contrariamente aos “*tempos antigos*”, a lavoura seria a “*mais necessária das artes*”, e não fora suficientemente desenvolvida para receber a “*honra de ser considerada*”.³⁶⁴

As expressões ora demarcadas nos induzem a reiterar a ideia de que, apesar do esforço retórico nelas implícito, o jornal – recobre-se, em perfeito alinhamento ao que propunha a Sociedade Comemoradora do IV Centenário da Descoberta do Brasil – se preocupava em denunciar diretamente a situação econômica dificultosa e materialmente frágil: José Ignacio da Gloria, ele mesmo, era conhecido como “médicos dos pobres” e, se o epíteto caritativo nobilita sua biografia, decerto nos permite observar a ausência de serviços públicos consistentes.

³⁶⁰ PAIVA, Odair da Cruz. *Políticas de colonização em São Paulo (1890-1945). Núcleos coloniais e áreas de colonização: subsídios à grande propriedade*. IN: ODALIA, N. et CALDEIRA, J. R. de C. (orgs.) *História do estado de São Paulo*. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial; Arquivo Público do Estado, 2010. p. 103.

³⁶¹ PAIVA, op. cit., p. 104.

³⁶² PAIVA, op. cit., p. 108.

³⁶³ PAIVA, op. cit., p. 111-112.

³⁶⁴ *Vicentino*, 29 de agosto de 1899, p. 02.

O artigo prossegue defendendo, importante ressaltar, que o investimento agrícola é parte do porvir civilizacional almejado – ou, em contrapartida, sua ausência provoca a degradação moral vigente (e observável) na sociedade. Vejamos um trecho:

A linha ferrea por sua vez veio provar que São Vicente tem de prosperar muito desenvolvendo e activando a aptidão dos pequenos lavradores deste municipio, dando impulso a todo o genero de negocio entre nós. A natureza do nosso solo, a excellencia das madeiras de lei que sem trabalho se encontram para as construcções são condições que aos olhos dos mais emperrados vem demonstrar que o municipio de São Vicente tem elementos de verdadeiro progresso. (...) As terras das lombadas produzem muito a mandioca, abacaxi e batata de qualquer qualidade, melancia, canna de assucar, feijão e abobora. Na beira das lombadas, a banana, no brejo o arroz. Os nossos pequenos lavradores, honra lhe seja feita, sem esperar iniciativa ou mesmo [acoroçoamento] dos governos, tem feito com differentes ensaios para ir descobrir a verdadeira industria nas entranhas da terra, urigem unica de toda a riqueza.

Em tom exortatório e propagandístico, o artigo do *Vicentino* chama a atenção para as qualidades naturais de que dispunham as terras de São Vicente para o plantio variado e propício aos investimentos privados que, embora tímidos, aparecem enaltecidos como a solução possível até aquele momento, enquanto as iniciativas governamentais parecem nulas: novamente, a ausência das instituições é o que subsidia a personalidade delatora do hebdomadário.

De qualquer maneira, a exaltação das riquezas naturais reconduz à razão ufanista e providencial que Wanderley identificou nas comemorações da capital federal, e com a qual Calixto parece dialogar com “Fundação de São Vicente” em um momento em que as elites paulistas, como resposta às tempestivas mudanças de fins de século (tome-se o fluxo imigratório como o melhor exemplo), investiam em seu próprio capital simbólico como forma de garantir distinção social.

É em função desse projeto que Luiz Gonzaga da Silva Leme publicaria o primeiro volume da “Genealogia Paulistana” em comemoração aos 350 anos da fundação de São Paulo: Martim Afonso de Souza, João Ramalho e Tibiriçá encabeçavam e ancoravam as genealogias dos principais latifundiários paulistas e, que na “Fundação de São Vicente”, são representados deliberando harmonicamente sobre a fundação da colônia vicentina, quase em analogia ao que se esperava que seus descendentes fizessem em 1900.

O artigo publicado em 29 de agosto termina por incitar, enfim, que a mão-de-obra fosse trazida para que a lavoura vicentina pudesse prosperar: ao passado colonial é atribuída grande pujança, onde se produziria trigo e vinho, vendidos diretamente para o Rio de Janeiro. A situação enfrentada no fim do século XIX, por oposição, era marcada pela decadência latente:

E porque hoje decahio essa lovoura? Como já o disse um notavel economista, que é condição elementar para a riqueza de qualquer paiz a assistencia de braços á sua lavoura; pelo que comprehende-se facilmente que a prosperidade da lavoura depende por sua vez tambem da industria manufactureira e commercial, sem a qual nunca se poderá dizer, que a lavoura entre nós está em seu verdadeiro pé, ou que caminha para reconquistar a consideração que os antigos lhe davam. D’um modo, ou d’outro, e não obstante a sua pratica, os nossos lavradores, fieis a imperiosa lei do trabalho, tem-se convencido de que especialmente no municipio de São Vicente e circumvisinhos, a natureza do solo presta-se e adapta-se perfeitamente a toda e qualquer genero de plantação.³⁶⁵

Ao representar a fundação da capitania vicentina como um acordo entre as elites e realizado em um cenário natural pujante, Calixto parece dialogar com as preocupações enunciadas pelo *Vicentino*. Tomando a história local como recurso simbólico, o artista se ocupou em elaborar uma obra de arte celebrativa do episódio fundacional que, caro à historiografia paulista oitocentista, também servia como metáfora alusiva aos problemas observados por seus contemporâneos, e especialmente àqueles envolvidos no projeto de celebrar a glória do passado vicentino no contexto comemorativo que se impulsionava no país. Nossa hipótese, nesse sentido, é que os sócios da Commemoradora ordenassem seus interesses especialmente em torno do estímulo à projeção da região em relação aos investimentos organizados pelo poder público para a lavoura.

Esse esforço se torna ainda mais evidente se levarmos em conta que José Leite da Costa Sobrinho, um de seus principais articuladores (e cuja biografia, infelizmente, não pudemos recuperar, senão pontualmente) e era, além disso, gerente da *Revista Agrícola* desde o ano de 1897.³⁶⁶ Essa revista, que logo depois de 1900 se tornaria uma espécie de publicação oficial sobre a produção agrária paulista, tinha Domingos Jaguaribe Filho como um de seus editores e com quem Calixto havia negociado, em 1897, o quadro do Padre José de Anchieta.³⁶⁷

A “Fundação de São Vicente” não encerrou seu potencial na exposição sediada na Escola do Povo e no discurso do professor Carlos Escobar. Durante as comemorações do IV Centenário, eventos essencialmente performáticos ajudavam a potencializar a cena fundacional representada por Calixto, em que pesem como exemplos a chegada do Cruzador *Andrada* e o desembarque das autoridades da Marinha, a celebração da missa campal por D. Antonio Candido de Alvarenga, a instalação dos sessenta membros de uma tribo indígena convidados a fazerem parte das festividades e o préstito histórico.

³⁶⁵ *Vicentino*, 29 de agosto de 1899, p. 02.

³⁶⁶ FERRARO, M. R. *O papel da Revista Agrícola no processo de modernização da agricultura paulista, no final do século XIX*. p. 05, n. 03.

³⁶⁷ Cf. supra.

Em nossa interpretação, recriavam uma atmosfera de ressignificação do passado por sua reencenação moderna, em que a tela não apenas referencia, mas se traduz na experiência do espectador obtida ao longo das programações oferecidas.

Como não poderia deixar de ser, o professor do Grupo Escolar Cesário Bastos nos conduz, ao fim de seu discurso, a uma percepção autocelebrativa por parte dos membros da Sociedade Commemoradora: as autoridades da República e da Igreja Católica, afinal, precisavam conhecer de perto os organizadores das solenidades e dos acontecimentos ali em curso: “Instruída pelos séculos”, começa, as comemorações eram produto dos esforços – a começar do próprio presidente do Estado – de cidadãos empenhados em “*render homenagens aos seus antepassados*”: J. L. da Costa Sobrinho, Antônio da Silva Bastos, Militão de Azevedo, Jorge de Sá Rocha, comendador Alfaya Rodrigues e o capitão Gregório Innocencio de Freitas são alguns nomes mencionados como meritórios da ovação pública. João Niel forjou o monumento em bronze à “*terra calcada pelos colonizadores, os índios aliados á obra da civilização e os apóstolos da fé*” e foi homenageado por seus “*conhecimentos scientificos e industriaes*” necessários à ideia de José Leite da Costa Sobrinho em erigi-lo.

Escobar encerrou sua exposição aos convidados, autoridades e sócios ali presentes reforçando os méritos da Commemoradora em atrair as atenções contemporâneas a São Vicente. Calixto havia participado longamente dos preparativos, elaborado o programa decorativo das ruas e a ornamentação do monumento público e seria lembrado naquela ocasião como o “*cérebro*” da associação. Conjuntamente ao monumento de João Niel, seu pincel permitiria às futuras gerações que tomassem conhecimento sobre a dedicação dos homens de 1900: “*Os nossos avós lembraram-se de seus antepassados, mandemo-lhes as aza de um beijo uma prece fervorosa.*”³⁶⁸ Calixto encontrou no IV Centenário do Descobrimento oportunidade singular para levar a cabo seu projeto em conceber uma pintura histórica, tendo em perspectiva essa necessidade para se consolidar como artista e, em tese, a partir disso, passar a receber encomendas de instituições públicas.

Ainda que a participação ativa na Commemoradora lhe conferisse credibilidade e centralidade nas comemorações, inaugurar a “Fundação de São Vicente” na Exposição Historica e Archeologica não garantiria a visibilidade desejada, afinal, em 1900, havia um único lugar capaz de comportar o solene episódio representado na pintura: o Museu Paulista, e é sobre ele que voltaremos nossas atenções no próximo e último capítulo.

³⁶⁸ *Vicentino*, maio de 1900, p. 09.

CAPÍTULO 03

A “FUNDAÇÃO DE SÃO VICENTE” NO MUSEU PAULISTA (1900-1932)

Uma vez encerradas as comemorações do IV Centenário em São Vicente, em 31 de maio de 1900, não há referências sobre o paradeiro da “Fundação de São Vicente”. Suas largas dimensões, no entanto, ensejam possibilidades restritas: é provável que tenha retornado ao ateliê do pintor Benedito Calixto. Em 11 de novembro daquele ano, foi novamente noticiada pelos jornais por ter sido entregue ao Museu Paulista e alocada na sala B11, na ala leste do segundo andar do edifício-monumento.³⁶⁹ Dedicar-nos-emos a problematizar sua musealização e, com isso, estabelecer hipóteses sobre os processos de sua doação, aquisição definitiva e exibição nos circuitos expositivos elaborados por Hermann von Ihering (1894-1916) e Afonso Taunay (1917-1946).

Reconstruir o circuito percorrido pela pintura ao longo das primeiras décadas do século XX nos permite o exercício crítico sobre o mapeamento da gama de agentes que incidiram sobre a construção de suas camadas de significados. No limite, é compreender o objeto museal como um vetor ambivalente, que cria significados justamente por sua própria inserção em uma rede mais ampla de outros significados em trânsito na vida social. A apreensão da produção e troca de sentidos entre os objetos faz com que as exposições sejam vetor para a reflexão que pretendemos desenvolver.

Nesse sentido, será também necessário o mapeamento das relações expográficas mantidas entre a “Fundação de São Vicente” e o conjunto de objetos com o qual divide o espaço físico destinado à exposição. A biografia de um objeto museal, no entanto, não se restringe às apropriações expositivas. Malgrado tratar-se da representação de um episódio histórico e, por isso, deter grande potencial em evocar e comunicar sentidos discursivos, é preciso também situá-lo em relação à posição de seus agenciadores em um campo intelectual tomado por tensões, limites e demandas políticas.

Para o cumprimento desse propósito, será apresentada a problemática da entrada da tela no Museu Paulista, em 1900; em seguida, nos voltaremos à sua exibição na sala B11, de mineralogia e paleontologia, onde permaneceu durante a gestão de Hermann von Ihering, para, enfim, ser mobilizada pelo novo diretor do Museu, Afonso Taunay, na elaboração de uma exposição sobre cartografia colonial, já em fins de 1917. Sabemos que até 1937, ano em que foi publicado o *Guia pelas Coleções Históricas do Museu*

³⁶⁹ *O Commercio de S. Paulo*, 11 de novembro de 1900; *O Estado de S. Paulo*, 11 de novembro de 1900.

Paulista, a tela “Fundação de São Vicente” permaneceu na mesma sala. O desafio que se coloca, a partir disso, é compreender os significados da obra em relação aos demais objetos (mapas, documentos, pinturas etc) expostos conjuntamente a ela e, por fim, como estes conjuntos se relacionam com a exposição pensada por Taunay para o Museu Paulista durante sua gestão.³⁷⁰

Um Museu Heterogêneo

Encomendado ao arquiteto italiano Tommaso Bezzi, o Monumento do Ipiranga foi erigido como homenagem da elite paulista à atuação da monarquia bragantina na proclamação da independência política brasileira, assinalando o lugar de São Paulo na história nacional.³⁷¹ Em estilo arquitetônico neomaneirista, o edifício deveria cumprir a dupla função de inserir a capital paulista no rol das civilizações modernas, seja por meio do diálogo evocado pela sua arquitetura monumental com as grandes capitais europeias, seja pelas funções a que seria potencialmente destinado: sediar um instituto científico ou uma escola primária.³⁷² A imponência visual do “palácio de Bezzi” não tardou a marcar a impressão dos transeuntes, inclusive a dos estrangeiros que passavam por São Paulo, como Marie Robinson Wright.³⁷³ A construção foi concluída logo após a proclamação da República, em 1890, o que trouxe reviravoltas ao debate sobre o as possibilidades de seus usos, iniciados já durante o Império.

Em outubro do mesmo ano, o conselheiro Francisco de Paula Mayrink adquiriu, por duzentos e cinquenta contos de réis, a coleção de história natural e história pátria do

³⁷⁰ Cf. MATTOS, C. V. *Da palavra a imagem. Sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista*. IN: *Anais do Museu Paulista*, v. 6/7, p. 123-145, 1998/1999. São Paulo, 2003; MAKINO, M. *Ornamentação do Museu Paulista para o Primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920*. IN: *Anais do Museu Paulista*, v. 10/11, p. 167-195, 2002/2003 e BREFE, A. C. F. *O Museu Paulista – Afonso Taunay e a memória nacional*. São Paulo: Editora UNESP, Museu Paulista, 2005.

³⁷¹ Cf. *Jornal do Commercio*, 05 de maio de 1886: (...) o edificio-monumento é a página mais brilhante da nossa architectura e honra tanto o architecto Bezzi, como os que lhe confiarão semelhante obra.

³⁷² Cf. OLIVEIRA FILHO, J. C. de. *O monumento à Independência: registros de arquitetura*. IN: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, vols. 10/11, p. 127-147, 2002/2003.

³⁷³ WRIGHT, Marie Robinson. *The New Brazil: O principal ponto de atração de todos os visitantes da cidade é o Ipiranga, o magnífico monumento erigido em 1885 no lugar onde foi proclamada a Independência do Brasil em 1822. É a mais bela realização da arquitetura brasileira, planejada não só para comemorar esse glorioso evento mas também para servir como ‘instituição de conhecimentos’*. Apud OLIVEIRA, C. H. de S. *Museu Paulista: Espaço de reflexão do passado e evocação da História*. IN: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 10/11, 2002/2003, p. 105, n. 01.

Coronel Joaquim Sertório, antiquário e organizador do “Museu Sertório”, sediado na capital paulista.³⁷⁴

O governo estadual entregou a coleção aos cuidados de Orville Derby.³⁷⁵ Em abril de 1891, Alberto Loefgren pressionou pela aprovação de verba para a manutenção dos objetos e para criar um museu estadual, para o qual foi nomeado diretor interino. Por não ter sido consultado antes da aprovação da lei que atrelava o Museu à CGG-SP, Derby esboçou, a contragosto, um plano que permitia que os vários serviços oferecidos pela Comissão fossem úteis à criação de um museu de História Natural no futuro; além disso, ao receber autorização para contratar um zoólogo e dar início a criação de uma Seção de Zoologia, iniciou a tratativa com Hermann von Ihering, cuja correspondência revela detalhes importantes sobre os conflitos de interesses existentes.³⁷⁶

Von Ihering já pleiteava fundar um museu muito antes da ideia de um museu para o Estado de São Paulo.³⁷⁷ Assim, inicialmente, resistiu à proposta para chefiar a Seção de Zoologia, insistindo na ideia. Derby o dissuadiu, insistindo que o Governo do Estado de São Paulo não estaria interessado em museus ou em Zoologia, e que a criação do cargo lhe havia sido permitida em consideração a sua pessoa.³⁷⁸ Em 1892, aceitou a proposta para a Seção de Zoologia, sendo oficialmente nomeado em maio de 1893. Em agosto do mesmo ano, foi transformada em instituição independente, permanecendo o próprio cientista como diretor: criava-se, enfim, o Museu Paulista.³⁷⁹ A rapidez dos acontecimentos faz com que o discurso de Derby deva ser repensado quanto a suposta falta de interesse do governo, sendo improvável que a criação de um museu atendesse exclusivamente a influência pessoal de um ou outro cientista.

Os interesses na criação de um Museu de História Natural, argumentou Ana Maria de Alencar Alves, vão ao encontro dos ideais republicanos de entender a ciência como

³⁷⁴ Cf. CARVALHO, P. C. de. A. *O Museu Sertório - uma coleção particular em São Paulo no fim do século XIX (primeiro acervo do Museu Paulista)*. IN: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 22, n. 02, jul. - dez. de 2014, p. 105-152.

³⁷⁵ FIGUEIRÔA, Sílvia F. de M. *Modernos Bandeirantes: a Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo e a exploração científica do território paulista (1886-1931)*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 1987.; Para uma versão resumida, cf. Idem. *As ciências geológicas no Brasil: uma história social e institucional (1875-1934)*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997. p. 163-171.

³⁷⁶ FIGUEIRÔA, Sílvia F. de M. et LOPES, M. M. *A criação do Museu Paulista na correspondência de Hermann von Ihering (1850-1930)*. IN: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 10/11, p. 23-35. (2002/2003).

³⁷⁷ ALENCAR ALVES, Ana Maria. *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder. O Museu Paulista 1893-1922*. São Paulo: Humanitas, EDUSP, 2001. p. 64, n. 66.

³⁷⁸ Carta de Orville Derby a Hermann von Ihering, de 23/01/1893. Apud FIGUEIRÔA et LOPES, *op. cit.*, p. 30, n. 13.

³⁷⁹ Lei nº. 200 de 29 de agosto de 1893. Acervo Histórico da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/geral/acervoHistorico>. Acessado em 01/06/2017.

um motor do progresso e da função pedagógica dos museus. A escolha do Monumento como sede de uma instituição científica não teria sido ocasional: a inspiração cívica, o elogio a memória da independência política, a modernidade e a monumentalidade arquitetônica se associavam ao ideal da ampla instrução popular.³⁸⁰

Durante a última década do século XIX, os paulistas puderam ver de perto a criação de instituições públicas voltadas às ciências e à instrução popular. Um exemplo é a fundação da Escola Normal da Praça da República, sediada no edifício monumental encomendado pelo governo republicano ao escritório de Francisco de Paula Ramos de Azevedo.³⁸¹ Em 1894, era inaugurado o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, uma agremiação de políticos, burocratas e intelectuais (em sua maioria, filiados ao Partido Republicano Paulista e egressos da Academia de Direito do Largo São Francisco) interessados em uma narrativa histórica protagonizada pelos paulistas.³⁸² São respostas à instabilidade do início do período republicano que trouxeram a necessidade da afirmação simbólica pelas instituições científicas com apelo cívico, reequilibrando as tensões e procurando revertê-las.

Emblema do patriotismo paulista, a escolha do Monumento do Ipiranga para sediar a instituição que representava uma importante fonte de instrução popular não foi aleatória nem resultado de uma possível ausência de outras opções, mas de duas semânticas intercambiáveis e, de certa forma, mutuamente complementares: a instrução cívica deveria acontecer pelas vias da história pátria e da história natural.³⁸³ Junto à Escola Normal e ao Instituto Histórico, o Museu Paulista fazia parte das instituições que deveriam implementar o projeto de reforma cultural preterido pelo governo republicano, tendo o médico Cesário Motta Jr. à frente da Secretaria do Interior como um dos mentores desta iniciativa. As grandes capitais americanas e europeias presenciaram, no último quartel do século XIX, a construção de edifícios monumentais destinados a

³⁸⁰ ALENCAR ALVES, op. cit., p. 69.

³⁸¹ Sobre os programas arquitetônicos e a implementação de uma política de construção de escolas públicas na capital e no interior do Estado de São Paulo entre 1890 e 1930, cf. WOLFF, Silvia F. dos S. *Escolas para a República: Os Primeiros Passos da Arquitetura das Escolas Públicas Paulistas*. São Paulo: EDUSP, 2010.

³⁸² Cf. FERREIRA, A. C. *A Epopeia Bandeirante: Letrados, instituições, invenção histórica. 1870-1940*. São Paulo: EDUSC, 2002 e SCHWARCZ, L. K. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 99-140.

³⁸³ Alencar Alves lembra que a Escola Normal dispunha de um museu de História Natural próprio, ainda que deficitário em vários aspectos. Cf. ALENCAR ALVES, op. cit., p. 69-70.

sediar museus de História Natural. Essa renovação da paisagem urbana era um quesito obrigatório para sua inserção no rol das grandes civilizações modernas.³⁸⁴

O edifício-monumento, assim, sofreu uma importante simbiose semântica, que aliava, ao invés de revogar, a celebração do protagonismo paulista no episódio da Independência e o projeto republicano de instrução científica para os cidadãos.³⁸⁵ Ainda segundo Alencar Alves, a tradição concretizada pelo Monumento e pela modernização representada pelo Museu Paulista faziam do conjunto um “monumento à civilização”.³⁸⁶

Hermann von Ihering foi nomeado diretor em janeiro de 1894 e, até a inauguração do Museu, no septuagésimo terceiro aniversário da Independência, pode organizar as coleções e montar as exposições, seguindo os critérios dos grandes museus de História Natural e tendo na obra *The Principles of Museum Administration* o seu principal referencial teórico, bem como um constante diálogo com seu autor, o ictiólogo George Brown-Goode, do Smithsonian Institute. Médico e naturalista de formação, von Ihering era um malacólogo internacionalmente respeitado, tendo trânsito em sociedades científicas europeias e sul-americanas de prestígio.

A historiografia sobre o Museu Paulista foi redimensionada com as pesquisas que se voltaram à gestão de von Ihering, procurando desconstruir, em especial, uma suposta “vocação” exclusiva da instituição como museu de História, percepção apoiada nas

³⁸⁴ Nos últimos anos do século XIX, especialmente nos Estados Unidos, ganhou força o movimento de design urbano conhecido por *City Beautiful*, que tinha entre seus principais objetivos a adoção de padrões arquitetônicos e urbanísticos inspirados nos padrões europeus, em que se valoriza o traçado urbano ordenado e a arquitetura monumental de inspiração neoclássica, tradições estéticas fortemente atreladas ao ensino de Arquitetura na *École des Beaux-Arts*, na capital francesa. Renovar a estética visual das grandes cidades se fez necessário pelo inchaço populacional repentino, em que as medidas sanitárias somadas às grandes construções palacianas de inspiração cultural e educacional visavam, sobretudo, estimular e consolidar o orgulho cívico dos habitantes.

³⁸⁵ Trata-se de um processo essencialmente distinto do que ocorreu no *Château de Versailles*, emblema do Antigo Regime e da França dinástica. A reapropriação do palácio como museu nacional carrega um forte conflito simbólico, em que fica clara a dicotomia entre uma França que era patrimônio pessoal do rei e uma França pertencente à nação francesa. A demolição dos apartamentos da nobreza palaciana para a construção da *Galerie des Batailles*, cujas pinturas em grande formato procuravam reconsolidar uma narrativa de continuidade da história do povo e do território francês desde a Gália pré-romana; para tanto, é sintomática a destruição de cômodos habitacionais, como se a nobreza fosse expropriada de seu próprio *locus vivendi* para conceder o mesmo lugar (físico e simbólico) à nação francesa. O caso do Monumento do Ipiranga não implica em nenhuma aniquilação simbólica - até porque grande parte da elite perreipista havia ocupado cargos de alta hierarquia na administração imperial (*E. g.*, os conselheiros Antônio da Silva Prado, Rodrigues Alves e Duarte de Azevedo) -, mas na acomodação dos interesses de grupos políticos distintos e, conseqüentemente, em uma reapropriação simbólica que distingue com nitidez o edifício da instituição que ele sedia. Cf. BREFE, op. cit.

³⁸⁶ ALENCAR ALVES, op. cit., p. 79.

críticas de Afonso Taunay para com seu antecessor, acusando-o pela desvalorização da coleção de História do Museu.³⁸⁷

Antes de seguirmos às políticas e contribuições de von Ihering para a organização das coleções de História e de Artes, examinaremos brevemente a legislação que instruiu a criação do Museu e suas prerrogativas institucionais, procurando situar o “espaço” de cada uma delas em um museu de História Natural, dimensionando a questão também do ponto de vista do que desejava a classe política decisora.³⁸⁸

As primeiras leis aprovadas pelo Congresso Legislativo do Estado de São Paulo, em 1893, instruem a transferência das coleções para o Monumento do Ipiranga: elas demonstram a equivalência entre instituição e acervo.³⁸⁹ A finalidade institucional do Museu era pesquisar comparativamente a história natural da América do Sul, do Brasil e de São Paulo, através da coleta, classificação, conservação e exposição de espécimes, tendo como objetivo último a instrução da população.³⁹⁰ A zoologia, ademais, deveria dividir espaço com a “historia natural e cultural do homem”.³⁹¹

O decreto também regulamentou a criação da seção de “História Nacional”, devendo-se destacar o período da independência. Subordinada a ela estariam esculturas, retratos e bustos em homenagem aos “homens ilustres”, indicados por uma comissão formada pelo governo para este fim.³⁹² Além disso, foi prevista a formação de uma coleção de pinturas que representassem cenas históricas ou do cotidiano (“costumes pátrios”), selecionadas por uma comissão deliberativa também indicada pelo governo.³⁹³

A autonomia das respectivas comissões em relação ao diretor do Museu revela, de igual maneira, a autonomia das coleções celebrativas em relação às demais, incluindo a de História, matéria-prima da constituição do panteão, cuja simbologia estivesse afeita ao Monumento do Ipiranga.³⁹⁴ Assim, a administração das pinturas do Estado ficava a cargo da Secretaria do Interior e da Comissão de Fazenda da Câmara dos Deputados Estaduais, que deliberava sobre a abertura ou não de crédito para a aquisição.³⁹⁵ Por fim, o Artigo 5º previa uma coleção numismática, sem maiores esclarecimentos.³⁹⁶

³⁸⁷ E. g., cf. BREFE, op. cit.

³⁸⁸ E. g., cf. NERY, op. cit.

³⁸⁹ Artigos 2º e 3º da Lei nº 192, de 26 de agosto de 1893. Acervo Histórico da ALESP.

³⁹⁰ Artigo 1º, Capítulo 01, Decreto nº 249 de 26 de julho de 1894. Acervo Histórico ALESP.

³⁹¹ Artigo 2º, Capítulo 01, Decreto nº 249 de 26 de julho de 1894. Acervo Histórico ALESP.

³⁹² Artigo 3º, Capítulo 01, Decreto nº 249 de 26 de julho de 1894. Acervo Histórico ALESP.

³⁹³ Artigo 4º, Capítulo 01, Decreto nº 249 de 26 de julho de 1894. Acervo Histórico ALESP.

³⁹⁴ NERY, op. cit., p. 19-21.

³⁹⁵ Idem, ibidem, p. 28-30.

³⁹⁶ Artigo 5º, Capítulo 01, Decreto nº 249 de 26 de julho de 1894. Acervo Histórico ALESP.

Em nossa perspectiva, a regulamentação deixa transparecer as múltiplas funções que o Museu Paulista deveria cumprir. As coleções de História, de antropologia e de arte estariam presentes, ainda que as pesquisas sobre a história natural dos territórios regional, nacional e continental e sobre zoologia fossem o o centro das atenções e o cerne do projeto de instrução republicano.

No septuagésimo terceiro aniversário da independência, von Ihering discursava sobre o atraso das ciências naturais no Brasil, exaltando a iniciativa do governo paulista em criar uma instituição para a finalidade da pesquisa e divulgação científica.³⁹⁷ Sua especialização em zoologia decerto orientou a política institucional quanto as pesquisas e interesses durante os primeiros vinte anos de funcionamento, como demonstra Lilia Schwarcz, por meio da Revista do Museu Paulista entre 1895 e 1914.³⁹⁸ Dos 112 artigos publicados durante este período, 77 versavam sobre pesquisa zoológica, equivalente a 68.75% do total.³⁹⁹

Esta não foi uma prática exclusiva do diretor do Museu Paulista. Ao contrário, a posição institucional e as prerrogativas de “homem de ciências público” fez com que tivesse inúmeros interlocutores na comunidade científica, especialmente na América do Sul. As trocas de coleções, espécimes, artigos científicos e correspondências eram comuns e nutriam os vínculos entre as instituições a partir do fazer científico. O enciclopédismo característico dos museus de História Natural e dos cientistas de fins do XIX afirmava a necessidade de expansão das coleções e, para isso, o estímulo aos intercâmbios eram prática constante.⁴⁰⁰

Por mais que a zoologia fosse o centro de seus interesses, von Ihering destacou-se em outras áreas, como a antropologia⁴⁰¹, a arqueologia e a geologia, como o trabalho

³⁹⁷ IHERING, Hermann von. *Historia do Monumento do Ypiranga e do Museu Paulista*. Revista do Museu Paulista. São Paulo: Typ. a Vapor de Hennies Irmãos, 1895. p. 21: “Não temos até hoje universidade alguma no paiz, nem ao menos uma academia ou escola de sciencias naturaes. Nestas condições não é difficil explicar o estado de atrazo em que até hoje acha-se o estudo das sciencias naturaes no Brazil. Entendo que será o nosso dever contribuir quanto mais possivel para modificar essa situação, mas é quasi impossivel avaliar completamente as dificuldades que se oppõem.”.

³⁹⁸ Embora von Ihering tenha permanecido na direção do Museu até o fim de 1915, a última edição da Revista publicada durante sua gestão data do ano anterior.

³⁹⁹ SCHWARCZ, op. cit., p. 82. Nota-se, além disso, que mesmo durante os primeiros anos da gestão de Afonso Taunay, houve continuidade da primazia da Zoologia nas publicações do Museu. Entre 1918 e 1929, foram publicados 144 artigos, dos quais 103 eram pesquisas de zoologia. Isso corresponde a um percentual ainda maior, de 71.5%.

⁴⁰⁰ ALENCAR ALVES, op. cit., p. 107-108.

⁴⁰¹ Após a obtenção de seu título de doutor, em 1876, von Ihering dedicou-se à Antropologia Física. Durante o período em que esteve à frente do Museu Paulista (até 1914, mais precisamente), foram mapeadas diversas compras e ofertas de coleções de objetos de tribos indígenas de todo o Brasil. O levantamento completo encontra-se em OLIVEIRA, M. de F. et OYADOMARI, L. *As coleções*

sobre a Teoria das Pontes Continentais, já em 1907, a partir das pesquisas feitas sobre moluscos sul-americanos.⁴⁰² Segundo afirma Lúcio M. Ferreira, os resultados só foram possíveis graças ao trânsito que von Ihering dispunha junto a comunidade de cientistas-diretores de museus de História Natural na América do Sul.⁴⁰³

As preocupações de von Ihering quanto a construção paulatina de um conhecimento teórico sólido, no entanto, não representavam as funções integrais do Museu. Embora fosse oficialmente subordinado à Secretaria do Interior, o diretor era constantemente chamado para atender as demandas da Secretaria de Agricultura e do Instituto Nacional de Agronomia. Nota Ana Maria de Alencar Alves que parte da produção científica era consonante aos interesses da expansão da lavoura cafeeira, especialmente no que diz respeito ao combate de pragas e ao avanço de técnicas agrícolas.⁴⁰⁴ Assim, por mais que o Museu Paulista, por meio dos contatos de seu diretor, estivesse atrelado a uma rede de pesquisadores voltados a diversas temáticas e problemas do universo científico, é razoável inferir sua inserção no ambiente político local, como agente produtor e receptor das demandas, limites e querelas da sociedade paulista finisseccular.⁴⁰⁵ Segundo Lúcio M. Ferreira, o interesse de von Ihering em Antropologia Física - à época, extensão das ciências naturais⁴⁰⁶ - orientou suas ideias sobre a implementação de uma política colonial que assegurasse a expansão do

arqueológicas e etnográficas do Museu Paulista na gestão de Hermann von Ihering (1895-1916): algumas reflexões. IN: CURY, M. X. (coord.) *Questões indígenas e museus: enfoque regional para um debate museológico*. Brodowski: ACAM Portinari, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo; São Paulo; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2014. p. 159-170.

⁴⁰² Para uma biografia profissional de Hermann von Ihering, cf. NOMURA, H. *Hermann von Ihering, o Naturalista (1850-1930)*. IN: *Cadernos de História da Ciência*, vol. 08, n. 01, jan./jun 2012, p. 09-60. O autor elenca cronologicamente as publicações do cientista, bem como sua vida profissional anterior e posterior à direção do Museu Paulista.

⁴⁰³ FERREIRA, L. M. *Diálogos da arqueologia sul-americana: Hermann von Ihering, o Museu Paulista e os museus argentinos no final do século XIX e início do XX*. IN: *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo*. São Paulo. v. 19. 2009. p. 65.

⁴⁰⁴ Nos últimos anos do século XIX, von Ihering publicou, “Os piolhos vegetais (Phytophthires)” (Revista do Museu Paulista, vol. II, p. 385-420) e “As doenças das jaboticabeiras” (Revista do Museu Paulista, vol. III, p. 45-49), sinalizando demandas específicas do setor agrícola. É mister ponderar sobre o limite desta interface: as edições mencionadas trazem numerosas publicações de Ihering sobre ictiologia, ornitologia e malacologia, o que evita supor que o Museu estivesse subjugado à lavoura. É imperativo notar, além disso, que, muito embora a Comissão Geographica e Geologica tenha sido criada em 1886, suas primeiras publicações cartográficas datam de 1899. Esta coincidência decerto não é ocasional e revela, no limite, as instituições científicas funcionando paralela e harmonicamente. Cf. FIGUEIRÔA, *op. cit.*, “Tabela III - Distribuição total de mapas e cartas em função do tempo”, p. 66-67.

⁴⁰⁵ ALVES, *op. cit.*, p. 108-113.

⁴⁰⁶ SCHWARCZ, *op. cit.*, p. 83: “Estudar o “homem primitivo” não era muito diferente de estudar a flora e a fauna locais. Na verdade, na perspectiva oficial do MP, o estudo da humanidade claramente se subordinava a certos ramos do conhecimento científico, em especial a biologia, e só interessava enquanto tal.”

progresso e da civilização para áreas até então ocupadas por tribos indígenas.⁴⁰⁷ Ainda que sustentadas nas teorias raciais oriundas do darwinismo social, seu posicionamento radical em favor de um progresso que deveria chegar, mesmo às custas do extermínio dos “bárbaros”, causou enorme mal-estar entre grupos intelectuais mobilizados pela causa indígena, que ainda se consolidava no início do século XX.⁴⁰⁸

Os exemplos mencionados acima permitem situar o diretor do Museu Paulista em um campo científico atrelado às decisões e políticas implementadas pelo Estado, o que o insere no centro de um campo político ainda em formação, protagonizado pela elite filiada ao Partido Republicano Paulista e seus interesses imediatos, sobretudo em termos da construção de um projeto de sociedade essencialmente republicano, ao qual o Museu Paulista servia como engrenagem fundamental.

É mister observar, desde já, as múltiplas funções e inserções dos agentes aqui tomados em perspectiva, não restringindo suas ações e capacidades de influência ao campo de atuação e especialização das instituições aos quais estavam oficialmente vinculados. Dito de outra forma, é necessário problematizar a inserção dos intelectuais atrelados ao governo paulista às esferas institucionais fora de suas especialidades imediatas. Novamente, tomamos o diretor do Museu Paulista como objeto de análise. Seu cargo institucional permitiu que sua posição no *campo* intelectual fosse detectável. Von Ihering aparece como membro-fundador do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo em novembro de 1894.⁴⁰⁹ Junto a ele, Orville Derby e Alberto Loefgren não apenas pertenceram ao conjunto de fundadores, mas participaram ativamente da vida intelectual da instituição nos primeiros anos de funcionamento, contribuindo constantemente com publicações.

O Instituto, além disso, teve o Secretário do Interior, Cesário Motta Jr., como presidente até 1897, ano em que foi substituído pelo conselheiro Duarte de Azevedo.⁴¹⁰

⁴⁰⁷ FERREIRA, op. cit., p. 68-71.

⁴⁰⁸ Cf. SCHWARCZ, op. cit., p. 83; Para a análise conjuntural do pensamento de von Ihering quanto a questão indígena, que demonstra o não-isolamento da posição do diretor em relação a reflexão sobre a política colonial e indigenista, cf. ALVES, op. cit., p. 120-121. A defesa do diretor foi minuciosamente analisada por José Mauro Gagliardi, cuja obra é, de nosso conhecimento, a principal referência sobre a história da questão indígena na Primeira República. Cf. GAGLIARDI, J. M. O indígena e a República. São Paulo: Hucitec, EDUSP, SEC-SP, 1989. p. 76-87.

⁴⁰⁹ O zoólogo foi nomeado examinador do concurso de História Geral do Ginásio de Campinas e, em 1904, eleito membro honorário do IHGSP. Cf. ALVES, op. cit., p. 138.

⁴¹⁰ Antônio Celso Ferreira traçou o perfil dos membros do IHGSP: “Além de ricos, quase todos portavam diplomas de cursos superiores, o que lhes dava a garantia de pertencerem a uma elite letrada. Esse núcleo era formado, quase exclusivamente, por brancos ou os que assim se consideravam, ou ainda,

Estes exemplos cobrem apenas os ocupantes de cargos de destaque em instituições públicas, mas, em nosso entender, já indicam o funcionamento em rede destas relações, sendo insuficiente pensar a atuação de um intelectual apenas segundo as suas funções institucionais ou especialidades imediatas.⁴¹¹

Muito embora o Museu concentrasse principalmente os estudos sobre história natural, como já afirmamos anteriormente, o Monumento do Ipiranga representava, por si mesmo, o poder simbólico da elite paulista mediante o Brasil, independente do regime de governo vigente: o nascimento da nação politicamente independente teria se dado no território de São Paulo. A interlocução com os interesses do Instituto Histórico é, portanto, evidente desde o princípio, sobretudo em função das disciplinas de História, Numismática e Antropologia como critérios para formação das coleções e exposições em um típico museu enciclopédico de fins do XIX, para além das pinturas decorativas do Panteão comemorativo.⁴¹²

É conhecido o discurso de von Ihering na cerimônia de inauguração do Museu Paulista, recorrentemente mobilizado para demonstrar a consciência do diretor sobre o valor simbólico do edifício comemorativo e da colina onde ele está situado, recobrando episódios da história colonial até a proclamação da Independência.⁴¹³ Alves e, mais recentemente, Fábio Moraes procuraram demonstrar, por meio de extenso levantamento documental, os critérios de von Ihering quanto a coleção de História. Inúmeros exemplos mencionados pelos autores fazem crer que havia uma preocupação latente do cientista em adquirir objetos e coleções que fossem agregadas à seção de História. Nesse sentido, é emblemática a constante insistência do diretor em afirmar, mediante a Secretaria do Interior, a necessidade de reorganização das seções e a reavaliação dos

quando muito, como descendentes dos velhos mamelucos ideologicamente embranquecidos.” Cf. FERREIRA, *op. cit.*, p. 102.

⁴¹¹ Não consideramos a associação de um novo membro como suficiente para mapear sua participação real. Em nosso entender, a fonte mais segura para isso seriam as atas das reuniões quinzenais. Como exemplo, um levantamento do número de presenças nas reuniões ordinárias do Instituto durante o ano de 1900 (excetuando-se, portanto, as reuniões solenes) mostra que houve a média de onze membros presentes por reunião. O pequeno número sinaliza que, mais do que interesse pelas discussões sobre a História e a Geografia de São Paulo e do Brasil, a associação ao Instituto representava uma forma de poder subjetivo bastante sólido, sendo o campo intelectual uma fronteira simbólica em relação às demais esferas da sociedade.

⁴¹² Em seu discurso de inauguração, von Ihering sinaliza essa dupla função nas seguintes passagens: “Tomando em consideração que o monumento do Ypiranga passa por ser o edificio mais notavel do Brazil, quer quanto a sua architectura, quer pelo Museu e como Pantheon (...)” e “(...) o Congresso e o Governo não podiam dar ao Monumento um destino mais apropriado que para Museu e Pantheon (...)”. IN: *Revista do Museu Paulista*, v. 01, p. 25 e 31.

⁴¹³ ALVES, *op. cit.*, p. 135 e MORAES, F. R. de. *Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering*. IN: *Anais do Museu Paulista*, v. 16, n. 01, p. 208.

critérios para as futuras aquisições.⁴¹⁴ Em 1913, sugeriu que fossem transferidas para o andar térreo as coleções de História e Antropologia, enquanto o primeiro alocaria as de História Natural. A galeria de pinturas suscitou sua preocupação cerca de dez anos antes, já que periodicamente eram enviados novos quadros adquiridos pela Secretaria do Interior, o que criava, em sua ótica, um grave problema, cuja solução seria a construção de um pavilhão destinado especialmente aos quadros.⁴¹⁵ Atentemo-nos, adiante, a formação do acervo artístico para o Panteão do Monumento do Ipiranga.

Ampliando a coleção de pinturas

Se, como demonstrado por Alves e Moraes, havia critérios sólidos para nortear novas aquisições ou recusar ofertas para a coleção de História, é importante não perder de vista que, no limite, a instituição concentrava seus interesses e havia sido regulamentada como museu de História Natural. Apesar da consciência do diretor sobre o valor simbólico do Monumento, e que se atentasse às necessidades de ampliação e reorganização da exposição, é compreensível que conferisse maior atenção às coleções de Zoologia do que às demais “disciplinas” do Museu.⁴¹⁶ Ainda assim, segundo Moraes, havia critérios que norteariam tanto o aceite quanto a recusa daquilo que não fosse do interessante para as coleções.⁴¹⁷

Como vimos, o Artigo 4º do decreto nº 249, que instruiu a regulamentação do Museu, discriminava a coleção de pinturas em relação às outras coleções. A composição da galeria de artes não dependia da deliberação do diretor, sendo administrada diretamente pela Secretaria do Interior. No caso de doações, o Secretário emitia uma nota para von Ihering e, quando se tratava de uma aquisição, a proposta era remetida à Comissão da Fazenda eleita no Congresso estadual, que deliberava sobre a abertura ou não de crédito para a compra. Essa distinção de procedimentos, mais do que uma

⁴¹⁴ ALVES, op. cit., p. 137-138.

⁴¹⁵ IHERING, H. von. *O Museu Paulista em 1901 e 1902*. IN: *Revista do Museu Paulista*, v. 06, 1904, p. 06: “Infelizmente, as condições em que se acha a galeria artistica, são cada vez mais penosas pela falta de espaço com que estou luctando actualmente nesta Repartição não só para a collocação da referida galeria como tambem para a das demais collecções.”.

⁴¹⁶ MORAES, op. cit., p. 212-221: “Um acervo em expansão”.

⁴¹⁷ Idem, ibidem, p. 220; ou também ALVES, op. cit., p. 137.

especialização burocrática, procurava assinalar a estrutura do Panteão do Monumento do Ipiranga.⁴¹⁸

A Galeria Artística foi formada entre os anos de 1894 e 1904. Neste período, recebeu trinta obras de arte, que foram alocadas nas dependências do edifício. No *Relatório de 1901 e 1902* (publicado em 1904) o diretor já demonstrava grandes preocupações quanto ao futuro da coleção, especialmente em virtude das grandes dimensões de algumas delas. Sugeriu, para solucionar o problema, a construção de um pavilhão especial para a exposição de quadros. A falta de espaço, no entanto, não era o problema mais grave:

Estando todas as salas ocupadas, acontece que os quadros que vão entrando são collocados, conforme o espaço o permite, nas salas onde se acham as collecções de historia natural, o que sobre ser inconveniente e pouco decente, tem provocado da parte dos visitantes commentarios desagradaveis.⁴¹⁹

Esses problemas seriam solucionados com a transferência de parte das obras à recém-criada pinacoteca do Liceu de Artes e Ofícios, restando apenas um terço delas no edifício do Museu, processo problematizado por Pedro Nery.⁴²⁰ Antes de nos atermos especificamente aos objetivos desta pesquisa, é necessária a apresentação das obras que, paulatinamente, foram sendo incorporadas, tendo em perspectiva o ambiente intelectual paulista de fins do século XIX e, especialmente, conforme sugere Nery, o projeto de Cesário Motta Jr. para o que deveria ser “visto” pelos visitantes do Museu.

A obra *Independência ou Morte!* (1888), de Pedro Américo, cumpre uma importante exceção em relação ao conjunto. Encomendada em 1885 para ornamentar o Monumento do Ipiranga, que por sua vez foi projetado para abrigá-la, essa pintura ilustra uma interpretação em que a proclamação da Independência é ato solene e heróico, características das grandes pinturas ocidentais celebrativas da História no século XIX. Pedro, futuro imperador do Brasil, rege toda a cena: em torno de sua figura, há um movimento espiralado dos sabres em riste dos Dragões da Independência, que o saúdam e a toda a sua comitiva; o heroísmo e a solenidade da cena, no entanto, dividem espaço com figuras populares, cuja participação no ato político inexistente, mas cuja presença é eloquente: os carroceiros e o cavaleiro representam o paulista anônimo do início do século XIX, habitante do campo, em suas funções cotidianas habituais, o transporte muar, típico da cultura tropeira.

⁴¹⁸ Cf. NERY, op. cit.

⁴¹⁹ IHERING, H. von. *O Museu Paulista em 1901 e 1902*. IN: *Revista do Museu Paulista*, v. 06, 1904, p. 06.

⁴²⁰ Cf. NERY, op. cit.

Quadros inspirados pela temática caipira foram prontamente incorporados à Galeria, especialmente os da autoria de José Ferraz de Almeida Júnior, pintor de ampla aceitação nas duas últimas décadas dos oitocentos.⁴²¹ Referimo-nos a “Amolação Interrompida” (200 x 140cm, 1894) e “Caipira Picando Fumo” (200 x 140cm, 1893), adquiridas em 1894 pelo Governo do Estado.⁴²² “Cozinha na Roça” (111 x 131cm, 1894), de Pedro Alexandrino e “Na Roça”, de Benjamin Parlagreco (75 x 109cm, s.d.), adquiridas respectivamente em 1894 e 1898, são, além disso, exemplos contundentes da representação da cultura caipira. Até 1904, pinturas de Oscar Pereira da Silva, Berth Worms, Antônio Parreiras e Antonio Ferrigno também foram adquiridas para a Galeria, representando, sobretudo, hábitos culturais.⁴²³

Em 1896, foi adquirido o retrato do Pe. Diogo Feijó (57 x 48cm, s.d.), sem autoria conhecida. Os demais foram encomendados a Benedito Calixto: os retratos de Dom Pedro I, do Padre José de Anchieta, de José Bonifácio de Andrada e Silva foram entregues em 1902, enquanto os do Padre Bartholomeu de Gusmão, de Domingos Jorge Velho e de Vicente Taques Góes Aranha, Sargento-Mor de Itu, em 1903. Conforme o Decreto nº 249 (Artigo 3º, § 1), era instituída a galeria de “homens illustres”.

Além das pinturas sobre costumes e dos retratos de personalidades históricas, estavam previstas obras que representassem “assumptos de historia” para figurar ao lado do quadro de Pedro Américo. Um intervalo de cinco anos separou a exposição solitária de “Independência ou Morte!” da segunda pintura histórica incorporada à coleção, em 1900: “Fundação de São Vicente”, de Benedito Calixto. Após a cena fundacional, duas telas foram adicionadas nos dois anos seguintes: “Partida da Monção”, de José Ferraz de Almeida Júnior, em 1901, e “O Primeiro Desembarque de Pedro Álvares Cabral”, de Oscar Pereira da Silva, em 1902. Adquiridas respectivamente pelo governo estadual por trinta contos de réis e por oito contos de réis após campanhas na imprensa. Guardam, por isso, uma diferença em relação à “Fundação de São Vicente”: ela chegou ao Museu Paulista como doação da Sociedade Commemoradora do IV Centenário da Descoberta do Brasil. Começamos a reconstituir sua trajetória institucional a partir deste ponto.

⁴²¹ Reconhecido, inclusive, pelo crítico Luiz Gonzaga Duque-Estrada em *A Arte Brasileira*, de 1888.

⁴²² NERY, op. cit., p. 61.

⁴²³ Idem, ibidem, p. 62-63.

Doação a exibição da tela na gestão Hermann von Ihering (1900-1916)

Em 10 de novembro de 1900, Benedito Calixto era aguardado em São Paulo por Hermann von Ihering. A razão da visita foi noticiada logo no dia seguinte pelo jornal *O Commercio de São Paulo*:

Realisou-se hontem no Museu do Ypiranga a collocação do quadro representando a fundação de S. Vicente, trabalho do pintor brasileiro sr. Benedicto Calixto, que fora offerecido pela //commissão organizadora do 4o centenario do Brasil; o quadro é o que esteve exposto durante as festas centenarias em S. Vicente.⁴²⁴

É possível que, além de ter acompanhado a desembalagem e montagem da obra, Calixto tenha representado a Sociedade Commemoradora na ocasião da entrega do quadro, ofertado como presente ao Governo do Estado de São Paulo. Sua presença também é detectada por meio de um ofício que von Ihering remeteu ao Secretário do Interior, Bento Pereira Bueno, em 12 de novembro, informando a chegada da tela e sua exposição na sala B-11, “*lugar este escolhido pelo próprio pintor B. Calixto*”.⁴²⁵

Nesse mesmo ofício, o diretor solicita cópia de algum documento que atestasse a doação da tela ao Museu, evidenciando sua entrada extra-oficial. Foi necessário mais de um mês para que o secretário enviasse uma resposta, anexando-lhe também a carta oficial em que a oferta era feita ao Governo do Estado.⁴²⁶

A carta foi redigida pelo capitão Gregório I. de Freitas e remetida à Secretaria do Interior:

Com a mais sabida consideração tenho a honra de levar ao conhecimento de V. Exa. Que o Exmo. Dr. José Cesario da Silva Bastos foi auctorizado pela Directoria desta Sociedade a fazer entrega ao Exmo. Governo Estadual do vosso Estado, da grandiosa tela histórica representando a Fundação da Capitania de São Vicente, cellula mãe não só do Estado de S. Paulo, como da Patria Brasileira, a qual tela foi pintada pelo artista nacional B. Calixto por encommenda desta Sociedade para commemorar-se o Quarto Centenario do Descobrimento do Brasil. Saúde e Fraternidade. Ilmo. Exmo. Snr. Dr. Francisco de Paula Rodrigues Alves. Digno. Presidente do Estado de S. Paulo. O Presidente, Gregorio I. de Freitas.⁴²⁷

⁴²⁴ *O Commercio de S. Paulo*, 11 de novembro de 1900.

⁴²⁵ *Ofício de Hermann von Ihering a Secretaria do Interior*, 12/11/1900. Fundo Museu Paulista, Pasta 74. O documento aparece registrado com o número 91 no *Livro de Registros de Protocolos Enviados do Museu*, p. 30-31.

⁴²⁶ *Ofício da Secretaria do Interior a Hermann von Ihering*, 15/12/1900. Fundo Museu Paulista, Pasta 74.

⁴²⁷ *Ofício da Sociedade Commemoradora da Descoberta do Brasil ao gabinete da Presidência do Estado de São Paulo*, 11/12/1900. Fundo Secretaria do Interior/APESP.

No relatório a respeito das aquisições do Museu durante os anos de 1899 e 1900, o diretor já menciona a tela entre as novidades do acervo:

Da Comissão Commemorativa do 4º Centenário do Brazil, em São Vicente, um riquíssimo quadro que representa a fundação da Capitania de São Vicente, tela de grandes dimensões do grande pintor brasileiro Benedicto Calixto, que por aquella Comissão foi adquirida pela somma de dez contos de réis (10:000\$000).⁴²⁸

Conforme salientamos no primeiro capítulo, Calixto enfrentou problemas graves para receber a soma que havia acordado com a Sociedade Commemoradora. Em 1903, o pintor ainda não havia recebido os dez contos de réis pela prestação dos serviços para a associação. Recobremos os termos do acordo: Calixto deveria elaborar os programas de decoração e ornamentação das vias públicas e do monumento forjado por João Niel e na organização da Exposição Historica e Archeologica na Escola do Povo, em colaboração a Alberto Loefgren. Esses serviços não seriam remunerados, mas, em troca, a Sociedade lhe garantia a aquisição da “Fundação de São Vicente” por dez contos de réis.

Tomamos como pressuposto o fato de uma pintura histórica composta em grande formato ser predestinada às salas de edifícios públicos monumentais, que comportassem suas dimensões físicas e evocassem celebrativamente as temáticas ali registradas. Além disso, a pintura de história cumpria, no sistema de ensino acadêmico, um papel bastante singular: o da consagração na carreira artística. Com isso, é absolutamente plausível que Calixto intencionasse que pintura figurasse na exposição do Museu Paulista, único lugar em que artistas podiam exhibir suas obras de arte – para além das exposições particulares e temporárias.

A “Fundação de São Vicente” chegou ao Museu Paulista como doação da própria associação a que Calixto estivera vinculado. Em correspondência, o pintor confirma ter aceitado de pronto a ideia de a obra ser remetida ao Museu, tendo a garantia de que uma verba suplementar havia sido solicitada ao Congresso estadual a fim que lhe fosse pago o que era devido. Não tendo recebido o pagamento, Calixto remeteu duas cartas para o tesoureiro e para o primeiro secretário da Commemoradora, de conteúdo idêntico. Ambos atestaram que o pintor, de fato, havia cumprido suas responsabilidades para a comemoração do IV Centenário do Descobrimento. É Costa Sobrinho quem informa a respeito das condições de pagamento. O valor seria pago

no caso de chegar as quantias arrecadadas aos sócios, e por subscrição publica, o que infelizmente não se deu, tendo apenas a Sociedade podido dar

⁴²⁸ IHERING, H. von. *O Museu Paulista em 1899 e 1900*. IN: *Revista do Museu Paulista*, v. 05, 1902, p. 03.

a V. S. a quantia de três contos e seiscentos mil, não podendo completar por isso o dito pagamento integral dos dez contos de reis.⁴²⁹

Calixto recebeu, portanto, 36% do valor total que havia acordado. A informação é confirmada por Antônio Militão de Azevedo, tesoureiro da Commemoradora.⁴³⁰ Ambos atestaram a veracidade de suas afirmações por registro em cartório das cartas, o que não nos deixa dúvida a respeito do conteúdo e, em nossa perspectiva, não há contradição nas afirmações.

Em seguida, o pintor escreveu a Hermann von Ihering, pedindo-lhe uma cópia do ofício que atestasse as condições da doação oferecida pela Sociedade Commemoradora em dezembro de 1900. Confirmou ao pintor que a doação da tela não teria cumprido nenhuma condição formal ou prevista: “*Remetto junto a V. S. as copias dos officios referentes a sua magnifica tela “Fundação de S. Vicente”, pelas quaes verificará que a tela foi cedida ao Governo sem condição alguma.*”⁴³¹

Calixto reuniu todos os documentos que conseguiu em um dossiê e o remeteu, em 20 de outubro de 1904, ao advogado Aquilino do Amaral. Em carta anexa, explicou-lhe a situação:

a Sociedade apenas me entregou 3:600\$000, e depois de fazer a exposição solemne “e tomar posse do dito quadro, pedio me licença para faser entrega delle ao Governo do Estado, disendo me que, hia solicitar do mesmo uma verba, para solver o déficit e entrar com o restante da importancia. Em vista do estado financeiro da dita Sociedade, eu tive mesmo boas esperanças que isso se realisa-se, porém os diretores da tal Sociedade não se moveram, e o auxilio do Governo jamais foi sollicitado, não obstante as minhas constantes reclamações. De forma alguma ponderei em disistir hoje dessa dividida e do direito que tenho sobre o dito quadro que se acha no Museo Paulista.”⁴³²

Essa carta documenta as condições pelas quais a Commemoradora fez a doação ao governo do Estado, que iam completamente contra os interesses pecuniários do pintor e, de certa forma, a situação servia como uma nova tentativa de aproximação com o chefe do executivo paulista, o conselheiro Francisco de Paula Rodrigues Alves. Segundo nos é informado por um ofício datado de 11 de dezembro de 1900 – portanto, um mês após

⁴²⁹ Carta de José Leite da Costa Sobrinho a Benedito Calixto, 25 de julho de 1903. Dossiê Benedito Calixto – Fundo IHGSP/APESP.

⁴³⁰ Carta de Antônio Militão de Azevedo a Benedito Calixto, 25 de julho de 1903. Dossiê Benedito Calixto – Fundo IHGSP/APESP.

⁴³¹ Carta de Hermann von Ihering a Benedito Calixto, s.d. Dossiê Benedito Calixto – Fundo IHGSP/APESP.

⁴³² Carta de Benedito Calixto a Aquilino do Amaral, 29 de julho de 1903. Dossiê Benedito Calixto – Fundo IHGSP/APESP.

a tela chegar ao Museu Paulista – a doação havia sido feita em nome de José Cesário da Silva Bastos, representante da diretoria da Commemoradora.⁴³³

Comprovando a doação deliberada, Calixto desautorizava o discurso de José Leite da Costa Sobrinho, que afirmava ter sido a tela “depositada no Museu Estadual”. É-nos verossímil compreender, portanto, que o pintor não havia sido conscientizado a respeito da doação oficial – sem comprovação legal – em novembro de 1900 e, por isso, aceitou acompanhar o transporte e montagem da pintura sem apresentar grandes resistências, já que a exibição no Museu Paulista não representaria nenhuma alteração na propriedade da obra. Calixto passou a reivindicar o pagamento pelo governo do Estado de São Paulo ou a devolução da pintura. É claro que lhe interessava tão somente a primeira opção e foi para isso que recorreu ao advogado Aquilino do Amaral.

Os três contos e seiscentos-mil réis foram considerados como uma indenização aos serviços prestados pela Commemoradora e pelo descumprimento do acordo que havia sido realizado.⁴³⁴ Apenas em 16 de agosto de 1905, o pedido foi protocolado junto à Câmara dos Deputados, que o remeteu à Comissão de Contas e Fazenda uma semana depois. Vejamos seus termos:

Na ocasião das festas em comemoração do 4º Centenario do Descobrimento do Brasil, o abaixo assignado, incumbido de todos os serviços de arte relativos ao plano para o Monumento em bronze, erguido então na cidade de S. Vicente, bem como dos seus detalhes, dos desenhos para os diplomas, timbres, medalhas e d’outros trabalhos indispensáveis para o bom êxito d’essa festa nacional – serviços seus de arte relativos ao plano para o monumento em bronze, erguido então na cidade de cidade de S. Vicente, bem como aos seus detalhes, dos desenhos para os diplomas, timbres, medalhas e d’outros trabalhos indispensáveis para o bom êxito d’essa festa nacional – serviços esses pelos quais não recebeu remuneração -, foi também, por parte da Sociedade, que então si fundou, denominada “Commemoradora do 4º Centenario do Descobrimento do Brazil em S. Vicente” incumbido de pintar um quadro histórico, cujo assumpto fosse a fundação da Capitania de S. Vicente, por Martim Affonso de Souza. O abaixo assignado desempenhou-se desse encargo satisfactoriamente, em 1900 e fez entrega do trabalho, cujo preço havia sido previamente ajustado. A referida Sociedade fez, ao Governo do Estado, no mesmo anno, doação desse quadro, o qual em virtude do officio nº. 256, do Snr. Secretario do Interior, em 15 de Dezembro de 1900, dirigido ao Director do Museu Paulista, foi ali colocado. Aquella Sociedade, fundada para fim transitório, dissolveu-se, terminados os festejos, sem haver pago o preço do quadro encomendado. Sendo o abaixo assignado um chefe de família, que vive exclusivamente do proveito de sua arte, não é de equidade que o Estado, hoje proprietário do dito quadro, deixe de pagar ao artista que o pintou o valor que, em vossa opinião, for julgado razoável, atendendo ao mérito artístico da obra, que, seja dito sem orgulho, foi

⁴³³ Ofício da Sociedade Commemoradora do IV Centenário da Descoberta do Brazil ao Gabinete da Presidência do Estado de São Paulo, 11 de dezembro de 1900. Dossiê Benedito Calixto – Fundo IHGSP/APESP.

⁴³⁴ Carta de Benedito Calixto a Aquilino do Amaral, 29 de julho de 1903. Dossiê Benedito Calixto – Fundo IHGSP/APESP.

honrosamente julgada pelo eminente mestre Victor Meirelles e é por todos reconhecido como correspondente satisfatoriamente ao assumpto que representa. O abaixo assignado vós requer, pois, que, ouvindo o Governo do Estado, e pelos tramites legais, auctorizeis o pagamento reclamado, como é de justiça, uma que já não existe a Sociedade Commemoradora que fez a doação ao Governo, sem haver pago o preço do objecto doado, e não, portanto, proprietario d'elle. Saúde e Fraternidade. São Vicente, 16 de agosto de 1905. Benedicto Calixto.⁴³⁵

Embora não acrescente novidades quanto às disposições do litúgio em questão, nos interessa notar que, abrindo mão dos dez contos de réis inicialmente previstos, Calixto solicita a “quantia julgada razoável”. Novamente, como fizera na Exposição Historica e Archeologica, usa a apreciação de Victor Meirelles para referendar da qualidade da pintura. Antes de requerer os direitos sobre a propriedade, Calixto faz uma oferta ao governo do Estado de São Paulo.

A questão do pagamento foi protocolada em 23 de agosto de 1905.⁴³⁶ Os registros das sessões ordinárias do segundo semestre de 1905 nos permitem mapear com alguma precisão o curso das deliberações. No âmbito das discussões sobre a Lei Orçamentária para o exercício de 1906, durante a 69ª sessão, haviam sido previstos quinze contos de réis para a Galeria Artística do Estado de São Paulo “*para a aquisição de quadros*”.⁴³⁷

A primeira discussão na Comissão de Contas e Fazenda sobre a compra da pintura oferecida por Calixto ocorreu apenas entre 28 de novembro e 04 de dezembro de 1905, quando os deputados Antônio Lobo, Luiz Flaquer e Fontes Junior autorizaram, na 72ª sessão, que a obra fosse adquirida por oito contos de réis.⁴³⁸ É curioso notar, entretanto, que esses oito contos de réis não foram subtraídos da verba inicialmente destinada para a compra de pinturas para a Galeria Artística. O valor foi corrigido para cinco contos de réis durante a 75ª sessão ordinária, com a justificativa de ter havido um erro.⁴³⁹ Consta-nos que tenha sido o pagamento à Calixto pela “Fundação de São Vicente”. Não houve mais correções e, na 92ª sessão ordinária do Senado do Estado de São Paulo, em 09 de dezembro, a soma já aparece confirmada.⁴⁴⁰

É sintomático que a Câmara dos Deputados tenha autorizado o governo paulista a adquirir a “Fundação de São Vicente” em dezembro de 1905. Também data de 09 de

⁴³⁵ Parecer nº. 03 de 1906 da Comissão de Contas e Fazenda da Câmara dos Deputados do Estado de São Paulo.

⁴³⁶ Annaes da Câmara dos Deputados de São Paulo, 1905, p. 162.

⁴³⁷ Annaes da Câmara dos Deputados de São Paulo, 1905, p. 521.

⁴³⁸ Annaes da Câmara dos Deputados de São Paulo, 1905, p. 563.

⁴³⁹ Annaes da Câmara dos Deputados de São Paulo, 1905, p. 621.

⁴⁴⁰ Annaes do Senado do Estado de São Paulo, 1905, p. 571. O demonstrativo para esse ano registra um gasto de 5:500\$000 com a Galeria Artística. Cf. Relatório da Secretaria da Fazenda do Estado de S. Paulo, 1906, p. 18-19 e 60-61.

dezembro o ofício que José Cardoso de Almeida, então Secretário do Interior, remeteu ao diretor do Museu Paulista: em uma mensagem breve, informava a lista de telas que deveriam ser remetidas à galeria de pintura no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, na recentemente fundada Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A pronta aquisição da tela pelo governo do Estado de São Paulo, ainda que por um valor inferior a outras do mesmo gênero (*E. g.*, “O Primeiro Desembarque de Cabral” foi adquirido em 1902 por oito contos de réis e, no anterior, “Partida da Monção” foi adquirida por trinta contos de réis) é uma defesa eloquente do que representava a tela de Calixto do ponto de vista simbólico e seu lugar de pertencimento: o Museu Paulista. Até 1917, a tela permaneceu na sala B-11, que comportava as coleções de minerais e fósseis – sendo improvável, *a priori*, que houvesse uma relação imediata apreensível entre si.

Nesse sentido, nosso desafio reside em compreender os critérios da escolha dessa sala por Calixto, bem como a anuência do diretor. Em 1904, von Ihering alarmava a Secretaria do Interior sobre a situação das obras em exposição nas dependências do Monumento, especialmente após o recebimento das grandes telas históricas de José Ferraz de Almeida Júnior e Oscar Pereira da Silva, em 1901 e 1902.⁴⁴¹ A inexistência de um espaço oficial para a exposição de artes em São Paulo fazia com que as salas do Museu Paulista fossem o lugar de consagração e visibilidade possível para artistas em busca de reconhecimento profissional.

Seja como for, após ser criticado, von Ihering chamou Calixto ao Museu Paulista e lhe solicitou um parecer sobre o estado de conservação das obras.⁴⁴² Como solução, o artista asseverou a necessidade de um “pavilhão” independente do Monumento do Ipiranga, cujas instalações permitissem tanto a expansão quanto a devida conservação da coleção.⁴⁴³ O diretor corrobora essa impressão:

Desde muito é esta também a minha opinião porquanto, a todos os edifícios que não foram construídos para o fim especial de uma galeria artística é inerente o defeito de não ter a luz necessária e apropriada para a exposição de tal natureza. Considero, portanto, provisórias as condições em que se acham actualmente collocados os quadros do Museu, que representam a galeria artística do Estado.⁴⁴⁴

⁴⁴¹ IHERING, H. von. *O Museu Paulista em 1901 e 1902*. IN: *Revista do Museu Paulista*, v. 06, 1904.

⁴⁴² IHERING, H. von. *O Museu Paulista em 1901 e 1902*. IN: *Revista do Museu Paulista*, v. 06, 1904.

⁴⁴³ Idem, *ibidem*, p. 07.

⁴⁴⁴ Idem, *ibidem*.

A impossibilidade do Museu em ofertar condições necessárias à expansão e manutenção da Galeria Artística, no entanto, possivelmente fazia parte de seu horizonte, pois situações análogas haviam sido previstas:

Notwithstanding what has been said about the importance of specialization, it is often necessary for a Museum to accept collections of objects not at all germane to its plan. This is particularly so in Provincial Museums, when valuable private cabinets are offered as gifts. It may be impolitic for an institution to refuse such an offer, and it is much less disastrous to receive a special collection to be installed as a unit, than to accept numerous promiscuous gifts. In time, in all probability, a collection of this kind can be transferred to the custody of some other institution in the same town, and the Museum which has housed it in the meantime has deserved well of the community by preserving for it a valuable possession.⁴⁴⁵

Por mais que o autor se refira a doações de coleções privadas, suas proposições ecoam no posicionamento de von Ihering. Na ausência de um edifício próprio para as pinturas, cuja construção era a solução oferecida, o Museu estadual deveria receber objetos que não fossem próprios de sua especialização (*i.e.*, Museu de História Natural e Panteão), tendo a possibilidade de ser transferida aos cuidados de outra instituição “na mesma cidade”. Foi precisamente o que ocorreu no ano seguinte, quando o secretário do Interior, José Cardoso de Almeida, emitiu um ofício a Hermann von Ihering solicitando a transferência de boa parte das obras para o Liceu de Artes e Ofícios⁴⁴⁶, visando criar uma galeria de pinturas que servisse a instalação de uma escola de pintura, projeto que nunca se concretizou.

A finalidade exclusivamente didática da coleção para prover a Escola de Pintura planejada, segundo Nery, não seria critério suficientemente forte para a transferência. Observando os quadros que permaneceram no Museu Paulista, notou a inflexão à uma interpretação objetiva da história, que se afastaria do elogio à cultura tradicional caipira, indo em direção ao período colonial, em consonância com a produção do Instituto Histórico. Isto explicaria, por exemplo, a encomenda e a permanência do “Retrato de Domingos Jorge Velho” e a transferência de “O Primeiro Desembarque de Pedro Álvares Cabral”, de Oscar Pereira da Silva, que se afastaria de uma narrativa protagonizada pelos paulistas, bem como da própria “Partida Monção”, cuja proposta consiste em retratar o heroísmo de uma ação coletiva, não elegendo um protagonista em especial,

⁴⁴⁵ BROWN-GOODE, G. *The Principles of Museum Administration*. York: Coultas & Volans Exchange Printing Works, 1895. p. 17.

⁴⁴⁶ *Lista de Quadros que devem ser remetidos à Galeria de Pintura*, ofício do Secretário do Interior, J. Cardoso de Almeida, de 09 de dezembro de 1904. IN: APMP/FMP-USP.

distanciando-se em grande medida de uma interpretação sustentada por episódios e pela agência de personagens ilustres.⁴⁴⁷

Novamente, esta orientação recobra o que propunha Brown-Goode:

To Museums of this class [locais, provinciais ou municipais] belongs the duty of preserving all that which is characteristic of the region or city in which they are located. Every state or province should have an institution of this kind to care for material illustrating its own geology, zoology, botany and archaeology. **Every city should have an historical collection for memorials of events in its history and that of its representative men.** [grifo nosso].⁴⁴⁸

Fica evidenciado que os museus estaduais deveriam se ater aos fatos históricos e dos homens que os representassem. Examinemos o que diz o relatório referente às atividades entre os anos de 1903 a 1905, publicado por Rodolpho von Ihering (filho de Hermann e diretor interino na ocasião) na *Revista do Museu Paulista*:

Por ordem do então Secretario do Interior, Dr. Cardozo de Almeida foram retiradas as telas que constituíam a Galleria Artística do Museu, para serem exibidas em salas do Lyceu de Artes e Officios desta Capital, onde formariam o núcleo da futura Pinacothéca do Estado. Até certo ponto essa medida foi boa, pois que nas salas do Museu as pinturas, muitas de real valor artistico, estavam mal colocadas, sem observância de regra que a arte ensina, e isto devido á carência de espaço. Os pintores, a principio satisfeitos, entretanto logo se aborreceram com tal mudança, visto como suas telas sahiram de salas em que constantemente eram vistas por avultado numero de visitantes, para serem transferidas a outras onde estão como que escondidas. Estão agora convencidos que o melhor seria executar o plano do Dr. H. von Ihering, esboçado em outra relatório, segundo o qual se construiria uma galeria especial para os quadros do Estado, talvez no próprio Ypiranga, junto ao Museu, para onde o publico está encaminhado e onde se formaria uma como que cidadella de Museus, qual o «Zwinger» de Dresden.⁴⁴⁹

O relatório documenta o desconforto dos artistas em verem suas obras alocadas em um espaço de visibilidade inferior àquela oferecida pelas salas do Museu Paulista, concordando ter sido a melhor solução criar o pavilhão, conforme havia proposto o diretor von Ihering em 1904. Esse incômodo adivinha do papel exclusivo que o Museu tinha como o único espaço público de consagração possível para os artistas de São Paulo, além das exposições privadas irregularmente organizadas em salões, restaurantes

⁴⁴⁷ NERY, op. cit., p. 93-101.

⁴⁴⁸ BROWN-GOODE, op. cit., p. 34.

⁴⁴⁹ IHERING, R. von. *O Museu Paulista nos annos de 1903 a 1905*. IN: *Revista do Museu Paulista*, v. 07, 1907. p. 14-15.

e lojas nas principais ruas da cidade. Além disso, o diretor interino também informa sobre as obras que permaneceram nas dependências do Monumento do Ipiranga:

Continuam, entretanto, a figurar no Museu o grande quadro do «Brado de Independência ou Morte» de Pedro Américo, bem como outros quadros históricos, taes como os retratos dos Imperadores, de José Bonifacio, Anchieta, Bartholomeu de Gusmão (estes de Benedicto Calixto); do Pe. Feijó, etc., a grande tela da Fundação de S. Vicente (de B. Calixto), etc.⁴⁵⁰

Permaneceram os retratos da coleção de História Nacional, “Independência ou Morte!”, de Pedro Américo, e a “Fundação de São Vicente”, de Benedito Calixto. No início desta pesquisa, aventou-se a hipótese da permanência das telas de Calixto se justificar por seu trânsito junto a intelectuais, autoridades civis e religiosas. Parece-nos, no entanto, improvável que a decisão atendesse a demandas particulares; além disso, não foram encontradas fontes que permitam corroborar esta hipótese. Pelas pesquisas recentes, tem ficado claro que as aquisições de pinturas feitas pelo Estado eram resultado da capacidade do artista em articular estratégias bem-sucedidas, como a mobilização da imprensa, dos críticos e da vontade política dos decisores.⁴⁵¹

Durante o período de gestão de von Ihering, a distribuição das coleções pelas salas é conhecida por meio do *Guia pelas Collecções do Museu Paulista*, de 1907.⁴⁵² Até então, sua localização era ocasional e normalmente se dava por meio de referências esparsas.⁴⁵³ O *Guia* nos permite imaginar a exposição, sobretudo por se tratar de um instrumento com fins didáticos, intermediando o visitante e o museu.⁴⁵⁴ Atenhamo-nos, aos quadros mencionados no relatório de Rodolpho von Ihering: todos os retratos que foram encomendados a Calixto se encontravam expostos na sala B-8, junto a dois retratos de Dom Pedro II (“moço”, de autoria anônima e “velho”, de Vicente Mallio) e os retratos, ambos de autoria anônima, dos padres Diogo Feijó e Belchior de Pontes. Embora não esteja explícito, a sala B-9, também dedicada a “objetos históricos”, comportava apenas armamentos.⁴⁵⁵

As salas B-8 e B-9 estavam situadas no corpo central do edifício-monumento, que abrigava o Salão de Honra, onde “Independência ou Morte!” passava a ser a única peça

⁴⁵⁰ IHERING, R. von. *op. cit.*, p. 15.

⁴⁵¹ E. g., cf. STUMPF, L. K. *A terceira margem do Rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras*. Dissertação de Mestrado. IEB/USP, 2014, e MONTEIRO, op. cit.

⁴⁵² Excetuando-se duas fotografias do hall principal.

⁴⁵³ Embora conste entre as obras do Museu Paulista, a localização de *Inundação da Várzea do Carmo*, de Benedito Calixto, ainda é desconhecida, não sendo mencionada pelo *Guia* de 1907, tampouco sido transferida para o Liceu de Artes e Ofícios em 1905.

⁴⁵⁴ *Guia pelas collecções do Museu Paulista*, 1907. p. 03.

⁴⁵⁵ Idem, p. 99-100.

exposta a partir de 1905.⁴⁵⁶ O destaque do Salão de Honra e das salas dedicadas à coleção de história em relação às duas alas laterais foi a solução que Ihering encontrou, aproximando-se dos princípios organizacionais de Brown-Goode:

The exhibits should be so arranged that their general features may be apprehended in a rapid stroll through the halls, while those wishing to study a special subject minutely may find the extended collections in close proximity to the landmark exhibits intended for the casual visitor. A striking exhibit at the end of a wide aisle may be used to draw visitors to a particular portion of the hall.⁴⁵⁷

Segundo o *Guia*, as salas situadas nos corredores (tanto da ala leste quanto oeste) apresentavam coleções de História Natural. Na sala B-12, estava exposta a coleção de antropologia e etnografia, enquanto na B-13, a de numismática.⁴⁵⁸ A coleção de História teria sido exposta de maneira a manter uma lógica semântica e espacial em relação ao Salão de Honra, privilegiando o espaço do corpo central do edifício para promover o significado que o Monumento trazia para a elite política de São Paulo, segundo o que pudemos constatar. Na sala B-16, voltada à etnografia dos Índios Carajás, encontrava-se exposto “*Um grande quadro do Sr. Oscar Pereira da Silva [que] representa fielmente um guerreiro carajá, com seus trajes e ornatos originais.*”⁴⁵⁹

A “Fundação de São Vicente” permaneceu exibida na sala B-11 junto às coleções mineralógica e paleontológica por escolha pessoal de Benedito Calixto.⁴⁶⁰ A disparidade tipológica causou estranhamento na historiografia⁴⁶¹, não sendo apreensível uma relação imediata entre o conjunto. Segundo a descrição do *Guia* de 1907⁴⁶², os objetos exibidos eram, além da pintura:

Nas paredes

Diversos pequenos quadros mostram Geysers e paisagens de antigas épocas geológicas.

⁴⁵⁶ Idem. No desenho da planta do segundo andar, aparece “B-17 Salão de Honra com o grande quadro de Pedro Américo, “*Brado de Independência ou Morte*”.

⁴⁵⁷ BROWN-GOODE, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁵⁸ *Guia pelas collecções do Museu Paulista*, 1907. p. 104-106.

⁴⁵⁹ *Guia pelas collecções do Museu Paulista*, 1907. p. 111. Essa tela não tem paradeiro conhecido.

⁴⁶⁰ Cf. *supra*.

⁴⁶¹ BREFE, A. C. F. *O Museu Paulista: Afonso Taunay e a Memória Nacional (1917-1945)*. Editora da UNESP, Museu Paulista da USP, 2003. p. 90, n. 04: “É o caso, por exemplo, da tela Fundação de São Vicente, de Benedito Calixto, disposta na sala B11, dedicada à mineralogia e à paleontologia. Além de pedras e fósseis, a tela ainda divide espaço com pequenos quadros representando gêiseros e paisagens de antigas épocas geológicas (!), como pode ser constatado pela descrição da sala presente no *Guia pelas Collecções*”.

⁴⁶² *Guia pelas Collecções*, *op. cit.*, p. 102-104.

Mineralogia

Os dous armários 49 e 50 contêm amostras dos mineraes mais interessantes do Brazil e tambem de varios outros paizes. Limitamo-nos a salientar algumas das peças mais interessantes: uma caixa com as imitações dos maiores diamantes que se tem encontrado e que são copias fieis do tamanho e lapidação das pedras originaes; chistos betuminosos de Taubaté e seus productos, como sejam oleos, kerosene, paraffina, etc.; meteoritos e seus fragmentos, como por exemplo o celebre Bedengó; uma collecção de minerios e productos da fabrica de ferro de Ipanema, Est. de S. Paulo; uma serie de marmores de cores variegadas das pedreiras de Sorocaba, Ituporanga.

Paleontologia

É notoria a pobreza do Brazil em fosseis e especialmente em S. Paulo pouco ocorre. O armario 48 mostra as peças que mais commumente se encontram e que são restos do reptil Mesosaurus tumidus do período carbonífero; os schistos betuminosos de Taubaté fornecem abundantemente peixes de agua doce, bem conservados, mas de idade pouco remota (terciario). Peixes do periodo mesozoico encontram-se nas rochas da Serra do Araripe no Ceará. Conchas do período devoniano se encontram muito em Tibagy, Est. Paraná, e em boa parte expomos os typos das especies novas. Peças que parecem representar plantas petrificadas (musgo) são os chamados “dendrites” que, porém, não são senão desenhos causados sobre a pedra por precipitações anorganicas. Não é raro encontrar grandes troncos de arvores petrificadas, como delles estão expostos muitos exemplares. No armario 51 figuram numerosos fosseis das diversas partes do mundo e são especialmente interessantes as copias dos famosos reptis Plesiosaurus, Mystriosauus e Ichthyosaurus.

De imediato, a relação com a “Fundação de São Vicente” é de difícil apreensão. É necessário, de toda maneira, desconsiderar sua aleatoriedade, sendo possível, de acordo com o que pudemos observar, construir uma mediação para compreender a relação entre a pintura histórica, os fósseis e rochas. Retomando o Artigo 2º do Decreto nº 249, temos que “*O caracter do Musêu em geral será o de um musêu Sul-Americano, destinado ao estudo do reino animal, de sua historia zoologica e da historia natural e cultural do homem.*” [grifo nosso]. Essa dupla perspectiva funcional nos induz a levantar a hipótese de que a sala B-11 ofereça uma dupla narrativa a respeito da formação do território, pela história natural e pela agência histórica dos colonizadores portugueses na ocupação e gradativa expansão a partir do litoral paulista.

Essa homologia semântica privilegia e celebra o território por sua riqueza e beleza naturais e, ao mesmo tempo, pela ocupação em comunhão com a natureza, daí o diálogo com as coleções de história natural. A descrição que Gregório Innocencio de Freitas faz da obra de Calixto deixa clara a intenção de fazer do litoral o epicentro da formação do território brasileiro: “(...) grandiosa tela histórica representando a Fundação da

Capitania de São Vicente, cellula mãe não só do Estado de S. Paulo, como da Patria Brasileira (...).”⁴⁶³

Vejamos, além disso, a definição do *Correio Paulistano* sobre a Paleontologia:

A Paleontologia nos descreve o homem do passado. Ella nos enumera, com provas paupaveis, as diferenças existentes entre nós e os nossos avoengos, nos demonstra, em synthese, que o ser humano evoluiu sob o ponto de vista [?] formas e da sua estrutura, desde as epochas prehistoricas até o nosso tempo.⁴⁶⁴

A paleontologia remete às diferenças biológicas do homem através do tempo, o que, se estendido à história, ajuda a mapear as aproximações semânticas que justificam a coexistência do conjunto. No limite, as diferenças entre homens “antigos”, fundadores do território da nação, e os homens “modernos”, fundadores da República. Conforme explicitado no capítulo anterior, o elogio à natureza era parte da retórica celebrativa e ufanista que Calixto retoma na elaboração da “Fundação de São Vicente”: alocá-la na sala B-11 foi uma escolha do pintor consoante a essa premissa. Não é ocasional, enfim, que a tela tenha permanecido ali até 1917, e mesmo após a transferência de várias obras para o Liceu de Artes e Ofícios.

Assim, entendemos que essa escolha esteve respaldada em condicionantes que a lista dos objetos em exposição, se tomada como fonte primária, não é capaz de revelar. Sua permanência no Museu Paulista sinaliza o projeto imaginário político que enuncia o encontro pacífico do homem branco com o indígena, assim como a agência da natureza enquanto mediadora e provedora. Veicula-se o ideal de civilização por meio do acordo pacífico para a ocupação pela representação de uma natureza controlada, apaziguada e rendida.

A tela na gestão Taunay: Novos sentidos (1917-1932)

Durante a década seguinte à transferência das grandes pinturas de história para a Pinacoteca, a administração do Museu se tornou difícil para von Ihering, que teve de enfrentar a constante diminuição de verbas e conflitos com alguns grupos intelectuais, especialmente em relação à política indigenista, que tomava força desde a década de 1900. Muito embora suas posições operassem conjuntamente aos interesses das elites

⁴⁶³ *Ofício da Sociedade Comemoradora da Descoberta do Brasil ao gabinete da Presidência do Estado de São Paulo*, 11/12/1900. Fundo Secretaria do Interior/APESP.

⁴⁶⁴ *Correio Paulistano*, 11 de abril de 1909.

cafeicultoras, sua imagem pública sofreu forte impacto negativo, fazendo com que fosse necessária uma retratação pública.⁴⁶⁵

O discurso antigermanista majoritariamente presente na opinião pública, por conta da Primeira Guerra Mundial, fez com que a situação de von Ihering se fragilizasse ainda mais.⁴⁶⁶ Como já constatou Warren Dean, ao denunciar as destruições desenfreadas das florestas brasileiras, Hermann von Ihering se chocou contra os interesses de empresários como Antônio da Silva Prado, diretor da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, além de político e cafeicultor.

Este posicionamento o teria levado a um desgaste político e ao isolamento⁴⁶⁷ até que, no início de 1916, Eloy Chaves, Secretário do Interior, nomeou uma comissão para a sindicância do Museu. Von Ihering afastou-se em maio do mesmo ano por sua própria vontade, após ter o terceiro pedido de aposentadoria negado. Rodolpho permaneceu como diretor interino até agosto, quando o cientista foi oficialmente exonerado de seu cargo.⁴⁶⁸ Von Ihering foi substituído provisoriamente pelo advogado Armando da Silva Prado, que permaneceu até fevereiro de 1917.⁴⁶⁹ Formado no Largo de São Francisco, era diretor e acionista da *Revista do Brazil*. Pouco se sabe, no entanto, sobre seu curto período à frente da administração do Museu.⁴⁷⁰

Altino Arantes, presidente do Estado de São Paulo, nomeou Affonso Teixeira D'Escragnolle Taunay como sucessor de Armando Prado no início do ano de 1917.

⁴⁶⁵ Cf. MONTEIRO, op. cit., p. 59ff e GAGLIARDI, op. cit., p. 87: "(...) von Ihering sabia perfeitamente que o desenvolvimento econômico só se realizaria com a incorporação de novos territórios transformados em fazendas, vilas e cidades, e com estradas de ferro e ferrovias fazendo a conexão entre elas. Estava, portanto, em total sincronia com os pressupostos do desenvolvimento capitalista quando defendia o progresso econômico e aconselhava o uso da força contra os que porventura o ameaçassem."

⁴⁶⁶ O posicionamento favorável à Tríplice Entente teve maior adesão popular, principalmente pela grande influência cultural exercida pela França e pela propaganda inglesa como defensora dos ideais liberais e da democracia. A questão foi amplamente debatida pela classe política e intelectual, podendo-se fazer distinção entre posições pró-Aliados, pró-germanistas e defensores da neutralidade. Uma preocupação presente na retórica pró-Germanista era o alinhamento e a consequente manutenção da dependência brasileira em relação aos Estados Unidos. No Congresso Nacional, o principal deputado favorável ao Império Alemão foi Dunshee de Abranches, posição partilhada por intelectuais como João Capistrano de Abreu e João Barreto de Meneses; Rui Barbosa, por sua vez, presidia a Liga Brasileira dos Aliados, frequentada por intelectuais como Olavo Bilac, Manuel Bonfim e José Veríssimo; Entre os neutralistas, Assis Chateaubriand, Pires do Rio, Vicente de Carvalho, Jackson de Figueiredo e Alberto Torres. Para a análise das posições, discursos e articulações políticas, cf. BUENO, C. *Política Externa da Primeira República. Os anos de apogeu (de 1902 a 1918)*. São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 453-7; p. 455, n. 1320 e n. 1321.

⁴⁶⁷ DEAN, W. *A ferro e fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 1996. p. 260ff. *Apud* ALVES, op. cit., p. 151-2.

⁴⁶⁸ ALVES, op. cit., p. 150-1.

⁴⁶⁹ Idem, ibidem, p. 153.

⁴⁷⁰ Cf. PRADO, Armando da Silva. (Verbete) IN: *Dicionário da Elite Política Republicana (1889-1930)*. Disponível em: www.cpdoc.fgv.br. Acessado em 11/06/2017.

Engenheiro de formação e descendente de um dos mais destacados membros da Missão Artística Francesa e da Academia Imperial de Belas Artes, o novo diretor transitava com facilidade pelo ambiente intelectual paulista e fluminense. Prestes a completar quarenta e um anos, também ensinava física experimental na Escola Politécnica e no Ginásio de São Bento na capital paulista.

Nas últimas duas décadas, a gestão de Afonso Taunay recebeu atenção especial nas pesquisas desenvolvidas sobre a história do Museu Paulista. Durante os vinte e oito anos em que esteve à frente do museu (1917-1945), enfrentou circunstâncias políticas específicas, ora privilegiadas, como a comemoração do centenário da Independência, em 1922, ora instáveis, como o período que sucedeu a revolução de 1930, que revisaram constantemente o papel do Museu Paulista e de São Paulo, por extensão, no cenário político, intelectual e cultural do país.

As instabilidades políticas enfrentadas pela elite paulista, especialmente na década de 1920, foram, em larga medida, vivenciadas também no plano simbólico. O Museu Paulista cumpriu um papel essencial nesse processo, dado o poder evocativo do Monumento do Ipiranga e a soma de camadas semânticas atribuídas à história paulista pelas diversas gerações de intelectuais ligados ao IHGSP desde 1895.

Não houve uma ruptura brusca e imediata em relação às práticas científicas voltadas às ciências naturais (as coleções de história natural só seriam transferidas entre 1939 e 1940 para o Museu de Zoologia) e o projeto original do diretor não sofreu alterações substantivas. A implementação do programa decorativo e a renovação das exposições por Taunay mostram, contudo, uma mudança paulatina, porém incisiva, no papel que as coleções de História exerceriam a partir de então na cristalização de um poderoso imaginário político e cultural devoto da crença na centralidade paulista na formação da nação. A História, e não mais a Natureza, seria mobilizada como o recurso primaz para a afirmação simbólica da elite paulista nas disputas pela memória nacional.

Nesse sentido, procurou-se sinalizar o início da inflexão programática do Museu orientada por Taunay ao longo de sua gestão, bem como a relação com a sua obra historiográfica a respeito do bandeirantismo e da conquista dos territórios interioranos e ao seu trânsito junto a Washington Luís (presidente de São Paulo entre 1920 e 1924 e membro do IHGSP) e aos ambientes intelectuais e artísticos de São Paulo e do Rio de Janeiro.

É indispensável compreender como a “Fundação de São Vicente” foi mobilizada por Afonso Taunay na conjuntura das mudanças orquestradas desde os primeiros anos

de sua gestão. Antes de nos atermos especificamente ao conjunto de objetos que dividia espaço com a tela, é necessário olhar os temas de seus interesses, quando do início de sua carreira como historiógrafo, no início da década de 1910.

O compêndio de Odilon Nogueira de Matos sobre a produção historiográfica de Taunay instrumentaliza o mapeamento que desejamos fazer para nossa proposta. Além das temáticas estudadas, são mencionados ano e local de publicação. O referenciamento bibliográfico permite observar os interesses do diretor e, sobretudo, a circulação e a recepção de suas publicações e o alcance e a recepção de seus escritos.

Para o período entre 1910 e 1917, Matos compilou vinte e oito publicações sobre temas e períodos históricos diferentes.⁴⁷¹ A *Crônica do Tempo dos Felipes*, de 1910, inaugurou a obra de Taunay. As demais foram publicadas em, basicamente, três periódicos: a Revista do IHGB, a Revista do IHGSP e a Revista do Centro de Ciências e Letras de Campinas, tratando-se majoritariamente de ensaios e discursos. É possível perceber a aproximação de Taunay em relação ao periódico paulista, enquanto as publicações no IHGB são apenas seis e, com apenas uma exceção, estão concentradas nos triênio 1910-1912. Por outro lado, os escritos enviados ao IHGB são, basicamente, circunscritos em torno da Missão Artística de 1816, momento em que parte de seus antepassados teriam chegado ao Brasil, e da correspondência de seu pai, Visconde de Taunay, personagem destacado na administração imperial; a aproximação do historiador com o instituto brasileiro parece pautada pelos laços de sua árvore genealógica com o Império do Brasil, uma estratégia de construção de um lugar simbólico não apenas pelo ofício de historiador, mas pelo vínculo entre suas origens familiares e a história do país.

Já os textos enviados ao IHGSP são voltados, efetivamente, à história de São Paulo a partir do mapeamento da participação dos paulistas na administração colonial portuguesa e na crítica documental das obras de Pedro Taques e de Frei Gaspar da Madre de Deus, principais cronistas do período colonial paulista, cujo bicentenário de nascimento foi comemorado respectivamente nos anos de 1914 e 1915. Às vésperas de sua posse no Museu Paulista, o trabalho historiográfico de Taunay estava concentrado na missão artística de 1816 e na edição e leitura crítica das obras das principais crônicas paulistas do período colonial.

O interesse de Taunay pela crítica documental, segundo Ana Brefe, é oriundo de uma formação intelectual tributária dos historiadores franceses Charles-Victor Langlois

⁴⁷¹ MATOS, O. N. de. *Afonso Taunay, historiador de São Paulo e do Brasil - perfil biográfico e ensaio bibliográfico*. Coleção Museu Paulista, Série Ensaio, Vol. 01. Museu Paulista: São Paulo, 1977. p. 67- 80.

e Charles Segnobia, autores de *Introduction aux Études Historiques*, datado de 1898, que fundamentaram a história científica na França. Trata-se, no limite, de afirmar o império do documento sobre as convicções e paixões pessoais do historiador, cabendo-lhe unicamente “extrair as verdades” ali contidas.⁴⁷²

Muito embora Taunay não tenha sido pioneiro nos estudos sobre Frei Gaspar e Pedro Taques, presentes nas contribuições de outros autores na revista do IHGSP desde 1895, é notória sua mobilização em consonância aos propósitos de uma história política brasileira protagonizada essencialmente pelos paulistas, sendo suas obras fontes centrais para a história do período colonial e, portanto, essenciais ao discurso que se pretendia veicular concorrentemente aos demais.⁴⁷³

No Museu Paulista, Taunay elaborou e consolidou o programa expositivo que efetivou visualmente a proposta do IHGSP, ao privilegiar o bandeirante e o monçoeiro como os ícones da expansão do território nacional, sendo ele próprio autor de uma obra historiográfica monumental sobre a São Paulo seiscentista, das bandeiras e da formação territorial, além de outra obra, igualmente monumental, sobre a história do café.⁴⁷⁴ Seu primeiro trabalho sobre os bandeirantes foi, aliás, publicado na Revista do IHGB, dois anos após assumir efetivamente a direção do Museu: *Na Era das Bandeiras*, reeditado pela Melhoramentos, em São Paulo, em 1922.⁴⁷⁵

Uma vez comissionado, Taunay se tornou responsável pela decoração necessária à comemoração do centenário da Independência, cujo planejamento foi iniciado em 1919. Contudo, meses após assumir a direção do Museu, foram inauguradas duas novas salas, dando início a um projeto de reformulação que desenvolveria ao longo dos anos.

A sala A-7, inaugurada em 07 de setembro de 1917, foi dedicada à exposição das coleções de botânica, que haviam sido recentemente reorganizadas. A sala A-10, por sua vez, exibia retratos históricos, documentos antigos e representações cartográficas da história de São Paulo. Foi nessa sala, inclusive, que Taunay planejou exibir a “Fundação de São Vicente”.

⁴⁷² BREFE, op. cit., p. 68-71.

⁴⁷³ BREFE, op. cit., p. 67.

⁴⁷⁴ Cf. MAKINO, op. cit., BREFE, op. cit. OLIVEIRA, op. cit. e LIMA JR. C. R. *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. Dissertação de Mestrado. IEB/USP, 2015.

⁴⁷⁵ TAUNAY, A. T. d'E. *Na Era das Bandeiras*. IN: *RIHGB*, t. 84. Rio de Janeiro, 1919, p. 385-531.

Ver São Paulo é ver o Brasil: a sala A-10 (1917-1939)

Durante o período em que administrou o Museu Paulista, von Ihering esteve atento às demandas da comunidade científica internacional e organizou as coleções e exposições tendo em vista os modernos critérios sugeridos por George Brown-Goode. Sendo peça-chave para a implementação do modelo de civilização e modernidade dos últimos anos do século XIX, optou-se pela regulamentação de um museu de História Natural. Instalado em um monumento arquitetônico voltado à celebração da História Pátria, regulamentou-se a presença das coleções de História e de Arte, pilares do ideal republicano de instrução popular, como parte do repertório de significados mobilizados pela elite paulista.

A demissão polêmica de von Ihering e seu afastamento em relação aos interesses econômicos em curso decerto influenciaram o discurso de Taunay sobre a situação encontrada em fevereiro de 1917. O descompasso entre o desenvolvimento das coleções de ciências naturais e de história era a principal acusação feita ao antigo diretor, que teria feito aquisições pouco expressivas e dependentes de doações.⁴⁷⁶ Mais do que mera denúncia, suas acusações são marcadamente um recurso retórico de afastamento dos antigos propósitos do Museu e, por extensão, propaganda dos novos projetos que ali pretendia executar.

A crítica de Taunay alcançava não apenas a organização e as novas aquisições para a coleção, mas também sobre a escolha das salas B-8 e B-9 para a exposição. Fora do eixo de visitação orientado pela escadaria principal, a decisão representaria a desatenção do zoólogo ao papel representado pelos objetos ali alocados. Em nossa interpretação, e como mencionado anteriormente, é provável que von Ihering tenha se ancorado nas diretrizes de Brown-Goode sobre a necessidade de orientar o fluxo de visitação para setores menos visíveis, voltando suas atenções para o circuito completo da exposição por todo o edifício: as salas B-8 e B-9 eram as únicas situadas no corpo central do edifício-monumento, além do próprio Salão de Honra; o projeto original de Taunay, por fim, previa que a comemoração do centenário da Independência fosse distribuída pelo saguão, pela escadaria, pelo Salão de Honra e pelas salas B-7, B-8, B-9 e B-10, ou seja, precisamente as salas situadas do corpo central e as que lhes eram imediatamente adjacentes.⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ BREFE, op. cit., p. 89.

⁴⁷⁷ MAKINO, op. cit., p. 172.

A primeira resposta do novo diretor quanto à reelaboração do papel das coleções de História veio muito antes do projeto decorativo de 1919 e das encomendas para 1922. Além da sala A-7, dedicada à botânica, a montagem da sala A-10 já recebeu alguma atenção na historiografia precisamente por inaugurar a nova política curatorial para a coleção de História e, com isso, marcar uma importante inflexão na biografia do Museu Paulista.

Para organizar sua primeira sala de exposição dedicada à História, Taunay expôs um conjunto de objetos outrora dispersos entre si, atribuindo-lhes outra leitura e apostando na sua potencialidade pedagógica em comunicar relacional e visualmente significados distintos sobre o que se deveria ver e entender sobre o passado.⁴⁷⁸ Foi justamente para a sala A-10 que foi transferida a “Fundação de São Vicente”.

Vimos que, à exceção de “Independência ou Morte!”, a obra de Calixto foi a única pintura histórica em grande formato que permaneceu no Museu Paulista após 1905. Já demonstramos a localização da tela como resultado de uma escolha pessoal de Calixto, que, por meio da pintura, documentou o pensamento ufanista da virada do século XX, em que a natureza exuberante e o encontro pacífico entre os povos seriam parte do repertório da visão otimista sobre a civilização necessária ao IV Centenário do Descobrimento. Também procuramos demonstrar, a partir da estrutura formal dos livros didáticos da segunda metade do século XIX, que a narrativa sobre a história do homem esteve acompanhada pela descrição física e geográfica do território. As intenções pedagógicas do Museu Paulista permitiriam, portanto, uma homologia semântica que aliasse a cena histórica à coleção de minérios e fósseis.

Taunay mostrou-se escandalizado com a localização da tela de Calixto, tratando-a como inadmissível. Em relatório de 1918 ao secretário do Interior, escreveu:

Outro facto demonstra o abandono em que a chamada ‘collecção histórica’ se achava. É difficil explicar, por exemplo, porque fora uma tela representando a Fundação de São Vicente alcandorar-se por cima de um armário de mineraes, na sala de mineralogia e geologia, a quase 4 metros acima do soalho. Nada ou quasi nada no Museu Paulista lembrava o passado de São Paulo.⁴⁷⁹

O discurso de Taunay traz implícita a ideia de que, ao dividir a atenção do espectador com coleções de rochas e fósseis, uma cena fundacional não teria seu

⁴⁷⁸ HOOPER-GREENHILL, E. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. New York: Routledge, 2000. p. 23.

⁴⁷⁹ *Relatório de Atividades referente ao ano de 1917*, p. 15-16. IN: APMP/FMP P5, D33.16 e D.33.17

potencial evocativo plenamente valorizado e mobilizado, sendo necessária, portanto, a mudança que propunha.

A crítica sobre a montagem das salas B-8 e B-9 foi igualmente contundente, e por uma razão bastante parecida: a falta de critérios explícitos para a exibição da coleção histórica compreensíveis para o espectador. Na sala B-8 estavam expostas peças de mobiliário, objetos pessoais e os retratos encomendados a Calixto, enquanto na B-9 havia, por exemplo, a armadura e a espada que teriam pertencido à Martim Afonso de Souza.⁴⁸⁰ Comparadas às coleções de História Natural, as de História pareciam receber pouca atenção por parte de von Ihering, estando desprovidas de critérios organizacionais satisfatórios, lembrando um depósito de antiguidades e curiosidades.⁴⁸¹

O edifício, na visão de Taunay, não seria mais suficiente, por sua arquitetura ou pela pintura de Pedro Américo, para celebrar a memória de São Paulo sobre o Brasil. O Museu deveria mostrar como a participação dos paulistas teria sido definidora para que a nação brasileira se formasse. Taunay entendia que uma exposição voltada à história de São Paulo era, por isso, “verdadeira necessidade”, pois “nada havia ali que lembrasse as tradições nacionais ou regionais”.⁴⁸²

Ao assumir a direção do Museu Paulista, von Ihering deu início ao registro mensal de suas atividades nas *Chronicas do Museu Paulista*, interrompendo-o já em dezembro de 1899, sem razão documental detectável. Assim que assumiu o cargo, Taunay retomou os registros, que consistem em importante uma fonte documental sobre a constituição da sala A-10.⁴⁸³

Por meio do relato do diretor, sabemos que foi encomendado novo mobiliário e novas vitrines para comportar os objetos que seriam expostos nessa sala. Os registros de junho nos informam que as coleções de geologia foram realocadas da sala B-11 para a sala A-13, não mencionando o novo destino da *Fundação de São Vicente* naquele momento.

Em novembro de 1917, os retratos de Domingos Jorge Velho, de Bartolomeu de Gusmão e de José de Anchieta foram selecionados para compor a exposição da sala A-10. As *Chronicas* mostram, além disso, a dinâmica da encomenda de cópias de mapas

⁴⁸⁰ A *Federação*, 25 de maio de 1887: “Entre os objectos archeologicos que o finado dr. Rath possuia em suas interessantes colleccões, compradas ultimamente pelo museu Sertorio de S. Paulo, conta-se a espada e a armadura de Martim Affonso de Souza, o fundador de S. Vicente, o primeiro nucleo colonial no Brazil. A espada traz o nome do audaz navegador portuguez e a data de 1530.”

⁴⁸¹ BREFE, op. cit., p. 92.

⁴⁸² *Relatório de Atividades referente ao ano de 1917*, p. 15-16. IN: APMP/FMP P5, D.33.17

⁴⁸³ *Chronicas do Museu Paulista*, p. 26-29. IN: APMP/FMP.

antigos e o intercâmbio com outras instituições, como o Arquivo Público do Estado, a quem Taunay solicita documentos para exibir na exposição. A cópia do antigo mapa de D. Luis de Céspedes Xeria, por exemplo, foi encomendada para o arquivo das Índias em Sevilha e chegou ao Museu em dezembro, quando a exposição estava prestes a ser inaugurada. Aberta ao público no dia 25 daquele mesmo mês, o diretor contabilizou mil e duzentos visitantes no primeiro dia.⁴⁸⁴

Muito embora ofereça detalhes de procedimentos em detrimento de uma visão processual sobre a montagem da sala, os registros de Taunay orientam a percepção de que a sala A-10 representava um exemplo das novas diretrizes curatoriais do Museu. O protagonismo das coleções de História começava a ser evocado. Prova disso é a notícia de sua inauguração, na véspera, pelo *Correio Paulistano*:

Abre-se ao público, a 25 próximo, no Museu Paulista, mais uma sala de exposição, no andar terreo do edificio, na galeria da direita. Consagrada á história de S. Paulo, nella se acham reunidos quadros históricos, numerosos mappas dos seculos XVI, XVII e XVIII e documentos relativos ás eras coloniaes, do bandeirismo á independencia, a escriptores, chronistas, etc. A sala circundam 46 cartas geographicas, 27 quinhentistas, 10 seiscentistas e 9 setecentistas. Destas, 39 referém-se á cartographia sul-americana e brasileira e 7 especialmente a paulista. Por umas e outras pode-se fazer uma idéia da evolução, da geographia do nosso continente, desde o mappa de Juan de la Cosa, datado do anno proprio da descoberta do Brasil até ao das “Cortes”, em 1750, carta official da demarcação dos territorios das corôas de Portugal e Hespanha, em virtude do tratado de Madrid. Traçadas por cartographos portuguezes, hespanhóes, italianos, francezes, hollandezes e flamentogs, inglezes e allemães, formam uma collecção valiosa reunida pelo illustre barão do Rio Branco, que o sr. dr. Nilo Peçanha, attendendo a um pedido da directoria do Museu, gentilmente lhe offertou. Dentre os mappas de S.Paulo, havidos por cópia de archivos e bibliothecas brasileiras e europeás, são muito interessantes, sobretudo, o de d. Luiz de Céspedes, Xeriá, datando de 1628, o mais velho esboço cartographico de terras do “hinterland” paulista, as cartas de Fra Giuseppe di Santa Teresa, de 1698; duas cartas copiadas originaes do Museu Britannico do seculo XVIII, um mappa da demarcação de territorios paulistas e mineiros do capitão-general d. Luiz Antonio de Sousa Botelho e Mourão, morgado de Matheus, em 1766, e afinal a excellente carta do littoral paulista levantada em fins do seculo XVIII pelo coronel do real corpo de engenheiros João da Costa Ferreira. A estes diversos mappas encimam os quatro quadros historicos de Benedito Calixto: “A fundação de S. Vicemte”, e os retratos de Anchieta, Domingos Jorge Velho, Bartholomeu Lourenço de Gusmão, já existentes no Museu e tão apreciados pelo publico. Estão agora em melhor posição para serem detidamente examinados, recebendo melhor luz. Em tres grandes mesas-vitrinas situadas no centro da sala estão expostos varios e interessantes codices e documentos

⁴⁸⁴ *Chronicas do Museu Paulista*, p. 29.

esparços, obtidos graças a generosos doadores como os srs. drs. Washington Luis, Silva Leme e o saudoso dr. Augusto de Siqueira Cardoso, entre outros, e o concurso muito valioso do sr. dr. Adolpho Botelho de Abreu Sampaio, director do Archivo do Estado. Assim, ali estão reunidos inventarios de bandeirantes illustres uma carta confidencial do visconde por Martim Affonso de Sousa, contas de negocios dos seculos 17 e 18, rões de remessas de ouro tirado do sertão, roteiros de minas, cartas setecentistas entre gerentes e amigos, registo de cartas régias, e actos officiaes, livros de notas tabellioaes, autographos de personalidades notaveis, bandeirantes escriptores, homens de governo, etc, numerosas peças documentaes, emfim, referentes ás diversas phases da vida paulista, num periodo que vai de 1550 a 1822. Entre as maiores curiosidades expostas ha a notar, por exemplo, o autographo do primeiro decreto talvez assignado por d. Pedro I após 7 de setembro; uma carta confidencial do visconde de Barbacena; capitão-general de Minas, ao governo de S. Paulo, communicando-lhe a descoberta da conspiração mineira. Para commodidade do publico foram quasi todos os documentos traduzidos, a esta interpretação completando, geralmente, apanhados biographicos acerca das pessoas a quem se referem as peças documentaes.⁴⁸⁵

Segundo pudemos constatar, o texto acima é integralmente baseado no relatório enviado por Taunay à Secretaria do Interior, noticiando, ele mesmo, a abertura da sala. É premente considerar, portanto, que não se trata da visão de alguém exterior ao Museu, mas à descrição oficial reproduzida em um periódico afeito governo republicano em São Paulo.⁴⁸⁶

A descrição sobre a seleção e a disposição espacial dos objetos veicula sentidos e comunica uma determinada perspectiva sobre o tema em exposição. Tomando-a como linguagem discursiva, atentemo-nos ao conjunto dos objetos escolhidos para representar o primeiro lugar de evocação da História consolidado por Taunay.⁴⁸⁷

As tipologias foram delimitadas pelo recorte temático cumprido pela exposição: em suma, são documentos, mapas, retratos e a pintura histórica sobre a fundação de São Vicente: o eixo que orienta sua costura semântica é a dimensão histórica da formação do território paulista, brasileiro e sul-americano, do local ao continental. Se observadas em comparação, as representações cartográficas são capazes de instruir o espectador sobre o entrelaçamento entre as condicionantes da história política e as dimensões físicas: nesse ângulo, Taunay objetiva consolidar uma abordagem genealógico-evolutiva do território a partir de São Paulo.

⁴⁸⁵ *Correio Paulistano*, 24 de dezembro de 1917, p. 02.

⁴⁸⁶ *Relatório de Atividades* referente ao ano de 1917, p. 15-16. IN: APMP/FMP P5, D.33.17

⁴⁸⁷ MENESES, U. T. B. *Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico*. IN: *Anais do Museu Paulista*, SP, v. 2, jan/dez, 1994, p. 29.

Instrumentos de legitimação de poder, os mapas históricos tinham a função de construir unidades territoriais concretas, documentando a posse e a permanência de um povo sobre um determinado espaço físico. Esse procedimento, segundo Benedict Anderson, trazia a possibilidade de traçar um “perfil político-biográfico” historicamente situado.⁴⁸⁸

Se Taunay é, enfim, lembrado como historiador dos bandeirantes e homologador do projeto intelectual do IHGSP no Museu Paulista, é preciso considerar também que vinte anos antes esta já era uma preocupação bastante presente entre os colaboradores do Instituto, especialmente por meio dos escritos de Orville Derby, diretor da Comissão Geográfica e Geológica.

Intensa nas primeiras publicações da Revista do IHGSP, sua produção versava exatamente sobre a formação do território paulista, a consolidação dos limites e as primeiras bandeiras no início do século XVII.⁴⁸⁹ É razoável considerar, portanto, que a preocupação de Taunay em encadear objetos que ilustrassem a história geográfica do território fosse uma atualização dos interesses e demandas cotidianamente verbalizadas pelo governo paulista, às quais certamente o diretor estava atento.

A exploração territorial se intensificou durante os anos 1910, fazendo com que a produção de mapas, cartas e relatórios pela Comissão aumentasse consideravelmente, sobretudo após 1916, segundo observa Silvia Figueirôa.⁴⁹⁰ Uma exposição de mapas antigos atenderia, portanto, a uma demanda de fundo essencialmente político, qual seja, a legitimação da unidade territorial que o governo de São Paulo ainda se esforçava em consolidar. Nesse sentido, exigir a autenticidade do que seria copiado para a exposição revelaria o rigor de Taunay e seu compromisso com o valor moral da história.⁴⁹¹ Esta autenticidade também desvincularia a narrativa em relação ao lugar político e intelectual do autor, concedendo-lhe autonomia enquanto portador do discurso da “verdade”.

O corpo documental selecionado pelo diretor permite inferir o prisma pelo qual esse processo deveria ser observado: os acordos diplomáticos (em especial, o Tratado de Madri, de 1750). Assim, a narrativa é mediada pelos grandes marcos da história política, induzindo o espectador a observar um processo essencialmente pacífico e contrariando,

⁴⁸⁸ ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 241.

⁴⁸⁹ Cf. DERBY, O. A. *Roteiro de uma das primeiras bandeiras paulistas e São Paulo e Minas Geraes, antigas divisas*. IN: *RIHGSP*, v. 04, 1898-1899.

⁴⁹⁰ FIGUEIROA, op. cit., p. 67.

⁴⁹¹ BREFE, op. cit., p. 99.

aliás, a experiência francesa na *Galerie des Batailles*, que mobilizava episódios da vida militar nacional para descrever visualmente a formação do território nacional. No Brasil – e em São Paulo –, a construção do território nacional era um exercício diplomático.

Os documentos expostos são correspondências, assinaturas, decretos, registros e atas, em sua maioria. Potencializa-se a visão sobre quem eram os agentes da História que se pretendia narrar: “*personalidades notáveis, bandeirantes, escriptores, homens de governo*”.⁴⁹² Os nomes em destaque eram os de Martim Afonso de Souza e Dom Pedro I, cujas biografias serviram como balizas ao processo histórico contemplado: o fundador da primeira vila e o fundador da nação independente.

Nota-se, no entanto, que o ano de 1550 não corresponde à data da fundação da vila de São Vicente, dezoito anos antes, mas à chegada da Companhia de Jesus durante a expedição de Tomé de Souza, em 1549, e a fundação do colégio que deu origem a São Paulo de Piratininga em 1554, pelos padres Manoel da Nóbrega e, especialmente, José de Anchieta.⁴⁹³

Anchieta estava entre os “homens ilustres” retratados por Calixto para a coleção histórica do Museu Paulista. O projeto deste e de outros quadros foi oferecido, em 1902 e 1903, entregues ao diretor von Ihering, que o expôs na sala B-8, tendo ali permanecido até novembro de 1917, quando Taunay os transferiu à sala A-10, junto aos quadros de Bartholomeu de Gusmão e de Domingos Jorge Velho.⁴⁹⁴

Os retratos elaborados por Calixto e transferidos por Taunay representam figuras preeminentes para a história do período colonial paulista. Três deles referendam a Igreja Católica e a Companhia de Jesus: Anchieta foi o catequizador dos indígenas no povoado piratingano, o padre Bartholomeu de Gusmão foi o inventor do primeiro aeróstato, além de recobrar Alexandre de Gusmão, seu irmão e diplomata responsável pelo Tratado de Madri em 1750.⁴⁹⁵ Como mencionamos anteriormente, o retrato de Jorge Velho chama

⁴⁹² Cf. supra.

⁴⁹³ Martim Afonso de Souza era associado à fundação do primeiro povoado de Piratininga, em 1531. Cf. IHERING, op. cit., 1895, p. 09.

⁴⁹⁴ *Relatório de 1917*, op. cit.

⁴⁹⁵ Nossa hipótese para a encomenda do retrato de José de Anchieta reside nos usos historiográficos de sua personagem pelo setor católico do IHGSP, que defendiam a primazia da Igreja Católica sobre a política indigenista, em contraposição à tentativa de “laicização” das formas de contato com as diversas tribos indígenas espalhadas no interior de São Paulo. Em 1897, por exemplo, celebrou-se o III Centenário da morte do jesuíta, evento que contou com a participação de uma parcela expressiva dos membros atuantes no IHGSP. No caso de Bartholomeu de Gusmão, é possível que se tenha buscado representar um precursor da ciência e do progresso das máquinas, retórica em voga nos anos iniciais do século XX, sobretudo pela inevitável associação às intensas atividades de Alberto Santos Dumont como aeronauta.

a por ser a primeira representação de bandeirante incorporada ao Museu Paulista, quase duas décadas antes do centenário da independência.⁴⁹⁶

Jorge Velho combateu e derrotou uma ação revoltosa e, com isso, garantiu que a autoridade do governo colonial fosse restaurada. Na esteira das hipóteses anteriores, é indispensável recobrar o contexto de instabilidade do regime republicano, especialmente pela guerra contra Canudos entre os anos de 1896 e 1897, sendo coerente que, entre os “homens illustres”, houvesse um paulista que tivesse se ocupado em assegurar a ordem na colônia portuguesa. Ao reposicionar esse retrato e associá-lo a mapas e documentos referentes à formação territorial nacional, Taunay privilegia a condição quase exclusiva de “bandeirante”, e não somente pela destruição do Quilombo dos Palmares.⁴⁹⁷

O deslocamento desses retratos para a sala A-10 guarda uma importante inflexão semântica que se distancia do propósito originalmente previsto na legislação de 1894. A sala B-8, de onde foram retiradas, apresentava as figuras retratadas como portadoras e veiculadoras de um patrimônio moral que deveria ser visto, comemorado, compreendido e reproduzido pelos cidadãos republicanos.⁴⁹⁸ Associados à exposição de cartografia e documentos, os retratos adquirem outro significado. De “homens illustres” celebrados em um panteão, passam a ser mobilizados enquanto agentes históricos responsáveis pela formação do território nacional e, por isso, estão alocados em um conjunto de objetos capaz de comunicar uma relação a ser compreendida visualmente pelo espectador. Dito de outra forma, nossa hipótese é de que a exposição revoga a postura contemplativa do espectador e provoca a percepção necessariamente relacional dos significados, em que suas biografias, se não deixam de veicular os valores morais acima mencionados, não são mais autossuficientes, devendo passar a ser conhecidos, a partir de então, por sua agência na formação histórica da nação, pela catequese e pela expansão do território.

Em perspectiva relacional, as personagens conferem eloquência aos mapas e, por isso, se tornam veículos do processo histórico que Taunay queria construir e ensinar a ver. Nota-se, além disso, que o arranjo expositivo estava articulado pela tela “Fundação de São Vicente”, cuja centralidade e dimensão alargada garantia certa soberania sobre o

⁴⁹⁶ Cf. *supra*.

⁴⁹⁷ O *Guia* de 1907 traz a seguinte descrição do quadro: “Domingos Jorge Velho (B. Calixto), o celebre bandeirante e destruidor do Quilombo de Palmares.” IN: *Guia Pelas Collecções...*, op. cit., p. 99.

⁴⁹⁸ Baseamo-nos na análise de Eilean Hooper-Greenhill sobre a National Portrait Gallery of London: “Portrait galleries are intended to hold up certain groups of people for admiration and emulation, of, for example, standards of beauty, achievement and social behaviour. The pedagogic role of portrait galleries is thus open to being a moral one, achieved through the assembling and bringing to meaning of certain pieces of visual culture.” IN: HOOPER-GREENHILL, op. cit., p. 23.

conjunto de objetos presentes na sala A-10. No relatório para o secretário do Interior, Taunay deixa clara a sua intenção de fazer com que os quadros fossem privilegiados pelo espectador: “*annexei-lhes uma collecção de documentos e cartas geográficas*” [grifo nosso]. A única justificativa formalmente oferecida seria melhor a iluminação das obras. Veremos, adiante, outras possibilidades.⁴⁹⁹

As pinturas históricas foram amplamente mobilizadas nos museus históricos por sua capacidade em comunicar valores cívicos, políticos e morais por meio de cenas que representassem e celebrassem o passado nacional. Suas dimensões físicas monumentais reiteram a função pedagógica e contemplativa que deveria despertar no espectador.

É importante, nesse sentido, recobrar o contexto inaugural da “Fundação de São Vicente” e a doação ao Governo do Estado, justificada por celebrar a colonização do Brasil a partir da expansão territorial iniciada em São Paulo, privilegiando o processo de ocupação do território em detrimento do que estava oficialmente em questão, ou seja, o quadricentenário do descobrimento, ocorrido no litoral baiano.

Constatamos que o deslocamento da “Fundação de São Vicente” para o conjunto exposto na sala A-10 ressignificou seu valor enquanto objeto da coleção histórica. A sua singularidade tipológica em relação às coleções de mineralogia e paleontologia durante a gestão von Ihering era prova do valor celebrativo que deveria manter no Museu. Após a transferência da Galeria Artística, a tela “Independência ou Morte!” era o único objeto em exposição no Salão de Honra. Em ambos os casos, essa singularidade assegurava a função comemorativa dos fatos representados pelos dois quadros.

A disposição da tela na sala B-11 procurava construir a visão de que a história natural do homem era a história do território que ocupava (ou seja, de sua formação natural) promovendo o elogio à natureza, *topos* retórico presente na visão ufanista de fins do século XIX. Essa mediação, no entanto, é compreensível apenas em função do que representava o IV Centenário do Descobrimento do Brasil e a Comemoradora de São Vicente: uma resposta à visão pessimista que crescia em função da crise econômica e da confiança ainda flácida em relação ao governo republicano.

As diretrizes oferecidas por George Brown-Goode, sobre as quais já discurremos em parte, precavam que a exposição de conjuntos de objetos de tipologias distintas não seria tão eficaz quanto disposições seriadas de objetos capazes de direcionar a “lição” a ser ensinada:

⁴⁹⁹ Relatório, op. cit., p. XVI.

Single or unrelated specimens, though valuable or interesting, are in themselves of little moment in comparison with series of much less precious objects which unite to teach some lesson to the student or visitor.⁵⁰⁰

É esse critério de combinação, que prima pelo destaque de um objeto em relação a um conjunto tipológico distinto, que é capaz de evocar a potencialidade pedagógica desejada: “*The specimens for exhibition must be chosen solely with reference to the lesson they can teach singly or in combination.*”⁵⁰¹ Ao ser mobilizada para compor uma exposição de cartografia e documentos antigos, a “Fundação de São Vicente” passou a conduzir outros significados que não estavam evidenciados até então.

A primeira foi a revogação da semântica celebrativa e ufanista seguida por uma reapropriação que evidenciasse o episódio histórico, alinhando-o aos mapas e retratos históricos. Com isso, Taunay recobrou e reforçou um dos principais sentidos políticos veiculados pela pintura, a participação paulista na formação do território brasileiro. Se o sentido de *cellula mater* já havia sido veiculado desde 1900, é na sala A-10 que passa a ser efetivamente enunciado e visa, tanto quanto nas exposições de von Ihering, a instruir o olhar do visitante sobre uma narrativa a ser aprendida.

A “Fundação de São Vicente” é um ponto nodal do discurso que Afonso Taunay pretendia construir e comunicar a partir da sala que inaugurou em 1917: se os paulistas foram responsáveis pela expansão do território brasileiro, fizeram-no pacificamente. Daí uma importante continuidade na visão que o governo perrepista desejava consolidar de maneira oficial: o encontro entre Martim Afonso de Souza, os líderes indígenas Tibiriçá e Caiubi e João Ramalho, representado por Calixto como ato diplomático, permanece na exposição perenemente e não perde sua eloquência política no que diz respeito à falta de violência representada por ambas as partes. Se potencialmente enunciado pelos índios da tribo de Piquerobi, o conflito inexistente na cena e o olhar do espectador, como vimos, é direcionado ao núcleo central e representação da natureza: a ameaça é sentida, mas não é vivida pelos personagens da tela: o que predomina e rege o olhar é a aliança das elites.

⁵⁰⁰ BROWN-GOODE, op. cit., p. 38. A expressão “little moment”, segundo pudemos constatar por meio de um dicionário anglo-hispânico de 1899, equivale à expressão espanhola “de tres al cuarto”, cujo significado, de acordo com o *Diccionario de la Lengua Española*, da Real Academia Española, remete à pouca importância ou valor. Cf. BECKER, S. C. e MORA, F. (ed.) *Spanish terms and their english equivalents*. Ginn & Company: Boston, 1899. p. 270; cf. *Diccionario de la Lengua Española*, verbete “cuarto”. Disponível em: <http://dle.rae.es/?id=BTctS7T>, acessado em 18 de junho de 2017. O termo “specimens” é conceituado por Brown-Goode: “Books, manuscripts, pictures, maps, etc., become specimens when treated in the Museum method.”. Cf. BROWN-GOODE, op. cit., p. 42.

⁵⁰¹ Idem, ibidem, p. 40.

A tela é o objeto que permite articular o sentido pacífico e a ancianidade da liderança paulista na história da formação do Brasil. Se a palavra “acordo” remete à acomodação dos interesses de duas ou mais partes, ao mesmo tempo, remete igualmente à legitimidade das partes em deliberar sobre o que é disputado. O que está enunciado subjetivamente, portanto, é a legitimidade dos paulistas em liderar a nação, da fundação da primeira colônia regular em São Vicente à independência política. Em um período conturbado, já distante de sua breve hegemonia no governo federal, a elite perrepista procurava na solidez da História os argumentos para afirmar seu lugar destacado na federação, sendo o Museu Paulista uma das linhas de força para corresponder a essa demanda.

A sala A-10 veiculava, portanto, uma poderosa articulação retórica visual e pedagógica, onde a “Fundação de São Vicente” recebeu lugar de destaque. Vejamos agora as demais incorporações à exposição no decorrer dos anos, suas disposições no espaço e, por fim, outras relações apreensíveis com o programa decorativo para o Museu Paulista.

"Fundação de São Vicente" na Sala A-10 em 1937. Acervo do Museu Paulista.

A grande responsabilidade do diretor, ao ser comissionado, era preparar o Museu para a comemoração do centenário da Independência, em 1922. A montagem da sala A-10, como procuramos demonstrar, foi o primeiro passo da valorização da coleção de História e o início de uma narrativa concentrada em torno do protagonismo paulista na memória nacional. Como mostra a documentação que até então analisamos, no entanto, a incorporação de objetos não se encerrou em 25 de dezembro de 1917, quando da inauguração. Pelo contrário, a exposição recebeu novos objetos ao longo do tempo.

O inventário das coleções de 1932 revela uma exposição muito diferente da que havia sido inaugurada quinze anos antes, apesar de manter, durante todo esse tempo, o mesmo tema e foco sobre a formação histórica do território de São Paulo. Antes da apreciação sobre a lista de objetos e sobre sua disposição espacial, o inventário traz uma informação de grande relevo sobre a sala A-10 no ano de 1922: a inserção da *Carta Geral das Bandeiras Paulistas* (2,63m x 2,33m), da autoria de Taunay. Nota-se que o mapa ocupa precisamente o mesmo lugar de destaque que a “Fundação de São Vicente”, na parede oposta da sala de exposição: o paralelismo entre si e a centralidade em relação aos demais objetos enuncia o litoral enquanto ponto de partida da expansão territorial ao interior. Ao lado da *Carta* encontrava-se o retrato histórico de Domingos Jorge Velho, metonímia da própria ação bandeirante a partir do século XVII.

Com isso, Taunay restabelece a capitania vicentina enquanto a *cellula mater* do Brasil, presente no discurso da Sociedade Comemoradora desde o fim do século XIX e, no limite, desde a produção historiográfica do visconde de São Leopoldo. Na sala A-10, o século XVI tem lugar assegurado, embora limitado, em relação aos séculos XVII e XVIII, que protagonizam majoritariamente a narrativa do Museu. Dito de outra forma, a agência bandeirante na expansão, consolidação e desmembramento do território de São Paulo, originando as capitanias de Mato Grosso, Goiás, Minas Gerais e Rio Grande do Sul.

É o inventário de 1932 que permite identificar grupos mais completos de objetos e as relações que guardam entre si. Apesar da centralidade do período colonial, que compreende o principal argumento narrativo e pedagógico de Taunay, nota-se a preocupação em contemplar todas as fases de formação do território paulista e brasileiro, tendo por balizas cronológicas a fundação de São Vicente, em 1532, e a consolidação da fronteira com a Bolívia, em 1903, por meio da ação diplomática do Barão do Rio Branco. Entre os documentos expostos nas vitrines, privilegia-se a correspondência, gênero que traz implícita a agência ativa dos personagens. Os retratos

de D. Pedro I e de José Bonifácio de Andrada e Silva (ambos da autoria de Benedito Calixto) são dispostos na mesma face da exposição em que se encontra o de Domingos Jorge Velho, forçando o encadeamento das ideias de formação do território nacional e independência ao protagonismo desejado pela elite paulista.⁵⁰²

“Carta Geral das Bandeiras Paulistas”, também na sala A-10, em 1937. Acervo do Museu Paulista.

Após a inauguração da sala A-10, Taunay passou a planejar a exposição para a sala A- 11, onde deveria figurar uma narrativa sobre a história da cidade de São Paulo. Até 1922, ambas representaram a História no Museu Paulista. Segundo informa o *Guia pela Secção Histórica do Museu Paulista*, de 1937, ali estavam expostos exemplares da Câmara Municipal entre 1562 e 1882, além de pinturas sobre a formação histórica urbana. É o caso, por exemplo, de “Inundação da Várzea do Carmo”, também da autoria de Benedito Calixto. Obras de José W. Rodrigues também são igualmente numerosas e

⁵⁰² Cf. “Inventário de 1932”, com a lista de objetos anexa.

representam espaços urbanos como ruas, largos, edificações e paisagens, em perspectiva com o contraste temporal.⁵⁰³

A visão sobre a História deveria começar, portanto, pela formação histórica da capital e do território de São Paulo. Em ambas as salas, o espectador é convidado a percorrer quatro séculos de maneiras absolutamente distintas e, ainda assim, mutuamente complementares. Já em 1922, conjuntamente ao Salão de Honra e à ornamentação da escadaria principal, Taunay fez inaugurar mais cinco salas, cujas exposições foram planejadas entre 1919 e 1922: A-12, A-13, A-14, A-15 e A-16. Não discutiremos os planos para o centenário da Independência. Caberia mencionar, enfim, que o Saguão do edifício, que dava o acesso à sala A-10, recebeu, em 1922, dois painéis representando o rei de Portugal, D. João III, e Martim Afonso de Souza, colonizador e fundador de São Vicente. Na década de 1930, também foram ali alocados os painéis de João Ramalho e Tibiriçá, as personagens que fundaram a Capitania de São Vicente, de onde partiriam, pouco depois, os bandeirantes. As estátuas de Fernão Dias Paes Leme, representando a exploração das minas, e de Antônio Raposo Tavares, escravizador de indígenas, foram encomendadas ao italiano Luigi Brizzolara e também já estavam ali presentes no festejo do centenário.⁵⁰⁴

Em 1929, Taunay solicitou o retorno d’“Partida da Monção”, alocada na sala A-9, dedicada à prática monçoeira setecentista em São Paulo. O diretor da Pinacoteca do Estado, no entanto, lhe enviou também a tela “Primeiro Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro”, de Oscar Pereira da Silva, que Taunay optou por expor na sala da “antiga iconographia paulista”, A-12.⁵⁰⁵ Nesta sala foi também alocado o retrato de “Vicente Taques da Costa Góes e Aranha, sargento-mór de Itu”, de Benedito Calixto, outrora alocado na sala B-8: afastado dos demais retratos pintados por Calixto (exibidos na A-10), esse personagem foi mobilizado para representar a indumentária paulista do s. XVIII, não sendo associado à formação territorial.⁵⁰⁶

O *Guia* enfatiza o lastro documental de que se serviram A. Norfini e H. Tavola para a execução das pinturas que lhes foram encomendadas nos desenhos do explorador Hercule Florence, que documentou o interior paulista no início do século XIX. Ainda que este trabalho não objetive uma análise pormenorizada de todo programa decorativo, fica evidenciada a relação entre a “Fundação de São Vicente” e os espaços expositivos

⁵⁰³ *Guia pela Secção de História do Museu Paulista*, p. 75-77.

⁵⁰⁴ MAKINO, op. cit., p. 172-173.

⁵⁰⁵ MONTEIRO, op. cit., p. 104-105ff.

⁵⁰⁶ *Guia*, op. cit., 1937, p. 80.

subsequentes. É o desembarque de Martim Afonso e a fundação de São Vicente o que impulsiona e encadeia a narrativa histórica que deveria ser vista a partir de São Paulo.

Taunay redimensiona a semântica celebrativa cumprida pela tela na exposição de von Ihering ao inseri-la em uma narrativa expositiva contínua que garante a eficácia da valorização da narrativa em sua integralidade. Ainda que os painéis das personagens presentes na composição apareçam no saguão do Museu, é a disposição relacional com os mapas, retratos e, sobretudo, com a “Carta Geral das Bandeiras Paulistas”, a partir de 1922, que fez com que a “Fundação de São Vicente” fosse crucial para a homologação da memória oficial de um Brasil inaugurado e construído a partir do território paulista.

As escolhas agenciadas por Taunay e autorizadas pelo governo estadual fizeram com que o programa decorativo projetasse as expectativas dos intelectuais vinculados ao Instituto Histórico e Geográfico paulista e que, ao mesmo tempo, estavam presentes e atuantes na esfera política decisória. Seria importante recobrar que o diretor aguardou vinte anos para concluir a Seção de História do Museu Paulista. Atrasos, conflitos e demoradas negociações foram as razões para que apenas em 1937 os resultados fossem considerados suficientemente sólidos para a publicação do *Guia da Seção Histórica do Museu Paulista*, apresentando cada sala por meio de fotografias e da descrição sumária de seu conteúdo expositivo.

Em novembro do mesmo ano, o Serviço de Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi criado com a intenção de organizar e preservar os bens culturais que representassem a identidade nacional segundo os critérios estabelecidos por intelectuais modernistas como Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. A diretoria do órgão foi entregue a Rodrigo Mello Franco de Andrade, que esteve à sua frente durante trinta anos (até 1967). As políticas de preservação do patrimônio cultural incidiram sobre a arquitetura e a arte barroca setecentista, especialmente dos Estados da Bahia e de Minas Gerais, em suma. A emergência do Estado Novo e o consequente isolamento da elite paulista fizeram com que a política federal de reconhecimento sobre a participação de São Paulo para a representação da nação brasileira fosse diminuta em relação a alguns outros estados da federação. É fundamental que nos atentemos ao primeiro olhar do SPHAN sobre quais bens culturais paulistas poderiam representar o “nacional”.

Em 19 de fevereiro de 1938, iniciou-se a inscrição das coleções arqueológicas, etnográficas, artísticas e históricas do Museu Paulista no Livro do Tombo, atendendo ao Artigo 4º do Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, escolha que não apresenta

justificativa ou pareceres técnicos. Em nossa interpretação, o tombamento representa o rompimento final da fronteira simbólica imposta pela narrativa concentrada na ação paulista para a formação do Brasil.

No limite, trata-se de revogar o particularismo até então defendido e assegurado simbolicamente pelo governo paulista, representado por suas coleções. Incorporados ao patrimônio nacional, os objetos antes mobilizados para validar a primazia de São Paulo sobre o Brasil passaram, inversamente, a representar o poder simbólico que o governo estado-novista, representando “a nação brasileira” passava a exercer sobre os paulistas, em que o tombamento das coleções pertencentes ao Museu Paulista pese como metáfora da autonomia política revogada.

Em contrapartida, a preocupação em tombar representava reconhecer a potência simbólica dessas coleções em comunicar uma narrativa histórico-expositiva, incluindo aqui as pinturas históricas em grande formato. Com isso, retomemos o *Guia* de 1937 e nos atentemos aos textos que as apresentavam.

Além da “Fundação de São Vicente”, d’“A Partida da Monção” e do “Primeiro Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro”, mencionadas anteriormente, contemplaremos também a tela “Fundação de São Paulo”, da autoria de Oscar Pereira da Silva, incorporada à coleção do Museu em 1929 e alocada na sala “consagrada ao passado da cidade de São Paulo”, A-15. Começemos pela “Independência ou Morte!”, de Pedro Américo.⁵⁰⁷

Muito embora previsse a entrega de toda a decoração do saguão e das escadarias para a comemoração do centenário da independência, apenas o Salão de Honra ficou pronto, com a entrega das duas telas encomendadas aos pintores Domenico Failutti e Oscar Pereira da Silva.⁵⁰⁸

No Guia de 1937, a tela de Pedro Américo manteve a centralidade prevista desde sua encomenda, bem como a relação visceral com a monumentalidade arquitetônica do edifício que o Museu ocupava:

Ennobrece-lhe a soberba architectura, tão caracteristicamente palacial e dynastica, a presença da grande tela de Pedro Americo: Independencia ou

⁵⁰⁷ Sobre as concepções que orientaram a composição do pintor, a problemática da recusa pelo governo do Estado e a posterior aquisição e envio ao Liceu de Artes e Ofícios, bem como as trajetórias que a imagem da pintura cumpriram após a musealização enquanto suporte iconográfico até o IV Centenário da Fundação de São Paulo, em 1954, a referência fundamental é MONTEIRO, M. C. S. *Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva. Trajetórias de uma imagem urbana*. Dissertação de Mestrado. FAUUSP, 2012.

⁵⁰⁸ Para as encomendas de Taunay para a decoração do Salão de Honra, cf. LIMA Jr., op. cit.

Morte!, quadro famoso, certamente um dos mais populares do nosso paiz, e alvo de innumeradas reproduções pictóreas e esculptóreas.⁵⁰⁹

A descrição sobre a pintura de José Ferraz de Almeida Júnior valoriza seu papel na história da arte brasileira:

Na grande sala consagrada às monções e a Almeida Junior toda a parede do fundo acha-se occupada pela grande e celebre tela do mestre ytiano: A partida da monção, tida como um dos mais notaveis documentos da arte brasileira, pela sinceridade, o verismo e a valia da technica.⁵¹⁰

Essas duas telas são mencionadas por Mário de Andrade no anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, em 1936. O seu valor, segundo pudemos inferir, não residiria apenas nas qualidades artísticas evidentes de cada uma, mas em seu potencial evocativo da história.⁵¹¹ Essa “arte histórica” consistiria nas manifestações que, “refletem, contam, comemoram o Brasil e a sua evolução nacional”.⁵¹²

O tombamento da coleção artística do Museu Paulista, portanto, homologava a visão prevista no documento publicado dois anos antes. Ainda que tenha havido alterações até a publicação do Decreto-Lei nº 25, notam-se continuidades conceituais e desdobramentos imediatos. Os exemplos citados por Mário de Andrade são eloquentes para a compreensão das demais pinturas, igualmente classificadas enquanto patrimônio nacional.

Para as telas de Oscar Pereira da Silva, dispostas respectivamente nas salas A-12 e A-15, o *Guia* chama a atenção do espectador da seguinte forma:

O mais saliente quadro do commodo é a tela de grandes dimensões e da autoria de Oscar Pereira da Silva: “Desembarque de Cabral em Porto Seguro”, composição hoje popular em todo o paiz, pelo muito que tem sido reproduzida.⁵¹³ (...) A notar-se nesta sala a grande tela de Oscar Pereira da Silva: A fundação de S. Paulo, a 25 de janeiro de 1554, popularisada pela reprodução frequente.⁵¹⁴

Por fim, a “Fundação de São Vicente” recebe a seguinte descrição:

Possue esta sala consideravel acervo documental. Nella estão o grande painel de Calixto: Desembarque de Martim Affonso em São Vicente, em 1532, e os retratos de D. Pedro I, José Bonifácio, Anchieta e Domingos Jorge Velho,

⁵⁰⁹ TAUNAY, A. T. d'E. *Guia da Seção de História do Museu Paulista*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: São Paulo, 1937. p. 63.

⁵¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 71.

⁵¹¹ ANDRADE, Mário de. *Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*. IN: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 30, 2002. p. 271 ff. Anexo, p. 07.

⁵¹² Idem, *ibidem*, p. 04.

⁵¹³ Idem, *ibidem*, p. 80.

⁵¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 88.

todos do mesmo distinto pintor paulista e muito popularizados pelas
continuas reproduções que delles se fazem.⁵¹⁵

A exceção d’“A Partida da Monção”, Taunay destaca uma característica comum às telas de Pedro Américo, Oscar da Silva e Benedito Calixto: a composição em grande formato. As pinturas históricas, na tradição oitocentista, eram normalmente concebidas para grandes salas de museus e, por isso, deveriam provocar impacto visual imediato.⁵¹⁶

Mas a sala do Museu, segundo notamos a partir das descrições, não era o único meio de veiculação das imagens das obras que expunham. O adjetivo “popularizada” é usado para qualificá-las e, com isso, podemos inferir a existência de suportes de difusão exteriores ao Museu, que potencializam a capacidade de cristalização das visões oficiais sobre o passado e, conseqüentemente, reiteram o poder simbólico da instituição que as concentra reunidas.

Daí a preocupação já presente no anteprojeto do SPAN, de 1936, com as obras desse gênero artístico. A requisição, em 1938, para que as coleções fossem incorporadas ao patrimônio artístico nacional, e não mais apenas paulista, traz implícito o alcance da visão sobre História que, ao longo de quatro décadas, ajudaram a construir.

Um século depois do elogio do Visconde de São Leopoldo à ação dos paulistas na exploração, conquista e proteção do território da província de São Pedro do Rio Grande no século XVIII, e de declarar que a “*história de São Paulo seria a história do Brasil*”, o governo do Estado Novo revogou a singularidade histórica preterida pela elite intelectual paulista. Embora o Museu Paulista fosse o epicentro deste processo antes e durante a gestão de Afonso Taunay, seria absolutamente insuficiente e algo ingênuo supor que o poder da narrativa estivesse restrito às exposições e alcançasse apenas os seus visitantes. É necessária a compreensão do processo de sua apropriação enquanto imagem atuante na formação de uma cultura visual sobre o passado, na esteira do que propõe Ulpiano Bezerra de Menezes.⁵¹⁷

É preciso mapear as reproduções das obras de arte musealizadas homologaram e, principalmente, veicularam interpretações, escolhas e apagamentos próprios de projetos políticos historicamente datados, como foi o caso da Sociedade Comemoradora, onde Benedito Calixto encontrou a oportunidade de conceber a “Fundação de São Vicente”, doada em seguida para o Museu Paulista. Das salas do Museu, a tela foi imediatamente

⁵¹⁵ TAUNAY, 1937, op. cit., p. 73.

⁵¹⁶ THUILLIER, J. *Le problème des ‘grands formats’*. IN: *Revue de l’Art*, n. 102, 1993.

⁵¹⁷ MENESES, 2003, op. cit.

apropriada por periódicos, livros escolares e outras formas de difusão. Mais do que uma análise crítica a respeito da problemática da circulação da obra de arte musealizada, o que pretendemos é oferecer, em seguida, é um mapeamento inicial dessas apropriações.

A “Fundação de São Vicente” além do Ipiranga

Em janeiro de 1902, a *Revista da Semana*, semanário filiado ao *Jornal do Brasil*, periódico fluminense, publicou uma edição especial exclusivamente sobre as cidades do litoral sul paulista. As matérias se ocupavam, em suma, em registrar fotograficamente a pujança arquitetônica dos edifícios públicos, seus funcionários e demais personagens da vida pública – entre eles, aliás, Benedito Calixto.

Revista da Semana, edição especial, janeiro de 1902.

Trata-se da apropriação mais antiga que conhecemos dessa pintura e sua imagem é reproduzida sem justificativa aparente. Se observada segundo seu conteúdo imagético, que reúne duzentas e doze fotografias (além de gravuras), a *Revista da Semana* anuncia o elogio ao progresso e a modernidade das cidades sul-litorâneas, mas especialmente de Santos, à qual concede maior atenção.

O editor Anatólio Valladares passou um mês em Santos e, ao fim de sua estadia, registra impressões de acento marcadamente retórico e exultatório:

Santos era digno de uma homenagem especial. Pela sua tradição historica de primeira capitania do Brasil, pela gloria immortal dos seus apóstolos e das suas bandeiras, pelo seu porto magnifico, o único que possuímos de acordo com as necessidades exigências do moderno trafego internacional, pela actividade febril de seu commercio e navegação, elle merecia bem a reportagem illustrada do seu esforço e da sua riqueza. Santos é o primeiro porto do Brasil na ordem da adaptação ao intercambio marítimo contemporâneo. A obra das suas Docas é gigantesca e o serviço combinado entre a respectiva empresa constructora e exploradora e a Estrada de Ferro Inglesa, de dupla via, permite o embarque, despacho e desembarque de mercadorias em condições absolutamente excepcionaes. (...) Santos, pela sua situação, pelas suas instituições, pelo caracter dos seus habitantes e pelo patriotismo dos seus filhos, está destinado a um futuro brilhantíssimo para o qual diariamente concorre também a sua imprensa local.⁵¹⁸

Ao se apropriar da pintura histórica de Calixto, a *Revista* emoldura um discurso de elogio que contrasta a representação artística do passado com o progresso material visto no presente, como se a “tradição historica” e a “gloria immortal” encontrassem um eco evidente nas obras da Companhia Docas de Santos ou na Estrada de Ferro Inglesa: esse contraste mutuamente complementar, já observado pelas analogias performáticas no IV Centenário do Descobrimento em São Vicente.

Dois anos depois, em janeiro de 1905, foi publicada uma enciclopédia fascicular que intencionava recontar a história de São Paulo: na esteira da *Revista da Semana*, esse encarte pedagógico mobilizou as pinturas do Museu Paulista para representar episódios da história paulista, em que a “Fundação de São Vicente” ganha um destaque curioso no capítulo a respeito da fundação de São Paulo de Piratininga – a primeira tela sobre esse tema apareceria apenas dois anos depois, pelo pincel de Oscar Pereira da Silva. Além da pintura de Calixto, foram publicadas fotos da armadura de Martim Afonso de Souza e da canhoneira portuguesa do século XVI, os mesmos objetos enviados pelo Museu para a Exposição Historica e Archeologica de 1900.⁵¹⁹

⁵¹⁸ *Revista da Semana*, edição especial de janeiro de 1902, p. 03-04. Acervo da Biblioteca da Sociedade Humanitária dos Empregados do Comércio de Santos.

⁵¹⁹ *São Paulo Antigo e São Paulo Moderno 1554-1904*. São Paulo: Vanorden & Cia, vol. 01, 1905, p. 02.

Publicado pela editora de Emanuel Vanorden, sócio-fundador do IHGSP, nota-se que novamente a pintura histórica é apropriada como anteparo do elogio à modernidade, sendo que os fascículos sequenciais exaltariam instituições como a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, que tematiza o terceiro deles.

São Paulo Antigo & São Paulo Moderno, janeiro de 1904. Acervo APESP.

Tendo ainda os periódicos em perspectiva, caberia mencionar que a “Fundação de São Vicente” teve sua imagem reproduzida na *Revista Santa Cruz*, em maio de 1903. A publicação católica e vinculada à Ordem dos Salesianos começou a circular em outubro de 1900 e teve repercussão também fora do Estado de São Paulo. Vejamos abaixo o que o comentador anônimo diz a respeito da pintura de Calixto:

Busquemos no passado algumas das nossas glórias! Com laços de ouro se prende a fundação de S. Vicente às ditosas planícies do Piratininga. Bem haja o nosso grande pintor brasileiro, que soube com aureo pincel crear na tela as vivas praias do Indaguassú. Ao nosso pintor Sr. Benedicto Calixto entre muitos quadros de sua lavra puramente naciones, devemos a evocação da nascente cidade vicentina, de tanto renome nos tempos coloniaes, berço de homens illustres! Como se nos inebria a vista vendo esses campos tarjados de bellezas indiziveis, dum solo exhuberante! encanta-nos vêr essas palhoças primordiaes rodeadas de aborigenes, esses costumes primitivos, essa uberidade dum Céu dadivoso, essa praia, ao longe, o velame desses conductores - arautos do progresso, da civilisação no meio do selvagem! Pange vêr esse povo das nossas matas virgens de então, braço forte para ao trabalho... hoje ainda viver, afastado do convívio das nações; enquanto nós recorremos ao immigrante. Quantas cidades não se ergueriam hoje de

verdadeiros selvicolas, que comnosco cooperiam para desenvolver a nossa cultura e accrescer o renome de nossa nacionalidade! Em uma collina, não longe do riacho (mais tarde S. Vicente), de pouca elevação, aprasivel e bella, unindo com a de Itararé, vae perder-se nos montes visinhos de Braz Cubas, depois S. Jeronymo e hoje Monteserrate: nestas immediações a tela representa o sublime ideal do artista primoroso e grande. Entre os heróes portuguezes da familia Souza enumera-se tambem o grande Martim Affonso, que tendo escolhido local da Nova Lusitania entrou em relações com Ramalho, com Cayubi, chefe dos Tupiniquins, tribu alliada aos Guayanás, senhor das terras de Guaymbé e de Induaguassú, e mais com Tibiriça, regulo do interior nas bellas paragens de além Paranapiacaba. Martim Affonso já havia ganho o territorio de Guarapissumã até Piratininga e Jaraguá. Corria então o anno de 1532. Pouco prosperou S. Vicente sob Gonçalo Monteiro, 1º e ultimo governador desta cidade. Annos depois, grande inundação arruinou-a totalmente, mudando seus habitantes para a nascente villa da Misericordia dos Santos, cidade de Braz Cubas. Com a queda de uma surgia outra. Com a desvantagem das duas surgiu Piratininga destinada a rasgar futuro de gloria, como seus bandeirantes, mostrando aos posteros o pendão sagrado do patriotismo: com enlaces de ouro se prende a fundação de S. Vicente ás planificies do Piratininga. Mil agradecimentos ao Sr. Calixto pela mercê que nos faz evocando do passado reminiscencias, que elevam e animam o coração brasileiro.⁵²⁰

A civilização portuguesa que chega a terra inexplorada, o elogio à riqueza natural, à beleza paradisíaca “indizível”, a denúncia incisiva da não incorporação das forças de trabalho das tribos indígenas na ereção da civilização moderna são parte do invólucro de ideias propagadas pelo discurso da Sociedade de Etnographia e Civilização dos Indios, onde Calixto se inscreveu como correspondente. Não seria surpreendente mencionarmos que, dentre os principais colaboradores da Revista Santa Cruz estavam precisamente os mesmos membros de destaque da SECI e do IHGSP: Theodoro Sampaio, o conselheiro Duarte de Azevedo, Brasília Machado, Alberto Loefgren e Affonso Celso, condecorado conde papalino por Leão XIII (1878-1903). É imperativo apontar, inclusive, que uma série de artigos da autoria de Machado de Oliveira sobre a história paulista foi publicada ao longo dos primeiros volumes da *Santa Cruz*, tendo o brigadeiro paulista a autoridade historiográfica que aparecia em Calixto no início dos anos 1890.

Revista Santa Cruz, maio de 1903.

Ano 03, n. 08. Acervo APESP.

⁵²⁰ Revista Santa Cruz, maio de 1903, ano 3, n. 08.

E recobrando, enfim, o repertório visual edênico alinhado ao projeto ufanista em vigor no início do século XX, a única pintura que teve sua imagem reproduzida antes da “Fundação de São Vicente” foi a “Primeira Missa no Brasil”, de Victor Meirelles.⁵²¹ É essa mesma revista que também reproduzirá, anos depois, a imagem da tela “Fundação de São Paulo”, de Oscar Pereira da Silva, segundo notou Michelli Scapol Monteiro, cuja concepção visual dialoga diretamente com a composição pensada por Meirelles, poucos anos depois.

"Primeira Missa no Brasil", *Revista Santa Cruz*, abril de 1901. Acervo APESP.

A reprodução da imagem da “Fundação de São Vicente” na *Revista Santa Cruz* é, em nossa interpretação, e com base no que já foi argumentado e exposto nos capítulos anteriores, um exemplo bastante eloquente da relação entre a concepção e a recepção da pintura histórica a partir da inscrição do artista em um grupo de interesses específico.

A análise da reprodução da imagem da “Fundação de São Vicente” nos periódicos é possível, sobretudo, em virtude da análise – ainda que horizontal – das condicionantes de seus projetos editoriais, grupos políticos a que pertencem seus principais e ocasionais

⁵²¹ *Revista Santa Cruz*, abril de 1901, ano I, n. 07.

colaboradores, autores por eles mencionados, e, quando possível, sua iconosfera.⁵²² No segundo capítulo, apontamos as equivalências entre o ‘visível’ observável representação artística da história vicentina elaborada por Calixto e a cenografia performático-visual comemorativa do IV Centenário, em que pesem especialmente a presença dos indígenas – homologando a ideia da existência de “tribos civilizadas”, na esteira da representação feita de Caiubi e Tibiriçá – a primeira missa e o desembarque como exemplos imediatos a respeito.

Se se inicia na Exposição Historica e Archeologica, portanto, a ação representada na pintura produz efeito imediato sobre o espectador participante do IV Centenário em São Vicente: a política comemorativa perpassa, com isso, o “visível” (cujas tessitura nos permite observar os projetos político-intelectuais aos quais Calixto e a Commemoradora estiveram envolvidos), a “visão” (a partir das performances celebrativas e dos diversos suportes de difusão e recepção posteriores a elas, como os periódicos) e o “visual”, que é construído pela tela e por um conjunto mais amplo de referências visuais.⁵²³

O melhor exemplo disso, segundo constatamos, é o monumento de bronze erigido na Praça 13 de Maio. Sua localização, frente à Baía de São Vicente, aliás, é estratégica, pois direciona o olhar precisamente à paisagem onde, segundo Calixto, teria ocorrido o encontro entre Tibiriçá, João Ramalho e Martim Afonso de Souza. Em uma das faces, a data da independência, do início da regência, da abolição e da proclamação republicana.

Carlos de Escobar discursava aos convidados e sócios da Commemoradora sobre como o pincel de Benedito Calixto e o cadinho de João Niel, “lugares de memória” *per se*, seriam os responsáveis em conferir solenidade suprageneracional aos eventos de 1900 e daí, inclusive, a intenção autocelebrativa dos organizadores. Pela indústria e pela arte, pontas de lança do progresso, a civilização chegara a São Vicente em 1532, cabendo aos sócios da Commemoradora reinseri-la no curso da história, malgrada a “decadência” tão perenemente denunciada, e serem lembrados por isso pelas gerações futuras: foi o que fez, de fato, Edson Telles de Azevedo, recém-nascido à época do IV Centenário: *Vultos Vicentinos* recobra não apenas a memória de seu pai, Antônio Militão de Azevedo, mas de muitos dos personagens que, na companhia de Calixto, presenciaram e participaram das festividades centenárias.

O “visual”, explica Ulpiano Bezerra de Meneses, é apreensível pela iconosfera em que a imagem está inserida, tendo em perspectiva o sistema de comunicação visual que

⁵²² Cf. MENESES, op. cit., 2003, p. 30.

⁵²³ MENESES, 2003, op. cit.

induz o processo de seu consumo e circulação. Se a *Revista da Semana* de janeiro de 1902 inscreve a imagem da “Fundação de São Vicente” em um corpo de imagens que a toma contrapontualmente à arquitetura e aos monumentos celebrativos da modernidade, a produção editorial não esgota o mapeamento da ação da obra. É interessante notar, no entanto, como o sentido de apropriação da tela permanece inalterado desde a Exposição Histórico e Archeologica, onde dividia espaço com as invenções mecânicas e produção artesanal.⁵²⁴ A “Fundação de São Vicente” e o monumento vicentino ao IV Centenário têm os seus sentidos recobrados também pelos postais produzidos a partir de 1900 nas cidades do litoral sul.⁵²⁵ A produção seriada de objetos visuais que se pretendem circulantes nos permite referendar o sentido propagandístico que a pintura histórica de Benedito Calixto e o monumento público detêm para representar o ideário progressista-civilizacional que, no início do século XX, começava a ser levado a cabo. Ambos os postais datam de 1902 e, provavelmente, foram produzidos nesse mesmo ano ou no anterior.

Cartões postais com a “Fundação de São Vicente”, ambos de 1902. Coleção do autor.

⁵²⁴ Cf. supra.

⁵²⁵ A esse respeito, cf. GERODETTI, J. E. *Lembranças de São Paulo: o litoral paulista nos cartões postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2001.

Os cartões postais intencionam registrar o progresso em curso no litoral sul de São Paulo, à época representado, especialmente, pelas reformas do porto de Santos levadas a cabo pela Companhia Docas e, a partir de 1905, pelas reformas urbanas encomendadas ao engenheiro Saturnino de Brito. O porto de Santos, enfim, foi uma temática perene na produção artística de Benedito Calixto durante as décadas de 1880 e 1890: as mudanças na cidade deveriam ser apreendidas pela arte, e não apenas pelo cotidiano. Na capital do Estado de São Paulo, o contraste entre o passado e presente (ou a história e o progresso como os ingredientes da “civilização”) foi também registrado em cartões postais, sendo o edifício da Escola Normal, na Praça da República, exemplo contundente do elogio arquitetônico ao projeto de governo republicano.

Note-se que, até o momento, nos ocupamos em demonstrar as apropriações que a tela recebeu no primeiro quinquênio após ser incorporada à coleção histórica e exibida no Museu Paulista. Com isso, circunscrevemos um corpo de documentos visuais que, no limite, nos permite reconstruir a centralidade que a “Fundação de São Vicente” adquiriu em um sistema de comunicação que lhe permitiu agir como representação da história de São Vicente em um circuito marcadamente oficial. A partir da Exposição de 1900, a tela recebeu constantes investimentos na ampliação das modalidades pelas quais alcançaria o “olhar” do espectador. Se exposta na sala B-11 desde 1900, os periódicos e os cartões postais não são suportes complementares dos sentidos que a pintura deseja veicular, mas linhas de força igualmente relevantes na tessitura do processo histórico-visual.

Seja como for, a musealização da “Fundação de São Vicente” é o que potencializa sua legitimidade em representar um episódio comemorativo e o que justifica sua compra definitiva pelo governo paulista em 1906. Mesmo após a transferência das obras de arte que compunham a Galeria Artística do Estado de São Paulo para o Liceu de Artes, em 1905, a tela permaneceu na sala B-11 e, junto de “Independência ou Morte!”, cumpria a sua função pedagógica de “ensinar a ver” solenemente a história paulista.

Além dos periódicos do começo do século XX, os livros didáticos correspondem a um exercício de mapeamento da difusão imagética de pinturas musealizadas. Retome-se o “Quadros da História Pátria” que mencionamos no segundo capítulo: ali, as pinturas de Victor Meirelles, Pedro Américo, Firmino Monteiro, entre obras de outros artistas, tiveram suas imagens reproduzidas para o público escolar.

A “Fundação de São Vicente” passou a ilustrar os textos dos livros escolares que circulavam em São Paulo. É claro que, conjuntamente a essa obra, havia diversas outras

da autoria de Benedito Calixto e de outros artistas como Pedro Américo, Oscar Pereira da Silva, Antônio Parreiras, Victor Meirelles e Almeida Júnior. De nosso conhecimento, a imagem da tela foi reproduzida pela primeira vez em “Minha Pátria!” de José Pinto e Silva, em 1916. Durante a década de 1920, Creso Braga e José Francisco da Rocha Pombo também reproduziram a cena fundacional de Calixto. De sua autoria ainda estão constantemente presentes os retratos históricos de Domingos Jorge Velho, José de Anchieta e José Bonifácio. É a essa interface entre coleções e produção editorial escolar que Afonso Taunay se referia ao descrever a “popularização das telas” no *Guia* de 1937.

“Historia do Brasil”, de Rocha Pombo, 1925.

Acervo da Biblioteca da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

Selo comemorativo do IV Centenário da Fundação de São Vicente (700 réis)

Quem entrasse pelo saguão do Museu Paulista seria recepcionado pelos painéis de D. João III, Martim Afonso de Souza, João Ramalho e Tibiriçá. Conduzido à sala A-10, o visitante os observaria na “Fundação de São Vicente” estabelecendo uma aliança que teria levado à colonização do Brasil e, por extensão, a construção do território brasileiro.

O IHGSP mobilizou a pintura de Calixto e esses painéis para emitir uma série de selos comemorativos. Em 1932, o ocaso perrepista tornava imperativo comemorar outro quadricentenário para afirmar, agora sem quaisquer malabarismos, que “a história do Brasil era a história da capitania de São Vicente”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação se ocupou em apresentar uma reflexão sobre a tela “Fundação de São Vicente”, concluída em 1900 pelo pintor itanhaense Benedito Calixto para a comemoração vicentina do IV Centenário do Descobrimento do Brasil. Em seguida, a pintura foi incorporada à exposição do Museu Paulista, sendo ali reapropriada pelas práticas curatoriais que se sucederam ao longo do século XX, sendo, em 1938, tombada pelo recém-criado SPHAN como patrimônio artístico nacional. Representando a aliança entre Martim Afonso de Souza, Tibiriçá e João Ramalho para a fundação da capitania de São Vicente, é uma pintura histórica referencial para os estudos sobre a formação da coleção do Museu Paulista e da ação cultural do Governo do Estado de São Paulo.

Dentre as diversas modalidades de abordagem possíveis, tornou-se necessário que as problemáticas de interesse dessa pesquisa fossem circunscritas em torno de três eixos de problematização principais: o problema em torno da elaboração da pintura por Benedito Calixto; em segundo lugar, a problemática referente à sua musealização e, por último, as apropriações de sua imagem para ilustrar um episódio central para a história do período colonial paulista. Examinemos cada um deles a seguir.

No primeiro capítulo, nos dedicamos à reconstituição das políticas comemorativas elaboradas pela Sociedade Comemoradora do IV Centenário da Descoberta do Brasil para o quadricentenário cabralino, temática que, de nosso conhecimento, não havia sido explorada pela historiografia a respeito das comemorações públicas de São Vicente durante os primeiros anos do regime republicano. Esse exercício se mostrou essencial para inscrever o pintor Benedito Calixto em uma conjectura que lhe permitiu ofertar a execução do projeto (em gestação desde 1892, ao menos) de representar o episódio fundacional vicentino em uma pintura histórica de grande formato, o que se configurou como parte essencial do paradoxo de se comemorar o evento de 1500 evocando-se o povoamento iniciado em São Vicente em 1532. Com isso, Calixto estabeleceu um acordo com a diretoria da Sociedade que previa sua assessoria artística para o plano decorativo e ornamental das celebrações do IV Centenário e para as atividades gerais promovidas por ela durante o ano de 1899. Demonstramos que a tela não estava nos planos oficiais previstos pelos *Estatutos* da entidade, e que essa negociação se deu, decerto, entre agosto de 1898 e março de 1899.

Ainda nesse capítulo, procuramos mapear os interesses subjacentes às celebrações pela Sociedade Comemoradora, entendendo-a como um grupo de interesses políticos

cujos agentes estavam circunscritos em torno do senador estadual José Cesário da Silva Bastos e que contou, além disso, com a influência pessoal do comendador João Manuel de Alfaya Rodrigues para a articulação necessária à realização do evento e à solenidade que se lhe desejava imputar.

O mapeamento dessas complexas redes de relações políticas e econômicas não se pretendeu, em absoluto, esgotado. Ao contrário, nossa intenção foi oferecer parâmetros que permitissem compreender a razão pela qual a pintura foi tomada como necessidade simbólica. Nesse sentido, nossa hipótese é a de que a classe política mobilizou a história da fundação da capitania vicentina como recurso para atrair a atenção da elite política governamental estadual para a urgente necessidade de investimentos socioeconômicos no litoral sul paulista. Daí a importância do anteparo histórico-celebrativo que tanto as comemorações quanto o monumento público e a pintura nos permitiu observar, hipótese ainda reforçada pela reprodução das imagens de ambos os objetos em revistas, postais e publicações pedagógicas. Caberia reiterar que, se a civilização europeia havia aportado ao Brasil pela baía de São Vicente, conferindo-lhe lugar solene na narrativa histórica de São Paulo e da nação, era premente que o governo republicano recém-instaurado fosse coerente em direcionar seus olhares para fomentar o progresso daquela região

Ao mesmo tempo, a elaboração da obra interessava a Benedito Calixto na medida em que a pintura histórica, como gênero artístico privilegiado no sistema acadêmico de ensino, lhe reposicionaria no campo artístico paulista finissecular para além do trânsito junto às elites locais, tendo em perspectiva também que, a partir de 1895, a inauguração do Museu Paulista faria com que o estado passasse a dispor de um espaço monumental celebrativo de sua própria história. É por isso que, ao representar a cena fundacional, é provável e possível que almejasse ter seu trabalho ali exibido: o grande formato enuncia a complementaridade simbólica e funcional entre as grandes salas de museus históricos e as obras de arte celebrativas do passado nacional.

Por fim, encerramos o primeiro capítulo dessa pesquisa ao analisar a montagem e a inauguração da Exposição Histórica e Archeologica, em que Calixto exibiu a “Fundação de São Vicente” ao público pela primeira vez. Dedicamo-nos, em seguida, a estabelecer possíveis leituras relacionais entre os objetos dispostos conjuntamente na mesma sala, a partir das listas publicadas e referenciadas pelos jornais locais. Associada às invenções e objetos mecânicos, concluímos que a pintura histórica ancorava uma visão triunfalista do passado como anteparo necessário ao progresso da técnica e das máquinas – este, por sua vez, também representado pela ereção do monumento público

em bronze. Ambos se tornaram, nesse sentido, referenciais simbólicos para o discurso que a Sociedade Comemoradora pleiteava emoldurar para as autoridades públicas – tanto do regime republicano quanto da Igreja Católica.

Os sentidos apreensíveis a partir do conteúdo episódico da obra, e mesmo as suas condições de inauguração e apreensão imediatas na Exposição de 1900, no entanto, não seriam suficientes para responder aos propósitos dessa pesquisa. Isso fez com que fosse necessária uma apreciação sobre o repertório do artista que a concebeu e, dessa forma, justificamos os problemas enfrentados no segundo capítulo: além das hipóteses sobre os sentidos produzidos pela obra, era igualmente necessário compreender a que posições, diálogos ou debates correspondiam.

Com isso, iniciamos nosso segundo capítulo analisando a produção historiográfica de Calixto anterior a 1900, o livro *Villa de Itanhaem*, em que dissertou sobre as fundações quinhentistas em São Paulo. O constante referencial historiográfico por ele mencionado, José Joaquim Machado de Oliveira, permitiu que perscrutássemos os projetos intelectuais que Calixto tinha em seu horizonte quando se dedicou a escrever sobre a história de sua cidade de origem. Tendo as considerações de D. J. Z. Ferretti como nosso referencial, observamos como o *Quadro Historico da Provincia de São Paulo* se inscrevia em uma tradição da historiografia oriunda do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, cujo projeto primava pela defesa da mediação da Igreja Católica no contato com as populações indígenas. No final do século XIX, intelectuais católicos reunidos em torno de figuras preeminentes como Eduardo Prado, disputavam o protagonismo simbólico da ordem jesuítica no processo de colonização e na fundação de São Paulo – posicionamento que recebeu eco de Calixto em *Villa de Itanhaem*. Esses mesmos intelectuais se articularam em torno da *Sociedade de Etnographia e Civilisação dos Indios* que, embora efêmera, nos informa sobre as intenções em enfatizar o papel da Igreja no processo de colonização do interior paulista que, à época, era marcado pela violência contra os indígenas em virtude da expansão da lavoura cafeeira sobre suas terras. Ao se inscrever como sócio-correspondente da associação, Calixto nos informa a respeito das preocupações, debates e posições que detinha em seu horizonte.

Na segunda parte deste capítulo, voltamo-nos à construção de uma hipótese sobre a estadia do pintor na *Académie Julian*, em Paris, a partir das considerações já efetuadas por Caleb Faria Alves e, sobretudo, pela documentação pesquisada nos *Archives Nationales* da França e na Biblioteca Nacional brasileira.

Nossas análises também foram amparadas no estudo de Samuel Montière sobre a experiência de artistas canadenses contemporâneos a Calixto na *Académie Julian*, cuja documentação compilada permitiu, na esteira da contribuição de Ana Paula Cavalcanti Simioni e de Arthur Valle, reconstituir o ambiente de aprendizagem de pintura no qual Calixto esteve inserido entre 1883 e 1884. Verificou-se, além disso, que o visconde de Vergueiro intermediou seu contato com o pintor Victor Meirelles de Lima – a quem ele recorreria, poucos anos depois, para se aconselhar a respeito do plano de composição da “Fundação de São Vicente”.

Meirelles foi quem aconselhou que recorresse a *Académie Julian* para realizar seu estágio de aprendizagem e onde artistas laureados e egressos da *École des Beaux-Arts* se dedicavam a corrigir os trabalhos que os alunos inscritos em seus ateliês elaboravam ao longo da semana. Calixto decerto participou das *séances de correction* de J. Lefebvre e de G. Boulanger, que comandavam o ateliê no qual se inscreveu. Em contrapartida, não localizamos fontes que permitam afirmar, sequer pontualmente, que tenha sido aluno de W. Bouguereau e T. Robert-Fleury, tornando o problema meritório de novos esforços.

A *Académie Julian* privilegiava o ensino e aperfeiçoamento do desenho, segundo os critérios vigentes no sistema de ensino acadêmico. É nossa hipótese que, ao elaborar a “Fundação de São Vicente”, Calixto tenha observado as condições de consagração que correspondessem aos da Escola Nacional de Belas Artes, em que Meirelles fora professor – daí o investimento na elaboração de uma pintura histórica em grande formato sobre o solene episódio fundacional. Durante o processo de elaboração da pintura, Calixto podia contar apenas com dois referenciais temáticos na pintura: “Primeira Missa no Brasil” e “Fundação da cidade do Rio de Janeiro”.

Observamos que a “Primeira Missa no Brasil” foi elaborada por Meirelles a partir da necessidade de responder, pelas artes plásticas, ao mesmo projeto intelectual a que J. J. Machado de Oliveira estivera vinculado contemporaneamente no IHGB. Ao planejar a composição da “Fundação de São Vicente”, enfim, Calixto parece ter retomado as referências simbólicas em trânsito na capital federal e no IHGB de Machado de Oliveira. Era indispensável considerar também que, em sua estadia na França, o pintor visitou o *Musée de l'Histoire de France*. Aventamos, por isso, a hipótese de que a obra de Théodore Gudin na *Galerie Historique* tenha lhe chamado a atenção: além de pintor oficial da Marinha francesa, Gudin representou artisticamente a fundação da colônia de Saint-Christophe e da Martinique, dialogando com os retratos históricos de autoridades coloniais elaborados por Calixto nos primeiros anos do século XX.

Mapeadas algumas possibilidades de referenciais adotados por Calixto no Brasil e na França, dedicamos a última parte do segundo capítulo a enunciar hipóteses a respeito da “Fundação de São Vicente”. Em primeiro lugar, é notório que Calixto representou a baía de São Vicente como um cenário natural esteticamente exuberante e, se atentarmos às reflexões de M. R. Wanderley sobre a representação edênica da natureza propagada por um discurso ufanista tributário da ação da providência divina quanto às riquezas da natureza terrena, o litoral paulista seria, dessa forma, um recurso a ser explorado. Nossa hipótese é a de que, em fins do século XIX, as elites política e econômica de Santos e de São Vicente desejavam atrair investimentos agrários para a região, tendo em perspectiva as atenções voltadas quase exclusivamente para o interior do Estado de São Paulo pelos aportes de recursos financeiros destinados à lavoura cafeeira e para o estabelecimento de novos núcleos coloniais. Ao representar a fundação de São Vicente, Calixto constrói um olhar para o passado vicentino que dialoga analogicamente com as necessidades que seus contemporâneos enunciavam.

Calixto representa duas narrativas autocomplementares: de imediato, observa-se o núcleo central de personagens em segundo plano, que conduz o olhar verticalmente em direção à gradação dos planos da composição: trata-se da aliança estabelecida entre as autoridades portuguesas e indígenas, mediadas pacificamente por João Ramalho. Em primeiro plano, Calixto cria uma narrativa horizontal entre os soldados portugueses e os membros da tribo de Piquerobi que, por sua vez, recebe uma proposição de paz advinda de Ramalho. Entrecruzam-se duas situações: de confiança e de desconfiança das tribos indígenas em relação aos colonizadores. A resolução do conflito anunciado, a partir do que pudemos constatar, pertence à autoridade legítima representada por Martim Afonso de Souza: em “Fundação de São Vicente”, cabe à autoridade civil a mediação da querela entre europeus e indígenas. Sem a autoridade, despertar-se-iam tensões entre as partes.

Não há violência representada, mas o conflito é insinuado como possível pela flecha em vias armação, pela espada em riste e pelo desembainhar em curso. A cruz não recebe centralidade, mas forma uma relação geométrica triangular com as flâmulas, que aponta a Piquerobi. Governo, Igreja e ordem religiosa deveriam agir em conjunto para civilizar os indígenas resistentes: há contraste entre os soldados armados e o sacerdote em terceiro plano.

A pintura constrói um sentido político que dialoga, em nossa perspectiva, com o projeto dos intelectuais católicos reunidos no IHGSP, na Sociedade de Etnographia e

Civilização dos Índios e em torno do III Centenário Anchieta (1897). Essa hipótese se reforça, enfim, pela reprodução da pintura em 1903 na *Revista Santa Cruz*.

Reconstituir os sentidos políticos, historiográficos, plásticos e dialógicos da tela, a partir das fontes documentais arroladas era uma condição necessária à problemática do terceiro capítulo: a musealização e a exibição da tela entre 1900 e 1932, datas em que se comemoraram, respectivamente, os quadricentenários do Descobrimento e da fundação de São Vicente.

Em 1900, a tela foi incorporada à coleção histórica do Museu Paulista, passando a ser exibida na sala B-11, onde também estavam em exibição as coleções de minerais e fósseis. A localização da tela não era aleatória, ou motivada pela falta de espaço noutros ambientes do edifício. Além de ter sido uma escolha pessoal do pintor, evidenciamos a homologia semântica entre a “Fundação de São Vicente” e as coleções paleontológica e mineralógica: observa-se a continuidade entre a história natural do território e a história de sua ocupação histórica pelo homem. A singularidade do objeto em relação às rochas e fósseis seriadas reforçava, na perspectiva de von Ihering, a função comemorativa que a tela concentrava em relação à coleção de história pátria: é isso que justificou, também segundo o que pudemos observar, sua compra definitiva e manutenção na exposição do Museu Paulista entre 1905 e 1906. Após o litígio enfrentado entre Calixto e a Sociedade Comemoradora, o poder público pagou 5:000\$000 (cinco contos de réis) pela obra.

Em dezembro de 1917, Afonso Taunay inaugurou a sala A-10, realocando ali a “Fundação de São Vicente”. Observamos que, disposta conjuntamente aos retratos dos personagens envolvidos na formação do território nacional pelos tratados diplomáticos, mapas e documentos, Taunay privilegia o acordo estabelecido entre Martim Afonso de Souza, Tibiriçá e João Ramalho e, a partir de 1922, alocou a *Carta Geral das Bandeiras* na face oposta à cena fundacional. Taunay construiu assim uma relação imediata entre os objetos na intenção de programar o olhar do visitante em direção ao protagonismo paulista, tanto no que diz respeito ao estabelecimento da primeira colônia regular na América Portuguesa, quanto na expansão e formação do território nacional pelas bandeiras seiscentistas. Com isso, a pintura é reapropriada como sendo parte de uma perspectiva histórica processual, significado construído a partir da operação relacional guardada entre si e os objetos que lhe foram adjacientemente dispostos.

A singularidade/unicidade que garantia a semântica comemorativa do episódio da história paulista ficaria, portanto, em segundo plano. Seria primordial mencionar, enfim, que João Ramalho é quem ganha protagonismo – mesmo que, pela composição da tela,

isto não esteja enunciado: de alcaide-mor de Santo André da Borda do Campo, sua biografia é esculpida pela historiografia paulista das primeiras décadas do século XX: na sala A-10, é o patriarca dos bandeirantes.

O último eixo de problematização, que encerra tanto o terceiro capítulo quanto as reflexões provenientes dessa pesquisa, procura reconstruir os sentidos de apropriação da pintura histórica musealizada. Localizamos três reproduções da imagem da “Fundação de São Vicente” em periódicos paulistas e duas em cartões postais. Sua concentração no período entre 1902 e 1904 é notória e reforça nossa hipótese quanto à necessidade que representava no elogio ao passado vicentino e paulista como anteparo à convocação dos padrões civilizacionais modernos pelas elites santista e vicentina. A imagem da tela foi reproduzida em livros escolares a partir de 1916, prática editorial que, aliás, já celebra o seu primeiro centenário e aponta possibilidades de reflexão sobre a circulação de obras de arte pertencentes aos acervos de museus de história públicos.

A série comemorativa de selos do IV Centenário da fundação de São Vicente editada pelos Correios, agenciada pelo IHGSP, reuniu as reproduções da “Fundação de São Vicente” e dos painéis de Wasth Rodrigues exibidos no saguão do edifício do Museu Paulista. Ela aponta a necessidade de problematizar-se a força simbólica que a celebração do passado vicentino recebeu a partir de 1932, momento em que tanto a historiografia para a celebração dos bandeirantes já estava consolidada, quanto havia tensões políticas em curso.

Construir hipóteses a respeito dos sucessivos projetos curatoriais elaborados para o Museu Paulista ao longo do século XX é um desafio que essa pesquisa não pretendeu realizar e, necessariamente, demanda novos esforços. De retrato do passado, a pintura passava a ser claramente abordada como uma obra de um pintor, oriunda de diálogos historiográficos e, por essas razões, como um documento de seu tempo de produção.

Espera-se que os resultados apresentados ao longo dessa pesquisa, assim como as reflexões sobre a historicidade dos sentidos curatoriais e culturais adquiridos ao longo das três primeiras décadas do século XX pela “Fundação de São Vicente”, tenham contribuído para a problematização dos agentes, interesses em disputa e também das condições de formação da coleção e dos discursos visuais do Museu Paulista, centro nevrálgico para a política de memória social de São Paulo e do Brasil.

FONTES DOCUMENTAIS

Arquivo Público do Estado de São Paulo

Dossiê Benedito Calixto (Fundo IHGSP)

Dossiê sobre o pagamento da tela “Fundação de São Vicente”

São Paulo Antigo e Moderno 1554-1904. Fasc. 1. Vanorden & Cia: São Paulo, 1905.

A Villa de Itanhaem, 1895.

Manuscritos, ensaios e correspondências diversos;

Fundo Secretaria do Interior (1900-1902)

Annaes da Câmara dos Deputados do Estado de São Paulo (1900, 1904, 1905, 1906)

Cidade de Santos (jornal) (1898, 1899 e 1900)

Revista Santa Cruz (outubro/1900 - maio/1903);

Relatório da Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo (1899, 1900, 1905, 1906);

Museu Paulista da Universidade de São Paulo (Arquivo Público e Biblioteca)

Correspondências e ofícios diversos (entrada da tela no Museu)

Livro de Protocolos Enviados

Chrônicas do Museu Paulista (1895-1899, 1917-1918)

Relatório de Sindicância do Museu Paulista (1916)

Inventário das Coleções (1932)

Relatório de Atividade de 1917

Guia pelas collecções do Museu Paulista, 1907

Guia pela Secção Historica do Museu Paulista, 1937

Revista do Museu Paulista, v. 01-07 (1895-1907) e v. 10 (1918)

Recortes de jornais, de notícias referentes ao Museu (1931): sobre o IV Centenário da Fundação de S. Vicente.

Biblioteca Florestan Fernandes (FFLCH/USP)

Annaes do Senado Estadual de São Paulo (1898, 1899 e 1900)

Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (v. I a X, 1895-1905, XXIX e XXX, 1931-1932)

AZEVEDO MARQUES, Manuel Eufrásio de. *Apontamentos Históricos, Geográficos, Biográficos, Estatísticos e Noticiosos da Província de São Paulo, seguidos da cronologia dos acontecimentos mais notáveis desde a fundação da Capitania de São Vicente até o ano de 1876*. Tomos I e II. *Biblioteca Histórica Paulista*. (Dir. Afonso de E. Taunay.). Publicações comemorativas sob o alto patrocínio da *Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo*: São Paulo, 1953.

Arquivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SR-SP)

Processo nº 0139-T-38: Tombamento das coleções do Museu Paulista (15/04/1938)

Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital

O Commercio de S. Paulo

O Estado de S. Paulo

Lavoura e Commercio

A Bohemia

Correio Paulistano

Santos Commercial

O Paiz

Don Quixote

Gazeta de Notícias

O Coleccionador de Sellos.

Biblioteca Nacional – Setor de Manuscritos

Carta de Benedito Calixto a Belmiro de Almeida, 1901

Carta de Benedito Calixto a Domingos Jaguaribe Jr., 1897

Arquivo Histórico da Câmara Municipal de São Vicente

Atas da Câmara Municipal de São Vicente (1899, 1900, 1931 e 1932) - Arquivo da Câmara Municipal de São Vicente

Acta Synthetica dos trabalhos realizados pela Comissão Commemoradora do IV Centenário da Fundação de S. Vicente, de 07 de setembro de 1931 a 19 de março de 1933.

Biblioteca da Sociedade Humanitária dos Empregados do Comércio de Santos

Vicentino (jornal), 1899-1900

Revista da Semana dedicada ao litoral sul de São Paulo (Ed. especial, janeiro/1902)

A Arte Brasileira (1.ed., 1888), de Luiz Gonzaga Duque-Estrada.

Acervo do Palácio Martim Afonso, Prefeitura Municipal de São Vicente

Retrato de Martim Afonso de Souza (B. Calixto, o.s.t., 200x130cm 1900)

Porto das Naus (B. Calixto, o.s.t., 50x75cm, 1881)

Desembarque de Martim Affonso de Souza (B. Calixto, o.s.t., 47x73cm, 1881)

Fundação de São Vicente (B. Calixto, o.s.t., 65x100cm, 1900?)

Acervo da Casa Martim Afonso (São Vicente, SP)

Álbum Oficial do IV Centenário da Fundação de São Vicente 1532-1932

Planta do Monumento do IV Centenário do Descobrimento do Brasil da Praça 22 de Janeiro (desenho de B. Calixto)

Santos Noutros Tempos. São Paulo, 1953.

CALIXTO, B. *Capitanias Paulistas*. São Paulo: Casa Duprat/Casa Mayença, 1927.

CABOCLO, Eliana et BARCELOS, Irene. *Gente de São Paulo, São Paulo da Gente: História*, 3ª série. Editora do Brasil: São Paulo, 2005.

FABRA, Carlos. *São Vicente: Primeiros Tempos*. São Vicente, 2010.

TEIXEIRA, F. M. P. *História de São Paulo: 4º ou 5º ano*. São Paulo: Ática, 2008.

Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de São Vicente

Vicentino, nºs 02 e 12

Estatuto da Sociedade Comemoradora do IV Centenário da Descoberta do Brasil, 1898

Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Santos

Revista Brasil-Portugal (1900-1901). Lisboa: Typographia da Companhia Nacional Editora, 1901. Cf. <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/BrasilPortugal/> para os demais exemplares digitalizados.

GERODETTI, J. E. et CORNEJO, C. *Lembranças de São Paulo. O litoral paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2001.

Cellula Mater. Informativo do Instituto Histórico e Geográfico de São Vicente.

Saga Martim Afonso. Imprensa Oficial de São Vicente, 2000.

AZEVEDO, E. T. de. *Vultos Vicentinos. Subsídios para a história de São Vicente*. São Vicente, 1972.

RODRIGUES, Olao. *História da Imprensa de Santos*. 1979.

SANTOS, F. M. dos. *História de Santos. Vol. 01. 1532 - 1936*. Empreza graphica da “Revista dos Tribunaes”: São Paulo, 1937.

Acervo Histórico Digital da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo

Decreto nº 249 de 26 de julho de 1894;

Lei nº 686 de 16/09/1899 (Projeto da lei orçamentária para 1900)

Parecer nº 03 da Comissão de Fazenda, de 24/04/1900;

Parecer nº 50 de 1900, de 26 de julho de 1900.

Parecer nº 03 da Comissão de Fazenda e Contas, de 23/08/1905;

Projeto nº 15 de 1905;

Projeto nº 50 de 1905 (Projeto da lei orçamentária para 1906)

Biblioteca da Pinacoteca de Santos - Benedito Calixto

TEIXEIRA, Milton. *Benedito Calixto. Imortalidade*. Editora da UNICEB.

POMPEIA, S. L. (ed.) *O Porto de Santos e a História do Brasil*. Editora Neotrópica: Santos, 2010.

A conquista da Serra do Mar. (Vários autores) Editora Ecovias, 2002.

Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP

Revista da Sociedade de Etnographia e Civilização dos Índios, 1901.

Exposição Commemorativa do 4º Centenário da Fundação de São Vicente 1532-1932, São Paulo, Janeiro-Fevereiro, 1932 (catálogo de exposição).

Acervo Digital Brasileira

AMARAL, Tancredo do. *A História de São Paulo ensinada pela biographia de seus vultos mais notáveis*. Alves & Cia Editores: Rio de Janeiro, São Paulo, 1895.

CÂNDIDO, A. Zeferino. *Brazil*. Imprensa Nacional: Rio de Janeiro, 1900 (IV Centenário do Descobrimento do Brasil)

COUTO DE MAGALHÃES, J. V. de. (General). *7ª Conferência para o Tricentenário de Anchieta. Assumpto: Anchieta, as raças e as linguas*. São Paulo: Typographia a vapor Carlos Gerke & Cia, 1897.

A era de Martim Affonso. Conferencias a propósito do IV Centenario da fundação de São Vicente. MDXXXII - MCMXXXIII. São Paulo Editora Limitada, 1935.

José de Anchieta, a Luz da Historia Patria. Compilação historica. Serie Anti-Jesuita. São Paulo, 1896.

Conferências preparatórias do III Centenário do Venerável Pe. Joseph de Anchieta. Aillaud & Cia: Paris, Lisboa, 1900.

Anchieta, o carrasco de bolés à Luz da História Pátria. Compilação histórica. Serie Anti-Jesuita. São Paulo, 1896.

FONSECA, Faustino da. *A Descoberta do Brazil*. Typographia da Empreza do Jornal O Século: Lisboa, 1900.

FONSECA, J. J. *Estudo analytico - Descobrimento do Brazil*. Typ Leuzinger: Rio de Janeiro, 1895.

ASSOCIAÇÃO DO QUARTO CENTENÁRIO DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL. *Livro do Centenário*. Vols. 01, 02 e 03. Imprensa Nacional: Rio de Janeiro, 1900-1902.

Hemeroteca Roldão Mendes Rosa (Secretaria Municipal de Cultura de Santos)

A Tribuna (jornal): 1931-1932

Polianteia Vicentina, 1982

Biblioteca Digital do Senado Federal

CAPISTRANO DE ABREU, João. *Capítulos de História Colonial. (1500-1800)*. Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal, 1998.

LUIS, Washington. *Na Capitania de São Vicente*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004.

Leme, PEDRO TAQUES de Almeida Paes. *História da Capitania de São Vicente*. Ed. do Senado Federal, v. 25. Brasília: Senado Federal, Comissão Editorial, 2004.

Acervo Digital do Laboratório de Ensino de História e Materiais Didáticos (USP)

ALMEIDA, João Vieira de. *Pátria. Livro dedicado à Mocidade Brasileira*. Editora Casa Eclética: São Paulo, 1899.

BRANDÃO, A. *O Brasil para a instrução primária*. Alves & Cia: São Paulo, 1896.

MACEDO, J. M. de. *Lições de Historia do Brasil para uso das escolas de instrução primária*. H. Garnier, livreiro-editor: Rio de Janeiro, Paris, 1898.

MELLO, AMÉRICO BRAZILIENSE de Almeida. *Lições de História Pátria*. Typ. da Provincia: São Paulo, 1876.

PINTO E SILVA, J. *Minha Pátria. Ensino da Historia do Brazil no segundo anno do curso preliminar*. Augusto Siqueira & Cia: São Paulo, 1916.

ROCHA POMBO, J. Francisco da. *História do Brasil com muitos mappas historicos e gravuras explicativas*. Companhia Melhoramentos: São Paulo, 1925.

Acervo particular de Celso Calixto Rios

Carta de Victor Meirelles a Benedito Calixto, de 08/06/1892 (cópia)

Acervos Digitais Diversos

BROWN-GOODE, G. *The Principles of Museum Administration*. Coultas and Volans, Exchange Printing Works: York, 1895. Disponível em: www.archive.org

CAPISTRANO DE ABREU, João. (org. Antônio Paim) *Descobrimento do Brasil e Povoamento*. Centro de Documentação do Pensamento Brasileiro. Disponível no link: [http://www.cdpb.org.br/capistrano_de_abreu\[1\].pdf](http://www.cdpb.org.br/capistrano_de_abreu[1].pdf)

FREI GASPAR DA MADRE DE DEUS. *Memórias para a História da Capitania de S. Vicente, hoje chamada S. Paulo, do Estado do Brazil*. Typografia da Academia das Sciencias: Lisboa, 1797. Disponível em: www.archive.org

MACHADO DE OLIVEIRA, J. J. *Quadro Historico da Provincia de São Paulo*. Typ. Imparcial de J. R. A. Marques, 1864. Disponível em: www.archive.org

Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, v. 07, n. 23, 1900. Disponível em www.archive.org

Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Tomo LXIV, Parte I, 1901. Disponível em www.archive.org

Archives Nationales Françaises

Fonds de l'Académie Julian (1870-1932) : MIC/63AS/01 – 08

Catalogue Général des Élèves ;

« Fiches d'abonnement de l'artiste » ; *Suppléments* (MIC/63AS/09) : « Atelier MM. Boulanger et J. Lefebvre »

Bibliothèque de l'Institut National de l'Histoire de l'Art

AMIOT-SAULNIER, E. *La peinture religieuse en France, 1873-1879 : Prix du Musée d'Orsay* 2006. Paris : Musée d'Orsay, 2007.

ARCHIBALD, E. H. H. *The Dictionary of Sea Painters of Europe and America*. 3. ed. Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2000.

AUBRUN, M.-M. *Gustave Boulanger, peintre eclectique*. IN : *Bulletin de la Société d'Histoire de l'art français*, n. 51, 1986, p. 167-256.

BARTOLLI, D. et ROSS, F. C. *William Bouguereau: Catalogue Raisonné of his painted works*. Woodbridge: Antique Collector's Club, 2010.

BÉGOT, D. *Peinture d'histoire et fait colonial aux Antilles françaises*. IN : BONNIOL, J.-L. et CRIVELLO, M. (dir.) *Façonner le passé. Représentations et cultures de l'histoire XVIe – XXIe siècle*. Presses Universitaires de Provence, 2004.

BÉRAUD, E. (ed.) *Souvenirs du Baron Gudin, peintre de la Marine (1820-1870)*. 3^{ème} éd. Paris : Plon-Nourrit et Cie, imprimeurs-éditeurs.

BERTINET, A. *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris : Mare & Martin, 2015.

BRION, M. *Les peintres de Dieu*. Paris : Éditions du Félin, 1996.

CHAUDONNERET, M.-C. *L'état et les artistes. De la restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*. Paris : Flammarion, 1999.

CHU, P. T.-D. et DIXON, L. S. (eds.) *Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century art. Essays in honor of Gabriel P. Weisberg*. Newark: University of Delaware Press. 2015.

CHU, P. T.-D. et WEISBERG, G. P. (ed.) *The popularization of Images: Visual culture under the July Monarchy*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1994.

DÉTRÉE, J.-F. (dir.) *Catalogue des peintures de Marine*. Bonsecours : Point de vues, DL 2008.

DRISKEL, M. P. *Representing Belief: Religion, Art, and Society in Nineteenth century France*. Pennsylvania State University, 2010.

FEHRER, C. *New light on the Académie Julian and its founder (Rodolphe Julian)*. IN: *Gazette des beaux-arts*, 6th, 126, no. 1384-1385, p. 207-216.

- FEHRER, C. *The Julian Academy, Paris 1868-1939*. New York: Shepherd Gallery, 1989.
- GAVARD, C. *Galleries Historiques du Palais de Versailles*. Paris : Imprimerie Royale, 1848.
- GENET-DELACROIX, M.-C. *Art et État sous la IIIe République. Le système des Beaux-Arts 1870-1940*. Paris : Publications de la Sorbonne, 1992.
- HEINICH, N. *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris : Les éditions de minuit, 1993.
- _____. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris : Éditions Galimard, 2005.
- _____. *Être artiste*. Paris : Klincksieck, 1996.
- JARRAUSSÉ, D. Et HOUSSAIS, L. (eds.) *Nos artistes aux colonies. Sociétés, expositions et revues dans l'Empire français. 1851-1940*. Paris : Éditions esthétiques du divers, 2015.
- LANDES, J. B. *Visualizing the nation. Gender, representation and revolution in Eighteenth Century France*. New York : Joan B. Landes, 2001.
- LAURENT, S. *Art et industrie. La question de l'enseignement des arts appliqués (1851-1940). Le cas de l'École Boulle*. Paris : Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1995.
- LECOY DE LA MARCHE, A. *La peinture religieuse*. Paris, 1892.
- LEVIN, M. R. *Republican Art and Ideology in Late Nineteenth-Century France*. Paris: UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan. 1986.
- LES PEINTRES DE LA MARINE. Châteauneuf-Val-de-Bargis : Éd. des Riaux, 2005.
- MARRINAN, M. *Historical Vision and Writing of History at Louis-Philippe's Versailles*. IN: CHU, P. T.-D. et WEISBERG, G. P. (eds.) *The popularization of Images: Visual culture under the July Monarchy*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1994, p. 113-143.
- ROLLAND, J. *Art Catholique et politique. France XIXe – XXe siècles*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- SCHIEDER, M. *Au-delà des Lumières. La peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime*. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2015.

SOULIÉ, E. *Notice du Musée Impérial de Versailles*. 1^{er} partie. 2^e édition. Paris : Charles de Mourgues Frères, Successeurs de Vinchon, Imprimeurs des Musées Impériaux, 1859.

_____. *Notice du Musée National de Versailles*. 2^e Partie. Premier Étage. 4^e Édition. Paris, Charles de Mourgues Frères, Imprimeurs des Musées Nationaux, 1881.

PECK, J. F. (ed.) *In the studios of Paris. William Bouguereau and his american students*. Tulsa, Okla, New Haven, Conn.: Phillbrook Museum of Art: Yale University Press, 2006.

POULOT, D. *Musée, patrimonialisation et restauration : les nouvelles représentations du passé*. IN : TILLIER, B. (dir.), *L'art du XIX^e siècle. L'heure de la modernité 1789-1914*. Paris : Citadelles & Mazenod, Paris, 2016, p. 539-573.

WHITE, H. et WHITE, C. *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*. Paris : L'Harmattan, 1991.

YOUNG, Marnin. *Realism in the Age of Impressionism. Painting and the Politics of Time*. New Haven: Yale University Press, 2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABUD, K. M. *O Sangue Intimorato e as nobilíssimas tradições. A construção de um símbolo paulista: O Bandeirante*. Tese de Doutorado. FFLCH/USP, 2005.

ALVES, A. M. de. A. *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder. O Museu Paulista 1893-1922*. São Paulo: Humanitas, EDUSP, 2001.

ALVES, C. F. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003.

ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas*. (Trad. Denise Bottman). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOURDIEU, P. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. (Trad. Maria Lúcia Machado). São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

_____. *Social space and symbolic power*. IN: *Sociological Theory*, v. 07, n. 01, 1989, p. 14-25.

BREFE, A. C. F. *O Museu Paulista – Afonso Taunay e a memória nacional*. São Paulo: Editora UNESP, Museu Paulista, 2005.

- BUENO, C. *Política externa da Primeira República. Os anos de apogeu - de 1902 a 1918*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- CARVALHO, J. M. de. *A formação das almas. O imaginário da República no Brasil*. (23. ed.) São Paulo: Cia. das Letras, 2014.
- COENEN-HUTHER, J. *Sociologia das Elites*. (Tradução: Luís e Ana Paula Viveiros). Lisboa: Instituto Piaget, 2006. (Coleção Epistemologia e Sociedade).
- COLI, J. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora SENAC de São Paulo, 2005. (Série Livre Pensar, 17).
- COSTA, A. M. da et SCHWARCZ, L. M. *1890-1914: No tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- FERREIRA, A. C. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- FIGUEIREDO, B. G. et VIDAL, D. G. (orgs.) *Museus. Dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. (Coleção Patrimônio, 5).
- FIGUEIRÔA, S. F. M. *Modernos Bandeirantes: A Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo e a exploração científica do território paulista (1886-1931)*. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP, 1987.
- GAGLIARDI, J. M. *O indígena e a República*. São Paulo: EDUSP, Hucitec, SEC-SP, 1989.
- GEARY, P. J. *O Mito das Nações. A invenção do nacionalismo*. São Paulo: Conrad, 2005.
- HOOPER-GREENHILL, E. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Routledge: New York, 2000.
- LIMA JR., C. R. *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. Dissertação de Mestrado. IEB/USP, 2015.
- MARINS, P. C. G. *Nas matas com poses de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia*. IN: *Revista do IEB*, n. 44, fev. 2007.
- MATOS, O. N. de. *Afonso Taunay, historiador de São Paulo e do Brasil. Perfil biográfico e ensaio bibliográfico*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 1977. (Coleção Museu Paulista, série ensaios, vol. 01).
- MENESES, U.T.B. *Pintura histórica: documento histórico?* IN: Museu Paulista – USP (org.). *Como explorar um museu histórico (material didático)*. São Paulo: Museu Paulista - USP, 1992.

_____. *Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico*. IN: *Anais do Museu Paulista*, SP, v. 2, jan/dez, 1994.

MONTEIRO, M. C. S. *Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana*. Dissertação de Mestrado, FAU-USP, 2012;

MORAES, F. R. de. *Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering*. IN: *Anais do Museu Paulista*, v. 16, n. 01, p. 220-221.

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

NEVES, C. M. das. *A Vila de São Paulo de Piratininga. Fundação e Representação*. São Paulo: Annablume; FAPESP; 2007.

OLIVEIRA, C. H. de S. et MATTOS, C. V. de. (orgs.) *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: EDUSP, Museu Paulista da USP, 1999. (Coleção Acervo, 2).

OLIVEIRA, L. L. *A Questão Nacional na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

OLIVEIRA, Maria Alice Milliet de (org.). *Benedito Calixto: memória paulista*. São Paulo: Banespa/Pinacoteca do Estado, 1990.

PICCOLI, V. (org.) et al. *Coleções em Diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016.

POULOT, D. *Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores*. (1.ed. 2006). São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

_____. *Museu e Museologia*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. (1.ed. 2005) Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Les musées d'Histoire en France entre traditions nationales et soucis identitaires*. IN: *Anais do Museu Paulista*, v. 15, n. 02, p. 293-316. São Paulo, Jul-Dez. 2007.

SCHWARCZ, L. K. M. *O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STUMPF, L. K. *A terceira margem do Rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras*. Dissertação de Mestrado. IEB/USP, 2014.

- SOUZA, Marli Nunes de (org.). *Benedito Calixto: um pintor à beira mar*. (catálogo) Santos: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002.
- VASCONCELLOS, C. de M. *Imagens da Revolução Mexicana*. São Paulo: Alameda, 2007.
- THUILLER, J. *Le problème des “grands formats”*. IN: *Revue de l’Art*, n. 102, 1993.
- WANDERLEY, M. da R. *Jubileu Nacional: A comemoração do quadricentenário do Descobrimento do Brasil e a refundação da identidade nacional (1900)*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 1997.

ANEXOS

ANEXO I

Colaboradores da Sociedade Comemoradora do IV Centenário da Descoberta do Brazil

Fonte: *Cidade de Santos*, 22 de março de 1900, p. 02

“Donativos angariados pelos directores Oscar Luiz Ribeiro e Antonio José da Silva Bastos para auxiliar a construção do monumento.”	
Valor	Doadores
500\$000	Telles, Quirino & Nogueira; José Caballero; Julio Conceição; Naumann Gepp & C. Limited; Bento de Souza & C.
200\$000	Olegario Paiva; Augusto Leubá & C.; The City of Santos; Vicente Teixeira MarquesZerrenner Büllow & C.; Theodor Wille & C.; Eduardo Johnston & C.; Queiroz Barros & Irmãos; João Procopio & C.; Augusto Hacherott
100\$000	Paulino Ratto; Francisco de Paula Ribeiro; Antonio Luiz Ribeiro; Antonio Carlos da Silva; Palemom Gomes; Souza Santos & C.; Almeida Mello & C.; José Maria Botelho; Miranda & C.; Antonio Domingues Pinto; Souza Queiroz & Amaral
50\$000	Alexandre Martins de Oliveira; Alves Felix & C.; José Bernardes de Oliveira; Rios & Ferreira; Viriato Correia da Costa; A. C. Guimarães; H. A. Reippert; Leoncio Ratto; Leão de Moura & C.; Rosas & Campos; E. J. de Campos; Coronel José Carlos da Silva Telles; Guilherme Voos; Geraldo Leite & C.; A. C. Bezerra Paes; Jacintho Pimentel; L. Mello & C.; Freitas & Negrão; Moura Almeida & Araujo.
“Donativos angariados pelo membro da comissão, sr. Jorge de Sá Rocha”:	
Valor	Doadores
200\$000	Meyer, Barbosa & C.; Salles, Toledo & C.; Estanislau do Amaral & C.; Penteado & Dummont; Coutinho & Ferreira; B. Ribeiro; Hard Rand & C.; Raphael Sampaio & C.; Maia & Ribeiro; A. Fiorita & C.; Associação Commercial; Companhia Lupton
100\$000	L.C. & F.; Oliveira Vieira & C.; Silva Araujo & C.; Leal & C.; Arruda Machado & C.; Prudente F. da Silva & C.; Um anonymo
50\$000	Zeferino Lourenço Martins; Araujo Tavares & C.; Thomaz Irmão & C.; João Jorge Figueiredo & C.; Silva Cunha & C.; Jacob Levy Netto; J.H. Thompshon; Um anonymo; Monteiro de Barros & C.

ANEXO II

Colecionadores e participantes da Exposição Histórica e Arqueológica - São Vicente, 1900

Fonte: *Vicentino*, maio de 1900, p. 10-13

EXPOSITOR	OBJETOS
Comissão Geographica – São Paulo	Panella de barro encontrada em Santa Anna, S. Paulo – Potes de barro com ossos, achados em S. Luiz do Parahytinga n'um cemiterio de índios – Machados de pedra do Sambaqui da Villa Nova – Bogu-assu, Ilha comprida, S. Vicente e S. Sebastião – Pontas de flechas – Pilão e mão encontrado no Sambaqui – Collecções de mineraes paulistas – Pedra de amolar machados de Sambaquis da Ilha Grande – Grande almofariz, de Una do Prelado, Itanhaen.
Dr. Alberto Lofegren	Pote preto de Paranapanema – Pote pequeno de Paranapanema – Cesta indígena dos Cainás – Arco de Chavante – Arco de Chavante coroado – Flechas de Chavante coroado – Juanca dos coroados – Rede dos coroados – Xerembeté de jatahy.
Matriz de S. Vicente	5 cruces antigas de prata – Cruz de prata pequena, do tempo de Anchieta, com o signal dos Jesuitas – Paramentos antigos – Uma cadeira do tempo de Martim Affonso – Um tabernáculo de madeira douorada pertencente a primitiva igreja – Missaes e mais papeis antigos de 1600 em diante.
Gabinete de Leitura de Itanhaen	Dragonas, bandas e mais insígnias de Capitão-Mor 1700 – Boceta de madeira ornamentada pertencente ao mesmo.
Ricardo Krone, Iguape	Collecções de estactites das grutas de Iporanga com fotografias – Machado de pedra – Bloco de conchas do Sambaqui de Una – Collecções de mineraes de chumbo de Iporanga – Collecções de pássaros – Collecções de ovos – Craneos indiginas do Sambaqui de Villa Nova, Iporanga.
Matriz e Convento de Itanhaen	Corôa de ouro, do primeiro extrahido no Sabará 1600 – Custodia pertencente ao convento – Pé de custodia da igreja de Anchieta – 2 calix da matriz – Relicario, porta viatico com bolsa, da igreja de Anchieta – Caldeirinha, vaso de comunhão – Boceta para Santos óleos – Paramentos antiquíssimos, da Matriz, do Convento e da Igreja da Aldêa
B. Calixto	Moringa de barro – Caneca de barro e pote, indústria indígena, Ararahú, Itanhaen – Objecto de coco, indigina – Prato indigina com ornamentações, encontrado n'uma içaçaba em S. Vicente – Içaçaba com vários cacos de cerâmica ornamentadas, fragmentos de um craneo e um machado de pedra encontrados na mesma içaçaba em S. Vicente, no porto Tumiarú – Machado de pedra, sambaquis – Idolos encontrados em uma içaçaba em S. Vicente – Duas agathas, uma polida e outra em decomposição – Dous pólipos – Imagem velha de madeira – Tampa da boceta dos Santos óleos, da igreja de Anchieta – Balaio indígena, Guarany – Collecções de bilros antigos – Pente antigo trepa moleque – Vertebra de golphim – Espanador antigo – Livro de sermões antigos – Idem de Lyturgia – Tratado de navegação 1710 – Um arco e flecha endiginas de Cuiabá – Um quadro histórico da Fundação de São Vicente – Um dito, retrato de Martim Affonso – Um do “Divino” – um de “Anchieta e seu poema” – Um croquis e duas marinhas – Uma gravura antiga, retrato de Martim Affonso – Três quadros, ruínas da igreja de Anchieta.
M. Forjaz	Relatorio do ministro da justiça Antonio Feijó 1832 – Pote da botica de Bento José Pereira Duarte 1760 – 2 pratos de Theodoro Forjaz pae 1760 – Testamento de Fernando Leite Guimarães 1782
Ignacio Mariano	Duas espadas antigas, 1600, encontradas fincadas no chão na fazenda do Taquarussù, na antiga estrada de Santos a Mogy – Caveira photographica – Retrato de uma velha de Lambary com 130 annos de idade – Cavallo marinho, peixe do mar de Santos – Pedra da casa de Martim Affonso – Anel de filagrana (Cabinda, Africa) – Medalha de coralina com guarnição de filagrana – “Jornal do

	Commercio” de 1848.
Antonio C. da Cunha	Collecções de moedas de cobre – collecções de jornaes brasileiros e estrangeiros
Camara de S. Vicente	Um fragmento de pelourinho antigo, que pertenceu a primeira povoação e que foi tirado do mar e transportado para a segunda povoação, segundo referem as chronicas de Frei Gaspar – Uma pedra achada em uma excavação perto da igreja, com esta inscripção: Lhus P.eo IACO VILELA ME MANDOU FAZER NA ERA DE 1559 – Livro de contas de 1732 – Livro de registros da câmara de S. Vicente de 1819 – Um quadro com as armas do primeiro império brasileiro – Ossos e craneos humanos de sambaquis – Livro de tombo da matriz de S. Vicente – Livro de termos da junta qualificadora 1847.
Dr. Stapler	Rede de fibras e penas Norte-Purunga dos Cainás, S. Paulo – Taquara para agua, Cainà – Paosinho para fazer fogo, de Chavantes – Purunguinha com Urucú para tatuagem, Chavantes – 2 Bagnetos para dança – 2 Goacás (ornato de cabeça) – 4 tangas dos Estados do Norte – 6 collares de sementes e contas – Pulseira – 4 ornatos – Cocar – Cinturão – Sacco de viagem – Rêde – Palhas de fazer balaies (canudos) – Cesta para carregar creança – Cordas de lã – Corda de crina – Objecto de enlevar fio – Embira de jaracatiá do Norte – Arcos – Collecções de flechas – Collar de Cainás – Xerembeté de Cainás.
Camara Municipal de Santos	Autographos de antigos governadores, capitães e bispos de 1806, para câ, bem como das principaes personagens que muito se distinguiram por occasião da independência do Brazil – Dois cadernos que serviram para lançamento das actas da vereança de Santos, nos annos de 1734 e 1740; - Um grande livro encadernado, em formato grande das Ordenações do Reino; - Um missal e uma Biblia; - Collecções de leis e jornaes antigos; - Um livro onde estão lançados termos de visitas com as assignaturas de D. Pedro 2.º, D. Christina, D. Izabel, Conde d’Eu, e outros personagens importantes; - Dois livros encadernados luxuosamente dos quaes um foi offerecido a Camara por occasião da abolição e o outro se acha com o original da constituição politica do município de Santos; - Um livro criado pelo Decreto de 15 de dezembro de 1889, onde estão lançadas as assignaturas dos estrangeiros que não quizeram ser considerados cidadãos brasileiros; - A primeira planta da cidade de Santos levantada pelo engenheiro Dr. Garcia Redondo, por incumbência de uma das Camaras passadas, no antigo regimen; - Plantas da cidade de Santos e de obras municipaes conforme constam no relatório de 1897; - Cópia do projecto da constituição politica do antigo regimen, que foi enviada a Camara de Santos para ser jurada em 1823 – Um quadro de Benjamin Constant e outro de José Bonifácio – Busto de José Bonifácio e de Braz Cubas.
Santa Casa de Misericórdia de Santos	Papeis de habilitações de folhas de partilhas do sargento-mor Antonio Pereira Bastos – Livro da capella, muito antigo – Livro de eleições e falecimentos de irmãos, 1795 – Livro n.º 1 de alugar casas, 1837 – Uma salva de prata N. S. B. S. y C.º 777 – Galheteira de chumbo – Resplandores de prata – Revista Commercial de Santos de 1852.
Capitão Leite da Costa Sobrinho	Retrato de D. Pedro I, de 1819, tirado pelo famoso pintor brasileiro Symplicio – Retrato da Princeza brasileira Duqueza de Goyaz com 6 mezes de idade, trabalho do famoso pintor brasileiro Symplicio – Retrato de D. Pedro I com 6 annos de idade – Decretos de reconhecimento da Duqueza de Goyaz, filha natural de D. Pedro I – Cartas autografas de D. Pedro I – Pedacos de pedra e calíça extrahidas d’um alicerce dentro do mar, da antiga villa de São Vicente – Primeira edição do manuscripto de Frei Gaspar da Madre de Deos, Lisboa 1797 – Viagens de Jean Hugues, de Liuschot, holandez, anno de 1594 a 1638 impresso em Amesterdam em 1638 – Espada de um voluntario da pátria que fez toda a guerra do Paraguay, 1865 a 1870 – Um medalhão de bronze de José Bonifácio de A. e Silva – Tres caveiras de onça – Dous queixaes de porco Tayassú – Seis caveiras de diversos animaes – Quatro pássaros cheios – Um mico de cara branca – Brinco de ouro semelhante um golfinho, pesando 17 grammas, encontrado em uma excavação de alicerces em São Vicente – Um vidro com 7 dentes de Arurá – Uma pedra do bucho de uma anta – Um medalhão de Crystal com o busto vasado em prata, de

	D. Pedro I – Duas fotografias da Fortaleza de Humaytá – Uma collecção de moedas.
Manoel Augusto Alfaya	Moeda de 10 réis de 1700 e tautos – Bilhar com gafanhotos – Uma nota 1\$000 feita a mão – Espadim (José Marques de Carvalho) – Documentos da Ilha Porchat.
Miss. Andrade	Retrato de Patricio de Almeida e Silva aos 18 annos quando estudante de direito em Coimbra – Relogio que pertenceu a elle quando presidente do Maranhão em 1830 – Commenda de Christo que elle recebeu do Imperador quando foi chamado para o senado no Rio de Janeiro.
Francisco Marinho da Silva – Rezende	Medalhas commemorativas portuguezas do descobrimento da India – Collecções de moedas antigas romanas – Uma barra de ouro de Villa Rica, de 7 oitavas e 12 grãos, de 22 ½ kilates – Um quadro dos soberanos portuguezes D. Affonso Henriques, Conde D. Henrique e D. Sancho I, até D. Luiz I – Uma onça de prata.
Dr. Braulio Vilhena – Aguas Virtuosas	Uma pharmacopea Tubalense de 1700
Antonio Venancio da Rosa	Patente da ordem de Christo, concedida por D. João VI – Espadim e espada de 1820, bordados de farda, pertencentes a Venancio Antonio da Rosa.
José Ignacio da Gloria	Collecção de arcos e flechas dos indigenas de Itarirú, Itanhaen – Balaies feitos no Pavô, Itanhaén – Jornais antigos de Santos
Narcizo de Moraes	Collecções de pedras
Joaquim Duarte da Silva	Collecções de flechas e arcos dos Coroados, Paraná
Museu Paulista	Armadura de Martim Affonso de Souza – Peça de artilheria do século 16 (colubrina) – Machado de Pedra, S. Paulo – Espingarda de caça de pederneira – Espingarda dita reúna – Mascara de dança, índios de Matto Grosso – Maracá. Instrumento do feiticeiro, índios de Matto Grosso – 4 Pulseiras tecidas, de índios de Matto Grosso – 2 Bolas de pedra do Rio Grande do Sul – Tres pendões para o pescoço de índios de Matto Grosso – Acangatára ornato de cabeça de índios de Matto Grosso – Collares de índios de Matto Grosso – Guacá, ornato de cabeça de índios de Matto Grosso – Tanga de índios de Matto Grosso – Cocar em Guacá de índios de Matto Grosso – Ornato desconhecido de índios de Matto Grosso – Rede de fibras de palmeira de índios de Matto Grosso – Tacape pequeno – Tacapes diversos – Lanças – Dois arcos de Guarany – Flechas Guarany.
Major Francisco Cruz	Duas pedras tormalinas – Duas ditas vulcânicas – Duas ditas christal – Cinco pedras encontradas no sitio Taquarussú, Mogy das Cruzes – Um grande pente de tartaruga com dentes de prata que se suppõe ter sido fabricado no Rio de Janeiro. (Ignacio Mariano): Um pedaço de madeira carbonizada – Um fragmento dos mosaicos da igreja de S. Marcos em Veneza – 2 pedaços de ferro da fabrica de Ipanema – Photographia de uma velha com 130 annos de idade, de Lambary – Uma nota do Banco Mauá, de Montevideo – Uma nota de 10 dollars – Dous ramos de coral branco – Um christal amarelo do Estado de Minas.
E. P. de Saone	Um arcabuz.
Dr. Porchat de Assis	Um caramujo com gravação em camapheo – Specimen de um relógio primitivo, portuguez – Um anel de brilhantes e safiras que pertenceu a Marquiza de Santos, dadiva de D. Pedro I.
João Neil	9 sinos (carrelhão por musica)
Dr. João Eboli	Collecções de moedas antigas e modernas.
Julio Mauricio da Silva	Um roteiro marítimo hespanhol, referente ao Brazil, 1610
Manoel Henrique de Lima	Um quadro, decreto da emancipação politica do Brazil de 1822.

Dr. Joaquim Coelhos Gomes – Rezende	Um retrato antigo do padre José Anchieta – Uma fotografia do Duque d’Alba, Bruxellas.
O. Hofke	Objectos de Pompéa da collecção do Imperador
Reipert	Uma medalha do Papa Leão XIII
Rosehein	Um mappa feito em Amsterdam 1500
Luiz Jaukens	Grupo do Club Germania 1862
Capitão Gregorio	Missal antigo reproducção de um de data de 1600
Manoel H. Bittencourt	1 quadro com condecorações
Dr. Luiz P. Barreto	Uma machina de matar formigas
Ascendino Moutinho	Jornal do Commercio, 1837
Dr. Soter	Um livro antigo Thesouro dos Prudentes de 1612
L. M. L.	Pente antigo – Bilhete de loteria 1847 – Espadim de ouro (dos antigos camaristas de Santos) – Agatha – Silex
J. B. B. J.	Collecção do Cabrião 1866-1867 – Futuro, jornal litterario 1862 – Archivo Litterario 1865 – A Imprensa Paulista 1862 – Tratado de Navegação - 1764 – Bilhete de loteria 1837 – Pente de tartaruga – D. João VI, trabalho em lamina dourada – Pintura antiquíssima sobre cobre – Cautela da Casa de Fundição de Villa Rica 1840 – Bilros de brajauva – A Ceia Pascal – A Lapinha de Bethlem – Jogo antigo – Bordados de farda antiga e insígnias da ordem de Christo – Chapéo armado.
Domaso Maria Gomes	Um pote que pertenceu ao padre Patricio
Antonio Manoel Fernandes	2 pentes antigos trepa moleque
Commendador Alfaya	Collecções de pratos – Collecções de fotografias de Santos e de diversos lugares da Europa – Ornamentações de salas.
Martino del Favero – S. Paulo	Grupo de imagens do tamanho natural feito em madeira, trabalho de escultura.
Antonio Militão de Azevedo	Uma pedra do tumulo de Frei Gaspar da Madre de Deus, falecido a 28 de janeiro de 1800 – Um livro de um monstro marinho.
Dr. Piza	Arvore genealógica de Martim Affonso, segundo o original feito por Frei Gaspar.
Dr. Armando Azevedo	Um livro antigo de medicina – Um quadro trabalho de B. Calixto, vista geral da villa de Itanhaen, tirada do alto do convento.
Helmuth Pinder – S. Sebastião	Uma vitrina contendo duas corujas e três filhos no ninho.
Collegio Salesianos – S. Paulo	Um quadro allegorico.
Manoel Antunes Neves	Um oratório de madeira, trabalho feito em Santos pelo mesmo expositor.
Fratelli Secchi – S. Paulo	Massas de trigo
Engenheiro Osward – S. Paulo	Ladrilhos e mosaicos