UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARCO FABIO CUNHA GRIMALDI

**A pintura como tradução da fotografia: Affonso Taunay e o uso da obra de Militão de
Azevedo para a construção de uma identidade paulista**

São Paulo
2019

Marco Fabio Cunha Grimaldi

A pintura como tradução da fotografia: Affonso Taunay e o uso da obra de Militão de Azevedo para a construção de uma identidade paulista

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte

Orientador: Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli

São Paulo
2019

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DO AUTOR: mfcg@usp.br; marcofgrimaldi@uol.com.br

Grimaldi, Marco Fabio Cunha

A pintura como tradução da fotografia: Affonso Taunay e o uso da obra de Militão de Azevedo para a construção de uma identidade paulista / Marco Fabio Cunha Grimaldi; orientador, Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli. -- São Paulo, 2019.

147 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Pintura 2. Fotografia 3. Affonso Taunay 4. Militão de Azevedo 5. Benedito Calixto. I. Chiarelli, Prof. Dr. Domingos Tadeu II. Título.

CDD 21.ed. – 700

Nome: GRIMALDI, Marco Fabio Cunha

Título: A pintura como tradução da fotografia: Affonso Taunay e o uso da obra de Militão de Azevedo para a construção de uma identidade paulista.

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, sob Orientação do Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli.

Área de Concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Para minha esposa, Cristiana

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço ao meu orientador, professor Tadeu Chiarelli, que desde o início tem me dado todo o apoio para o desenvolvimento desta pesquisa, com sua sabedoria, paciência e firmeza nas horas certas, não só no âmbito acadêmico.

Devo também um agradecimento especial a todos os membros do Grupo de Estudos em Arte&Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes, coordenado pelo professor Tadeu Chiarelli, por seu incentivo e seus importantes questionamentos e sugestões desde o princípio desta pesquisa.

Sou muito grato ao professor João Luiz Musa, do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes, e à professora Valeria Piccoli, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, por sua revisão criteriosa desta pesquisa e suas valiosas contribuições por ocasião de minha qualificação.

Agradeço também a todos os meus amigos e amigas que sempre estiveram ao meu lado com seu apoio e incentivo, não permitindo jamais que eu desencorajasse, mesmo nos momentos mais difíceis.

Finalmente, mas não menos importante, agradeço especialmente aos meus pais, Roberto e Leilah Grimaldi, por todo seu esforço ao longo de minha vida para que eu sempre tivesse acesso à educação de boa qualidade e cultura geral, muito além dos bancos escolares.

RESUMO

Por ocasião das comemorações do Centenário de Independência do Brasil em 1922, o diretor do Museu Paulista, Affonso de E. Taunay, sob orientação do governo do Estado, comissionou o pintor Benedito Calixto para a elaboração de 08 telas a óleo, a partir do *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862 – 1887*, de autoria do fotógrafo Militão de Azevedo, para retratar a cidade de São Paulo em sua suposta configuração no período Imperial. A pesquisa objetiva investigar o papel exercido por essas 08 telas na formação da identidade cultural paulista e sua contribuição para a construção de uma história do Brasil sob a ótica da elite paulista do último quartil do século XIX e início do XX e a instrumentalização da fotografia decorrente desta operação. Este objetivo deverá ser atingido por meio da análise do processo de transposição das imagens do meio fotográfico para o pictórico e de seu estudo formal, em particular dos ícones e tipos paulistas exemplares naquele período – o tropeiro e o bandeirante – e como eles influenciaram o imaginário paulista.

Palavras-chave: Taunay, Calixto, Militão, Pintura, Fotografia, Instrumentalização.

ABSTRACT

On the occasion the Centenary of Independence of Brazil, in 1922, Affonso de E. Taunay, director of the Museu Paulista, under the guidance of the government of the State of São Paulo, commissioned the painter Benedito Calixto for the execution of 08 oil paintings, based on the *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862 – 1887*, by the photographer Militão de Azevedo, to depict the city of São Paulo in its presumed configuration during the Imperial period. This research aims to investigate the role exerted by these 08 canvases in the formation of the cultural identity of the people of São Paulo and their contribution to the construction of a history of Brazil from the viewpoint of the elite of the State in the last quarter of the 19th century and the beginning of the 20th century and the instrumentalization of photography yielded by this operation. Such aim shall be attained by means of the analysis of the process of transposing the images from the photographic to the pictorial medium and their formal study, notably the *paulista* icons and exemplary types of that period – the *tropeiro* and the *bandeirante* – and how they influenced the *paulista* imaginary.

Keywords: Taunay, Calixto, Militão, Painting, Photography, Instrumentalization.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Capítulo I	
As telas de Benedito Calixto para as celebrações do Centenário de Independência.....	15
Capítulo II	
Militão de Azevedo e o <i>Álbum Comparativo</i>	48
Capítulo III	
Affonso Taunay, Benedito Calixto e o Museu Paulista.....	84
Capítulo IV	
A virada do século XIX para o XX em São Paulo.....	104
Capítulo V	
A historiografia na segunda metade do século XIX e início do XX.....	113
Considerações Finais.....	125
Anexo	
Imagens.....	129
Referências Bibliográficas	
Livros.....	139
Teses e Dissertações.....	142
Artigos, Revistas e Catálogos.....	144

Introdução

O centenário de 1822 buscou integrar a “comunidade imaginária” paulista numa mesma representação, dramatizando o ato fundador da nacionalidade como parte de um grande feito coletivo em que São Paulo desponta como presença nuclear na história brasileira. É assim que a solenidade, em sua vulgarização nas praças públicas, sintetiza com clareza exemplar o modelo épico que deu consistência à historiografia paulista do período. Modelo, digamos de passagem, assumido sem reservas por seus idealizadores e atores, e exposto de diversas maneiras: nas figurações das esculturas ou pinturas exibidas, na retórica dos discursos proferidos ou nos seus modos de enredar a história, assim como na própria organização sequencial da comemoração.¹

Em 1922, ano das comemorações do Centenário de Independência do Brasil, o Museu Paulista – mais conhecido como Museu do Ipiranga –, encontrava-se sob a direção de Affonso de E. Taunay², que assumiu o cargo em 1917 após uma gestão de vinte e dois anos do zoólogo de origem alemã Hermann Von Ihering e uma breve passagem de cerca de 6 meses do advogado Armando Prado à frente da instituição.

Formado em Engenharia, mas tendo desenvolvido carreira de historiador – atividade por meio da qual foi reconhecido³ – Taunay foi o fundador da Seção de História Nacional do Museu Paulista, em 1917, primeira iniciativa significativa para transformá-lo em um Museu Histórico, uma vez que, em seus primeiros anos de existência, seus focos eram as ciências naturais, em especial a zoologia e a entomologia, o que lhe conferiam as características de um museu de história natural⁴.

Como parte desse processo que se estendeu praticamente por todo o período de sua gestão, entre 1917 e 1945, Taunay organizou, sob orientação do governo estadual, uma exposição para celebrar,

¹ FERREIRA, Antonio Celso. *A Epopéia Bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870 – 1940)*. São Paulo: Editora UNESP, 2002. Pág. 270.

² Optou-se por grafar o primeiro nome de Taunay como Affonso por tratar-se de seu nome civil de nascimento.

³ Affonso d’Escrangnolle Taunay nasceu no dia 11 de julho de 1876 em Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis), no Estado de Santa Catarina, e faleceu em São Paulo em 20 de março de 1958. Membro de família tradicional, foi filho do visconde e da viscondessa de Taunay, neto do pintor Felix Taunay e bisneto do pintor Nicolas Antoine Taunay, membro da Missão Francesa que chegou ao Brasil em 1816. Exerceu inúmeros cargos públicos e foi professor da Escola Politécnica de São Paulo e da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Também foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e da Academia Brasileira de Letras. Aposentou-se em 1945 com o título de Servidor Emérito do Estado de São Paulo.

⁴ Para um melhor entendimento das origens do Museu Paulista e da gestão de seu primeiro diretor, Hermann Von Ihering, entre 1893 e 1916, veja ALVES, Ana Maria de Alencar. *O Ipiranga Apropriado: ciência, política e poder. O Museu Paulista, 1893 – 1922*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2001.

em 1922, o Centenário da Independência do país e, aproveitando a ocasião, apresentar uma História do Brasil construída sob a ótica da elite paulista da virada do século XIX para o XX⁵. Essa História deveria valorizar a participação do Estado e de seus habitantes na formação da nação brasileira, destacando especialmente as figuras do tropeiro e do bandeirante, entendidos como os responsáveis pelo desbravamento do vasto território nacional⁶.

O Museu Paulista foi especialmente reorganizado para a celebração do Centenário de Independência, tendo quatro das dezesseis salas de exposição reservadas à história de São Paulo, com duas delas destinadas exclusivamente à reconstituição da cidade de São Paulo anterior a seu surto de crescimento, numa tentativa de mostrar a cidade em um modo mais próximo de como ela teria sido na época dos bandeirantes, em momento anterior ao começo de seu acelerado crescimento econômico, demográfico e territorial.

Diversos pintores e escultores significativos do período, inclusive membros da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), do Rio de Janeiro, como Rodolfo e Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo e outros, foram comissionados para produzir obras que retratassem São Paulo e os paulistas exemplares, nos moldes propostos por Taunay. Esses artistas contaram, para a execução de seus trabalhos, com o apoio de pesquisas históricas que tiveram como fontes documentos de época, relatos, desenhos, estampas, aquarelas e fotografias. Além de supervisionar os trabalhos, Taunay opinava diretamente não apenas sobre a seleção dos temas, mas, também, sobre a execução das obras, fossem elas pinturas ou esculturas⁷.

As telas realizadas a partir da fotografia, visando a celebração do Centenário de Independência do Brasil pelo Museu Paulista, comissionadas por seu diretor Affonso Taunay, entre as quais se

⁵ É importante atentar para o fato de que essa “exposição”, na verdade, se transformou em uma mostra de “longuíssima” duração, permanecendo praticamente a mesma até o fechamento do Museu, em 2013, para a reforma em andamento.

⁶ Para uma análise aprofundada da gestão de Taunay à frente do Museu Paulista, veja BREFE, Ana Claudia Fonseca. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917–1945*. São Paulo: Editora UNESP: Museu Paulista, 2005.

⁷ Segundo Ana Claudia F. Befe “Nunca é demais ressaltar que a intervenção de Taunay na confecção dessas telas, como de outras, foi intensa. Ele não apenas forneceu as fontes – em alguns casos estampas – a partir das quais a pintura deveria ser composta, como não hesitou em pedir modificações mesmo quando as telas estavam praticamente acabadas.” BREFE, Op. Cit. P. 230.

encontram as obras do pintor Benedito Calixto de Jesus⁸, pautaram-se em uma série de 16 fotografias produzidas pelo fotógrafo Militão Augusto de Azevedo⁹, sendo 11 de seu *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862 – 1887* e cinco de seu álbum chamado *São Paulo Antigo*. Além dessas imagens, foram utilizadas outras duas fotografias cuja autoria e modo de circulação original são desconhecidos¹⁰.

Benedito Calixto de Jesus foi o responsável por elaborar para a ocasião oito pinturas a óleo, a partir das fotografias do *Álbum Comparativo*, retratando a cidade de São Paulo de modo a resgatar suas características no período anterior a seu crescimento acelerado, a partir dos anos 1870. Acreditava-se que aquelas fotografias guardariam maiores semelhanças com a cidade no período em que o Brasil ainda era colônia de Portugal, época de maior atuação dos bandeirantes.

Essas imagens faziam parte de um conjunto de sessenta fotografias que haviam sido utilizadas pelo fotógrafo para compor seu *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862 – 1887*. Esta obra fornecia imagens comparativas de pontos específicos da cidade, selecionadas pelo próprio Militão de Azevedo, confeccionadas em um intervalo de 25 anos. As tomadas de 1887 foram, em seus aspectos técnicos, feitas de maneira análoga àquela das do ano de 1862.

Tendo como foco as oito telas produzidas por Calixto para o Museu Paulista diretamente a partir das fotografias do *Álbum* de Militão de Azevedo, produzidas em 1862, este estudo visa elaborar uma análise do processo de tradução das imagens fotográficas para a pinturas a óleo, considerando as especificidades de cada meio e o contexto social, político e econômico em que esse processo se deu, de modo a demonstrar como teria ocorrido um uso instrumentalizado da fotografia a serviço da construção do imaginário paulista e de uma história do Brasil conforme os critérios e valores ditados pela elite do Estado de São Paulo na virada do século XIX para o século XX.

⁸ Nascido no ano de 1853 em Itanhaém-SP e falecido em 1927 na cidade de São Paulo.

⁹ Nascido em 1837 no Rio de Janeiro-RJ e falecido em 1905 na cidade de São Paulo, onde se radicou em 1862.

¹⁰ LIMA, Solange Ferraz de, CARVALHO, Vânia Carneiro de. *São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista*. In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. Nova série, número 1, 1993. São Paulo: Universidade de São Paulo. P. 155 – 156.

Desse modo, a partir da observação das telas citadas em comparação com as imagens fotográficas que lhe deram origem, uma análise formal das pinturas e das fotografias deverá contribuir para o entendimento do trânsito entre linguagens artísticas¹¹. Por outro lado, espera-se que, ao analisar esse trânsito entre fotografia e pintura no contexto dos preparativos para as comemorações do Centenário de Independência do Brasil, seja possível detectar certas especificidades que auxiliem a uma compreensão mais abrangente do debate identitário que se travava em São Paulo na época.

Para a análise específica dessa tradução, esta dissertação deverá se valer de proposições ligadas aos estudos de História da Arte, voltados para a compreensão da singularidade do objeto artístico em seu contexto cultural mais amplo, buscando apoio em autores como Annateresa Fabris, Georges Didi-Huberman, e Tadeu Chiarelli. Por outro lado, como se trata de uma tradução de imagens técnicas para imagens artesanais, a pesquisa também recorrerá a autores ligados à estética da recepção – Vilém Flusser e Andreas Müller-Pohle –, à Semiótica e à Semiologia – Charles S. Peirce, Carlos Martínez Barragán e Roland Barthes –, além de outros pesquisadores da fotografia, caso de Boris Kossoy e Rubens Fernandes Junior.

No primeiro capítulo deste estudo, as telas produzidas por Calixto serão analisadas dentro do contexto do período em que foram realizadas e à luz não apenas da própria produção e trajetória do artista, mas também em relação à produção de artistas contemporâneos a Calixto¹² que se dedicaram a temas muito próximos àqueles caros a ele, como Almeida Jr. (1850 – 1899), Antonio Parreiras (1860 – 1937) e Oscar Pereira da Silva (1867 – 1939), o qual colaborou intensamente com Taunay para as exposições do Centenário¹³. As seguintes questões deverão ser respondidas: a) em que tradição se alinha a prática de tradução de imagens de um meio para outro?; b) essa prática era comum no Brasil?; c) Calixto foi o primeiro pintor no país a traduzir imagens

¹¹ Esta é uma das questões centrais de debate dentro do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa Arte&Fotografia, do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, coordenado pelo Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, desde 2004 ao qual pertencem desde 2006.

¹² É importante notar como veremos mais adiante a respeito da trajetória de Benedito Calixto, que ele foi um pintor que jamais frequentou a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e passou apenas uma curta temporada de poucos meses em Paris, custeado pela elite econômica da cidade de Santos, no litoral de São Paulo.

¹³ Para uma compreensão da participação de Antonio Parreiras e Oscar Pereira da Silva no projeto liderado por Taunay para as comemorações do Centenário de Independência do Brasil no Museu Paulista vide LIMA JUNIOR, Carlos Rogério. *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

fotográficas para a pintura?; d) qual a leitura que Taunay e Calixto faziam das imagens do *Álbum*; e) qual o critério adotado para a seleção das imagens?; f) como o caráter ideológico e pedagógico do projeto capitaneado por Taunay afetou a produção das telas e de que maneira Calixto se adequou a este propósito?; G) qual foi o tratamento dado ao conteúdo informacional das fotografias? Ele foi respeitado ou foram feitos ajustes?; h) por que foi escolhido o suporte óleo sobre tela para representá-las ao invés de se utilizar as próprias fotografias?; i) qual era a posição da crítica da época em relação a Calixto e como ela o percebia, inclusive em comparação aos outros artistas de então?

No segundo capítulo a obra de Militão de Azevedo será analisada tendo como foco seu caráter de peça destinada a ser vista na totalidade do conjunto de imagens que a compõem e detentora de grande coerência interna, produzida especificamente para circular no formato álbum. Desse modo, as fotografias individuais utilizadas por Calixto para a confecção das telas para o Museu Paulista serão compreendidas como parte de um conjunto único e coerente, o *Álbum*, mesmo que em alguns momentos suas características individuais sejam observadas em maior detalhe. Dentre as principais questões a serem respondidas nesse capítulo encontram-se: a) como historiadores e artistas se relacionam com o *Álbum* de Militão?; b) como o *Álbum Comparativo* circulou na época de sua produção?; c) quais características principais do *Álbum* lhe conferem sua força?; d) este era um formato popular em sua época, ou Militão inovou ao produzir o *Álbum*?

O terceiro capítulo discorrerá sobre Affonso Taunay e sua atuação à frente do Museu Paulista como condutor do processo de mudança de tipologia da instituição de um museu de história natural para um museu histórico e sobre a contribuição de Benedito Calixto para o projeto de desenvolvimento de uma história do Brasil sob o olhar paulista, levando em conta não apenas seu trabalho como pintor, mas também suas atividades como historiador. Nesta fase da pesquisa contaremos com autores como Cássia Adduci, Ana Maria Alves, Caleb Faria Alves, Ana Claudia Brefe, Michelli Cristine Scapol Monteiro e Carlos Rogerio Lima Junior.

O capítulo quatro desta pesquisa visa apresentar um panorama do pensamento corrente entre os membros da elite paulista do final século XIX e primeiras décadas do século XX, tendo em vista o modo como enxergavam a si mesmos e ao Estado dentro do contexto nacional, o imaginário que

procuravam construir, com seus tipos exemplares, e de que maneira, a partir desse imaginário, tencionavam construir uma história / memória do Brasil que tivesse São Paulo e o paulista como seu epicentro. Atentando para o modo como se fazia a historiografia no período e sua imbricação com a construção da memória, pretendemos nos apoiar nos escritos e teorias propostas por autores como Antonio Celso Ferreira, Edward Carr, Jacques Le Goff, Andreas Huyssen, Henri-Pierre Jeudy e Giorgio Agamben.

Na Conclusão, será apresentada uma consideração geral sobre as oito obras de Benedito Calixto produzidas para as comemorações do Centenário de Independência do Brasil no Museu Paulista, ressaltando a questão da migração de suporte e o peso das escolhas baseadas em problemas pedagógicos e ideológicos. Procuraremos também demonstrar como essas operações culminaram no uso meramente instrumental da fotografia, levando a uma redução substancial da potência do *Álbum*, principalmente em razão da perda de suas características informacionais ligadas à questão da temporalidade. Finalmente, partindo dos diversos problemas abordados ao longo da pesquisa – história da arte, fotografia, semiótica, historiografia e memória – intentaremos mostrar como e por que o processo liderado por Affonso Taunay ocorreu da maneira descrita ao longo da pesquisa, priorizando a pintura a óleo em detrimento da fotografia, em um contexto no qual as normas e ditames ainda vigentes em 1922 provavelmente não permitiriam a adoção de caminhos muitos diversos.

Capítulo I

As telas de Benedito Calixto para as celebrações do Centenário de Independência.

A celebração do passado histórico paulista pressupunha, então, construir lugares reverenciais como os edifícios públicos. A tarefa de redirecionar o acervo do Museu Paulista coube a Afonso Taunay. Benedito Calixto tornou-se o decodificador desse passado em termos pictóricos, representando nas suas telas a memória paulista, criando precioso registro da história colonial, a exemplo das cenas da fundação de Santos, São Vicente e São Paulo; na composição dos retratos de Brás Cubas e Martin Afonso de Souza, para cuja realização utilizou seus conhecimentos de historiador. Desfaz-se, assim, o nó que permite entender como um pintor provinciano e que não frequentou a Academia de Belas-Artes, templo da consagração dos artistas da época, conseguiu alçar-se à posição de figura prestigiada no meio, a despeito de ter enleado a fatura de sua obra nos requerimentos de prestígio de uma elite sôfrega de afirmação social. A rigor, nenhuma outra alternativa se lhe apresenta, a não ser a de colar a sua trajetória ao movimento dos dominantes, única possibilidade de romper o círculo das artes aplicadas, caminho que vislumbrou ao acolher a oferta do visconde de Vergueiro para custear seus estudos em Paris.¹⁴

Objetos de estudo desta dissertação, as telas apresentadas adiante, são aquelas produzidas por Benedito Calixto de Jesus mediante encomenda de Afonso Taunay para o Museu Paulista, especialmente para as comemorações do Centenário de Independência do Brasil, em 1922, elaboradas a partir de fotografias produzidas por Militão Augusto de Azevedo (para seu *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862 – 1887*) e exibidas na sala A-11, consagrada ao passado da cidade de São Paulo. Além das oito obras citadas, Calixto também era o autor de outra tela exibida naquele aposento: *Inundação da Várzea do Carmo* (1882). Também estavam presentes nesta sala diversas obras de outros artistas do período: de autoria de José Wasth Rodrigues temos *Camara de São Paulo em 1628*, produzida a partir de uma estampa de um antigo mapa espanhol e pinturas realizadas com base no *Álbum Comparativo* de Militão de Azevedo, a exemplo de *Largo de São Bento em 1830*, *Pateo do Collegio* (1858) e *Rua Direita* (1858).

De um total de 16 salas preparadas especialmente para a exposição, 4 delas destinadas à história de São Paulo, a sala A-11 era, juntamente com a sala A-12, uma das duas voltadas especificamente à “reconstituição” da capital do Estado em meados do século XIX¹⁵. Em referência à sala na qual

¹⁴ ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. In: ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003. P.18.

¹⁵ Referindo-se às pinturas a óleo baseadas nos desenhos de Hercules Florence exibidas na sala A-12, “consagrada à antiga iconographia paulista”, Afonso Tauany escreveu em seu *Guia da Secção Historica do Museu Paulista* (1937): “Assim resolveu a Directoria do Museu copiar exactamente os desenhos do illustre naturalista em quadros a oleos, ampliando-os para os tornar mais comprehensíveis, embora a lhes conservar todos os caracteristicos documentaes que os tornam tão preciosos. Dahi a collecção de telas reproduzidas por diversos artistas e subordinadas a diversas séries.” Entre os artistas citados por Tauanay encontram-se, por exemplo, Oscar Pereira da Silva (*Desembarque de Cabral em Porto Seguro, 1900*) e José Wasth Rodrigues (*Um soldado da Legião Paulista na Cisplatina e um gaúcho, 1820*).

foram expostas as telas de Calixto, Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho esclarecem que:

Para esta última, Taunay encomenda telas a óleo a pintores como Benedito Calixto de Jesus, José Wasth Rodrigues, Hénrique Manzo, entre outros, fornecendo como modelo as fotografias de Militão Augusto de Azevedo, que registram aspectos da cidade em 1862 e em 1887. Tendo como base o espaço construído fotograficamente, nas telas são acrescidos, enfatizados ou subtraídos elementos que terminam por constituir um repertório plástico e temático da "cidade colonial".¹⁶

As oito telas de Calixto objeto desta pesquisa são¹⁷:

18

Benedito Calixto de Jesus.
Rua do Comércio.
Óleo sobre tela, s/d, 60,6cm. x 51,0cm.
Acervo do Museu Paulista

Benedito Calixto de Jesus.
Rua da Quitanda em 1862.
Óleo sobre tela, s/d, 60,0cm. x 50,4cm.
Acervo do Museu Paulista

Além destes, podemos mencionar Henrique Manzo (*Rua das Flores*, s/d) e Rocha Ferreira (Pouso Noturno de Tropeiros, a partir de aquarela de Debret). TAUNAY, Affonso de E. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. Imprensa Oficial do Estado. São Paulo: 1937. P. 79-81.

¹⁶ LIMA, CARVALHO, Op. Cit. Em seu texto, as autoras analisam a reorganização de modo geral e falam sobre o *Álbum Comparativo* em sua totalidade, mas é importante ressaltar que, se a obra de Militão continha imagens produzidas em 1862 e 1887, as telas de Calixto foram todas pintadas a partir de fotografias de 1862.

¹⁷ Estas telas constam do acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Vide <http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>. As dimensões aqui apresentadas, sem moldura, são aquelas informadas pela Instituição.

¹⁸ Esta tela, denominada *Rua da Quitanda em 1858* no acervo do Museu Paulista, também é conhecida como *Rua do Comércio* (<http://www.novomilenio.inf.br/santos/calixt120.htm>). Par esta dissertação, será mantido o título Rua do Comércio para fins de equalização com o título da fotografia de Militão de Azevedo e para evitar confusões com a tela intitulada *Rua da Quitanda em 1862*.

Benedito Calixto de Jesus.
Rua da Cruz Preta em 1858.
 Óleo sobre tela, s/d, 63,5cm. x 48,0cm.
Acervo do Museu Paulista

Benedito Calixto de Jesus.
Ladeira do Colégio em 1860.
 Óleo sobre tela, s/d, 65,0cm. x 50,2cm.
Acervo do Museu Paulista

Benedito Calixto de Jesus.
Paço Municipal, Fórum, Cadeia em 1862.
 Óleo sobre tela, s/d, 64,3 cm x 49,3 cm.
Acervo do Museu Paulista

Benedito Calixto de Jesus.
Rua da Constituição em 1862.
 Óleo sobre tela, s/d, 59,0cm. x 48,5cm.
Acervo do Museu Paulista

Benedito Calixto de Jesus.
Largo e Matriz do Brás em 1862.
 Óleo sobre tela, s/d, 64,00cm. x 49,0cm.
 Acervo do Museu Paulista

Benedito Calixto de Jesus.
Largo dos Remédios.
 Óleo sobre tela, s/d, 63,0cm. x 47,5cm.
 Acervo do Museu Paulista

É importante realçar que a colaboração de Calixto com o Museu Paulista começara antes das comemorações do Centenário de Independência, com a aquisição de sua já citada *Inundação da Várzea do Carmo*¹⁹ pela Instituição e outras pinturas encomendadas no início do século XX, portanto antes de Taunay assumir a direção do Museu, em 1917. Conforme ainda observado por Ana Claudia Brefe:

Nos relatórios referentes aos anos de 1901 e 1902, Ihering relatou que a coleção que mais se desenvolveu nesse período foi a galeria artística, sendo adquiridas várias telas de caráter histórico, como *A Partida da Monção*, de Almeida Júnior; *A Descoberta do Brasil*, de Oscar Pereira da Silva, e os retratos de José Bonifácio, Padre Bartholomeu de Gusmão, D. Pedro I e padre José de Anchieta, encomendadas especialmente a Benedito Calixto para o Museu.²⁰

¹⁹ *Inundação da Várzea do Carmo* (1892), foi comprada pelo Estado em 1893 por 10:000\$000.

²⁰ BREFE, Ana Claudia Fonseca. *História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922*. Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material. São Paulo, nº 10/11, pp. 79 – 104. 2002/2003. P. 82. Grifo nosso.

Benedito Calixto de Jesus.
Inundação da Várzea do Carmo. Óleo sobre tela, 1892. 125,0cm. x 400,0cm.²¹
Acervo do Museu Paulista

Benedito Calixto de Jesus.
Retrato de José Bonifácio de Andrada e Silva. Óleo sobre tela, 1902. 100,0cm. x 140,0cm.
Acervo do Museu Paulista

²¹ INUNDAÇÃO da Várzea do Carmo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24718/inundacao-da-varzea-do-carmo>>. Acesso em: 13 de Fevereiro de 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Benedito Calixto de Jesus.
Retrato do Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão. Óleo sobre tela, 1902. 101,0cm. x 140,0cm.
Acervo do Museu Paulista

Benedito Calixto de Jesus.
Retrato de D. Pedro I. Óleo sobre tela, 1902. 138,8cm. x 100,0cm.
Acervo do Museu Paulista

Benedito Calixto de Jesus.
Retrato do Padre José de Anchieta. Óleo sobre tela, 1902. 101,0cm. x 140,5cm.
Acervo do Museu Paulista

Além das pinturas de Calixto apresentadas acima, como dito, todas elas adquiridas pelo Museu Paulista anteriormente à nomeação de Affonso Taunay para sua direção, encontra-se ali também *Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antônio Fernandes de Abreu*, datada do ano de 1903²². Esta obra demonstra a participação do Museu na historiografia que se construía tendo São Paulo por mote e o Bandeirante como sua figura exemplar, com Domingos Jorge Velho eleito como uma de suas personagens principais devido à sua atuação na luta contra o Quilombo dos Palmares. Assim, podemos perceber como as principais instituições do Estado, na passagem do século XIX para o XX, e seus membros, se imbricavam na construção desta história do Brasil a partir do olhar paulista. Seria portanto, como nos mostra a aquisição de *Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antônio Fernandes de Abreu*, equivocado afirmar que o Museu Paulista, antes de Taunay, não se encontrava alinhado aos esforços de outras instituições paulistas, como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP)²³ e a Academia Paulista de Letras (APL)²⁴ para a elaboração de

²² Todas estas telas, inclusive *Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antônio Fernandes de Abreu*, fazem parte do acervo do Museu Paulista até o momento presente.

²³ O Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) foi fundado em 1894, 56 anos após a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), inaugurado em 1838, e onde se encontrava a base do projeto historiográfico desenvolvido na capital federal, ao qual São Paulo buscava se contrapor.

²⁴ Fundada em 1909, a Academia conta com 40 membros. Alguns de seus membros fundadores, como Eugênio Egas e Basílio de Magalhães eram historiadores de relevo.

uma historiografia “à paulista” já nos seus primórdios, em gestão mais conhecida por seus trabalhos na área da história natural. Ao receber esta tela em seu acervo, o Museu já se mostrava envolvido neste processo, mesmo que este engajamento só viesse a ganhar plena força alguns anos mais tarde, com a nomeação de Affonso Taunay como seu diretor, em 1917.²⁵

Benedito Calixto de Jesus.

Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antônio Fernandes de Abreu. Óleo sobre tela, 1902. 99,0cm. x 140,0cm

Acervo do Museu Paulista

Comentando a importância desta pintura para o Museu Paulista e como ela se insere na construção do mito do Bandeirante no imaginário paulista, elaborado por meio de instituições como o IHGSP, do qual Taunay e Calixto eram membros ativos, e a APL, Thaís Waldman escreve que *Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antônio Fernandes de Abreu* é:

[...] o mais antigo retrato de um bandeirante realizado em São Paulo no período republicano, pelo que se sabe até o momento. Pintados por Benedito Calixto (1853-1927), o bandeirante que ficou conhecido como o destruidor do Quilombo dos Palmares e seu loco-tenente foram finalizados na fase embrionária de diversas narrativas que exaltariam esses personagens paulistas como heroicos desbravadores do território brasileiro, consolidadas, como veremos, entre muitos membros do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) e da Academia Paulista de Letras (APL). Trata-se de uma obra que,

²⁵ Com relação à aquisição de pinturas pelo Museu Paulista, deve-se sublinhar o fato de que a instituição havia comprado a obra *Partida da Monção* (1897), de autoria de Almeida Jr., que tratava de um tema também bandeirista e, por outro lado, é preciso lembrar que o Museu também comprou obras do Almeida Jr. com a temática do caipira (outro tema paulista), que depois foram transferidas para a Pinacoteca de São Paulo.

como bem ressalta Paulo Garcez Marins, “inaugura uma longa trajetória de produção de imagens, bidimensionais e tridimensionais, que procuravam celebrar os antigos sertanistas mediante representações imponentes” — embora essa interpretação heroica dos antigos paulistas não fosse unanimidade, observa ainda Marins.²⁶

Ainda em relação à cooperação de Calixto com o Museu Paulista, nota-se que o pintor, quando das exposições comemorativas do Centenário de Independência, sentiu-se incomodado com o fato de ter sido chamado a participar apenas com telas para a sala referente à *Antiga Iconografia Paulista*, a qual, apesar de sua importância para o conjunto do projeto, não gozava do mesmo destaque de outros espaços de exposição no Museu, como o Salão Nobre. Conforme esclarece Carlos Rogério Lima Junior em sua dissertação de mestrado, “Benedito Calixto, por exemplo, queixou-se com o próprio diretor da ausência de obras confiadas para si no eixo central do edifício”²⁷, um dos espaços mais prestigiosos do Museu.²⁸

O fato é que, qualquer que tenha sido a reação de Taunay à reclamação do pintor, seus apelos não foram ouvidos, posto que não houve nenhuma pintura sua, de “maior vulto”, exibida no eixo principal do Museu, ao contrário do que ocorreu com os trabalhos de Oscar Pereira da Silva, expostos tanto na sala onde se encontravam as telas de Calixto, como no Salão Nobre. (LIMA JUNIOR, 2015, p. 106).

Quanto à relevância da sala organizada para receber as obras ilustrativas da *Antiga Iconografia Paulista*, no conjunto das demais salas especialmente reorganizadas para as exposições comemorativas do Centenário de Independência, ela efetivamente parecia exercer um papel de apoio, não central para a totalidade do projeto. Nas palavras de Carlos Rogério Lima Junior:

O projeto de Taunay visava não apenas o eixo central do edifício — *hall* de entrada, escadaria e salão de honra — mas também o preparo das salas laterais, dedicadas à “tradição paulista”. Para a reservada à “Antiga Iconografia Paulista”, chamada de sala B-12, eram destinadas, na sua grande maioria, as pinturas que se restringiam à função de serem

²⁶ WALDMAN, Thaís Chang. *Entre batismos e degolas: (des)caminhos bandeirantes em São Paulo*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018. P. 37.

²⁷ LIMA JUNIOR. Op. Cit. P. 106.

²⁸ Calixto expressa sua insatisfação pela não inclusão de seu nome no rol de artistas comissionados para a confecção de obras para o eixo central em correspondência a Taunay, na qual ele afirma que “Eu não tenho o costume de me introduzir onde não sou chamado nem promover “empenhos” para arranjar trabalhos, estranho, entretanto, que o meu bom amigo não tivesse me contemplado com um desses trabalhos de maior vulto.” Carta de Benedito Calixto a Affonso Taunay. 29 de outubro de 1921. APMP/FMP: Série Correspondências. Pasta 115. Apud LIMA JUNIOR, P. 106.

ampliações de desenhos, gravuras e ilustrações dos artistas ditos “viajantes”, como Kidder, Hercules Florence e Debret. Enquanto obras de arte possuíam um estatuto menos grandioso ou autoral do que aquelas que ornavam o Salão Nobre, ou mesmo o corredor central. Para suas execuções, uma série de artistas foram contratados. Com exceção de Benedito Calixto, Rocha Ferreira, Pereira da Silva, Henrique Manzo e Wasth Rodrigues, todos os outros eram estrangeiros, alguns deles radicados em São Paulo.²⁹

Seguindo uma tendência presente em vários países do hemisfério ocidental, notadamente europeus, nos quais a pintura de gênero passara por um processo de renovação durante o século XIX, as artes visuais praticadas no Brasil ao longo daquele período já demonstravam sua preocupação com a questão da identidade nacional³⁰. Esse debate, na verdade, já começara a ser travado desde o retorno de Manuel Araújo Porto Alegre³¹ da Europa, primeiramente em oposição aos artistas franceses que controlavam a Academia Imperial de Belas Artes, para em seguida implementar um programa específico para a instituição (CHIARELLI, 2007). Nesse contexto, a questão do realismo/naturalismo, presente no continente europeu desde o começo daquele século, afloraria paulatinamente na Academia. Conforme aponta o estudioso Tadeu Chiarelli:

Por essas questões percebe-se a Academia dividida – ao se preparar para assumir o papel de organizadora da visualidade oficial do Brasil Império –, entre aceitar os cânones de suas congêneres europeias mais antigas (as “doutrinas especiais de seus mestres” ou os caracteres “morais” da arte), ou a nova tendência que desde o início do século XIX ganhava mais e mais adeptos na Europa: o realismo e o realismo naturalista.³²

²⁹ LIMA JUNIOR. Op. Cit. P. 230.

³⁰ Comentando a respeito do cenário em que essa movimentação ocorria, período em que o Brasil buscava se estabelecer como nação em fase de modernização, Fernanda Pitta esclarece que “O contexto político, social e cultural era de crise do império: os debates em torno da abolição e do fim do próprio regime monárquico estavam na ordem do dia. Identificar, e sobretudo, projetar o futuro da nação brasileira era um problema premente. É nesse contexto que se difundem as ideias positivistas, o evolucionismo e o darwinismo social. [...] As belas artes não ficavam alheias a essa preocupação e eram chamadas a participar na construção desse processo”. PITTA, Fernanda Mendonça. *“Um povo pacato e bucólico”: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior..* São Paulo, 2013. P. 45.

³¹ Manuel de Araújo Porto Alegre (1806 - 1879) foi pintor, caricaturista, arquiteto, crítico e historiador de arte, professor e escritor, sendo considerado o fundador da história e da crítica de arte brasileira. Assumiu a cadeira de pintura histórica na AIBA em 1837, cargo que ocupou até 1848. Após um período afastado da Academia, foi nomeado seu diretor em 1854, ali permanecendo até 1857. Em sua gestão, promoveu a ampliação da área construída da instituição, anexando o Conservatório de Música e a Pinacoteca, e estabeleceu uma série de reformas no currículo e nos métodos de ensino da academia. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18773/manuel-de-araujo-porto-alegre>. Acesso em 03/11/2018.

³² CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007. P. 225.

Portanto, é necessário frisar que o redirecionamento de uma arte pautada pelas “doutrinas de seus mestres” e seus caracteres “morais”, ainda negligente em relação à própria natureza do Brasil, para uma arte de viés realista/naturalista não ocorreu de modo imediato. Conforme a estudiosa Fernanda Pitta, tal reorientação encontrou resistência de setores ainda ligados ao neoclassicismo e o romantismo, o que implicava a idealização. Em suas palavras:

A discussão sobre “uma escola brasileira” vai tocar em alguns aspectos caros ao binômio realismo/naturalismo. A expectativa de que a arte feita no Brasil desse atenção às especificidades locais, ao passado, à história, que deveriam constituir o país enquanto uma identidade nacional, era um elemento importante desse debate. Entretanto, muitos daqueles que, a partir da AIBA e de instituições como o Liceu de Artes e Ofícios, envolveram-se nesta querela não defendiam o recurso aos preceitos realistas/naturalistas como matriz estética da constituição da escola brasileira. Pelo contrário, afirmavam a importância das matrizes neoclássicas românticas, ambas amparadas pelos sólidos princípios de idealização, como sustentáculo para o surgimento de uma escola nacional.³³

Até o final da década de 1870 ainda havia uma demanda por quadros históricos de grandes proporções como, por exemplo, *Primeira missa no Brasil*³⁴, os quais “tentaram criar os emblemas visuais da nacionalidade brasileira, emblemas ligados ao poder imperial.” (CHIARELLI, 2007). Esta situação começaria a se alterar, segundo Tadeu Chiarelli, apenas:

[...] quando a Academia, em sua Exposição Geral de 1879, apresentou uma exposição de obras realizadas sob sua égide, desde os tempos da Missão francesa até aqueles dias, dando-lhe o título de “Escola Brasileira de Pintura”. [...] Tal postura desencadeou uma série de ataques à instituição, abrindo o debate sobre a identidade da arte brasileira a um público mais amplo do que aquele restrito aos membros da Congregação da Academia.³⁵

A partir de então, o debate sobre o que seria a “verdadeira” escola brasileira atravessaria os muros da Academia para ser travado em outros terrenos, caso da imprensa, representada por publicações como a *Revista Ilustrada*, republicana e abolicionista, defensora de uma produção realista/naturalista ao mesmo tempo internacional, alinhada à produção dos países europeus do norte, e nacional – comprometida com a verdade da natureza e da cultura locais. Dessa forma, começou a ser praticada uma pintura ao ar livre interessada na descrição da luz e da paisagem locais – entendendo-se por paisagem local a cidade do Rio de Janeiro e o antigo Estado da Guanabara –,

³³ PITTA, op. Cit. P. 32.

³⁴ Óleo sobre tela de autoria de Victor Meirelles, produzido em 1860, mede 270 x 357 cm. Fonte: <http://mnba.gov.br/portal/museu/acervo>.

³⁵ CHIARELLI, Op. Cit. P. 228.

à qual viriam a se somar as obras de jovens artistas em ascensão, que começavam a se destacar pelo detalhamento e veracidade de suas soluções plásticas, entre eles nomes como Almeida Jr., Belmiro de Almeida, Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo. Finalmente, o conceito de realismo/naturalismo passaria a ser compreendido muito mais em relação à “verdade objetiva” da obra do que de seu gênero. A este respeito, Tadeu Chiarelli assevera que:

Se em 1879 a Revista Ilustrada definia o realismo como “escola crítica”, nesse texto sobre Bernardelli fica evidente que, em 1885, realismo, para a publicação, significava o grau de veracidade com que o artista tratava o tema, não importando o gênero da obra.³⁶

Ainda conforme Chiarelli, analisando-se o terreno movediço em que essas mudanças no meio artístico ocorriam, é plausível entender-se o “naturalismo paisagístico” praticado no Brasil na segunda metade do século XIX, sobretudo se pensado em conjunto com um certo radicalismo do Realismo, como se pode observar na obra de Almeida Júnior³⁷, como uma resposta “moderna” às tradições defendidas pela Academia Imperial. Resposta esta que buscava opor-se à idealização da arte proposta por “setores mais conservadores do ambiente artístico brasileiro”, mesmo que não lograsse superar suas “estruturas”. (CHIARELLI, 1989, p. 114 – 115).

E, ainda segundo o estudioso, estas questões em volta da constituição de uma arte nacional e quais seriam seus fundamentos e práticas, se prolongariam até as primeiras décadas do século XX: Chiarelli, então, propõe que:

Este debate nacionalista não se resolverá de imediato com a introdução no Brasil das vanguardas históricas, através do Modernismo. Ele continuará por toda a primeira metade

³⁶ Ibidem, P. 233.

³⁷ Sobre o papel de Almeida Júnior (1850 – 1889) na arte paulista e brasileira na segunda metade do século XIX e início do XX (mesmo após seu falecimento prematuro, aos 49 anos), principalmente desde que assumiu sua “paulistanidade” e passou a retratar o paulista típico de modo realista, nos anos 1890, Tadeu Chiarelli aponta, comentando a retrospectiva póstuma da obra do pintor realizada em 1900, que essa exposição: “é significativa por duas razões. Em primeiro lugar, foi o reconhecimento e valorização definitiva de um pintor que, além de ser considerado um dos artistas mais importantes do Brasil na segunda metade do século XIX e mais talentoso dos artistas paulistas, havia também se distinguido nos últimos anos de sua carreira, pela predileção em registrar em suas telas o homem rural do Estado. Parece inegável que Almeida Jr. com essas características – paulista e retratando o paulista típico – ia de encontro a um certo desejo de um segmento da burguesia paulistana em ver levado para o campo da arte, signos precisos de uma suposta identificação étnica e cultural “paulista” e/ou “brasileira”, em oposição à influência cultural francesa no país e à crescente infiltração de valores culturais e artísticos trazidos pelos imigrantes europeus que aqui chegavam. CHIARELLI, Domingos Tadeu. Um Jeca nas Vernissages: Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil (1850 – 1919). São Paulo, 1989. P. 132.

do século XX, impedindo o artista nacional de mergulhar nas especificidades da linguagem plástica, pois antes ele devia responder às questões de uma arte nacional.³⁸

Inseridos nesse ambiente, a partir da década de 1880, vários artistas brasileiros que praticavam a pintura de gênero, tencionando mostrar o cotidiano das pessoas comuns, passaram a utilizar as fotografias de álbuns como o *Brasil Pitoresco*³⁹ como inspiração para a produção de seus trabalhos. Comentando a utilização do *Brasil Pitoresco* por pintores do século XIX, Maria Antonia Couto da Silva observa que:

[...] no Brasil, após a década de 1880, o repertório de imagens do *Brasil Pitoresco* e de outros álbuns fotográficos tornou-se fonte de inspiração e foi retomado por artistas que praticavam a nascente pintura de gênero, buscando representar cenas do cotidiano nacional. Partimos da hipótese que a relação com a fotografia de Frond pode ser observada, por exemplo, nos quadros *Apertando o lombilho* e *Cozinha Caipira* (ambas da Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 1895) de Almeida Júnior, e também em *Engenho de Mandioca* (Museu Nacional de Belas Artes, 1892), de Modesto Brocos. A proximidade com a fotografia pode ser apontada também na obra do pintor italiano Antonio Ferrigno, que viveu no Brasil entre 1893 e 1905, retratando costumes locais.⁴⁰

Deve-se ressaltar que a utilização de fotografias, bem como de desenhos e aquarelas, para a elaboração de pinturas a óleo para a exposição no Museu Paulista, não foi algo inovador, visto que esta prática já se encontrava presente no país desde os primórdios da chegada ao Brasil da fotografia. Em um momento em que a produção artística se voltava cada vez mais para o realismo/naturalismo, a partir de meados do século XIX, a fotografia se tornou uma ferramenta valiosa tanto para as expedições de viajantes como para os paisagistas. Muitos pintores, inclusive artistas do porte de Victor Meirelles, incentivaram o diálogo entre a pintura de paisagem e a

³⁸ IDEM. P. 115.

³⁹ Um dos mais importantes projetos fotográficos do Brasil no século XIX, *Brasil Pitoresco: História, descrições, viagens, instituições, colonização* é uma obra com textos de autoria de Charles (Carlos) Ribeyrolles, acompanhados de álbum com reproduções litográficas de vistas, panoramas, paisagens, costumes, etc. produzidas a partir de fotografias feitas por Victor Frond, publicada pela Tipografia Nacional do Rio de Janeiro (RJ) em 1861. Deve-se ressaltar que, a partir deste momento, o uso da fotografia serviu de base para a produção de diversos álbuns de litogravura no século XIX, seguindo o exemplo pioneiro do *Brasil Pitoresco*. Segundo Maria Antonia Couto da Silva, esta obra “foi a primeira obra de viajantes publicada na América Latina com ilustrações obtidas a partir de fotografias”. SILVA, Maria Antonia Couto da. *As Relações entre pintura e fotografia no Brasil do século XIX: considerações acerca do álbum Brasil Pitoresco de Charles Ribeyrolles e Victor Frond*. In: Revista de História e Estudos Culturais Vol. 4, Ano IV, no 2. P. 2.

⁴⁰ Ibidem, P. 13.

fotografia. No entanto, o olhar de Meirelles sobre a fotografia, a despeito de seu conhecimento bastante atualizado para a época sobre a história, a técnica e os procedimentos do meio, ainda se pautava principalmente por questões estéticas ligadas à pintura. De fato, o pintor frequentemente oscilava entre uma abordagem da fotografia ora como técnica de apoio às demais artes, como a pintura e a escultura, ora como uma técnica com potencial para a autonomia⁴¹.

Mas a fotografia não serviu de suporte apenas para a produção de pinturas de gênero ou paisagem. Ela também exerceu um papel importante na produção de retratos ao longo do século XIX desde que seu uso começou a se expandir. De certa forma, pode-se dizer que nos meios da pintura, da gravura e da fotografia, estes quase que se imiscuíam durante aquele período, com um servindo de base para a produção do outro, num vaivém mais ou menos contínuo. Um exemplo deste fluxo é a litografia de *Simão, herói do vapor brasileiro Pernambucana, 1853* (Imagem 6), de autoria do litógrafo francês Louis Thérrier, comissionado pelo redator Francisco de Paula Brito para sua produção. É significativo notar que, para a execução desta litografia, pintura (Imagem 7), gravura e fotografia se confundem, sem que se tenha certeza quais foram exatamente os passos até que a litografia do marinheiro fosse finalmente publicada na revista *A Marmota Fluminense*⁴². Nas palavras do estudioso Rafael Cardoso a respeito desta obra:

Não se pode ter certeza, portanto, se a litografia foi realizada a partir do quadro. Esta é a hipótese mais provável, até prova do contrário, visto que o procedimento corriqueiro à época era copiar imagens para impressão tendo como base imagens já existentes (pintura desenhos e até fotografias). Contudo, é perfeitamente plausível que o próprio Thérrier tivesse realizado um retrato desenhado de Simão, para depois transformá-lo em litografia, ou mesmo que existisse um retrato fotográfico. Seja como for, há um parentesco entre o quadro e a estampa, um dos quais certamente foi produzido à vista do outro.⁴³

⁴¹ Para maiores informações sobre a relação de Victor Meirelles com a fotografia vide MEIRELLES, Victor. *Relatório da II Exposição Nacional de 1866* e CHIARELLI, Tadeu. *Para ter algum merecimento: Victor Meirelles e a fotografia*. In: Boletim nº 01. Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa em Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP. São Paulo, 2006. O primeiro texto apresenta a leitura que Meirelles faz da fotografia no Brasil durante o século XIX, após uma breve revisão da história do meio, a partir de sua posição como membro do Júri da II Exposição Nacional de 1866, quando analisa e julga trabalhos apresentados por fotógrafos como Insley Pacheco, Carneiro & Gaspar e Christiano Jr., entre outros. O segundo texto, por sua vez, faz uma análise da relação de Meirelles com a fotografia, a partir do relatório supracitado.

⁴² *A Marmota Fluminense* foi um periódico voltado para modas e a variedades que circulou no Rio de Janeiro entre 1852 e 1857. Tinha Francisco de Paula Brito como redator e contou com a colaboração de Machado de Assis. Paula Brito (1809 – 1861) foi editor, jornalista, escritor, poeta, dramaturgo, tradutor e letrista.

⁴³ CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros [1790 – 1930]*. São Paulo: Editora Record, 2008. P. 51. Grifo nosso.

Retomando as obras de Calixto para o Museu Paulista, temos que a seleção das imagens fotográficas feitas por Taunay a partir do *Álbum Comparativo* contempla apenas as fotografias produzidas em 1862, as quais retratam as ruas localizadas na parte central da cidade de São Paulo. Segundo Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho:

dentre essas, sua opção recaiu justamente sobre as ruas em que os vazios urbanos são predominantes (ausência de pessoas e veículos transitando) e onde a ordenação espacial é bem definida e homogênea – lotes e gabaritos que não apresentam discrepâncias de dimensões no seu conjunto – apesar da ausência de pavimentação⁴⁴.

Cabe enfatizar novamente que as escolhas de Taunay tinham por objetivo retratar a cidade de São Paulo em sua configuração mais antiga e, portanto, mais próxima de suas condições no período colonial. Posto que as fotografias produzidas por Militão de Azevedo foram produzidas na segunda metade do século XIX – período em que, principalmente a partir da década de 1880, São Paulo iniciava seu movimento de forte urbanização e industrialização, movido sobretudo pela indústria cafeeira em expansão no Estado e a abertura dos portos à imigração⁴⁵ - não é descabido que a escolha de Taunay tenha recaído sobre a primeira série de fotografias, produzidas pelo fotógrafo em 1862, mais próxima da cidade que desejava mostrar, uma vez que não acentuava o desenvolvimento pelo qual São Paulo passaria nos anos seguintes.

Caso tivesse optado pelas fotografias mais recentes, de 1887, uma parte significativa do desenvolvimento da cidade – que não tencionava mostrar – estaria visível, dificultando o trabalho a que se propôs. A respeito dessa questão, em relação ao *Álbum Comparativo*, Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho escrevem que

Em linhas gerais, são as obras de infraestrutura – alinhamento, pavimentação e alargamento de ruas – e o adensamento urbano – pessoas e veículos nas ruas, gabarito mais elevado das edificações – que distinguem as imagens de ambos os períodos. O chão batido e sem calçada das ruas em 1862 é pavimentado e ganha calçamento de pedra, as modestas luminárias a gás, penduradas nas casas, contrastam com os postes mais altos, presentes já em 1887; as edificações baixas, de no máximo dois andares, comuns em 1862, dão lugar a outras, de gabarito mais elevado (três a quatro andares); os vazios urbanos, por sua vez, desaparecem, denotando o adensamento da cidade em 1887⁴⁶.

⁴⁴ LIMA, CARVALHO. Op. Cit., P. 156.

⁴⁵ A imigração japonesa para o Brasil iniciou-se um pouco mais tarde em relação à europeia, mais precisamente em 18 de junho de 1908, quando o primeiro navio trazendo 786 imigrantes, o vapor Kasato-Maru, chegou ao país. MORAIS, Fernando. *Corações Sujos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, P. 25 – 30

⁴⁶ LIMA, CARVALHO. Op. Cit. P. 156.

Ou seja, as escolhas de Taunay priorizaram uma São Paulo vazia, equilibrada, que ainda não havia passado por mudanças significativas desde seu período colonial. Exatamente o oposto daquilo que o *Álbum Comparativo* de Militão de Azedo retratava, isto é, uma cidade em pleno crescimento urbano e desenvolvimento econômico, visíveis a partir dos pares de fotografias produzidas em um intervalo de 25 anos.

As telas produzidas por Calixto, todas elas a óleo e com proporções adequadas a um projeto decorativo (por volta de 60,0cm. x 50,0cm.) procuraram, aparentemente da maneira mais fiel e objetiva possível, enquadrarem-se ao interesse declarado por Affonso Taunay de reproduzir a cidade de São Paulo do modo como ela teria existido em seu período colonial, o que implicou em “ajustes” em relação às fotografias do *Álbum Comparativo* que lhe serviram de modelo, para que a imagem final a ser exibida pelo Museu Paulista não contivesse nenhuma informação inadequada aos critérios ideológicos e pedagógicos seguidos por Taunay na elaboração de seu projeto.⁴⁷

A primeira alteração que se nota nas telas pintadas por Calixto é a inclusão das cores, ausentes nas fotografias originalmente produzidas em preto e branco por Militão de Azevedo. Tal operação, apesar de parecer óbvia, estava longe de ser simples. Primeiramente, o que se procurava atenuar em relação às imagens fotográficas é o céu normalmente “estourado”, fruto das exposições mais longas requeridas pela tecnologia disponível em 1862, comumente em horários em que o sol estivesse posicionado mais alto no céu e brilhando de maneira uniforme. De modo geral, os modelos de câmera fotográfica utilizados na década de 1860 eram grandes, pesadas e pouco funcionais caixas de madeira polida, as quais usualmente recebiam algumas aplicações em metal. Ao fundo era colocada uma chapa de vidro com uma emulsão fotossensível, normalmente em colódio úmido (existiam ainda os daguerreótipos e o calótipo, este último em papel, desenvolvido por Henry Fox Talbot), porém sua sensibilidade à luz ainda era baixa, o que exigia longas exposições, às vezes de vários minutos. As chapas secas à base de gelatina, mais sensíveis e rápidas,

⁴⁷ Percebe-se nestas telas o fato de que Calixto “constrói” uma objetividade improvável naquelas pinturas, criando um quê de idealização da paisagem, mesmo que pareça estar sendo objetivo e são precisamente os ajustes efetuados pelo pintor que dão a dimensão da idealização à sua produção.

surgiram no início da década de 1870. Nas palavras de Boris Kossoy, especificamente no tocante às técnicas empregadas por Militão no *Álbum Comparativo*:

Os processos que acabamos de enumerar foram também utilizados por Militão. Durante toda a sua atividade fotográfica, serviu-se ele de chapas úmidas à [sic] colódio na realização das fotos (negativos) até cerca de 1885 quando então passa a utilizar material sensível, mais prático e rápido – as chapas secas (tão ansiosamente aguardadas pelos fotógrafos) nesta altura já introduzidas industrialmente.⁴⁸

Desse modo, o pintor trabalhava com uma luminosidade mais suave e bem distribuída, que valorizasse o azul do firmamento e o branco das nuvens. As cores também foram adicionadas a todos os elementos arquitetônicos das composições, valendo-se de um tratamento que valorizava suas formas ao criar áreas de luz e sombra ao longo da extensão da tela que deixariam a composição mais equilibrada. Esta valorização da arquitetura fazia eco ao objetivo de se mostrar uma São Paulo idílica, de acordo com o imaginário em construção, e o artista forjou uma ideia de cidade clara e resplandecente, apesar de simples e humilde, em que seus habitantes quase não estão presentes. Este imaginário visava destacar o Estado e a cidade no contexto histórico da nação e seu papel em sua formação e expansão, mesmo que São Paulo não fosse mais do que uma vila de cerca de 24.000 habitantes por volta de 1862. Portanto, era necessário destacar positivamente suas feições naquilo que seria sua constituição física no período anterior ao Império. Para executar esta operação de modo satisfatório, para além da inclusão das cores e do jogo de luz e sombra, Calixto também procurou aproximar as construções do primeiro plano ao aumentar a proporção de céu nas telas e até mesmo retrabalhar alguns detalhes das imagens fotográficas, como veremos mais à frente.

As cores foram uma questão que deve ter exigido de Calixto não apenas o uso de sua imaginação e conhecimento sobre a cidade de São Paulo, mas também de trabalho de pesquisa, para identificar tanto as cores e tons corretos dos edifícios, residências e demais construções como as dos trajes das pessoas retratadas nas pinturas, mesmo que estas não apareçam em grande número e nem sempre estejam posicionadas no primeiro plano. É possível supor que o próprio acervo de documentos e

⁴⁸ TOLEDO, et. al. *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862 – 1887: Militão Augusto de Azevedo*. Prefeitura do Município de São Paulo / Secretaria Municipal de Cultura. São Paulo, 1981. P. 37.

objetos do Museu o tenha auxiliado neste processo, bem como sua atuação como historiador e junto ao IHGSP, já que ele teria acesso direto a esses recursos.⁴⁹

Calixto também eliminou as imagens borradas nas fotografias, provocadas pela inclusão de elementos em movimento no quadro, como pedestres e veículos, os quais deixavam atrás de si rastros de sua passagem, uma vez que a imagem não havia sido congelada, dada a necessidade de exposições mais longas conforme a tecnologia disponível à época. Estes borrões provavelmente seriam inaceitáveis na transposição das imagens fotográficas para a pintura a óleo por diversas razões: eram vistos como esteticamente inapropriados, deixando a imagem mais “feia”; não atendiam aos quesitos requeridos para uma pintura realista/naturalista e certamente não se enquadravam aos anseios ideológicos e pedagógicos do projeto de Taunay para as celebrações do centenário de Independência, em 1922 – as pinturas celebrantes da grandeza paulista deveriam mostrar uma cidade idealizada, higienizada e bela e os borrões não contribuiriam com tal intento.

O pintor também efetuou alterações pautadas por questões não propriamente estéticas, como a supressão de materiais que não contribuíssem para o embelezamento da cidade e indivíduos inapropriados por não representarem o personagem ao qual São Paulo devia sua “grandeza” e que teria sido o responsável pela expansão do território nacional e de suas fronteiras: o bandeirante. Nota-se como em suas pinturas ele retirou determinados tipos não representativos do modelo de cidadão paulista supostamente exemplar, como o negro, visto como inferior e retrato das mazelas da nação, nomeadamente a escravidão, a pobreza e a ignorância, e o substituiu por tipos mais “aceitáveis” como será visto em *Rua da Quitanda*, por exemplo. De modo análogo, Calixto, além de renovar a fachada das casas e edifícios retratados, também fez sumir o entulho, que deixava a cidade com uma aparência feia e degradada, como veremos mais adiante em *Rua da Cruz Preta*, algo inaceitável para os padrões estéticos, ideológicos e pedagógicos estabelecidos por Affonso Taunay para as obras a serem exibidas pelo Museu Paulista. Ao contrário, São Paulo deveria ser mostrada como uma cidade que, se ainda pequena, era limpa e bem organizada, num prenúncio da

⁴⁹ Como exemplos de salas organizadas para a exposição nas quais esses recursos eram exibidos, podemos citar: A-10 (Cartografia colonial e documentos antigos); A-14 (Mobiliário antigo – Retratos antigos); TC – 4 (Armas e fardas antigas. Reminiscências militares) e TC – 5 (Indumentária antiga. – Fardas. – Objetos antigos. – Coleções diversas). TAUNAY, Op. Cit. P. 122.

potência econômica e o efervescente caldeirão social e cultural que viria a se tornar e, em 1922, data da efeméride, já começava a tomar forma.

Cabe ressaltar, entretanto, que a execução de intervenções sobre o conteúdo original das fotografias não foi exclusividade de Calixto, pois estas foram feitas igualmente pelos demais pintores comissionados por Taunay para a execução de telas para o Museu Paulista, como José Wasth Rodrigues (Imagem 4) e Enrico Manzo (Imagem 5), por exemplo. Na verdade, esta prática encontrava-se alinhada com o que já vinha sendo feito por outros artistas que, pautados em fotografias, elaboravam suas obras. Em sua análise do álbum *Brasil Pitoresco*, Maria Antonia Couto da Silva escreve que:

Essas imagens nos permitem analisar qual o grau de intervenção dos gravadores na transcrição da fotografia para a litogravura. Podemos perceber que os gravadores procuraram realizar cópias fiéis das fotografias, acrescentando, porém, os personagens, animais de montaria ou embarcações.⁵⁰

Como ocorreu na produção dos retratos dos bandeirantes, as modificações em relação à imagem original sobre a qual os artistas trabalharam, como nas telas produzidas por Calixto, contaram com as sugestões de Affonso Taunay⁵¹, zeloso em garantir que os objetivos não somente estéticos, mas principalmente ideológicos e pedagógicos do projeto para as celebrações do Centenário de Independência fossem atingidos. Escrevendo sobre os procedimentos de Taunay para a encomenda das obras para a caixa da escadaria a Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Fernandes Machado e, já em 1923, a José Baptista da Costa – procedimentos esses que se aplicavam de modo geral a todas as encomendas, inclusive as pinturas de Calixto –, Ana Claudia Brefe afirma que:

Nunca é demais ressaltar que a intervenção de Taunay na confecção dessas telas, como de outras, foi intensa. Ele não apenas forneceu as fontes – em alguns casos estampas – a

⁵⁰ SILVA. Op. Cit.

⁵¹ Entretanto, como nos mostra Rogerio Lima Junior, este processo não se deu sem conflitos, pois os artistas também se posicionavam a favor de suas escolhas, às quais procuravam justificar e, decerto, manter em suas obras: [...] a elaboração de tais pinturas não foram marcadas por poucas discussões, mas por muitas desavenças, entre o diretor e os artistas, em que disputas iconográficas na representação dos “desbravadores do sertão” iam na contramão da concepção da Taunay, desejoso de heroizar a figura dos bandeirantes, enquanto os artistas, buscavam esvaziar a imagem de *exemplus virtus* contidas em tais imagens, dando a elas um caráter muito mais humano. LIMA JUNIOR. Op. Cit. P. 100.

partir das quais a pintura deveria ser composta, como não hesitou em pedir modificações mesmo quando as telas estavam praticamente acabadas.⁵²

Efetuada-se uma análise geral das telas pode-se depreender dois fatores que lhes são comuns: do ponto de vista de seu conteúdo, nota-se que, muito mais do que pessoas, as quais aparecem quase como elementos “decorativos compondo o quadro”, seu personagem principal é o espaço urbano em si, a cidade com suas vias e construções emolduradas pela paisagem ao redor (característica também presente de modo intenso nas fotografias selecionadas a partir do *Álbum*). Em relação aos seus critérios puramente formais, e sem deixar de ter em mente que elas foram produzidas a partir de fotografias, percebe-se que as mesmas se encaixam na assim chamada forma fechada, na qual as linhas horizontais e verticais em oposição possuem grande peso na composição e determinam o senso de equilíbrio do quadro e as linhas diagonais são pouco ou nada utilizadas. Observando-as pode-se esquadrihar a imagem e distinguir, dentro do quadro, as várias áreas distintas e elementos autônomos que, somados deveriam constituir a totalidade da imagem e conferir-lhe unidade.

As análises individuais das peças evidenciam com mais clareza como se deu esse processo de tradução das imagens fotográficas para as telas a óleo e como as alterações de teor estético e ideológico comentadas anteriormente ocorreram:

⁵² BREFE, Ana Claudia Fonseca. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional., 1917 – 1945*. São Paulo: Editora UNESP: Museu Paulista, 2005. P.230.

Benedito Calixto de Jesus.
Largo dos Remédios. Óleo sobre tela, s/d, 63,0cm. x 47,5cm.
 Acervo do Museu Paulista

Militão Augusto de Azevedo.
Igreja de Nossa Senhora dos Remédios e Pateo da Cadeia, 1862.
 Acervo pessoal

Em *Largo dos Remédios em 1862* Calixto executou vários de seus “ajustes”, alguns mais perceptíveis que outros. O que primeiramente chama a atenção é a remoção do pedestre, aparentemente negro ou mulato (numa manobra de caráter potencialmente higienista), que na fotografia se encontra num plano intermediário, caminhando em direção às construções e formando uma linha vertical que divide o campo da fotografia de Militão em duas metades praticamente simétricas e conduz o olhar do espectador para o ponto de fuga. À primeira vista, esta alteração pode parecer um mero detalhe, mas acaba por retirar da imagem o equilíbrio conferido por aquele elemento à composição da peça, ao mesmo tempo em que cria um espaço aberto que reforça a profundidade da cena e faz surgir um terreno aberto no qual o observador pode “penetrar” e se “deslocar”, efeito que estará presente em outras das telas, como veremos adiante. Além desta alteração, Calixto promoveu uma “restauração” da fachada dos edifícios, abriu janelas, reforçando o contraste entre o claro e o escuro, removeu mais um personagem presente na fotografia, o qual se encontra em pé, próximo a um pequeno grupo que entabula uma conversação e acrescentou grama ao chão em primeiro plano e nuvens ao céu, mudando inclusive a iluminação da fotografia, provavelmente na busca por melhores efeitos de luz e sombra. No entanto, pode-se perceber que o pintor não reproduziu de maneira totalmente fiel as características arquitetônicas das construções retratadas. Isso fica visível ao se observar que a proporção do espaço entre o topo das construções e o céu aumentou na pintura, aproximando seu conteúdo ao primeiro plano, as próprias construções

se tornaram mais “quadradas” e alguns detalhes se perderam, o que pode ser entendido como uma dificuldade em manter as proporções arquitetônicas.

Benedito Calixto de Jesus.
Rua da Cruz Preta em 1858. Óleo sobre tela, s/d,
63,5cm. x 48,0cm.
Acervo do Museu Paulista

Militão Augusto de Azevedo.
Rua da Cruz Preta, 1862.
Acervo pessoal

Na tela *Rua da Cruz Preta em 1858*⁵³, Calixto promoveu, além das alterações similares às aquelas feitas nas outras telas – como a mudança no ângulo da luz incidente sobre as construções e a

⁵³ No acervo do Museu Paulista o nome desta tela é *Rua da Cruz Preta em 1858*, porém, em pesquisa online, ela aparece algumas vezes intitulada como *Rua da Cruz Preta em 1862*, data da fotografia de Militão de Azevedo que lhe deu origem. Esta discrepância, que pode ser objeto de estudo mais detalhado, fora do escopo desta pesquisa, parece estar ligada ao período inicial de pavimentação de várias vias da cidade de São Paulo, intensificado na segunda metade do século XIX. No artigo intitulado *As ruas paulistanas e o Legislativo paulista no século XIX*, publicado no site da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, em 18/01/2006, as ruas da cidade de São Paulo de então são descritas como “escabrosas”, em referência ao “diálogo travado na peça *Macário* (1855) - de autoria do jovem poeta romântico e acadêmico de Direito, Manoel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852) - entre o personagem-título e o diabo”. Na conversação entre os dois personagens “vem à baila o tema do estado do calçamento das ruas da cidade onde se desenrolava o drama.” Em um trecho, Macário diz ao diabo: “Esta cidade deveria ter o teu nome”. Conforme o artigo, “Com o crescimento da Imperial Cidade de São Paulo, as demandas de calçamento das ruas, submetidas pela Câmara Municipal à Assembleia Legislativa Provincial, aumentam rapidamente, bem como os abaixo-assinados de paulistanos solicitando calçamento para suas ruas. Sobre a necessidade de pavimentação das vias da cidade, é mencionada a chegada de uma nova tecnologia que vinha fazendo sucesso na Europa e poderia ser adotada em São Paulo, a macadame: “Foi em meados do século XIX que chegou a São Paulo uma nova tecnologia de calçamento de ruas, inventado pelo engenheiro britânico John Loudon McAdam (1758-1836). Ela consistia em uma mistura de pedras britadas, breu e areia, submetida a forte compressão e aqui no Brasil chamada de macadame. Uma das primeiras tentativas do emprego desta tecnologia na Imperial Cidade de São Paulo foi submetida à opinião da Assembleia Legislativa Provincial de São Paulo pelo empresário João do Carmo Madeira, em 1858.” No entanto, a adoção dessa tecnologia não se daria sem conflitos, pois foram feitas críticas a ela e sua fórmula seria adaptada para uso local e ela continuaria a sofrer a concorrência do paralelepípedo. Sobre este último, o texto afirma que “A partir de tais críticas as ruas da cidade começaram a ser calçadas pelo “sistema paralelepípedos”, o qual, aliás, em 1856, havia sido proposto à Assembleia Legislativa Provincial por Cláudio José Pereira para o calçamento das ruas de São Bento, da Imperatriz, do Imperador, Nova de São José, do Comércio e da Quitanda. Cabe ressaltar que o artigo é ilustrado por duas imagens: um desenho de rua com abaulamento feito pelo empresário João do Carmo Madeira, em 1858 e a fotografia da Rua da

inclusão de cores e de nuvens no céu –, uma verdadeira limpeza da cena. A rua que, na fotografia se encontrava cheia das pedras que viriam a ser utilizadas em sua pavimentação e cujas construções estavam em mau estado de conservação, denotando uma cidade pobre, desleixada e atrasada, na pintura se apresenta limpa e renovada, em um claro processo de revitalização. As casas estão em bom estado e a árvore foi devidamente podada. De resto, o indivíduo que se encontrava sentado no meio-fio, em meio ao entulho, próximo a outras duas figuras em pé, deram lugar a alguns homens ao lado de suas montarias –tropeiros, talvez – personagem incluído também no lado oposto da tela, encarando a parede de uma das casas. Desse modo, tem-se que em uma única imagem, a cidade de São Paulo retratada por Militão de Azevedo foi amplamente transformada para que se encaixasse nos critérios propostos por Taunay para a exibição comemorativa ao Centenário de Independência do país.

Benedito Calixto de Jesus.
Rua da Quitanda em 1858. Óleo sobre tela, s/d,
60,0cm. x 50,4cm.
Acervo do Museu Paulista

Militão Augusto de Azevedo.
Rua da Quitanda, 1862.
Acervo pessoal

Em *Rua da Quitanda em 1862* percebe-se de modo mais claro o trabalho de adequação da imagem fotográfica aos critérios ideológicos e pedagógicos pertinentes ao projeto de Taunay por ocasião da sua transposição para o suporte óleo sobre tela: “despovoamento” da imagem com a remoção de tipos humanos com forte presença na fotografia, inclusão de outros animais na tela (pássaros), que não animais de carga, elementos arquitetônicos e as já conhecidas alterações de cor, luz e

Cruz Preta feita para o *Álbum Comparativo* em 1862, a qual é citada como sendo o local de nascimento de Álvares de Azevedo. Fonte: www.al.sp.gov.br/noticia/?id=307717. (Grifo nosso).

sombra. Os indivíduos mais “populares” – um homem possivelmente trajando um uniforme no canto inferior esquerdo, crianças, homens de chapéu e guarda-chuva –, que preenchem o campo da fotografia em todos os seus planos, sobretudo o primeiro, são sumariamente eliminados da imagem junto com seus animais de montaria e transporte de cargas, como no caso do indivíduo no canto inferior direito puxando um jumento, cuja imagem aparece borrada devido ao seu deslocamento, assim como ocorre com outro pedestre em um grupo localizado na parte inferior central da fotografia, do lado esquerdo da rua. Ou os dois garotos em primeiro plano, um deles em pé no meio da rua e o outro na calçada. Ou então são substituídos por figuras com ar mais elegante, como uma dama de vestido na porta do estabelecimento comercial, inexistente na fotografia de Militão, conversando com três cavalheiros. Porém, o agrupamento de animais de carga no plano médio da foto foi mantido, preenchendo a via no ponto em ela se aproxima de uma curva à direita. Além disto, percebe-se a inclusão de alguns pássaros pousados nos telhados e em voo sobre a cidade, talvez num esforço de mostrar a presença da natureza em harmonia no ambiente urbano e conferir um pouco de “vida” à tela ao ocupar o espaço dedicado ao céu com as aves transitando por ele. Nesta pintura, Calixto promoveu igualmente alterações na estrutura arquitetônica de algumas construções, como a presença de duas lamparinas no teto do estabelecimento localizado na lateral esquerda da imagem e a inclusão de janelas na casa mais ao fundo. Na tela percebe-se também o alongamento do telhado de uma das casas, localizado bem no meio da tela, o que parece denotar certa dificuldade do pintor em manter as proporções arquitetônicas das construções presentes nas fotografias do *Álbum Comparativo*.

Benedito Calixto de Jesus.
Paço Municipal, Fórum, Cadeia em 1862. Óleo sobre
 tela, s/d, 64,3 cm x 49,3 cm.
Acervo do Museu Paulista

Militão Augusto de Azevedo.
Cadeia, Sala da Câmara e Juri, 1862.
Acervo pessoal

Em *Paço Municipal, Fórum, Cadeia de São Paulo em 1862* Calixto promove uma alteração que, se numa apreciação mais ligeira pode passar quase despercebida, revela uma alteração estrutural do conteúdo da fotografia do *Álbum*: o edifício retratado por Militão de modo frontal e horizontal, enfatizando o caráter bidimensional da imagem fotográfica, na obra do pintor sofre um giro para a direita, o qual realça a parede lateral esquerda do edifício e lhe confere uma ilusão de tridimensionalidade inexistente na fotografia. Também em relação à construção, vê-se que o pintor alongou a forma triangular do frontão e retirou as duas colunas laterais que emolduram a porta principal do Paço, além de adicionar duas guaritas, uma delas posicionada do lado esquerdo da porta principal e a outra na lateral esquerda do edifício.

No entanto, o pintor mantém a posição centralizada do sujeito – o edifício – e, uma vez mais, promove a natural inclusão das cores e ajustes como o acréscimo de grama e remoção de um monte de terra no espaço em primeiro plano e de nuvens no céu azul, além de adequar a iluminação para que reforçasse os elementos arquitetônicos. Uma vez mais a proporção entre o terreno, o edifício e o céu é modificada. O efeito desta operação foi aumentar o espaço vazio no primeiro e no terceiro planos, alterando o equilíbrio da imagem fotográfica, na qual o edifício ocupa uma área maior e, portanto, parece possuir uma presença mais marcante, aproximando-se do primeiro plano.

No tocante aos elementos humanos, o artista suprimiu as duas pessoas em primeiro plano, aumentando o espaço vazio, que pode ser percorrido pelo olhar em direção ao Paço Municipal e acrescentou dois soldados posicionados ao lado da guarita mais afastada da entrada do edifício. Ele também coloca um grupo de pessoas à porta principal, mas o homem que parece estar montado em seu cavalo na fotografia, está de pé a seu lado na tela.

Em suma, provavelmente em função da importância e do caráter oficial do tema desta pintura, o edifício que abrigava o poder da cidade de São Paulo no período, por sediar simultaneamente o Paço Municipal, o Fórum e a Cadeia, podemos observar, de forma conjunta, uma série de operações promovidas pelo pintor na transcrição das imagens fotográficas para o meio óleo sobre tela de maneira que a pintura se adequasse aos objetivos declarados de Taunay para as obras a serem expostas no Museu Paulista para as celebrações do Centenário de Independência do Brasil. Estes ajustes, como vistos acima, e que se deram tanto no campo estético quanto no informacional, procuraram adaptar à imagem ao mesmo tempo aos cânones da arte de viés realista/naturalista em termos de sua fatura, como garantir que ela transmitisse ao visitante um conteúdo ideológico e pedagogicamente adequado à história do Brasil a partir de São Paulo, que se procurava construir no Estado.

Benedito Calixto de Jesus.
Rua da Constituição em 1862. Óleo sobre tela, s/d,
59,0cm. x 48,5cm.
Acervo do Museu Paulista

Militão Augusto de Azevedo
Rua da Constituição, 1862.
Acervo pessoal

Na tela *Rua da Constituição em 1862*, percebe-se novamente o mesmo padrão de ajustes. Calixto muda a iluminação⁵⁴, que incide de modo mais oblíquo na tela, criando áreas de sombra abaixo dos telhados das casas à esquerda e no chão da via; promove a higienização da cena, mediante pavimentação da rua e da calçada, reforma a fachada das casas em primeiro plano e remove o indivíduo indesejado juntamente com seu veículo de transporte e seu animal de carga – que aparece como um borrão na fotografia –, substituindo-o por um cavaleiro, um cavalheiro que passeia pela calçada e outro pedestre no meio da rua. Aqui também existe uma alteração na composição, com a aproximação das casas, que provoca uma mudança na percepção do observador: a imagem produzida por Calixto está mais afunilada, reforçando as noções de profundidade e perspectiva. Acrescente-se a isso o fato de que as pessoas na pintura aparentam estar caminhando em nossa direção, num movimento que novamente aproxima o espectador da cena e o convida a participar dela e podemos nos perguntar se o artista desejaria com isso despertar no público a sensação de ser ele também parte daquela história que se construía.

Benedito Calixto de Jesus.
Rua do Comércio. Óleo sobre tela, s/d, 60,6cm. x
 51,0cm.
 Acervo do Museu Paulista

Militão Augusto de Azevedo
Rua do Commercio, 1862.
 Acervo pessoal

⁵⁴ Em correspondência a Taunay, datada de 7 de agosto de 1918, Calixto escreve a respeito dos ajustes na iluminação que promoveu: “Recebi hontem o seu cartão e hoje mesmo mandei encaixotar o quadro reproduzindo a velha photographia da rua da Constituição, hoje “Florêncio de Abreu”. [...] A photographia embora seja boa está muito retocada com branco e a luz é bem imprecisa; em vista disso eu precisei ascentuar a hora, dando-lhe mais vigor nas sombras, para melhor effeito.” Fonte: http://mp.usp.br/sites/default/files/imagens_recriam_a_historia.pdf.

Rua do Comércio em 1862 apresenta as mesmas características que as demais telas aparentemente realistas/naturalistas mas que, na verdade, mascaram o desejo de idealização da cidade, objetivo de fato do projeto de Taunay ao comissionar Calixto e outros artistas para sua execução: A suavização da luz, muito “estourada” na fotografia, a inclusão de nuvens no céu, a pavimentação da rua e a melhoria das fachadas das residências, caso em que Calixto chegou inclusive a pintar seus rodapés com cores diferentes. Nesta tela em particular as alterações envolvendo indivíduos e animais são bastante visíveis. Calixto remove as imagens “borradas”, sobretudo um grupo concentrado no meio da rua, na parte central da fotografia, e o que parece ser apenas uma mancha em seu canto inferior direito, mas não é impossível, no entanto, que se trate de algum pedestre saindo do quadro. Ele também retira a imagem de várias das pessoas presentes na composição e as substitui por um cavalo parado ao largo da calçada e alguns cavalheiros, em particular três deles envolvidos em uma conversação na calçada oposta, sendo que dois deles foram incluídos pelo pintor. Esta operação evidencia uma aparente dificuldade técnica de Calixto no tratamento das proporções dos elementos em cena, já que o cavalo parece ser pequeno demais, quase um pônei, em relação aos homens que conversam, mas dada a distância entre eles, isto não poderia ocorrer em pintura que se pretende realista/naturalista e tem por objetivo “documentar” a cidade de São Paulo como ela teria sido em seu período colonial.

Em comparação direta com a tela anterior, *Rua da Constituição em 1862*, percebe-se novamente que Calixto acentua a projeção para o fundo, criando um caminho a ser percorrido pelo observador, ao mesmo tempo em que se utiliza das pessoas representadas no quadro para atrair este mesmo espectador. Se em *Rua da Constituição em 1862* eram os pedestres que caminhavam na sua direção, trata-se aqui daquele grupo que, enquanto entabula uma conversação, dirige seus olhares para o espectador. Esta questão levanta uma nova pergunta: seria essa estratégia como sugerido acima, um convite para quem observasse a pintura participar da cena e do processo de construção do imaginário paulista ou, ao contrário, uma contradição não resolvida pelo pintor? A primeira opção tende a ser válida, mas dadas as limitações técnicas do artista, é temeroso fazer tal afirmação de modo categórico.

Benedito Calixto de Jesus.
Ladeira do Colégio em 1860. Óleo sobre tela, s/d,
 65,0cm. x 50,2cm.
Acervo do Museu Paulista

Militão Augusto de Azevedo
Ladeira do Palacio, 1862
Acervo pessoal

A reprodução de *Ladeira do Colégio, 1860* em pintura a óleo, apresenta, de modo geral, ajustes de ordem estética mais do que tentativas de realçar critérios ideológicos ou pedagógicos propostos por Taunay, posto que os animais e elementos humanos (tropeiros) presentes na fotografia do *Álbum* foram mantidos. A despeito disto, percebe-se a exclusão da imagem borrada de um pedestre que aparece em primeiro plano no canto inferior direito da fotografia e de uma estrutura em madeira, na vertical, no terreno à direita, além da inclusão de tropeiros e suas montarias no meio da rua, em segundo plano. Assim, além da natural adição das cores à tela, observa-se a suavização da luz sobre a paisagem urbana retratada por Militão de Azevedo, a qual incide em ângulo de cerca de 45° a partir da esquerda para a direita, acentuando o contraste entre luz e sombra, mais visível no chão de pedra da via e nas laterais e fachadas das casas. A maior riqueza de detalhes nas imagens em segundo plano, as quais ganham contornos e nitidez na paleta de Calixto – aliada ao azul do céu e o branco das nuvens, em contraste com o verde da cadeia de montanhas ao fundo – além de tornar a imagem menos “estourada” em relação à fotografia, ajuda a aproximar a parte superior da imagem ao primeiro plano – efeito reforçado pela elevação da linha do horizonte marcada pela divisão entre as montanhas e o céu, em nível um pouco inferior na fotografia.

Mas existe um dado adicional a esta pintura que salta à vista e convida à reflexão: ao fundo se vislumbra o campo, como espaço a ser tomado pela cidade, a ser desbravado. Ao contrário da fotografia, na qual a imagem das montanhas e da natureza ao fundo aparece de forma difusa e distante, na tela de Calixto estes elementos são mostrados com maior riqueza de detalhes e muito

mais próximos do observador, ocupando todo o plano médio da composição. É um convite à expansão da vila que em breve se tornaria uma grande cidade, como se aquela pintura de uma São Paulo que já se distanciava no tempo fosse o prenúncio da grandeza destinada à cidade, ao Estado e ao seu povo, o paulista. É aqui que se encontra o caráter idealizado desta obra do pintor.

Benedito Calixto de Jesus.
Largo e Matriz do Brás em 1862. Óleo sobre tela, s/d,
 64,00cm. x 49,0cm.
Acervo do Museu Paulista

Militão Augusto de Azevedo
Largo e Rua do Brás em 1862
Acervo pessoal.

Largo e Matriz do Brás em 1862 apresenta uma predominância de tons pastéis, com as demais modificações em relação à fotografia do *Álbum Comparativo* de Militão de Azevedo seguindo o mesmo padrão percebido em *Ladeira do Colégio, 1860*. Desse modo, além da aplicação das cores, vê-se novamente a troca da luz “estourada”, que confere um alto contraste à fotografia, por uma iluminação distribuída mais uniformemente sobre a área da pintura, suavizando-a. O pintor novamente acrescentou o azul ao céu e o branco às nuvens e procurou retratar as imagens mais ao fundo com maior definição, valorizando assim o primeiro plano.

Para além das questões analisadas acima, é interessante notar que, com exceção de *Cadeia, Sala da Camara e Jury*, base para a tela *Paço Municipal, Fórum, Cadeia em 1862*, as demais fotografias selecionadas a partir das vistas do ano de 1862 presentes no *Álbum*, sempre mostram um caminho, ou ao menos um terreno amplo que se aprofunda em direção ao segundo plano, que segue para a frente, o que lhes confere uma importante dimensão simbólica que aponta para o futuro⁵⁵. Este

⁵⁵ Dentre as 22 fotografias de 1862 apresentadas no *Álbum*, apenas 05 não possuem esta característica. São elas: *Igreja e Convento do Collegio, V. Ordem Terceira e Convento de São Francisco, Cadeia, sala da Camara e Jury* (utilizada

olhar em direção ao porvir pode ser detectado na maior parte das imagens produzidas por Militão de Azevedo em 1862 para o *Álbum* e, ao que tudo indica, foi percebido e apropriado por Taunay quando da seleção das fotografias para as telas a serem exibidas pelo Museu Paulista, uma vez que fortaleceria a ideia de se fazer a ponte entre a São Paulo do período anterior ao Império e a proto-metrópole que já tomava forma na década de 1920 e, assim era esperado, viria a se tornar o carro-chefe da nação. A execução das pinturas a óleo por Calixto⁵⁶, parece confirmar esta hipótese, ao observarmos que o tratamento dado pelo pintor à distribuição dos planos, à proporção conferida ao céu, a detalhes da arquitetura e à profundidade de campo reforça esta sensação.

De maneira geral, percebe-se que a execução das telas por Benedito Calixto foi marcada pelo uso instrumental da fotografia – principalmente tendo em vista que o *Álbum Comparativo* de Militão de Azevedo, com seu imenso potencial, como veremos adiante, foi a base para sua elaboração. Esta instrumentação parece resultar de variados fatores: as questões ideológico-pedagógicas do projeto de Taunay que orientavam sua fatura; a submissão de Calixto à “ordem fotográfica”, como, por exemplo, colocar pessoas que se encontram paradas como se estivessem posando (*Rua da Quitanda*), numa operação aparentemente desnecessária; e algumas dificuldades técnicas do pintor no tratamento de certos elementos do quadro, como as proporções, modificadas em relação à fotografia, caso de edificações (*Largo dos Remédios*) e animais (*Rua do Comércio*). Pensando a questão do uso instrumental da fotografia Tadeu Chiarelli, em seu ensaio sobre o “desmantelamento que o pintor Benedito Calixto realizou da obra de Militão de Azevedo [...] no intuito de obedecer às ideias de seu encomendante, Afonso Taunay”, (CHIARELLI, 1998, p. 21), aponta que:

por Taunay), *Rua do Rosario (Lado do Pateo da Sé)* e *Rua do Rosario (Lado da Igreja)*. Em *Rua do Commercio*, existe uma via que se projeta para o ponto de fuga, porém o caminho é interrompido por um grupo de casas ao fundo, o que atenua um pouco a sensação de deslocamento em direção ao futuro, sem, no entanto, eliminá-la por completo. Nas vistas de 1887 esta característica de indicar o futuro ainda persiste de modo geral, até mesmo porque o fotógrafo procurou utilizar, na medida do possível, os mesmos ângulos. Entretanto, ela é atenuada em alguns casos pelo próprio crescimento da cidade, que já se fazia notar claramente 25 anos após as primeiras tomadas, em 1862.

⁵⁶ No banco de dados do acervo digital do Museu Paulistas não consta a data da produção das pinturas de Calixto objeto deste estudo. Mas como Taunay assumiu a direção do Museu Paulista apenas em 1917 e o Centenário de Independência foi celebrado cinco anos após, em 1922, parece razoável afirmar que estas telas produzidas por encomenda para a data, foram pintadas, *grosso modo*, por volta de 1920.

[...] dentro deste contexto paulista, não se sabe de nenhum outro momento onde arte e poder estiveram tão estreitamente vinculados quanto durante a reformulação pela qual passou o Museu Paulista (conhecido também como Museu do Ipiranga), durante e após os preparativos para o Centenário de Independência do país. Talvez nunca de maneira tão intensa no Brasil a arte foi tão instrumentalizada, desrespeitada em suas prerrogativas puramente artísticas para, através apenas do uso de seus componentes mais superficiais, melhor servir a um projeto de legitimação do poder.⁵⁷

No entanto, o que mais parece esvaziar o potencial do *Álbum Comparativo*, quando da tradução de suas imagens para a pintura a óleo e consequente aplicação instrumentalizada da fotografia, é a descaracterização de seu caráter temporal, fruto da opção por selecionar apenas fotografias datadas de 1862, sem seus pares correspondentes em 1887⁵⁸. Na obra de Militão, a passagem do tempo é claramente percebida ao se olhar para os pares de fotografias produzidas num intervalo de 25 anos, a partir de um mesmo ângulo – ou aproximado – e igualmente, de modo mais indireto, em algumas tomadas de 1862, nas quais as pessoas e veículos em movimento surgem como borrões “fantasmagóricos” denotando a passagem do tempo em seu próprio interior (*Rua da Quitanda, Rua da Constituição, Rua do Commercio, Ladeira do Palácio*). A esta questão deve-se acrescentar outra igualmente relevante: a passagem do tempo no *Álbum* ocorre “para a frente”, mostrando não apenas o progresso da cidade naquele intervalo de 25 anos, mas, talvez mais importante, ela aprece como prenúncio do que São Paulo viria a se tornar décadas mais tarde. Analisando a presença do elemento temporal na obra de Militão e enfatizando a aptidão do meio fotográfico para lidar com esta questão, Tadeu Chiarelli indaga sobre o destino das fotografias produzidas em 1862 nos seguintes termos:

E qual seria o destino final das fotos de 62, a não ser aquele de montar um mapeamento cronológico da cidade ao lado das fotos que seriam tiradas 25 anos depois? Militão em 1887 percebeu que o meio que usava era o único capaz de configurar sua cidade naquilo que ela demonstrava constituir como sua maior característica: a transitoriedade. A fotografia era o único meio capaz de fixar esse caráter novo da cidade, na medida em que

⁵⁷ CHIARELLI, Tadeu. “Anotações sobre Arte e História no Museu Paulista” In: *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. Annateresa Fabris (Org). São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: Ed. Com Arte, 1998. P. 21.

⁵⁸ Comentando a seleção de apenas algumas fotografias do *Álbum Comparativo* para a produção das telas de Calixto objeto deste estudo, Tadeu Chiarelli afirma que: “Já as pinturas de Calixto, baseadas em algumas dessas fotos – e apenas em algumas – retiram toda a singularidade, toda a extrema originalidade da obra de Azevedo, uma vez que percebe naquele trabalho apenas os índices que pudessem comprovar a sua concepção de arte como um instrumento de informação histórica, ou como um mero recurso pedagógico. IDEM, p. 40.

era um meio que nascia naquele século, como São Paulo, que nascia de novo naquela época, impulsionadas, ambas, pelo avanço tecnológico.⁵⁹

As pinturas de Calixto, ao contrário, olham “para trás”, tentando recriar um passado idílico e distante que refletisse uma cidade idealizada em suas origens, de modo a corroborar a história em construção pela elite paulista na passagem do século XIX para o XX, na qual o Estado e seu personagem mais ilustre, o bandeirante, fossem reconhecidos por seu papel supostamente decisivo na expansão e consolidação do território nacional e da nação brasileira. Tem-se assim que, o devir⁶⁰, percebido como movimento, com todas suas tensões, presente nas imagens comparativas do *Álbum*, desaparece nas telas de Calixto para o Museu Paulista e, junto com ele, a força da obra de Militão.

⁵⁹ IBIDEM, p. 43.

⁶⁰ Sobre a questão do devir, Didi-Huberman aponta que “O devir, portanto, será uma polaridade (devir ativo, dever reativo), mas, além disso, formará um nó de tensões, um nó em permanente proliferação – um amontoado de cobras –, em suma, algo como uma extraordinária *complexidade* em ação (devir ativo das forças reativas, devir reativo das forças ativas). DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. P. 138.

Capítulo II

Militão de Azevedo e o Álbum Comparativo

Mas ninguém pretenda ver ingenuidade na obra de Militão, pelo contrário, estamos diante de analista metódico e, até, muito crítico. A crítica começa na eleição dos ângulos a serem fixados. Os logradouros que escolheu e os pontos onde se postou tem significado bem claro para quem está habituado a se preocupar com a evolução urbana de São Paulo e por esta razão – metamorfose urbana – a retomada de fotos nos mesmos pontos, um quarto de século depois, dá ao conjunto de sua obra valor documental único.⁶¹

O florescimento dos álbuns fotográficos no século XIX⁶² está diretamente relacionado à expansão e popularização da fotografia ao longo da segunda metade daquele século, obtido por meio de seu desenvolvimento tecnológico e consequente barateamento de sua produção e aquisição. Segundo Annateresa Fabris, esta evolução da fotografia ocorreu em três períodos distintos: entre os anos 1840 e 1850, quando seu consumo era restrito a um pequeno círculo de amadores abastados que, em Paris, podiam pagar pelas fotografias produzidas por fotógrafos como Nadar e Le Gray; a expansão do meio, a partir do surgimento da carte-de-visite desenvolvida por Disdéri⁶³ e patenteada em 1854, quando a fotografia começa a se popularizar; e sua massificação, a partir da década de 1880, quando ela assume efetivamente um caráter comercial, a despeito dos esforços de vários fotógrafos em lhe conferir um estatuto de arte.⁶⁴

Neste contexto, os álbuns converteram-se em um importante meio para a propagação da fotografia já na década de 1860, crescendo em importância e circulação ao longo da segunda metade do século XIX. Atendendo a uma crescente demanda pelo colecionismo voltado à preservação da memória, ampliada pelo surgimento dos álbuns fotográficos, eles eram vendidos como álbuns de retratos (tanto de famílias como de figuras notórias) e de vistas.

⁶¹ TOLEDO, Benedito Lima de et al. *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862-1887*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981. P. 5.

⁶² Deve-se atentar aqui para o fato de que os álbuns fotográficos surgiram na esteira dos álbuns de gravura, sobretudo os litográficos. Na verdade, a fotografia viria a popularizar este meio.

⁶³ André Adolphe-Eugène Disdéri (1819 – 1889) desenvolveu o sistema de cartão de visitas em 1854. Este consistia em uma técnica que produzia simultaneamente várias fotografias do mesmo objeto em uma única chapa, por meio de várias objetivas acopladas à câmara. Desta forma, cada tomada produzia uma série de imagens de formato menor que o tradicional, garantindo assim uma economia de custos e consequentemente uma redução no preço final da fotografia, aumentando sua acessibilidade ao público.

⁶⁴ A este respeito vide FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1998.

Na Europa, dentre os exemplos de álbuns produzidos ao longo do século XIX, pode-se citar *The Pencil of Nature*, elaborado por Henry Fox Talbot entre 1844 e 1846 e considerado o primeiro livro de fotografia produzido; o primeiro de uma série de álbuns fotográficos produzidos por Blanquart-Evrard em 1851; ou ainda as “Fotografias de modelos nuas realizadas por Eugène Durieu, e que fazem parte de álbum de fotos de 1854”⁶⁵. As fotografias de Durieu seriam posteriormente utilizadas como esboços por Eugène Delacroix na execução de algumas de suas telas, como *A Odalisca*, realizada em 1857.

Mais próximo ao registro documental do *Álbum Comparativo* de Militão de Azevedo, inovador por seu caráter comparativo, ao que tudo indica inexistente em outros álbuns produzidos no Brasil⁶⁶, pode-se citar o *Album delle Ferrovie Italiane*⁶⁷, lançado pelo fotógrafo italiano Achille Mauri em 1867, com o intuito de mostrar o progresso feito nos últimos seis anos com a construção de 4.000km de linha.⁶⁸

Em termos da produção de álbuns no Brasil, discorrendo sobre seus usos e funções, Cândido Domingues escreve que:

Ao lado dos aparelhos de estereocópia, ficavam os diversos álbuns, que podiam também ser observados nos saraus realizados nas salas de visitas. Neste período, pode-se dizer que havia verdadeira mania de colecionar lembranças, organizadas, em diversas espécies de álbuns. Em um dos álbuns era possível acomodar diversas vistas fotográficas, espécie de cartões postais; algumas imagens da cidade vinham prontas em álbuns, como as fotografias da construção da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí e o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*. Vendidos em várias casas comerciais, os álbuns podiam ainda guardar desenhos, gravuras e litogravuras. Não guardavam, entretanto, apenas imagens;

⁶⁵ ALEIXANDRE, José. *La fotografia en la pintura de José y Peppino Benlliure*. Colección Formas Plásticas. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1.999. Pág. 10.

⁶⁶ No tocante ao ineditismo do formato comparativo do *Álbum Comparativo*, Boris Kossoy escreve que “será apenas no Álbum Comparativo, que perceberemos uma intenção editorial e é onde nos fixaremos pela sua importância documental comparativa, pois além de ser uma curiosidade única na história do passado fotográfico do Brasil, visto ter sido realizado por um só fotógrafo, oferece-nos ainda farto material visual para acompanharmos a evolução urbana da cidade.” As impressões do autor são reforçadas pelas palavras do próprio Militão, que em correspondência ao seu amigo Portilho, datada de 01 de junho de 1887: “Como Verdi despedindo-se música escreveu o seu Otello, eu quis despedir-me da photographia fazendo o meu. É um álbum comparativo da 1862 a 1878 (sic). Parece-me um trabalho útil e talvez o único que se tem feito em photographia pois ninguém terá tido a pachorra de guardar clichês de 25 annos. In: TOLEDO et al. *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862-1887*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981. P. 35/47.

⁶⁷ Até o momento não foi possível localizar esta obra em seu formato integral em pesquisa online e nos acervos das bibliotecas da Universidade de São Paulo, Biblioteca Nacional e Biblioteca Mário de Andrade.

⁶⁸ FABRIS, Annateresa. *O circuito social da fotografia: estudo de caso - I*. In: *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2008. P. 54.

protegiam autógrafos e dedicatórias de artistas e literatos, verdadeiras celebridades frequentemente assediadas para cederem assinatura, acompanhada de versos ou mensagens escritas.⁶⁹

Entre os fotógrafos mais ativos no Brasil no período – inclusive na produção de álbuns fotográficos, então algo comum no país – encontram-se, entre outros, Marc Ferrez (1843 – 1923), Walter Sutton Bradley (1837 – 1877), Georges Leuzinger (1813 – 1892), Revert Henrique Klumb (1830 – 1886), além do próprio Militão de Azevedo (1837 – 1905). Em São Paulo, por exemplo, W. S. Bradley lançou, em 1876, o álbum de vistas da capital do Estado *Lembranças de São Paulo*, anunciado na edição do *Correio Paulistano* de 30 de agosto de 1876 (Imagem 1) enquanto os fotógrafos “Elwell e Dulley dedicaram-se, principalmente, a fazer imagens de paisagens.”⁷⁰

O fato é que a produção de álbuns de retratos e vistas era uma prática bastante difundida na segunda metade do século XIX. Com relação às vistas, entre os assuntos favoritos em meio aos paulistas, encontravam-se a própria cidade de São Paulo, o litoral do Estado e as estradas de ferro em construção. O próprio ateliê de Carneiro e Gaspar, onde Militão se iniciou na fotografia, produziu este tipo de material. Esta produção de álbuns ganharia força ao longo da década de 1890 e chegaria até o século XX. Segundo Solange Ferraz de Lima: “Nos 20 primeiros anos do século XX, além de postais e vistas estereoscópicas, são editados cerca de 20 álbuns da cidade de São Paulo, inclusive uma série de álbuns comparativos (1914 – 1919) utilizando a produção fotográfica de Militão de Azevedo”.⁷¹

Dentre esses álbuns produzidos com utilização das fotografias de Militão de Azevedo um dos mais importantes foi o elaborado pela Casa Duprat, que promoveu uma atualização das vistas do *Álbum Comparativo* no ano de 1914.⁷² Esta obra integra uma coleção de quatro álbuns que o então prefeito de São Paulo (1914 – 1919), Washington Luís viria a editar, entre os anos de 1914 e 1916, com o intuito de registrar as mudanças ocorridas na área central da cidade a partir do início do século XX. Vale ressaltar que Raymundo Duprat, antecessor de Washington Luís na prefeitura, cargo que

⁶⁹ GRANGEIRO, Op. Cit. P. 122.

⁷⁰ Ibidem. P. 65.

⁷¹ LIMA, Solange Ferraz de. *O circuito social da fotografia: estudo de caso II*. In: Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 2008. P. 70.

⁷² As imagens deste álbum podem ser encontradas online em diversos sites, como WWW.flicker.com.br.

ocupou entre 1911 e 1914, foi sócio de seu irmão na Tipografia e Papeleria Duprat & Cia., também conhecida como ‘Casa Duprat’, ‘Duprat & Filhos’, ‘Duprat & Cia.’.

Rubens Fernandes Junior, em texto no qual analisa a produção do fotógrafo Aurélio Becherini, comenta sua atuação na fatura de álbuns fotográficos sobre a cidade São Paulo, esclarecendo que:

O importante associar o trabalho de Becherini aos de outros fotógrafos atuantes na capital paulista no mesmo período [...]. Em São Paulo, podemos relacionar sua documentação urbana com os trabalhos de Guilherme Gaensly, Otto Rudolph Quaas e Valério Vieira, entre outros [...]. Outra ideia comparativa interessante é a que relaciona os álbuns fotográficos produzidos entre o final do século XIX e início do século XX. Impossível não citar o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*, de Militão; o pequeno álbum independente de Quaas, com quinze vistas da cidade realizadas em 1896; o *Álbum de Photographias do Estado de São Paulo 1892*; o álbum editado em 1900 pela casa editorial Laemmert&Cia., sem identificação de autoria das fotografias, mas hoje já atribuída a Marc Ferrez; o álbum *Vues de S. Paulo*, publicado pela Typografia Rothschild em 1911, com fotografias de Gaensly; o álbum de P. Doumet já citado; e, finalmente, o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887-1914)*, publicado pela Casa Duprat na gestão de Washington Luís Pereira de Sousa (1914-1919), em que Becherini assina as fotografias e produz, pela terceira vez, imagens dos mesmos espaços fotografados por Militão. [...]. Becherini, nas fotografias publicadas em outro álbum produzido em 1916, [...] deixou claro que sua principal motivação era o registro das obras de transformação da cidade patrocinadas pelo governo municipal. É evidente que o álbum também tem o caráter de propaganda da boa gestão do então prefeito da cidade, mas Becherini se afasta da visão "embelezadora" dos álbuns anteriores para registrar uma cidade mais ruidosa, mais próxima daquilo que efetivamente acontecia.⁷³

Antes de iniciar suas atividades como fotógrafo, Militão Augusto de Azevedo foi ator de teatro, demonstrando forte atração pelo mundo das artes⁷⁴. Veio para São Paulo em 1862, para uma temporada com a Companhia Dramática Nacional, acabando por estabelecer-se na cidade junto com seus companheiros.

⁷³ FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Aurélio Becherini - lições e demolições do olhar*. XXXI Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação. Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Natal -RN, 2008. P 11.

⁷⁴ Sobre o pendor para as artes demonstrado por Militão, Boris Kossoy afirma: “Pelo que pude apurar das atividades do jovem Azevedo nessa época, pode-se perceber a sua franca inclinação pelas artes. Sua participação é sempre marcante, seja no palco, como ator, seja na fotografia, já então observador e espectador, registrando as ruas, cenas e indivíduos, no mutismo inerente a esta nova forma de expressão.” KOSSOY, Boris. *Militão Augusto de Azevedo e a Documentação Fotográfica de São Paulo (1862-1887); recuperação da cenapaulista através da fotografia*. São Paulo, 1978, p.17.

Em São Paulo, provavelmente em busca de uma atividade mais regular e com maiores possibilidades de ganho financeiro, (posto que a esta altura já possuísse esposa e filho para sustentar), inicia-se como fotógrafo no Ateliê Carneiro & Gaspar⁷⁵ (anteriormente conhecido por Carneiro & Smith), desenvolvendo nessa nova atividade trabalhos de documentação urbana da cidade de São Paulo e, principalmente, retratos. Em 1875, após atuar como gerente desta importante oficina fotográfica por vários anos, Militão compra o estabelecimento e altera seu nome para Photographia Americana, “que seguramente foi o maior e o mais importante estabelecimento fotográfico entre 1862 e 1886 na cidade de São Paulo”⁷⁶ e com o qual trabalharia até o encerramento de suas operações, em 1886.

Focando suas atividades nas mais variadas modalidades de retratos, realizou, entre 1863 e 1886, mais de 11.000 deles, representando quase um terço de uma população ao redor de 30.000 habitantes⁷⁷. Entre as pessoas captadas pelas câmeras de Militão encontravam-se cidadãos e famílias comuns, mas também figuras ilustres, como o Imperador D. Pedro II, conforme demonstram os retratos abaixo⁷⁸:

Militão Augusto de Azevedo.
Família (anônima). 1870.

Militão Augusto de Azevedo.
Homem (anônimo). 1880.

Militão Augusto de Azevedo.
D. Pedro II. 1870.

⁷⁵ Gaspar Antônio da Silva Guimarães foi um dos principais fotógrafos da cidade de São Paulo nas décadas de 1860 e 1870, tendo inclusive se associado a uma das principais oficinas do Rio de Janeiro. Esta foi uma das razões pelas quais precisou de um gerente para suas operações em São Paulo – Militão de Azevedo – visto que suas viagens tornaram-se frequentes. Neste período, seu principal concorrente foi Nuno Perestrello da Câmara, com quem nutriu grande rivalidade profissional.

⁷⁶ GRANGEIRO, Cândido Domingues. As artes de um negócio: a febre photographica: São Paulo: 1862 / 1886. Campinas: Mercado de Letras, São Paulo: FAPESP, 2000. Coleção Fotografia: Texto e Imagem, p. 65.

⁷⁷ IDEM. P.19.

⁷⁸ Fonte:< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao15512/museu-paulista-mp>>. Acesso em 11/11/2018.

Convém ressaltar que a principal atividade desenvolvida pelas oficinas fotográficas e pelos fotógrafos itinerantes na segunda metade do século XIX, sobretudo até o final da década de 1880, foi o retrato, que se tornou quase uma febre entre os habitantes da cidade, na esteira do crescente movimento de culto ao indivíduo naquele século⁷⁹. Os retratos se constituíam na prática mais rentável para os fotógrafos e eram com frequência anunciados nos jornais, sendo oferecidos nos mais variados formatos, tamanhos e preços⁸⁰. Isso ocorreu primeiramente devido ao maior acesso ao retrato a partir da invenção do Daguerreótipo, que ainda produzia cópias únicas, em chapas de cobre, mas já era comparativamente muito mais barato que uma pintura, independentemente da técnica, fosse essa a óleo, a aquarela etc. A partir daí o desenvolvimento da técnica fotográfica e o consequente barateamento do processo – aliados à possibilidade da reprodutibilidade da imagem – fizeram com que a procura pelo retrato crescesse vertiginosamente, sobretudo com a chegada do formato cartão de visita, criado, como já mencionado, pelo fotógrafo francês Disdéri⁸¹.

O retrato, que até o advento da fotografia era exclusividade da aristocracia e da elite econômica, passou a ser acessível a toda a população, sobretudo à burguesia, mesmo que para as camadas mais pobres ainda representasse um sacrifício financeiro. O retrato passou a frequentar não apenas as paredes e estantes dos cidadãos, mas também suas carteiras e correspondências, produzindo impacto significativo sobre as relações sociais da época. Cândido Domingues Grangeiro descreve o modo como os retratos circulavam nos seguintes termos:

Mesmo que com alguma dificuldade, qualquer pessoa com o próprio retrato em dúzias nas mãos os distribuía para muitas outras, com as quais mantinha ou desejava relações. Após sair da oficina fotográfica com vários retratos, iniciava-se o rito da entrega e, com sorte, da troca de retratos. Os retratos eram distribuídos a parentes, amigos e colegas e à pessoa amada – sempre esperando que a oferta fosse retribuída pelo retrato da pessoa a quem a lembrança havia sido ofertada. O retrato deixava de ser assim objeto restrito ao próprio espaço em que era exibido e que transmitia impressões apenas para quem o frequentava; agora, ao contrário, passava a adentrar em quantidade o espaço alheio e a representar e

⁷⁹ O retrato era uma mania internacional na segunda metade do século XX e não foi diferente no Brasil, onde virou febre não apenas na cidade de São Paulo, mas em todo o país. Na verdade, as principais oficinas fotográficas iniciaram suas atividades no Rio de Janeiro, Capital do Império, para espalhar-se pelas principais cidades do país a partir de lá.

⁸⁰ Conforme Boris Kossoy, “O portrait era apresentado quase que sempre em dois formatos: o carte-de visite e o cabinet size”, surgido posteriormente à invenção de Disdéri. Enquanto que no primeiro formato a fotografia vinha colada sobre um cartão suporte medindo 6,25cm. X 10,2cm, no segundo o cartão possuía dimensões de 10,6cm. X 18,0cm. TOLEDO et. al. Op. Cit. 1981. P. 39.

⁸¹ Vide nota 44.

intermediar relações existentes ou desejadas entre o retratado e o ofertado; em outras palavras, reafirmava laços sociais e afetivos.⁸²

No entanto é importante não esquecer que, a despeito da popularidade do retrato, esta não era a única atividade a que os fotógrafos de então se dedicavam. Como já foi aqui mencionado, muitos profissionais da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século seguinte, como no caso do próprio Militão de Azevedo, se dedicaram igualmente a fotografar os ambientes urbanos, suas vistas e sua arquitetura. Na Europa, podemos citar, entre outros, Philip Henry Delamotte, Robert T. Macpherson, Carlo Ponti, Charles Marville, Eugène Atget, e os fotógrafos das *Missions Héliographiques*⁸³.

No que diz respeito aos fotógrafos que atuavam no Brasil no período, havia muitos estrangeiros interessados na documentação de nossas cidades, como Augusto Stahl, Benjamin Mullock, Guilherme Gaensly, Revert Herique Klumb, Alberto Henschel e Jean Victor Frond. Porém, “Poucos eram os fotógrafos brasileiros e raros os que se preocuparam com o Brasil. Podemos citar de imediato dois: Marc Ferrez e Militão Augusto de Azevedo.” (KOSSOY, 1981)

Retornando aos trabalhos de documentação urbana produzidos por Militão de Azevedo, deve-se destacar o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862 – 1887* (Imagem 12)⁸⁴, obra em que apresenta duplas de vistas⁸⁵ da cidade de São Paulo produzidas em um intervalo de 25 anos entre

⁸² GRANGEIRO, Op. Cit. P. 118.

⁸³ Em 1851, a Comissão dos Monumentos Históricos, uma agência do governo francês, selecionou cinco fotógrafos para desenvolver estudos fotográficos do patrimônio arquitetônico da nação. Essas *Missions Héliographiques*, como foram chamadas, visavam [...] determinar a natureza e urgência da preservação e restauração de [...] locais históricos na França. [...] Os fotógrafos selecionados foram Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustav Le Gray, Henri Le Secq e Auguste Mestral – todos membros da incipiente *Société Héliographique*, a primeira sociedade fotográfica. A cada um deles foram atribuídos um itinerário e uma lista detalhada de monumentos. Fonte: Daniel, Malcolm. “Missions Héliographiques, 1851”. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-. http://www.metmuseum.org/toah/hd/heli/hd_heli.htm (October 2004). Acesso em 10/11/2018.

⁸⁴ Existem diferentes do *Álbum* para consulta em diferentes instituições: Museu Paulista, Instituto Moreira Salles, Biblioteca Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Biblioteca Nacional.

⁸⁵ A opção pelo termo “vista” em lugar de “paisagem” se deve ao fato de que estes termos, como escreve Rosalind Krauss, se encaixam em diferentes discursos. Segundo a Autora, “a palavra “vista” indica a singularidade, esse ponto focal, como sendo um momento particular em uma representação complexa do mundo, uma espécie de atlas topográfico total ... vistas e levantamentos topográficos estão intimamente ligados e se determinam mutuamente.”

uma tomada e outra. O *Álbum* foi um dos trabalhos mais importantes realizados pelo fotógrafo ao longo de sua carreira de quase 30 anos⁸⁶ e, como mencionado, foi utilizado posteriormente por vários pintores comissionados pelo diretor do Museu Paulista, Affonso Taunay. No entanto, deve-se ressaltar que este não foi o único álbum sobre a cidade produzido por Militão, pois ele já havia realizado outro trabalho de documentação urbana em 1862, que, segundo Pedro Corrêa do Lago, possuía mais de 90 fotografias. No ano de 1868, Militão ampliaria esse álbum com algumas poucas vistas.⁸⁷ Nas palavras de Andrea C. T. Wanderley, Editora-assistente e pesquisadora do portal Brasileira Fotográfica, sobre a trajetória de Militão de Azevedo, percebe-se a importância que Affonso Taunay confere à produção do fotógrafo para seu trabalho à frente do Museu Paulista:

Segundo Afonso d'Escragnolle Taunay [...], no livro "Velho São Paulo" (1954), *até 1860, data que nos aparece a providencial série de fotografias, aliás, ótimas de Militão de Augusto de Azevedo, os arrolamentos de peças de iconografia paulistana mantêm-se insignificantes. Realiza o Álbum de vistas de São Paulo 1862, com trinta dessas fotos. Muitas serão utilizadas no trabalho que publicaria em 1887, o Álbum Comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887.*⁸⁸

A gênese do *Álbum* encontra-se no ano de 1862 quando, provavelmente trabalhando em suas horas vagas como aprendiz de fotógrafo⁸⁹, Militão elaborou, conforme mencionado anteriormente, as primeiras vistas de São Paulo, sobretudo para que os estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco pudessem, ao retornarem em férias às suas cidades de origem ou após concluírem o curso, levar consigo uma lembrança de São Paulo e do tempo que aqui passaram⁹⁰.

No entanto, o *Álbum Comparativo* foi elaborado em sua forma final no início do ano de 1887, quando Militão resolveu utilizar imagens atualizadas da cidade de São Paulo, em comparação com as que havia produzido em 1862, inserindo-se, como vimos, em uma tradição de fatura de álbuns

KRAUSS, Rosalind. *Os espaços discursivos da fotografia*. In: Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA. UFRJ, ano XIII, número 13, 2006. Pgs. 160.

⁸⁶ Analisando o *Álbum Comparativo* e o que esse trabalho representava para o fotógrafo, Marcelo Eduardo Leite escreve, citando as palavras do próprio Militão: "Mas, além do lado comercial, podemos notar que, para Militão, a obra possui um valor simbólico, já que esse trabalho carrega "(...) um bocadinho de amor próprio do artista, e gratidão ao lugar em que estou há 25 anos". LEITE, Marcelo Eduardo. *Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885)*. Dissertação de mestrado em Sociologia apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus Araraquara/SP. Araraquara, 2002, p. 96.

⁸⁷ LAGO, Pedro Corrêa. *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001, p.18.

⁸⁸ In: <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=militao-augusto-de-azevedo>. Acesso em 29/10/2018. Grifo nosso.

⁸⁹ KOSSOY, Op. Cit., 1978. Pg. 21.

⁹⁰ LAGO, Op. Cit., p.18.

que remonta aos primórdios da prática fotográfica. No entanto, esta obra representa um diferencial em relação aos demais álbuns pois, além de sua qualidade estética e documental, possui duas características que lhe tornam singular: sua original concepção comparativa, que pela primeira vez em um álbum fotográfico ressalta a passagem do tempo e as transformações urbanas e sociais pelas quais a cidade de São Paulo passou⁹¹.

Outra característica importante é o fato de que, justamente pela distância temporal entre as imagens, o *Álbum* solicita uma leitura que o perceba como peça unívoca, posto que seu verdadeiro sentido nasce do entendimento de que as 60 fotografias formam um conjunto no qual cada uma delas depende das demais para que a potência da obra se manifeste plenamente, mesmo que individualmente elas possuam grande interesse.

De fato, o *Álbum* é o resultado da percepção que Militão teve das mudanças pelas quais São Paulo passava e da oportunidade que uma atualização das imagens feitas em 1862 apresentava para uma comparação (e comprovação) do desenvolvimento da cidade que adotara. Assim, como será visto adiante, uma vez que o *Álbum* teve essa concepção tão original definida, passa a constituir-se não como um mero conjunto de fotografias, mas como obra única e indivisível. Em outras palavras, para se extrair o máximo de suas possibilidades, deve-se olhar para esta obra de Militão a partir da concepção inicial de seu autor⁹².

Discorrendo sobre as motivações para a confecção do *Álbum*, Carlos A. C. Lemos comenta, enxergando uma possível identificação com o *zeitgeist* paulista nos anos 1880 por parte do fotógrafo carioca, naquela época radicado na cidade há mais de duas décadas, que:

Certamente, o sentimento que levou Militão de Azevedo a fotografar sua cidade pela segunda vez foi muito parecido com toda aquela vaidade provocada entre os paulistas da época pelo repentino progresso que o dinheiro do café trouxe. Em 1862, seus propósitos

⁹¹ Ao pensarmos o *Álbum* sobre o quanto ele contribuiu de modo inovador para a prática fotográfica de seu tempo, pode-se especular que numa época (século XIX) em que a fotografia era percebida como “mais real que a realidade”, a obra de Militão estabeleceu uma ponte inesperada com o cinema, que surgiria apenas alguns anos mais tarde, ao acrescentar o elemento temporal e aumentar seu potencial narrativo, fruto de seu formato comparativo. Esta pode ser uma reflexão interessante para trabalhos vindouros.

⁹² A questão sobre o caráter autoral da obra de Militão será discutida mais à frente, conforme proposto por Tadeu Chiarelli em seu texto “Anotações sobre Arte e História no Museu Paulista”, publicado em 1998 em *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*, organizado por Annateresa Fabris.

eram simples: documentar, registrar aspectos de São Paulo, mostrando as potencialidades da máquina fotográfica, [...]. Registrar paisagens urbanas da cidade que nunca havia sido realmente bem retratada, pois jamais passou de modelo insípido aos desenhistas esforçados de uma ou outra expedição estrangeira de cientistas. Agora, em 1887, vinte e cinco anos depois, precisou comparar, precisou mostrar a todos como o progresso fizera sua cidade pobre transformar-se numa cidade grande em expansão, cheia de vida, plena de novidades, tornando-se irreconhecível aos viajantes ausentes [em] poucos anos. Essa vaidade era, pois, mais que compreensível porque havia uma espécie de vergonha do caipirismo do passado pobre bem recente. Finalmente, a “teipa” velha estava dando lugar às casas alegres cheias de janelas coloridas. Enfim, os paulistas já podiam dizer que moravam numa cidade que, se já não era, logo, logo seria igual ou melhor que as outras. O Rio, a cidade da corte, que se cuidasse.⁹³

Agregando as novas imagens referentes a 1887 às fotografias realizadas a partir de negativos preservados do primeiro trabalho, o *Álbum* foi confeccionado com folhas de papel de seda de cores diferentes e contém 60 fotografias a partir de negativos em vidro de 17cm. x 24cm., coladas sobre cartão impresso – 22 imagens de 1862 e mais 37 de 1887 (além de apenas uma de 1868).

Conforme reedição impressa pela Prefeitura do Município de São Paulo, a Secretaria Municipal de Cultura e o Departamento do Patrimônio Histórico em 1981, com organização de Benedito Lima de Toledo, Boris Kossoy e Carlos Lemos, a distribuição das fotografias ocorre conforme descrito abaixo, o que nos permite enxergar com mais clareza que 23 pares de imagens são efetivamente comparativos (incluindo a única imagem feita em 1868).

1862	1887
	Cidade (lado do S.E.)
	Cidade (parte Central
	Cidade (lado do N.O.)
	Rua de São Bento
	Largo e Rua de São Bento
	Ladeira e Rua de São João
	Largo da Sé e R. do Imperador
	Rua Direita
	Rua Florencio de Abreu

⁹³ In: TOLEDO, Benedito Lima de et al. *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862-1887*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981. P. 23.

Igreja e Convento do Collegio	Palacio, Secretaria do Governo e Igreja do Collegio
V. Ordem Terceira e Convento de S. Francisco	Academia de Direito (Restaurada em 1884)
Cadeia, Sala da Camara e Jury	Assembléa Provincial e Camara Municipal (Antiga Cadeia, reedificada em 1878)
Igreja de N. S. dos Remedios e Pateo da Cadeia	Igreja de N. S. dos Remedios e Largo da Assembléa (Ajardinado em 1881)
Rua do Rosario (Lado do Pateo da Sé)	Rua da Imperatriz (Antiga do Rosario, lado do Pateo da Sé)
Rua do Rosario (Lado da Igreja)	Rua da Imperatriz (Antiga do Rosario, lado da Igreja)
Rua do Commercio	Rua do Commercio
Rua da Quitanda	Rua da Quitanda
Rua da Cruz Preta	Rua do Principe (Antiga da Cruz Preta)
Rua da Tabatinguera	Rua da Tabatinguera
Rua da Gloria	Rua da Gloria
Ladeira do Palacio	Rua João Alfredo (Antiga Ladeira do Palacio)
Largo e Rua do Braz	Largo e Rua do Braz
Rua da Constituição	Rua Florencio de Abreu (Antiga da Constituição)
Rua Alegre (Lado da cidade)	Rua Alegre (Lado da cidade)
Rua Alegre (Lado da Luz)	Rua Alegre (Lado da Luz)
Cidade de S. Paulo e antigo Miguel Carlos (Vista tirada do Seminario Episcopal)	Rua Florencio de Abreu (Descida no antigo Miguel Carlos)
Ladeira do Carmo e Aterrado do Braz	Ladeira do Carmo e Aterrado do Braz

	Seminario Episcopal (Inaugurado pelo Snr. Bispo D. Antonio, em 9 de Novembro de 1856)
Egreja e Largo da Sé. (Sem alteração)	
Paredão do Piques, Ladeiras da Consolação e Rua da Palha. (Hoje Rua 7 de Abril)	
Cidade de São Paulo. (Vista tirada do Paredão do Piques) (*)	
Rua Direita.	
	Ladeira de Santo Amaro e Campos da Bela-Vista. (Antigo Bexiga, principiado a edificar em 1879.)
	Bairro do Chá. (Principiado a edificar em 1874.)
	Bairro de Santa Ephigenia.
	Bairro, Aterrado e Rua do Braz.
	São Paulo. (Do lado da vargem do Carmo)
	Jardim Publico. (Reformado sob a presidencia do Dr. João Theodoro, 1874.)
	Jardim Publico e parte do Bairro do Bom-Retiro.
Chacara do Snr. Charpe. (Antigo Collegio Delgado e hoje Campos Elyseos.) (**)	Campos Elyseos. (bairro começado a edificar em 1979.) e parte do Jardim Publico.
	Rio Tietê (Vista da Ponte Grande.)

(*) apresentada na mesma página da fotografia anterior, *Paredão do Piques, Ladeiras da Consolação e Rua da Palha. (Hoje Rua 7 de Abril).*

(**) única fotografia feita no ano de 1868.

Quando de seu lançamento, o *Álbum* foi bem recebido pela imprensa. Em 11 de agosto de 1887, por exemplo, o jornal *A Província de São Paulo* (atual *O Estado de São Paulo*) publicou na seção “Noticiário” uma coluna elogiosa à obra de Militão, como se pode verificar no excerto abaixo:

A Velha e a Nova Cidade de São Paulo – Vimos um álbum comparativo da cidade de São Paulo em 1862 e em 1887, trabalho da Photographia Americana, do Sr. Militão, nesta capital. [...] É o progresso de São Paulo photographado. [...] Para nós, o trabalho do Sr. Militão vale mais como fonte de estudo para formação de uma opinião favorável ao engrandecimento da província do que como obra de arte. Não quer isto dizer que o trabalho artístico não tenha mérito e que, apreciado por essa face, não seja melhor julgado por outros. E, de fato, o tem. Aplaudimos a obra do laborioso e inteligente artista que de tal forma concorre para a verificação do progresso da capital da província. Em nosso escritório acha-se uma lista para aquelas pessoas que desejarem assinar o *Álbum*.⁹⁴

No entanto, apesar da recepção positiva, contrariamente às expectativas do autor, o *Álbum* não teve sucesso comercial⁹⁵. Colocado à venda no *Correio Paulistano*, em 1887, mediante anúncio (Imagem 10), ele poderia ser adquirido por 50\$000 (cinquenta mil réis) cada exemplar em várias casas comerciais.

Interessante que o *Álbum*, obra de caráter autoral, não possuía nenhum dado que comprovasse a autoria de Militão de Azevedo, ao contrário da prática do retrato, de natureza mais comercial e no qual normalmente havia a marca do ateliê. Apesar disso, as fotografias do *Álbum* vieram a se tornar conhecidas ao longo dos anos por sua ampla utilização, de modo avulso ou não, sem contudo indicarem seu autor.⁹⁶ É possível supor que a ausência de identificação de autoria no *Álbum* se deva a o fato de que Militão o desenvolveu como seu “canto do cisne”, obra-prima que desejava efetuar antes de abandonar suas atividades como fotógrafo⁹⁷, se bem que o crédito ao autor das fotografias

⁹⁴ Conforme publicado pela *A Província de São Paulo* em 11 de agosto de 1887 (vide Imagem 11). Fonte: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18870811-3709-nac-0001-999-1-not>

⁹⁵ “O *Álbum* foi publicado artesanalmente, com 60 fotografias, mas foi, contrariamente às expectativas do autor, um fracasso comercial. In: LAGO, Op. Cit., p.18.

⁹⁶ O texto a respeito de Militão de Azevedo assinado por Andrea C. T. Wanderley para o portal Brasileira Fotográfica, da Fundação Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles, esclarece que “Como o álbum não era assinado, Militão caiu no esquecimento, mas suas fotos foram ficando famosas ao longo do século XX devido à publicação de álbuns e livros ilustrados por elas, porém sem crédito ao autor.” In: <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=militao-augusto-de-azevedo>. Acesso em 21/10/2018.

⁹⁷ Militão de Azevedo acabou por encerrar as operações em 1866, sem obter sucesso na venda de seu estabelecimento. Ele “começou a por em prática sua ideia de se desfazer da Photographia Americana em 1884. [...] Na sua avaliação, o que faltava à Photographia Americana era uma reforma e um profissional retocador, além de um gerenciamento melhor – coisa que seu “gênio acanhado” atrapalhava. Feito isto, o estabelecimento poderia dar lucro, pois era uma casa muito

pelas publicações do período não fosse uma prática comum (mas o *Álbum*, no entanto, foi uma publicação independente do próprio Militão). A este respeito, o fotógrafo escreveu que “como Verdi despedindo-se da música escreveu seu Otelo, eu quis despedir-me da fotografia fazendo o meu.”⁹⁸

Militão, de fato, viria a abandonar a prática da fotografia tão logo concluiu o *Álbum Comparativo*, mas não chegou a se distanciar totalmente do meio, pois além de se dedicar à venda dessa sua última produção, também se viu envolvido com a comercialização de produtos fotográficos e de cartões postais.

Em relação às imagens produzidas em 1862, que posteriormente seriam incorporadas ao *Álbum Comparativo*, deve-se registrar uma característica peculiar, fruto da inexperiência de Militão: ao contrário de fotografias produzidas por outros fotógrafos da época, como Mulock, Klumb e Stahl, algumas daquelas produzidas por Militão (como mencionado anteriormente) possuem imagens fantasmagóricas e “borrões”, provocados pela captação de pessoas e veículos em movimento. Isso ocorreu porque a tecnologia e os processos químicos utilizados na década de 1860 exigiam longas exposições, não permitindo o congelamento de objetos em movimento. Militão, porém, provavelmente inconsciente deste fato, não encenou as cenas com a atenção necessária, suprimindo as pessoas e veículos em deslocamento do quadro ou instruindo-as a permanecerem imóveis em poses pré-determinadas. Como resultado, algumas fotografias do *Álbum* contêm rastros deixados pela passagem de pessoas e veículos.

De modo geral, além da questão referente às imagens “fantasmagóricas” acima, a observação das fotografias produzidas em 1862 revela também que elas possuem poucas sombras e o céu normalmente apresenta brilho bastante uniforme, com uma luz muito intensa, ou “estourada”. Isto

conhecida. Em carta a J. F. Guimarães explicava o motivo da venda: era por lhe faltar um sócio que compensasse a timidez, alguém que lhe ajudasse a administrar o negócio.” GRANGEIRO, Op. Cit. Pág. 87.

⁹⁸ Ibidem, Op. Cit. Pág. 89.

se deveu à necessidade de exposições ainda longas e ao fotógrafo ter efetuado a maioria das tomadas com o sol em uma posição elevada, provavelmente entre 12h00min e 15h00min.

Para a consecução das fotografias de 1862 Militão adotou como negativo as chapas de colódio úmido, desenvolvidas por F. Scott Archer em 1851, uma evolução tanto em relação ao Daguerreótipo (pois passou a permitir a reprodução de imagens múltiplas), como ao calótipo (negativo sobre papel, desenvolvido Henry Fox Talbot), por proporcionar uma redução no tempo de exposição que, apesar disso, continuou longo.⁹⁹ Para a ampliação, foi utilizado papel albuminado, que aplicava a clara de ovo para fixação do sais de prata, técnica desenvolvida por Blanquart-Evrard.

Já para as fotografias produzidas em 1887, Militão de Azevedo, além de muito mais tarimbado em seu ofício, trabalhou com as chapas secas à base de gelatina. Estas, “além de não exigirem mais o seu preparo e posterior processamento (revelação, fixagem etc.) logo após a exposição, ainda acrescentavam maior sensibilidade em comparação com as “chapas húmidas”” (KOSSOY, op. Cit., 1981), reduzindo assim, o tempo de exposição requerido e dispensando o uso dos pesados tripés, o que facilitou em muito o trabalho do fotógrafo.

Segundo Boris Kossoy, desde pelo menos 1883, “Militão importava todo o material fotográfico do exterior. Este material consistia de todo o tipo de equipamento para fotografar, acessórios para estúdio, material sensível de toda natureza e drogas para a preparação de banhos” (TOLEDO et al., 1981). O estudioso nos fornece uma descrição dos equipamentos e materiais utilizados por Militão naqueles anos: a) Papéis suportes e derivados. Materiais de acabamento: cartão Bristol, cartões vitória para ferro, cartões fantasia ovais, cartões estereoscópicos, cartões imperiais, passe-partouts diversos, molduras, cartões de visita, pincéis de vários tipos, lápis, tesoura, ferro de cortar ovais, etc. b) Materiais sensíveis. Drogas variadas: gelatina (em Kgs.), algodão pólvora (em gr.), álcool, éter, hipossulfito de sódio, bromureto de amônia, de potássio, de cádmio, sulfato de ferro, chapas de melainotype, papel albuminado, envelopes para ferrotipia, etc. c) Máquinas e acessórios:

⁹⁹ Conforme Annateresa Fabris, em meados do século XIX, para o colódio úmido, técnica aplicada por Militão no *Álbum*, “o tempo de exposição oscilava entre vinte segundos e um minuto para as paisagens e os motivos arquitetônicos, e entre dois e vinte segundos para os retratos pequenos.” FABRIS. *A invenção da fotografia: repercussões sociais*. In: *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2008. P.16.

máquina com 16 objetivas, pés de máquina, Máquina Americana com 13 objetivas, pés, etc. d) Materiais de laboratório. Preparação de banhos: balanças, copos de graduar, ampulheta, palheta de porcelana, baldes de zinco, banheiras, etc. e) Equipamentos para estúdio: Encosta cabeças, estatuetas, fundo liso, etc.¹⁰⁰

Desse modo, mesmo que inadvertidamente, Militão produziu em 1862 algumas imagens que contrariavam as normas então aceitas sobre como deveria ser produzida uma “boa” fotografia. Assim, pode-se afirmar, mesmo assumindo-se o risco de cair em um anacronismo, que Militão inconscientemente foi além do patamar de “funcionário”, proposto por Vilém Flusser cento e vinte anos mais tarde, ao subverter o programa original do aparato fotográfico e consequentemente expandir suas possibilidades¹⁰¹. Porém, por se tratar mais de desconhecimento do completo funcionamento do aparato do que de uma opção consciente pela expansão de suas propriedades, esses efeitos obtidos nas fotografias produzidas em 1862 não se reproduziriam nas tomadas de 1887.

No entanto, essas “incorrekções”, fazem com que a passagem do tempo – que é a base do interesse do *Álbum*, uma vez que o autor coloca lado a lado imagens de um mesmo lugar com 25 anos de diferença – se torne perceptível na própria imagem individual, uma vez que o deslocamento daquelas pessoas e veículos se dá no espaço e no tempo, que acaba desse modo se tornando perceptível na própria fotografia. Esta característica de algumas fotos isoladas parece conferir maior interesse ao *Álbum* como um todo.

Apesar do *Álbum Comparativo* não ser fruto de um projeto formalmente elaborado desde a década de 1860, desde praticamente seu lançamento ele vem sendo usado como fonte para historiadores, artistas¹⁰², urbanistas e arquitetos construírem discursos sobre a história de São Paulo. Se levarmos em conta que o crédito dado aos fotógrafos por suas fotografias nas publicações brasileiras da época era algo escasso, é significativo o reconhecimento que a importância da obra de Militão para a

¹⁰⁰ In: TOLEDO, Benedito Lima de et al. *Op. Cit.* P. 37.

¹⁰¹ Sobre esta questão vide FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

¹⁰² A utilização feita por Benedito Calixto das fotos de Militão para a pintura de suas telas é um exemplo claro desta situação.

construção da história de São Paulo recebeu desde cedo, como demonstram as palavras de Afonso A. de Freitas¹⁰³ ao propor a inclusão do “photographo-historiador” no rol de sócios honorários do IHGSP, em 1913. Na ata da 8ª Sessão Ordinária do dia 20 de maio daquele ano, lê-se que:

É certo também não poderemos ilustrar qualquer notícia sobre a cidade de São Paulo de há 50 anos, sem termos de recorrer as preciosas photographias trabalhadas pelo velho e popular artista Militão de Azevedo, a cujo amor pela terra paulistana deve a mocidade de hoje o conhecimento da antiga e lendária São Paulo, coeva de Amador Bueno e Fernão Dias, e os velhos representantes da geração de ontem, a revivescente memoração da sua saudosíssima Paulicéia, acanhada, estreitamente provinciana, porém sã de costumes e plana das mais gloriosas tradições, contemporânea testemunha e teatro que fora dos grandes, dos homéricos feitos dos bandeirantes.

Militão de Azevedo, retendo na objetiva da sua primitiva “Daguerre” o aspecto, a imagem da nossa capital em 1858-1860, quase a mesma São Paulo colonial do século XVII, e conservando esse seu patriótico labor com o carinho como o fez, criou e manteve uma das mais curiosas e importantes fontes de documentação histórica, inestimável e singular monumento do gênero.

Colocar o nome do photographo-historiador de 1858 na lista e ao lado dos nossos mais fiéis historiadores será, pois, ato de inteira justiça...”¹⁰⁴

No entanto, parece que os estudiosos tendem a dar menos atenção aos aspectos estéticos do *Álbum*, ou seja, à originalidade com que o fotógrafo resolveu a questão da passagem do tempo naquela obra colocando duas fotos de um mesmo local de São Paulo produzidas a partir de uma distância de vinte e cinco anos entre elas. Tal falta de atenção pode ser devida ao fato de que o *Álbum* também se encaixa no campo discursivo da documentação e do arquivo, apesar de suas qualidades como obra una, apesar da qualidade individual de cada fotografia que o compõe. Neste sentido, portanto, é possível estudar seus aspectos estéticos a partir de dois pontos:

a) Estudar as fotografias individuais que compõem o *Álbum Comparativo*, atentando para aspectos como composição, iluminação, enquadramento e qualidade da impressão, além, é claro, de seu próprio conteúdo informacional;

b) Entender o *Álbum Comparativo* em sua totalidade, como peça única e portadora de uma lógica interna coerente, que, para além das fotografias individuais, apresenta como questão central o reflexo da passagem do tempo e das transformações pelas quais a cidade de São Paulo passou ao longo de 25 anos, entre 1862 e 1887.

¹⁰³ Afonso Antônio de Freitas (1870 – 1930) foi presidente efetivo do IHGSP entre 1922 e 1930.

¹⁰⁴ In: TOLEDO, Benedito Lima de et al. *Op. Cit.* P. 35.

Comentando a questão da fotografia documental em texto sobre o *Álbum Comparativo*, o estudioso Rubens Fernandes Junior reitera que a “fotografia documental, essencialmente referencial, impregnada de conteúdo sociocultural, é um documento decisivo para a reconstrução imaginária dos espaços urbanos e sua contextualização histórica¹⁰⁵.” No entanto, ao analisar especificamente a obra de Militão – estudando com maior atenção as fotografias individuais que o compõem, mas ainda assim, sem perder de vista que o *Álbum* é uma obra única e detentora de uma coerência interna –, o crítico identifica um caráter autoral na produção de Militão ao afirmar que:

“talvez sem se dar conta da dimensão de seu esforço Militão realizou um verdadeiro trabalho autoral, e este projeto de documentação urbana é o mais ambicioso realizado no Brasil e sem precedentes na história da fotografia da América Latina”.[...] Apesar de a fotografia urbana ser considerada um gênero objetivo, quase sempre documental, no trabalho de Militão não deixa de estar presente a subjetividade do criador, que vê a cidade como um estado de ânimo, como se fosse um teatro de geografias e periferias. Isso contagia nossa imaginação que se alimenta desses tempos irrecuperáveis, dessas figuras anônimas que permeiam o imaginário do fotógrafo”.¹⁰⁶

Tadeu Chiarelli, por sua vez, discorrendo sobre o caráter autoral do *Álbum Comparativo*, a partir de uma postura contemporânea que enfrenta os perigos do anacronismo, afirma que a obra de Militão pode ser percebida para além do documental, propondo que ela possui uma dimensão performática. Esta possibilidade foi inclusive trazida a público pelo estudioso quando, em 1994, apresentou uma parte do *Álbum* na exposição *Fotografia Contaminada*¹⁰⁷, do Centro Cultural São Paulo, entre a produção de outros artistas como uma das bases da fotografia contaminada no Brasil.

Pensando a fotografia como uma prática muitas vezes contaminada “pelo olhar, o corpo, a existência do autor” (CHIARELLI, 1994) e onde teatro, literatura e a própria fotografia, entendida

¹⁰⁵ FERNANDES JUNIOR, Rubens. In: LAGO, Op. Cit., Pág.11.

¹⁰⁶ Ibidem P.13 - 14.

¹⁰⁷ A exposição coletiva *Fotografia Contaminada* ocorreu de 11/10/1994 a 06/11/1994 no Centro Cultural São Paulo (CCSP) e apresentou trabalhos dos seguintes artistas: Anna Bella Geiger, Hudinilson Jr., Iole de Freitas, Jean Guimarães, Lenora de Barros, Márcia Xavier, Militão Augusto de Azevedo, Nazareth Pacheco, Nuno Ramos, Regina Silveira, Rochelle Costi, Rosana Paulino, Rosângela Rennó, Rubens Mano, Valério Vieira e Valeska Soares. In: A Fotografia Contaminada. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento225831/a-fotografia-contaminada-1994-sao-paulo-sp>>. Acesso em: 22 de outubro 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

em seu sentido mais usual, convergem, derrubando as barreiras entre arte e vida, Tadeu Chiarelli enxerga Militão de Azevedo como um dos precursores¹⁰⁸ desta modalidade de fotografia no Brasil quando, referindo-se ao *Álbum Comparativo*, escreve que:

Ao mostrar as rápidas mudanças pelas quais São Paulo passava, o artista está mostrando a si mesmo como um indivíduo e cidadão que crê no progresso infinito da cidade que aquelas imagens pareciam revelar. Importantes como documentos, as fotos transcendem esta característica quando são percebidas como registros da atitude de Azevedo – um ex ator – em relação com a cidade em que vivia. Aí o objeto fotografado se confunde com o sujeito fotógrafo: a cidade e o artista que a registra são um mesmo personagem em transformação no tempo e no espaço.¹⁰⁹

Estes comentários demonstram a complexidade da obra de Militão e o quanto pode ser difícil tentar enquadrá-la em uma categoria única: documento, registro, obra de arte? Se, conforme propõe Chiarelli, o *Álbum* possui forte caráter autoral e transcende a prática fotográfica tradicional, Rubens Fernandes Jr., ao mesmo tempo em que o qualifica como documental, procura igualmente elementos do discurso estético, muito mais apropriado ao trabalho autoral e à obra-de-arte.

O autor parece notar que na obra de Militão havia de fato aspirações autorais em sua realização, característica que reforça a dualidade do *Álbum*, que transita com a mesma frequência pelos terrenos do documental e da obra de autor. Rubens Fernandes Jr. chega inclusive a perceber que o aspecto dual do *Álbum* poderia refletir, de algum modo, a própria vida de Militão, dividida entre o artista e o empresário, ao escrever que “Militão Augusto de Azevedo soube conciliar o artista e o homem de negócios, realizando trabalhos comerciais e também percebendo a necessidade que se apresentava de desenvolver um trabalho de documentação urbana.”¹¹⁰. Neste caso, a documentação urbana seria a manifestação de sua veia autoral.

¹⁰⁸ A respeito do pioneirismo de Militão de Azevedo na prática da fotografia contaminada – juntamente com Valério Vieira – e da evolução desta no país, o estudioso afirma que “Eles são parte de um grupo maior de artistas, fotógrafos, poetas, pintores, musicistas e gravadores dispersos no tempo e no espaço brasileiros, os quais estão comprometidos com a produção de uma arte que vai além do purismo dos cânones existentes, ao mesmo tempo em que trabalham com seu próprio tempo e lugar.” In: CHIARELLI, Domingos Tadeu. *La mirada contaminada*. Polyester Pintura y no Pintura, México, v. 2, p. 34-41, 1994. P. 40.

¹⁰⁹ Ibidem. P. 36.

¹¹⁰ FERNANDES JUNIOR, Rubens. In: LAGO, Op. Cit., Pág. 08.

Deste modo, mesmo considerando-se a importância do *Álbum* na reconstrução da imagem da cidade de São Paulo, interpretada através do olhar e da percepção de Militão¹¹¹ e de seu potencial documental e memorial¹¹², não se deve ignorar as qualidades estéticas das fotografias que o compõem – o que reforça a potência da totalidade do *Álbum*, entendido como obra unívoca. Tais qualidades estéticas se fazem presentes na escolha dos ângulos para a tomada e no enquadramento simples e preciso do trabalho de Militão que, nas palavras de Rubens Fernandes Jr. não apresenta nenhum tipo de avanço estético em relação à sua própria época. Segundo ele, no *Álbum* não há “Nada de ângulos inusitados, nem imagens mirabolantes. Militão convence apenas com suas tomadas simples, que revelam uma cidade na qual predomina a espontaneidade e uma composição específica para a fotografia daquele momento.”¹¹³ As qualidades estéticas do *Álbum Comparativo* se encontram igualmente presentes na técnica apurada de tratamento do negativo e das impressões, já que Militão utilizou positivo em papel albuminado¹¹⁴, o qual garantia maior contraste às impressões e foi o mais popular para a execução de cópias fotográficas até a metade dos anos de 1890, quando foi definitivamente suplantado pelos papéis de gelatina de prata.

Militão utilizou, conforme era praxe na época, o enquadramento horizontal e a centralização do assunto principal para compor as fotografias, mas procurou, aparentemente, “orquestrar”, tanto quanto lhe foi possível, a disposição dos elementos humanos e materiais presentes nas fotografias, como veículos de carga, para reforçar esta mesma composição. No entanto, é possível notar algumas características que, de modo geral, conferem um maior grau de interesse às fotografias. Entre elas, pode-se destacar as bordas amputadas, provavelmente para eliminar eventuais defeitos

¹¹¹ Segundo Boris Kossoy “Qualquer que seja o assunto registrado na fotografia, esta também documentará a visão de mundo do fotógrafo [...] Toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho.” KOSSOY, Boris. *Fotografia & História – 2. ed. rev.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. Pg. 50.

¹¹² O termo memorial refere-se tanto à memória individual do fotógrafo quanto à memória coletiva da cidade. No entanto, levando-se em consideração o caráter de construção mental da memória, terreno em que os eventos se transformam continuamente, pode-se conjecturar que o *Álbum* permite a formulação sobretudo de uma memória que mescla a São Paulo “real”, capturada pela câmara do fotógrafo, com aquela criada pelo observador das fotografias, à qual se somam seu repertório, suas lembranças, desejos e projeções.

¹¹³ FERNANDES JUNIOR, Rubens. In: LAGO, Op. Cit., Pág. 11.

¹¹⁴ As fotografias impressas no processo fotográfico do Albúmen são conhecidas por sua cor amarelada e papel brilhante de alta qualidade de reprodução de tons. Utilizadas principalmente para a produção de pequenos retratos, os cartões de visitas, de 1855 até 1880 foi o processo fotográfico predominante em todo o mundo, tornando-se muito popular. Entretanto, o *Álbum Comparativo*, devido à presença de albumens não selenizados, vem perdendo informações, o que requer atenção redobrada em sua preservação e restauro.

de procedimento, prática não muito usual no período; exposição normalmente “para o infinito”; em alguns casos, um recuo nas tomadas de 1887, possivelmente com o intuito de incluir informações relevantes em relação às transformações ocorridas; mudança na distância focal da lente, conforme a necessidade.

De qualquer modo, essas características parecem realmente conferir ao trabalho de Militão um grau de subjetividade que vai além do mero desejo de documentação, dotando o *Álbum* de um caráter poético normalmente ausente no documento “puro”.

Assim, ao mesmo tempo em que confere um caráter autoral ao *Álbum*, Rubens Fernandes Jr. não deixa de realçar simultaneamente seu aspecto de documentação urbana, ligando-o a esta tradição, ao afirmar sobre as fotografias que elas:

mostram que a exploração e a repetição da temática urbana, os diferentes pontos de vista (plano e contraplano), as sequências, que quando justapostas formam um panorama, e o enquadramento horizontalizado na maioria das vezes, constituem a marca da fotografia urbana de Militão.¹¹⁵

Ademais, além dos fatores mencionados anteriormente, o *Álbum Comparativo* apresenta ainda outro fator de grande interesse: as pessoas. Elas podem ser apreciadas nas fotografias individuais nas quais se encontram presentes, em questões como vestimenta, ocupação, tipo físico etc., ou no conjunto da obra, em seu caráter comparativo, quando se podem perceber as transformações pelas quais passaram ao longo de vinte e cinco anos. Atento a esta questão, Rubens Fernandes Junior afirma, aparentemente de novo escrutinando cada fotografia em particular, que:

Se a fotografia de Militão ainda nos surpreende e nos espanta, seus detalhes revelam que ela está impregnada de outros instantes. Nesse turbilhão de imagens dentro de imagens, podemos encontrar os olhares fugidios e desconfiados dos cidadãos anônimos; ou a misteriosa e imperceptível presença de gestos que não se oferecem aos olhares apressados; ou o espanto desafiador e a reverência acanhada das crianças diante da estranha máquina de produzir imagens; ou ainda, o incrível universo das sombras trêmulas e congeladas produzidas pela sua fotografia, que em vez de esconder, revela.¹¹⁶

¹¹⁵ FERNANDES JUNIOR, IDEM. P. 13. A este respeito, deve-se atentar para o fato de que, mesmo que se utilizem as fotografias do *Álbum* para se fazer uma imagem panorâmica de São Paulo, como sugere Rubens Fernandes Jr., procedimento usual no que tange as fotografias documentais, essas não servem como base para a produção de uma imagem panorâmica em sentido “strictu” quando justapostas, pois não chegam a formar uma imagem contínua das vistas tomadas, mesmo que forneçam uma ideia geral de como era a cidade de São Paulo em 1862 e 1887.

¹¹⁶ Ibidem. P. 11.

Ao direcionarmos nossa atenção aos pares de fotografias do *Álbum* independentemente de qualquer comparação com as telas de Benedito Calixto, e retomando o uso que Militão fez das pessoas e dos veículos para reforçar a composição da cena, é possível perceber esta questão, por exemplo, na fotografia *Igreja de Nossa Senhora dos Remédios e Pateo da Cadeia, 1862*. Nela, um pedestre em movimento se encontra localizado no primeiro plano perfeitamente alinhado ao mínimo espaço arquitetônico que une as duas grandes construções retratadas em um ângulo que parece formar a letra “v”, de modo a criar uma linha vertical que divide a imagem em duas partes praticamente equidistantes, reforçando a sensação de equilíbrio. Na nova tonada efetuada em 1887, a igreja já aparece em posição mais centralizada em relação à anterior, com a fotografia tendo sido tomada de uma posição mais elevada e num ângulo ligeiramente oblíquo, o que permitiu a inclusão do jardim ali instalado em 1881, com suas árvores e seu coreto, testemunhando o crescimento e a modernização da cidade.

Militão Augusto de Azevedo.
Igreja de Nossa Senhora dos Remédios e Pátio da Cadeia, 1862.
Acervo pessoal

Militão Augusto de Azevedo.
Igreja de Nossa Senhora dos Remédios e Largo da Assembleia (Ajardinado em 1881), 1887.
Acervo pessoal

Ou então, como em *Rua da Cruz Preta, 1862*, na qual a rua de terra batida, que constitui o foco de sua atenção, aparece já no primeiro plano e vai se afastando, enquanto se afunila, até que a imagem termina em uma igreja, com sua torre, localizada de forma perfeitamente centralizada no ponto de fuga, mais uma vez dividindo a imagem em duas áreas equidistantes a partir da linha vertical por ela formada. A harmonia do conjunto, por sua vez, é reforçada pelas casas que “emolduram” a rua e conduzem o olhar do espectador ao ponto de fuga onde se encontra a igreja. Nesta fotografia, o

elemento humano – representado pelo pedestre que caminha em nossa direção e o homem sentado em frente a uma casa, ambos no lado esquerdo da imagem –, está de algum modo ofuscado pelo entulho ao redor, mas ainda assim trata-se de típicos habitantes da cidade naquele período. Por sua vez, a fotografia de 1887, produzida de modo análogo à de 1862 em termos de posicionamento do fotógrafo e ângulo, comprova o progresso de São Paulo entre uma tomada e outra, ao retratar a rua agora pavimentada e povoada, com suas casas reformadas ou construídas naquele intervalo de 25 anos.

Militão Augusto de Azevedo.
Rua da Cruz Preta, 1862.
Acervo pessoal

Militão Augusto de Azevedo.
Rua do Príncipe (Antiga da Cruz Preta), 1887.
Acervo pessoal

Em *Rua da Quitanda em 1862*, Militão mantém o enquadramento horizontal e reforça a questão da perspectiva com o próprio traçado da rua que, no entanto, não conduz o olhar do observador ao ponto de fuga, uma vez que a rua se encontra localizada mais à direita da fotografia de modo que os elementos humanos, principal foco de atenção, se encontrem mais próximos de uma posição centralizada no primeiro plano. As pessoas estão em meio a seus afazeres cotidianos e pode-se perceber alguns tipos bastante comuns da cidade de então, como alguns homens com seus chapéus e suas casacas (um deles inclusive porta um guarda-chuva), dois garotos em trânsito e dois pedestres ao fundo que se distanciam, cujas imagens borradas nos aparecem como fantasmagorias que, conforme proposto pelo estudioso Tadeu Chiarelli, conferem às fotografias um certo grau de transcendência:

Esse caráter fantasmagórico das fotos de 1862 que tão satisfatoriamente complementa a personalidade aldeã de São Paulo naquele ano, traz para as fotos de Militão Azevedo uma aparência, pode-se dizer, involuntariamente transcendente. Sim, porque tal caráter introduz um certo estranhamento de derivação pictórica naqueles documentos, prende a atenção do observador, aguça sua condição de *voyeur* do futuro perscrutando sombras, formas e massas de branco, cinza e negro que um dia foram compostas pelo olhar de um indivíduo (ou que, a partir desse olhar foram, com a passagem dos anos, se configurando dessa maneira).¹¹⁷

Percebe-se também, na fotografia produzida em 1862, a presença de animais de carga e cavalos ao longo do lado direito da fotografia, indício da presença de tropeiros por perto. Em 1887, o que mais nos chama a atenção são as evidências da modernização de São Paulo, visível na repavimentação da via, no novo calçamento, nas fachadas reformadas e, principalmente no lampião a gás¹¹⁸ localizado em primeiro plano, no canto superior direito da imagem. Carlos Lemos, comentando a relevância deste par de fotos, escreve:

Mas, fotografias que mostram bem mesmo a alteração sofrida na cidade são aquelas da Rua da Quitanda. Em 1862, a rua ainda é a mesma dos velhos mercadores, quase todos cristãos-novos, que negociavam com os distantes arraiais de mineração do sul de Minas, do vale do Sapucaí. [...] Rua só de lojas e armazéns, frequentada por tropas que chegavam e saíam carregadas de mercadorias. [...] Na fotografia de 1887 já podemos ver o progresso registrado.¹¹⁹

¹¹⁷ CHIARELLI, Tadeu. "Anotações sobre Arte e História no Museu Paulista" In: *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. Annateresa Fabris (Org). São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: Ed. Com Arte, 1998. P. 41. Grifo nosso.

¹¹⁸ Os primeiros lampiões a gás foram instalados em 1872. Substituíram os que usavam óleo e azeite. Foram colocados 700 pontos de iluminação no centro velho. Em 29 de janeiro de 1875, o *Estado* publicou a seguinte reclamação: "A rua do Ipiranga foi outr'ora illuminada a kerozene, tinha direitos adquiridos por ser toda habitada, mas hoje, que temos illuminação a gaz na parte de maior transito, ella está às escuras até a rua da Palha. Collocaram lampeões de gaz só até a esquina da rua de S. João. Trez ou quatro lampeões bastariam para illuminar um pouco esse intervallo esquecido." In: *O Estado de São Paulo*, 29/09/1930. Disponível em <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,como-era-sao-paulo-sem-iluminacao-publica,8839,0.htm>. Acesso em 29/10/2018.

¹¹⁹ TOLEDO, Benedito Lima de et al. Op. Cit. P. 29.

Militão Augusto de Azevedo
Rua da Quitanda, 1862.
Acervo pessoal

Militão Augusto de Azevedo
Rua da Quitanda, 1887.
Acervo pessoal

A mesma composição e distribuição dos elementos arquitetônicos, além do homem que caminha em direção ao fotógrafo e do que parece se tratar de animais de carga e uma carroça, podem ser vistas em *Rua da Constituição em 1862*, em que o enquadramento horizontal se soma à utilização do traçado da rua para efeito de profundidade, enquanto as figuras em deslocamento se encontram centralizadas. Mais uma vez, os borrões que aparecem no centro da imagem devido à impossibilidade técnica de congelamento do movimento, denotam a passagem do tempo dentro do espaço físico da fotografia. A atualização desta foto em 1887, produzida praticamente do mesmo ângulo e com o mesmo enquadramento por Militão, apresenta um novo elemento que atesta a rápida modernização de São Paulo além dos demais já presentes nas imagens anteriores – pavimentação, calçamento, iluminação pública, fachadas reformadas e novas construções: a presença de trilhos para circulação dos bondes!¹²⁰

¹²⁰ Naquele período os bondes, cuja primeira viagem deu-se no ano de 1872, entre a rua do Carmo e a estação ferroviária da Luz, eram puxados a burro. Os primeiros bondes elétricos em São Paulo surgiriam apenas em 1900. In: <http://www.saopaulo.sp.leg.br/memoria/especial/bonde-saudoso-paulistano/>. Acesso em 29/10/2018.

Militão Augusto de Azevedo
Rua da Constituição, 1862.
Acervo pessoal

Militão Augusto de Azevedo
Rua Florencio de Abreu (Antiga da Constituição),
 1887.
Acervo pessoal

A fotografia *Rua do Comércio em 1862* apresenta a mesma disposição formal, com uma diferença: as pessoas se encontram centralizadas, mas não estão em primeiro plano. No entanto, a horizontalidade e a perspectiva permanecem, com a rua traçando um caminho que instiga o observador a adentrar a foto e percorrê-la até seu ponto de fuga. Nesta imagem, em sua linha central, as “fantasmogorias” provocadas pelas pessoas caminhando ao longo da via, estão bastante presentes. Por sua vez, a sua versão de 1887, produzida a partir de um ponto alinhado à sacada da casa à esquerda, em primeiro plano, apresenta mais uma vez diversos dos aspectos que caracterizam o progresso da cidade de São Paulo no período compreendido entre as duas tomadas: pavimentação, calçamento reforma dos imóveis, novas construções e, no canto inferior esquerdo, a placa de um estabelecimento comercial, sinal do aumento da atividade econômica experimentada pela capital do Estado.

Militão Augusto de Azevedo
Rua do Commercio, 1862.
Acervo pessoal

Militão Augusto de Azevedo
Rua do Commercio, 1887.
Acervo pessoal.

Em *Cadeia, Sala de Câmara e Júri, 1862*, Militão mantém o enquadramento horizontal, mas a composição reforça mais a bidimensionalidade da imagem do que a perspectiva, uma vez que a construção retratada, por si só horizontal, ocupa a grande parte da superfície da fotografia e se encontra absolutamente centralizada. Porém, em posição central na imagem, encontram-se duas crianças que olham para a câmera do fotógrafo, reforçando assim o equilíbrio e a centralidade da imagem. Já na fotografia de 1887, o fotógrafo se distanciou em relação ao seu objeto de interesse, inclusive tendo feito a tomada a partir de um ponto elevado, em ângulo oblíquo, o que permitiu uma melhor visualização de seu entorno e valorizou a perspectiva em relação à imagem que lhe precedeu. Neste par de fotografias, a modernização pela qual São Paulo passou naquele intervalo de vinte e cinco anos salta aos olhos do observador. O edifício sede da antiga cadeia foi reedificado em 1879, sendo ampliado em suas duas laterais e assumindo características mais elaboradas em relação às suas feições anteriores, bastante simples, sobretudo em sua fachada. O frontão central foi substituído por um novo elemento com uma torre ao fundo e no terreno vazio à frente da construção foi criada uma praça pavimentada, arborizada e com a presença de um coreto.

Militão Augusto de Azevedo.
Cadeia, Sala da Câmara e Jury, 1862.
Acervo pessoal

Militão Augusto de Azevedo.
Assembléa Provincial e Camara Municipal (Antiga Cadeia, reedificada em 1878), 1887.
Acervo pessoal

Em *Largo e Rua do Brás*, Militão se desloca em direção ao seu ponto de interesse ao refazer a mesma tomada em 1887, mas permanece no nível do solo. Esta manobra aproxima as edificações do primeiro plano, ao mesmo tempo em que reforça a sensação de que existe um caminho a ser percorrido pelo espectador, como num convite ao progresso. As transformações ocorridas na cidade entre uma fotografia e outra compreendem, por exemplo, o amplo terreno de terra batida em primeiro plano, que tornou-se uma rua pavimentada com paralelepípedos, árvores plantadas na calçada ao lado esquerdo da composição, a implantação de iluminação pública, como se percebe pelo poste com o lampião à direita e novas edificações, sugerindo o crescimento populacional de São Paulo no período.

Militão Augusto de Azevedo
Largo e Rua do Brás em 1862.
Acervo pessoal

Militão Augusto de Azevedo
Largo e Rua do Brás em 1887.
Acervo pessoal

Na dupla de fotografias *Ladeira do Palacio, 1862* e *Rua João Alfredo, 1887* nota-se a recorrência de elementos já presentes nos outros pares: a cidade acanhada e humilde que, no entanto, aponta para o futuro no escoar da ladeira em direção ao campo aberto da várzea sucedida pelas montanhas ao fundo, aparece com índices de progresso, como novas construções, pavimentação e calçamento. Porém, o que mais parece ser um prenúncio do crescimento vertiginoso pelo qual São Paulo passaria no século seguinte é o aumento da ocupação do espaço territorial ocorrido entre 1862 e 1887, indicativo da expansão da outrora pequena vila colonial em vias de se tornar uma metrópole algumas décadas mais tarde.

Militão Augusto de Azevedo
Ladeira do Palacio, 1862.
Acervo pessoal.

Militão Augusto de Azevedo
Rua João Alfredo (Antiga Ladeira do Palacio), 1887.
Acervo pessoal

Apesar de muitos dos indivíduos que conheceram e utilizaram de alguma maneira o *Álbum Comparativo* terem olhado para ele apenas como um agrupamento de fotografias individuais que documentavam a cidade de São Paulo no século XIX, o *Álbum*, como dito anteriormente, é uma peça única e coesa, o que o torna muito mais do que um mero conjunto de fotografias¹²¹.

Pensar a fotografia com base em seu caráter icônico é uma possibilidade concreta, mas a iconicidade não constitui sua essência. Em geral, a fotografia opera como uma representação do real, em um processo mimético, e tira sua força principalmente de sua capacidade de funcionar como traço que indica a existência de algo material – pessoa ou objeto – que foi capturado pela fotografia¹²². Em outras palavras, se a fotografia é também ícone, sua característica marcante é sua dimensão indicial. No entanto, isso não elimina seu valor simbólico¹²³, ao funcionar como analogia ou representação de algo, que pode ser subjetivo, como um determinado comportamento ou atividade. Em nosso caso, as transformações e o progresso da cidade de São Paulo no período compreendido pelo *Álbum* aliados ao sentido de crença na cidade de São Paulo, como um símbolo da prosperidade, da modernidade e do trabalho. Discorrendo sobre a relação ao caráter simbólico do signo e da força de sua representação, Lúcia Santaella esclarece que:

Sendo uma lei, em relação ao seu objeto o signo é um símbolo. Isto porque ele não representa seu objeto em virtude do caráter de sua qualidade (hipoícone), nem por manter em relação ao seu objeto uma conexão de fato (índice), mas extrai seu poder de

¹²¹ Além dos exemplos de imagens comparativas acima, vide exemplo de capas do *Álbum* em duas versões diferentes no Anexo – imagem 12: uma versão da época de seu lançamento e outra de reedição comemorativa da Prefeitura de São Paulo.

¹²² Carlos Martínez Barragan escreve que “La fotografía se há impuesto – y valga aquí la expresión –, como um representación analógica a la percepción humana, o como lo dice Dubois, una representación casi perceptiva, que há possibilitado que funcione como sustitución de la presencia perceptiva humana. Esta capacidad de sustitución da la fotografia se basa en las cualidades indiciáticas de la representación fotográfica, y éstas a su vez han dirigido el desarrollo del programa fotográfico.” MARTÍNEZ BARRAGÁN, Carlos. *El Índice. La huella de la manualidad y la mecanicidad en fotografía y pintura*. Valência: Institució Alfons el Magnànim, 2004.

¹²³ O dicionário Houaiss define a palavra “símbolo”, a terceira propriedade do signo. Sendo o ícone a primeira e o índice a segunda, como: aquilo que, por um princípio de analogia formal ou de outra natureza, substitui ou sugere algo; aquilo que, por pura convenção, representa ou substitui outra coisa; palavra ou imagem que designa outro objeto ou qualidade por ter com estes uma relação de semelhança; alegoria, comparação, metáfora. In: <http://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>. Acesso em 28/10/2018.

representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto.¹²⁴

A observação criteriosa do *Álbum* parece mostrar uma potencialização das propriedades do meio fotográfico em seu caráter geral (icônico, indicial e simbólico), e do indicial em particular, posto que a obra mostra não apenas um objeto ou momento singular, mas sim um conjunto de diversos locais da cidade São Paulo registrados a partir de praticamente um mesmo ponto de vista em um intervalo de vinte e cinco anos, colocando à disposição do observador não apenas indícios de partes da São Paulo que um dia existiu, mas, sobretudo, do efeito da passagem do tempo sobre a cidade, tempo este que se constitui em elemento imaterial, mas cujos efeitos se fazem plenamente materiais na própria existência física das construções e vias registradas ao longo do tempo.

Roland Barthes, em seu livro *A Câmara Clara*, definiu a essência da fotografia como “isso foi”, baseado no caráter simultâneo de realidade e de passado que ela carrega em si, pois somente se pode fotografar algo necessariamente real, que exista ou tenha existido, ao contrário da pintura, por exemplo, uma vez que esta pode produzir telas que não tenham nenhuma relação direta com o mundo material ou representem pessoas e objetos criados pela mente do pintor.

No entanto, o *Álbum*, tomado em sua totalidade, como um discurso fechado dentro de uma lógica particular, para além de suas propriedades simbólicas ligadas às transformações da cidade e da crença no progresso – as quais aumentam sua potência ao tornar possível a percepção de como São Paulo já estava iniciando seu processo de transformação em uma cidade que deveria realçar a pujança, o crescimento, a modernidade e o poderio econômico e político – parece expandir esta propriedade fotográfica de mostrar o real e capturar o passado para “o que foi assim ficou assim”, acrescentando uma perspectiva à definição proposta por Barthes.

Esta conclusão parece possível porque o *Álbum* não apenas atesta a realidade e o passado da cidade de São Paulo, em um momento específico, mas também dá visibilidade ao processo de mutação ao qual ela foi submetida ao longo de vinte e cinco anos, uma vez que a maioria das fotografias registra os mesmos locais selecionados pelo fotógrafo em dois momentos distintos: 1862 e 1887. Em outras

¹²⁴ SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2004. P. 67.

palavras, o *Álbum* visto em sua unicidade possui um caráter simultaneamente sincrônico e diacrônico, ao mostrar a cidade como um sistema fechado ao olharmos especificamente para as imagens de um determinado ano (1862 ou 1887) ou em seu processo de transformação, com suas características dinâmicas e históricas, ao analisarmos a obra em função do teor comparativo das fotografias. Estas duas possibilidades de leitura combinadas em uma obra unívoca como o *Álbum*, lhe conferem a potência necessária para que tenha sido percebido em seu tempo como um símbolo da confiança do cidadão em São Paulo. Confiança esta que, conforme visto anteriormente por meio da leitura dos pares de fotografias produzidas por Militão, parece tomar forma a partir do surgimento de um novo referente: a passagem do tempo. O observador pode ver com clareza o transcorrer do tempo por meio das profundas transformações pelas quais a cidade passou em vinte e cinco anos –modernização, iluminação, urbanização, pavimentação, expansão etc.

De fato, ao optar pelo formato de um álbum comparativo, Militão reforça o caráter denotativo¹²⁵ da fotografia, traduzindo em informação inteligível o processo de mutação ao qual a capital paulista foi submetida na segunda metade do século XIX. Esta escolha do artista é, em grande parte, responsável pela força de seu *Álbum Comparativo*. Ademais, o *Álbum* pode ser entendido como um monumento à força e à pujança de São Paulo, um símbolo de seu progresso, o que só aumenta sua potência¹²⁶.

Portanto, considerando-se que a fotografia, sobretudo no século XIX, era tomada como paradigma da objetividade¹²⁷ buscada pelas artes visuais desde o Renascimento, a obra de Militão de Azevedo constituiu-se, reforçando seu caráter monumental, em “atestado de existência”, para a São Paulo de dois tempos – a vila quase colonial até pouco tempo antes do advento da República em 1889 e o centro urbano próspero – e, sobretudo, o processo de transformação que a assolou.

¹²⁵ Segundo Martínez Barragan o caráter denotativo da fotografia é fruto de suas propriedades indiciárias: “(...) ya que la fotografía se basa en el índice, su capacidad denotativa, su poder de mostración es tan grande que opaca los signos visuales de que está formada.” MARTÍNEZ BARRAGÁN, Op. Cit., Pág. 44.

¹²⁶ Jacques Le Goff discorre em profundidade sobre os documentos e as imagens poderem adquirir o estatuto de monumentos. Esta questão também será desenvolvida no decorrer da pesquisa. Vide LE GOFF, Jacques. *Documento / Monumento*. In: *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 2003.

¹²⁷ Sobre a fotografia documental, Martínez Barragan escreve que “Su cualidad de signo indiciático y su enunciado de existencia han hecho que la fotografía se convierta en el paradigma de la objetividad, cualidad muy bien valorada por una sociedad cimentada en la ideología positiva científica.” MARTÍNEZ BARRAGÁN, Op. Cit., Pág. 62.

Voltando a atenção – agora de forma mais detalhada – para o conteúdo informacional do *Álbum Comparativo*, nota-se que, embora as imagens produzidas por Militão de Azevedo possuam qualidade estética, as informações que o *Álbum* carrega, constituem, conforme visto, outro fator que confere potência à obra. Ao olhar para as suas fotos de forma comparativa, percebe-se não apenas as transformações físicas às quais São Paulo se submeteu, decorrentes do crescimento econômico e urbano, como também as mudanças pelas quais seus habitantes passaram, vistas, por exemplo, no vestuário. Mas de onde, exatamente, surge esta potência? Explorando a evolução dos pressupostos estéticos ligados à prática fotográfica, quando ocorre uma mudança de eixo da “beleza” para “informação”, presente de modo intenso na obra de Militão, Andreas Müller-Pohle afirma que

Enquanto todos os conceitos estéticos prévios preocupavam-se com a ideia básica de *beleza*, com a apresentação do verdadeiro ou do divino, o harmonioso ou o decorativo, a fotografia repentinamente propôs uma avaliação completamente diferente: uma imagem não era mais “boa” se vista apenas como “bela”, mas tinha agora de oferecer algo novo, algo surpreendente, algo improvável – por exemplo, tinha de incluir aquilo que viríamos a chamar de *informação*. Beleza tornou-se sinônimo de redundância e função da informação; e na ausência desta função, tornou-se eufemismo para tédio.¹²⁸

Desta maneira, tomando-se a definição proposta por Müller-Pohle, o *Álbum Comparativo*, mesmo que possa ser qualificado de “belo”, está longe ser tedioso exatamente porque carrega em seu conteúdo informacional o surpreendente, o improvável, sobretudo por meio de seu caráter comparativo. Este caráter surpreendente e improvável do *Álbum* advém, então, da estratégia da informação adotada por Militão de Azevedo na produção de sua obra, que parece se encaixar naquilo que o estudioso alemão chamou de “estratégia autoral”, uma vez que, ao contrário da produção de retratos, não se pautou pela “aceitação e internalização dos critérios de seu empregador”¹²⁹, pois o *Álbum* não surgiu de nenhum trabalho comissionado ou encomenda específica, ao contrário, foi fruto única e exclusivamente da intenção e do esforço do fotógrafo. Nas palavras de Müller-Pohle:

¹²⁸ MÜLLER-POHLE, Andreas. *Information Strategies*. In: European Photography 21. “Photography: Today/Tomorrow”, vol.6, nr. 1. January /February / March 1985. Translated from the German by Jean Säfken.

¹²⁹ Ibidem.

Se eu defino o conteúdo informacional de uma fotografia como a diferença entre o que sei e o que não sei, eu recebo uma quantidade relativa e dinâmica que pode ser vista em termos de conteúdo, espaço e tempo. A *dimensão do conteúdo* (como uma categoria básica) incluiria tais elementos e estruturas da informação que desviam dos padrões armazenados em meu cérebro, e que podem ser integrados a ele como “o novo”. A *dimensão espacial* significaria que uma informação do Local Y pode ser redundante no Local Z porque é conhecida lá, e vice-versa. O nivelamento ou equilíbrio destes diferentes espaços informacionais é o objetivo da fotografia jornalística (reportare, transportar, como para outro local). A *dimensão temporal* expressa que um produto informativo hoje possa ser redundante amanhã (quando foi completamente “consumido”), enquanto que ao contrário, um produto redundante hoje possa ser informativo amanhã (quando ou se tiver sobrevivido ao “consumo”). Esta é a função essencial da fotografia documental.¹³⁰

Deste modo percebe-se a filiação do *Álbum Comparativo* ao documental – não ao jornalístico – pois é exatamente seu caráter comparativo que lhe permite ser informativo ainda hoje, ou seja, após mais de cem anos de sua confecção, ele não se tornou redundante, ainda sobrevive ao consumo e se mantém “novo”.

No entanto, Müller-Pohle adverte para o risco de a fotografia documental cair naquilo que denominou “Fotografismo”, ou seja, a situação na qual o fotógrafo se torna escravo do aparato fotográfico e, sobretudo, de seu estilo pessoal, em definição muito próxima daquilo que Vilém Flusser convencionou chamar de “funcionário”. Segundo Andreas Müller-Pohle, “Aqui reside o dilema do Fotografismo. Para que não me afogue na absoluta infinidade e arbitrariedade das possibilidades visuais, preciso estilizar; no entanto, uma vez que “possua” um estilo, qualquer desvio dele é um passo atrás”.¹³¹

Teria Militão de Azevedo caído no terreno do “Fotografismo” e sua total subserviência ao aparato fotográfico e ao seu próprio estilo com seu *Álbum Comparativo*? A resposta parece ser não. Sobretudo porque a obra de Militão se dá muito mais no tempo do que no espaço, adquirindo assim uma estrutura narrativa que a aproxima fortemente da literatura e do cinema, libertando o fotógrafo da submissão às regras do mecanismo com o qual opera (câmera, filme, produtos químicos etc.) e da obrigação da estilização. Esta operação se torna possível na medida em que se observa a estratégia de produção adotada pelo fotógrafo.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem.

Em termos de produção do *Álbum*, percebem-se duas estratégias que parecem levar a obra para além dos limites do “Fotografismo”. A primeira delas parece ter sido, como visto anteriormente, fruto do acaso e não de uma reflexão ou intenção do autor. Trata-se exatamente daquelas imagens borradas em algumas fotografias produzidas em 1862, advindas da incapacidade de congelamento dos objetos em movimento pela tecnologia da época e do aparente desconhecimento de Militão quanto a essa limitação de seu equipamento. Esta subversão do aparato – mesmo que não intencional – classificada por Vilém Flusser como uma operação que levaria o fotógrafo para além do estágio de mero “funcionário”, é definida por Müller-Pohle como “encenação do aparato, no sentido de usá-lo contra ou contrariamente à função pretendida pelo fabricante (o programa funcional) [...]”¹³².

Porém, – e esta seria a segunda estratégia –, o que mais parece ampliar o potencial da obra de Militão, devido a seu formato de álbum comparativo, é aquilo que Müller-Pohle classificou como “encenação da própria imagem”. Segundo o autor:

[...]a transferência e integração do produto da câmara em uma nova estrutura. O processo de produção depois de haver tirado a fotografia compreende, nesta estratégia, pelo menos um passo adicional, envolvendo a integração da fotografia individual em “organismo visual” mais complexo (sequência, tableau, etc.), combinando isto com outra mídia, tal qual texto, desenho, pintura, etc. (colagem, montagem, etc.), ou transformando isto em um objeto tridimensional (foto-escultura, etc.).¹³³

De modo geral, pode-se concluir que o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862 – 1887* é uma obra que se insere simultaneamente nos terrenos do documental e do autoral, devido ao seu conteúdo informacional, à sua qualidade estética e às estratégias de produção adotadas por seu autor. Primeiramente, ao se constituir em sua concepção unívoca, internamente coerente em seu caráter comparativo, ele passa a existir no tempo, em contrapartida à fotografia *per se* que existe no espaço, alterando de modo radical a relação do observador com a obra. Além disso, a questão temporal é reforçada pela presença das imagens borradas em algumas fotografias.

O *Álbum* também escapa ao universo plano e bidimensional da fotografia ao se constituir em um objeto tridimensional com massa, volumetria e peso próprios, os quais requerem um modo de

¹³² Ibidem.

¹³³ Ibidem. Grifo nosso.

fruição e visualização diferentes em relação a uma ou mais fotografias, além de uma vez mais remeter à temporalidade, posto que um álbum deve ser folheado para sua apreciação, gesto que se desenrola no tempo.

Em síntese, o *Álbum* é uma obra detentora de grande potência em seus mais variados aspectos que, apesar do insucesso comercial no momento de seu lançamento, veio crescendo ao longo do tempo a ponto de ser utilizada até os dias de hoje para os mais diversos fins – pesquisa, estudo, memória, documentação etc. Exatamente como feito por Affonso Taunay e Benedito Calixto durante as comemorações do Centenário de Independência do Brasil pelo Museu Paulista em 1922.

Capítulo III

Affonso Taunay, Benedito Calixto e o Museu Paulista

Projetado como monumento da celebração da Independência brasileira, o Museu Paulista teve esse caráter revigorado com a intervenção incisiva de Taunay, passando a constituir-se não somente em um monumento comemorativo, mas em um museu dedicado a narrar a história nacional do ponto de vista de São Paulo, colecionando e expondo documentos direta ou indiretamente a ela ligados. Para além de seu caráter de memorial da Independência, que comemorava o fato de que a nação fora fundada em solo paulista, os espaços de exposição e os temas ali tratados pretendiam mostrar que esse episódio não ocorrera ocasionalmente em São Paulo, mas era resultado do esforço paulista, desdobrado desde o Brasil colonial, de constituir a unidade nacional por meio do movimento das bandeiras.

134

No ano de 1917 Affonso Taunay assumiu a direção do Museu Paulista, inaugurado em 7 de setembro de 1895 como museu de história natural e marco representativo da Independência e da História do Brasil e de São Paulo¹³⁵, com a missão de contar a história da formação da nação brasileira conforme o ponto de vista da elite paulista na passagem do século XIX para o XX, a qual via o Estado – e seu povo, notadamente o bandeirante – como seu ator principal desde o período colonial brasileiro.¹³⁶ Assim, era necessário formular a história da São Paulo bandeirante, demonstrando como os paulistas contribuíram em larga escala para a construção de uma unidade nacional. Emerson Dionísio de Oliveira esclarece que:

A participação de Taunay foi essencial na questão do bandeirantismo paulista. Em seu livro *Índio! Ouro! Pedras!* e no segundo tomo do famoso *História geral das bandeiras paulistas*, ambos publicados em 1926, Taunay instituiu dois elementos essenciais para a saga bandeirante: o cenário e o caráter. Os cenários prediletos eram o sertão e o Rio Tietê. O sertão como obstáculo, que, após conquistado, torna-se a moradia distante; o rio condutor servia como elemento dominante do aparato ideológico de exaltação da história de São Paulo. [...] Essas e outras obras do historiador Taunay estavam em consonância com uma narrativa moderna da história, empenhada em dispor os momentos históricos de modo a provocar uma orientação de sentido que desse ao leitor a noção de uma visão completa, coesa, regular e coerente do passado.¹³⁷

Deve-se aqui reforçar que, como mencionado anteriormente, o projeto encampado por Taunay encontrava-se em movimento muito antes de sua nomeação como diretor do Museu Paulista, *grosso*

¹³⁴ BREFE, Ana Claudia Fonseca. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional., 1917 – 1945*. São Paulo: Editora UNESP: Museu Paulista, 2005. P. 114

¹³⁵ In: <<http://www.mp.usp.br/museu-do-ipiranga>> Acesso em 10/06/2018.

¹³⁶ Segunda Ana Claudia Brefe, o “Museu Paulista é, então, o lugar em que essa história vai tomar corpo e materialidade.” BREFE, Op. Cit. P. 25.

¹³⁷ OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. *Instituições, Arte e o Mito Bandeirante: uma contribuição de Benedito Calixto*. SAECULUM – Revista de História [19]. João Pessoa. Julho/ dezembro de 2008. P. 142.

modo, desde a segunda metade do século XIX, com maior intensidade a partir dos anos 1870. Abrangendo o período de meados do XIX até as primeiras décadas do XX, importantes instituições foram inauguradas no Estado de São Paulo, como o IHGSP (1894), a APL (1909), a Sociedade de Cultura Artística (1912)¹³⁸, a Escola Modelo Caetano de Campos¹³⁹, o Liceu de Artes e Ofícios (1873) e a Pinacoteca do Estado de São Paulo (1905).

O Liceu de Artes e Ofícios surgiu a partir da Sociedade Propagadora de Instrução Popular, fundada em 1873 por membros da elite paulista, primeiramente visando ao ensino primário e gratuito das camadas menos favorecidas para, em seguida, implementar cursos nas áreas de “artes e ofícios”, “comércio” e “agricultura”. A partir do ano de 1895, com uma maior presença do arquiteto Ramos de Azevedo a instituição passaria a atuar de modo mais claro em duas frentes: a técnica-profissional e a artística, no que pode ser percebido como um desejo de ser um centro formador tanto de profissionais especializados como de artistas, nos moldes de uma Escola de Belas Artes (CHIARELLI, 1989, p. 140). Nas palavras de Tadeu Chiarelli:

O fato é que durante as primeiras décadas deste século [XX], o Liceu de Artes e Ofícios foi o espaço oficial de formação artística da cidade, tendo contribuído para esta situação um quadro de artistas-professores atuantes no ambiente artístico paulistano do período, como Amadeo Zani, Aladino Divani, William Zadig, Nicola Rollo, Alfredo Norfini e Enrico Vio.¹⁴⁰

A Pinacoteca, por sua vez, tem sua história diretamente ligada tanto ao Museu Paulista como ao Liceu de Artes e Ofícios. Isso ocorreu porque sua instalação se deu no edifício no qual o Liceu se achava localizado¹⁴¹, na região central da cidade de São Paulo, e seu acervo formou-se por meio

¹³⁸ Fundada com o intuito de promover as artes, no início de suas atividades concentrou-se mais na literatura e contou com a colaboração de nomes como Afonso Arinos, Alfredo Pujol, Graça Aranha, Olavo Bilac, Martins Fontes, Coelho Neto, Armando da Silva Prado. No campo musical, que viria a crescer em seguida, destacam-se, entre outros, Guiomar Novais, Magda Tagliaferro, João de Sousa Lima, Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri.

¹³⁹ Atualmente chamada Escola Estadual Caetano de Campos, foi fundada em 1846 como Escola Normal de São Paulo, tendo assumido mais de uma denominação ao longo de sua existência. Em 1890, após ser reaberta pela terceira vez, a instituição trouxe mudanças no currículo, introduzindo métodos de Johann Heinrich Pestalozzi, pedagogo suíço e pioneiro da reforma educacional, que introduziu o afeto na sala de aula e valorizava o desenvolvimento das habilidades naturais do aluno.

¹⁴⁰ CHIARELLI, Domingos Tadeu. Um Jeca nas Vernissages: Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil (1850 – 1919). São Paulo, 1989. P. 141.

¹⁴¹ Projetado pelo arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851 – 1928), em colaboração com o arquiteto ítalo-brasileiro Domiziano Rossi (1865 – 1920), o edifício foi erigido em 1900. No entanto, por ocasião da transferência das obras do Museu Paulista, sua construção ainda não havia sido totalmente concluída. Atualmente, o Liceu de Artes e Ofícios está localizado na R. Cantareira, próximo ao seu antigo endereço.

da transferência de obras que pertenciam originariamente ao Museu Paulista. Esta operação, alinhada aos objetivos ideológico-pedagógicos estabelecidos pela elite paulista para a construção da “sua” história do Brasil, se justificava na medida em que “uma coleção pública de arte é um instrumento importante de afirmação de valores de um Estado e da sociedade” e opera para a “legitimação da elite dirigente” (NERY, 2015, p. 1). Mas por que transferir as obras do Museu para a Pinacoteca recém-criada?

A resposta para esta questão estaria ligada à dicotomia entre “valor estético” e “valor histórico” da obra de arte, sendo que a Pinacoteca, idealizada como um museu de arte, ficaria com aquelas obras que se adequavam ao primeiro critério, as pertencentes à chamada “galeria artística” do Museu Paulista, enquanto que, no próprio Museu, permaneceriam as que se encaixavam no segundo, pertencentes à “coleção histórica” pois, mesmo que em 1905 ele ainda se caracterizasse como um museu de história natural, já possuía uma coleção de pinturas e outras obras em seu acervo¹⁴², além de seu caráter monumental intrínseco e de seu papel como formador da memória paulista. Comentando a transferência de parte da coleção de uma instituição para a outra e citando as telas de Benedito Calixto adquiridas pelo Museu Paulistas antes mesmo da nomeação de Affonso Taunay como seu diretor, em 1917, Pedro Nery esclarece que:

O deslocamento da coleção do Museu Paulista para o Liceu de Artes e Ofícios não pode ser encarado como uma simples mudança de paradigma da coleção, ou analisado teleologicamente, supondo-se somente que o seu valor didático poderia ser levado em questão. [...] é preciso asseverar que houve uma escolha e também uma definição do que caberia a uma ou à outra instituição. Parece bastante claro que há preferência pela manutenção das pinturas de Benedito Calixto no Museu Paulista, que [...] demarcam uma criação histórica de um ponto de vista mais objetivo e mais evidente pela presença de notáveis “paulistas”, ou tentam trazer a primazia da colonização do território para a fundação da vila de São Vicente e, automaticamente, para São Paulo.¹⁴³

Ainda em relação à seleção das obras para uma ou outra instituição conforme critérios “artísticos” ou “históricos”, convém observar as palavras da museóloga Heloisa Barbuy, que, ao analisar a questão, à qual define como “capciosa”, aponta as telas de dois artistas como exemplares: Almeida Júnior e, novamente, Benedito Calixto:

¹⁴² Esta divisão entre “artística” e “histórica” era aplicada internamente para distinguir as obras pertencentes ao acervo do Museu conforme sua natureza ou função percebida.

¹⁴³ NERY, Pedro. *Arte, pátria e civilização: A formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893 -1912..* São Paulo, 2015. P. 95.

Examinando-se, hoje, as pinturas que foram para a Pinacoteca e as que permaneceram no Museu Paulista, facilmente se depreende o critério de partilha, baseado nas capciosas noções de “pintura histórica” e “pintura artística”, que levaram a manter no Museu Paulista os retratos de personagens considerados históricos e as cenas representativas de grandes acontecimentos, francamente derivados da história factual em vigor naquelas décadas. Mais que isso, de uma história fatual paulista. Saía, então, o Caipira picando fumo, antropológico demais para o conceito de história de então, mas ficava, José Bonifácio; ia embora a Cozinha na roça, mas deixava-se restar a Fundação de São Vicente.¹⁴⁴

Retornando à questão do Museu Paulista, tem-se que esta instituição surgiu em um período em que afloravam regionalismos entre as diversas províncias brasileiras e, neste contexto, São Paulo buscava construir sua identidade e firmar-se no cenário nacional, reconstruindo a história do Brasil tendo a si mesmo como seu epicentro. Por isso, o Estado de São Paulo (Província, naquela época) efetuava um esforço de construção de sua própria história e de busca pelo representante ideal da “civilização paulista”, fruto da miscigenação entre o português e o índio – o negro fora excluído –, encontrando esta figura primeiramente no caipira, visto ao mesmo tempo como rude e sábio. A seguir, surge a figura do bandeirante, que se constituiria em um dos principais mitos paulistas para justificar uma alegada supremacia frente às demais unidades do país. Assumindo papel proeminente na historiografia elaborada no Estado de São Paulo a partir da segunda metade do século XIX, o bandeirante firmaria sua presença no imaginário paulista por meio da literatura, da história e das artes, chegando até mesmo ao XX, porém já sujeito a questionamentos, polêmicas e controvérsias levantadas ao longo deste período, as quais, no entanto, não são objeto desta pesquisa. Thaís Waldman escreve a este respeito que:

A literatura disponível mostra como o bandeirante se insere em diferentes espaços da cidade e como essa circulação se dá em períodos distintos. Para além dos textos históricos e literários, ele se faz presente nas telas, esculturas, documentos e objetos mobilizados pelo Museu Paulista visando as festas centenárias de 1922; nos cartazes e panfletos, nas cédulas e nos selos emitidos durante a mobilização ideológica de 1932; nos nomes de ruas, avenidas e rodovias, tal qual o Caminho dos Goyazes, antiga trilha indígena do século XVII, nomeada rodovia Anhanguera nos anos 1940; nos meios de comunicação, como no filme *Os bandeirantes* (1940), dirigido por Humberto Mauro; nos anúncios publicitários que, durante as comemorações de 1954 pelo aniversário de quatrocentos anos da capital, veiculavam a imagem do “Bandeirante do progresso”; nas festas municipais, tal qual o próprio IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo; e nas edificações da capital paulista, como nas chamadas casas bandeiristas; para ficar em alguns exemplos. Isso sem deixar de lado os monumentos públicos, como o *Monumento às bandeiras*, que ainda hoje,

¹⁴⁴ BARBUY, Heloisa. O Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado. IN: ARAUJO, Marcelo Mattos; CAMARGOS, Marcia (orgs.). Pinacoteca: a história da Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo: Artemeios, Pinacoteca do Estado, 2007. P. 137 – 146. Apud Nery, 2015. P. 99.

mesmo tendo sido produzidos em uma São Paulo bastante distinta da atual, são capazes de sacudir a cidade [...].¹⁴⁵

Como parte da construção desse “macrodrama” paulista (WALDMAN, 2018) encontrava-se o desejo de se perpetuar a memória da Independência, que esteve presente na agenda dos presidentes da Província de São Paulo durante toda a extensão do século XIX. A construção de um monumento às margens do rio Ipiranga insere-se nesse contexto e, segundo Ana Maria de Alencar Alves:

[...]grande montante de verbas e energias seriam despendidos para construir no “sítio” do Ipiranga um palácio de linhas neoclássicas, que recortaria a paisagem deserta do local, transformando-a com sua presença e passando a compor um referencial, cuja mensagem era lembrar àqueles que por ali passassem o lugar onde nascera a nação brasileira.¹⁴⁶

Entretanto, apenas no ano de 1880 a Província de São Paulo conseguiria iniciar a arrecadação dos fundos necessários à consecução do projeto de construção de um monumento à Independência. No dia 06 de abril daquele ano o Presidente da Província (atual Governador do Estado), Laurindo Abelardo de Brito, sancionaria uma lei aprovando a realização de três loterias, que tinham por objetivo obter as verbas necessárias para a construção do edifício. No entanto, as discussões sobre o local exato da construção e sua função específica, ainda se estenderiam por toda a década de 1880.

O edifício eclético¹⁴⁷ que mais tarde abrigaria o Museu Paulista foi fundado em 1890, mas permaneceu fechado ao público até o ano de 1893, pois as discussões envolvendo seu uso e objetivos ainda não haviam produzido consenso. De fato, havia uma polarização entre monarquistas (mais retóricos) e republicanos (mais práticos) sobre qual seria a função do local: poderia se tornar um espaço dedicado à preservação da memória ou uma instituição com fins pedagógicos, respectivamente.

¹⁴⁵ WALDMAN, Op. Cit. P. 36.

¹⁴⁶ ALVES, Ana Maria de Alencar. O Ipiranga Apropriado: ciência, política e poder: O Museu Paulista, 1893 / 1922. São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP, 2001. P 35.

¹⁴⁷ Sobre o ecletismo e sua aplicação na construção do edifício que abriga o Museu Paulista ver *Às Margens do Ipiranga: 1890 – 1990*, catálogo da exposição do Centenário do edifício do Museu Paulista da USP. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1990.

Finalmente, o Museu foi inaugurado em 1895 como um museu de história natural, deixando de ser apenas um monumento à Independência, tendo seu acervo constituído a partir das doações da coleção de “curiosidades” do Major Sertório e da coleção Pessanha¹⁴⁸. Portanto, o Museu Paulista viria a se tornar um museu histórico, função que mantém até hoje, apenas no século XX, em um processo gradual conduzido por Affonso Taunay¹⁴⁹ a partir de 1917, quando foi nomeado diretor da instituição por Altino Arantes, Presidente (conforme a titulação da época) do Estado de São Paulo¹⁵⁰.

Desse modo, em sua primeira fase, em um período de 22 anos, que vai de 1894 a 1916, o Museu Paulista, seguindo o modelo desenvolvido por instituições de outros países, sobretudo da Europa, teve suas atividades voltadas essencialmente para o estudo das ciências naturais¹⁵¹, sob a administração do zoólogo alemão Hermann Von Ihering. Essa constituição inicial do Museu Paulista encontrava-se alinhada ao pensamento corrente na segunda metade do século XIX, influenciado pelo Positivismo, que enfatizava principalmente a ideologia do progresso e via na ciência e na tecnologia os meios para atingi-lo¹⁵².

Na década de 1910, com o impacto da Primeira Guerra Mundial e uma crise do modelo de museu de história natural, a instituição passaria por momentos de dificuldade financeira e administrativa, com cortes de verbas e disputas entre seu diretor, Hermann Von Ihering e o governo da Província. Nesse período Von Ihering foi inclusive acusado de má administração e viu-se envolvido em

¹⁴⁸ ALVES, Op. Cit., p.19.

¹⁴⁹ Affonso Taunay foi diretor do Museu Paulista entre 1917 e 1945.

¹⁵⁰ Maria Aparecida de Aquino escreve a respeito do Museu Paulista: “Destaca a peculiaridade do Museu Paulista dentre outras instituições do mesmo gênero: a partir da Segunda década do século XX sofreu um processo de metamorfose que o transformou em Museu Histórico, como é mantido até a atualidade. Isso ocorreu a partir do momento em que a administração passou, em 1917, para as mãos do engenheiro Afonso d’Escrangolle Taunay que, aos poucos, construiu seu perfil de museu histórico.” In: ALVES, Op. Cit., p.15.

¹⁵¹ Ana Maria de Alencar Alves escreve que “O *Museu Paulista* foi criado como uma instituição de História Natural, a partir de modelos institucionais externo. Como tal, os aspectos externos de sua presença na São Paulo do final do século XIX são importantes para compreender a situação brasileira no cenário mais amplo das relações entre os países nessa época.” ALVES, Op. Cit., p.20.

¹⁵² Nas palavras de Ana Maria de Alencar Alves: “Outro aspecto que tem sido discutido pelos historiadores das ciências e também interessa a este trabalho é a relação a ânsia pelo progresso e a presença das ciências em países como o Brasil. Já se falou da “euforia do progresso” ou da “regeneração” para descrever o Estado de espírito e as transformações que visavam montar o cenário brasileiro do final do século XIX, de acordo com a ideologia do progresso.” ALVES, Op. Cit., p.22.

querelas que tentavam desabonar seu nome¹⁵³. Após um longo período de desgaste, Von Ihering deixou o Museu Paulista em agosto de 1916, sendo substituído pelo advogado Armando Prado, que ficou à frente da Instituição por apenas seis meses.

Ao tomar posse da diretoria do Museu Paulista em 1917, Taunay assumiu junto às autoridades estaduais às quais se reportava – o presidente da Província (Altino Arantes¹⁵⁴) e o Secretário do Interior (Oscar Rodrigues Alves¹⁵⁵) –, a tarefa de levar a cabo o compromisso do Estado de festejar o Centenário da Independência do Brasil em 1922, cujas discussões começaram já entre 1916 e 1917. No princípio de sua gestão, Taunay implantou gradualmente as reformas que considerava cabíveis no modelo do Museu, que continuou operando como um museu de história natural¹⁵⁶ e servindo, ao mesmo tempo, de monumento à Independência. Entretanto, ao longo de seu mandato de quase 30 anos, ele gradualmente transformaria definitivamente a instituição em um museu histórico – função que preserva até hoje –, em um processo que somente se consolidaria na década de 1940 e se concluiria no final da década de 1980¹⁵⁷. Para Taunay, a coleção histórica do Museu, herdada da administração anterior, tinha muito pouco valor e ele “via a mistura de objetos geológicos e quadros como negligência da antiga direção.”¹⁵⁸

¹⁵³ Somando-se às questões administrativas, Ana Maria de Alencar Alves, citando Warren Dean em sua obra *A Ferro e Fogo*, aponta como outro possível fator de desgaste para Hermann Von Ihering sua luta pela preservação da Mata Atlântica, que já se encontrava em franco processo de devastação em função de interesses comerciais e imobiliários. Este combate lhe teria rendido muitos inimigos. ALVES, Op. Cit. P. 151.

¹⁵⁴ Advogado e político (1876 – 1965).

¹⁵⁵ Médico e político (1884 – 1951), era filho de Francisco de Paula Rodrigues Alves, Presidente da República entre 1902 e 1906.

¹⁵⁶ Devemos notar, entretanto, que Taunay não negligenciou as ciências naturais em sua gestão, apesar do foco no caráter histórico da Instituição. Nas palavras de Ana Maria de Alencar Alves, “De todos os esforços do diretor, talvez o mais importante, para afirmar que a História Natural esteve as prioridades do período inicial da sua administração, tenha sido seu plano para o futuro científico do Museu. Este previa não somente a continuidade das atividades científicas da instituição, mas também a ampliação do espaço destinado a estas atividades. Nesse plano, o incremento da História Natural não era considerado incompatível com as atividades relacionadas à História Pátria, sendo ao contrário, entendido como complementar à programação para o centenário da Independência, daí a quatro anos.” ALVES, Op. Cit. P. 162.

¹⁵⁷ Nas palavras de Ana Maria de Alencar Alves: “O processo de separação só começaria com a transferência das coleções botânicas para o *Instituto Biológico*, criado em 1927. Em 1939, cegaria a vez das coleções zoológicas, transferidas para o recém-criado *Departamento de Zoologia da Secretaria de Agricultura*. Em 1963, o *Museu Paulista* foi incorporado à Universidade de São Paulo. Finalmente, em 1989, a Resolução n. 3,560 da universidade determinou a unificação dos museus e órgãos afins com atuação nas áreas de Arqueologia e Etnologia, o que levou à retirada das coleções do *Museu* relacionadas a essas áreas.” Ibidem. P. 181.

¹⁵⁸ Ibidem. P. 165.

No processo de reformulação do Museu Paulista e de reestruturação de seu acervo para as comemorações do Centenário de Independência do Brasil em 1922, iniciado já no começo de sua gestão, Taunay mandou abrir ao público uma sala exclusivamente dedicada à história de São Paulo e para este fim movimentou uma série de profissionais e organizações, entre institutos de pesquisa, artistas e historiadores. Taunay empenhou muita energia na organização desta sala e, no ano de 1920:

Muitos e variados esforços foram feitos a fim de preparar a instituição para as festas centenárias. Taunay conseguiria do Supremo Tribunal Militar o retrato do Barão de Cahay; escreveria pedindo ajuda ao Automóvel Clube; faria apelos por meio de jornais a fim de conseguir retratos de personagens ligados à Independência; organizaria um concurso para uma monografia sobre o 7 de Setembro; trocava cartas com a *Biblioteca Nacional*, recebendo desta, entre outras coisas, um retrato de Labatut; encomendava obras de vários pintores, reproduzindo cenas das monções, cavalhadas etc. no afã de resgatar o “antigo modo de viver” e fazer a coleção da antiga iconografia paulista. Os ofícios iam e vinham, pedindo reforço de créditos.¹⁵⁹

Além da gradativa diminuição da importância das atividades ligadas às ciências naturais, um dos principais efeitos da mudança de rumo proposta para o Museu Paulista durante a administração de Affonso Taunay, fez-se sentir quando de sua reabertura para o público em 07 de setembro de 1922, para as comemorações do Centenário da Independência¹⁶⁰ (Imagem 2), após um período de quase dois anos fechado ao público para sua preparação para o evento: o número de visitantes ao Museu Paulista aumentou significativamente. A esse respeito escreve Ana Maria de Alencar Alves:

Toda essa parafernália nacionalista montada no *Museu* tinha destino certo: o público. Quanto ao impacto junto ao público, a avaliação do construtor desse teatro da história não deixou dúvidas: os resultados foram plenamente satisfatórios. No mês seguinte ao espetáculo do centenário, Taunay rejubilava-se: “Não podeis imaginar como cresceu a afluência de visitantes no Museu; hoje atinge o número quádruplo do que era nos anos anteriores, basta dizer-vos que nos últimos três domingos tivemos respectivamente 7.856, 11.362 e 8.163 visitantes ao passo que em igual período do ano transacto o total foi de 8.812 para todo o mês de setembro quando no corrente ano tivemos só em três domingos 27.381!”¹⁶¹

Entre os indivíduos com cuja colaboração Taunay contou para as comemorações do Centenário de Independência encontra-se Benedito Calixto de Jesus, pintor e historiador que, além de seu trabalho

¹⁵⁹ Ibidem. PP. 165 - 166.

¹⁶⁰ Conforme Ana Cláudia Brefe “A reabertura do Museu Paulista em 7 de setembro de 1922, contudo, foi uma entre as várias comemorações do centenário da Independência em São Paulo.” BREFE, Op. Cit. P.143.

¹⁶¹.” ALVES, Op. Cit. P. 179.

na fatura de telas para a efeméride, colaborou intensamente com a pesquisa e levantamento de dados históricos para o Museu Paulista.¹⁶²

Em relação ao processo de construção de uma história do Brasil sob o viés de São Paulo, devemos ter em mente dois aspectos do cenário de transição do século XIX para o XX, na cidade e no Estado, fundamentais para a contextualização do trabalho de Taunay junto ao Museu Paulista: o primeiro de caráter social e político, o segundo de caráter estético.

Primeiramente, na passagem do Império para a Primeira República, São Paulo, por meio da atividade cafeeira e suas exportações via Porto de Santos, estava prestes a assumir o posto de principal polo econômico do país. O crescimento dessa atividade, somado à abolição da escravidão (1889), fez com que os produtores de café precisassem procurar mão-de-obra qualificada, encontrada em grande parte nos imigrantes, que vinham ao Brasil em busca de novas oportunidades, fugindo da pobreza e do desemprego em seus países de origem. Entretanto, a elite paulista sentia-se ameaçada pela chegada maciça desses imigrantes, vendo-os como um risco potencial à ordem e à tradição, apesar de sua importância para o desenvolvimento do Estado de São Paulo.

Por esta razão, e visando reforçar a posição e importância do Estado no contexto nacional, a elite local empenhou-se em um esforço de diferenciar o paulista natural da terra, tanto dos imigrantes que aqui chegavam e se estabeleciam, visto como o “inimigo interno”, como também dos brasileiros de outras regiões, sobretudo suas elites, que percebiam como sendo o “inimigo externo”. Assim, num esforço para justificar e legitimar seu poderio econômico e político, valeu-se da construção de um imaginário que os auxiliasse nesse propósito, valorizando sua terra em seus aspectos econômicos, sociais e culturais. A este respeito Tadeu Chiarelli esclarece que:

[...] ao mesmo tempo em que São Paulo tentava se impor ideologicamente aos “inimigos externos”, tendo como arma a “singularidade” de sua tradição, a mesma arma era usada contra os “inimigos internos”: os imigrantes que, importados de outros continentes para

¹⁶² Caleb Faria Alves esclarece que “Benedito Calixto esteve presente de forma acentuada no Museu. Não iniciou seu contato com Taunay em virtude de seu cargo, como a maioria. Ambos eram amigos antes disto e se conheciam muito bem, provavelmente do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, frequentado por ambos. A correspondência entre eles inclui trocas de informações históricas, de documentos e crítica mútua de trabalhos desenvolvidos. ALVES, Op. Cit. P. 231.

viabilizar a emancipação paulista, eram caracterizados desde o início como elementos perturbadores não apenas da paz, mas igualmente das tradições locais.¹⁶³

Esse cenário contribuiu para que a elite paulista visse na arte que destacava sua terra e seu representante ideal, o bandeirante, um meio eficaz para a promoção das ideias que propugnava a respeito de São Paulo, com suas tradições, sua grandeza, sua importância para a construção do Brasil e seu futuro brilhante. Num período em que a arte nacional, buscando sintonizar-se com uma tendência que ocorria internacionalmente, se voltava para uma produção mais naturalista/realista, um artista como Almeida Jr. seria reverenciado – antes mesmo da entrada de Taunay como diretor do Museu Paulista – e teria obras adquirida pelo Museu Paulista.

Seria importante lembrar, no entanto, que o naturalismo de viés regionalista – aquele liderado por Almeida Jr. - não seria a tendência dominante no cenário de São Paulo pois, mesmo na decoração que será feita no Museu Paulista na época de Taunay, como será visto, muitos artistas estavam representados com obras mais convencionais.

*

Para a execução desse projeto o Museu Paulista teve seu Salão Nobre remodelado de modo a passar à população a ideia de uma história do Brasil construída a partir do Estado de São Paulo e das realizações de seus habitantes mais ilustres, como o bandeirante e o tropeiro. Ao agir assim, Taunay procurou alinhar o projeto que conduzia à frente do Museu Paulista com os ideais propostos pela classe dominante que representava. Tadeu Chiarelli afirma que o Museu e suas instalações “...antes de informarem sobre a história do país, informavam sobre como Taunay e a classe dominante à qual servia desejavam que a história do país fosse vista pela população”.¹⁶⁴

Para a consecução de seu projeto, Taunay precisou escolher cuidadosamente as fontes e os meios (pintura, escultura, etc.) com os quais contaria, além dos próprios artistas. Desse modo, foi necessário estabelecer quais fontes suportariam e validariam as obras, as técnicas a serem empregadas em sua confecção e as pessoas mais indicadas para elaborá-las. Como parte desse esforço, Taunay considerou vários aspectos que viriam a criar a melhor relação possível entre a

¹⁶³ CHIARELLI, 1998. Op. Cit. P. 28.

¹⁶⁴ IDEM. P. 22.

elite, o público, o artista e a obra, garantindo que a aceitação de seu projeto iconográfico fosse plena¹⁶⁵.

Como fontes históricas, Taunay optou por documentos de época aos quais tinha acesso e que, portanto, pudessem servir de base para as obras cuja produção contrataria para a celebração do Centenário de Independência do Brasil pelo Museu Paulista. Entre estas fontes encontravam-se cartas, mapas e escrituras, além de pesquisas arqueológicas, relatos e imagens, como desenhos e aquarelas produzidos por artistas e viajantes, bem como fotografias que mostravam aspectos de São Paulo que ainda preservassem traços da cidade no período de sua formação e de atividade dos bandeirantes, anterior à elevação do país à condição de Império, como as de 1862, utilizadas por Militão de Azevedo em seu *Álbum Comparativo*.

Taunay priorizou a pintura a óleo e a escultura como principais suportes para a confecção das obras produzidas a partir das fontes citadas acima a serem apresentadas na exposição comemorativa do Centenário de Independência. Isso ocorreu em grande parte porque a elite paulista e os membros das instituições encarregadas de reescrever a história do Brasil – como o próprio Museu Paulista e o IHGSP¹⁶⁶ – ainda estavam ligados às tradições conservadoras da arte, mesmo em período no qual diversas manifestações no sentido de se instituir uma arte moderna no país ocorreram, como a exposição individual de Anita Malfatti, em 1917¹⁶⁷ e, sobretudo, a Semana de Arte Moderna de 1922¹⁶⁸. No entanto, é mister atentar para o fato de que, a despeito do caráter em geral mais

¹⁶⁵ Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho ilustram bem essa questão com as seguintes palavras: “Extremamente sensível à necessidade de tornar hegemônicas as representações de identidade nacional geradas no âmbito dos grupos da elite, Taunay mobiliza um já bem-sucedido repertório plástico para a constituição de laços de empatia com o público, ou seja, para utilizá-lo como garantia de receptividade de seu projeto de difusão dos ícones da identidade paulistana.” LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. “São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista” In: *Anais do Museu Paulista, Nova Série Nº 1*, 1993. São Paulo, 1993. P.150.

¹⁶⁶ Sobre a relação entre o Museu Paulista e o IHGSP, Emerson Dionisio de Oliveira comenta que “Dessa forma, enquanto o IHGSP produziu uma bibliografia republicana específica sobre o Estado, o MP apresentou o projeto visual de tal empreitada. OLIVEIRA, Op. Cit. P. 137.

¹⁶⁷ “A Exposição de Pintura Moderna - Anita Malfatti, realizada em São Paulo, entre 12 de dezembro de 1917 e 11 de janeiro de 1918, é considerada um marco na história da arte moderna no Brasil e o “estopim” da Semana de Arte Moderna de 1922, nos termos do historiador Mário da Silva Brito. Em salão cedido pelo Conde de Lara, Anita Malfatti (1889-1964) expõe 53 trabalhos.” In: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento238102/exposicao-de-pintura-moderna-anita-malfatti-1917-sao-paulo-sp>. Acesso em 03/03/219.

¹⁶⁸ A Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922 no Theatro Municipal de São Paulo, contou com a participação de importantes nomes da literatura e das artes plásticas já familiarizados com as novidades propostas pelas

conservador da elite paulista de então, muitos de seus membros de maior destaque participaram ativamente da Semana de 22, a exemplo do senador Freitas Valle, ele mesmo um dos principais colecionadores de São Paulo, que possuía uma coleção bastante “ecclética”, na qual se encontravam trabalhos de artistas como Norfini, os irmãos Salinas e Lasar Segall, cuja obra foi adquirida quando de sua primeira exposição na capital do Estado, em 1913 (CHIARELLI, 1989, p. 171). A este respeito, Tadeu Chiarelli escreve, construindo uma ponte entre o evento modernista e a retrospectiva dedicada a Almeida Júnior em 1900, que:

Se a Semana de Arte Moderna de 1922 pode (e deve) ser encarada como o marco fundamental da instituição da arte moderna no Brasil, pode ser percebida igualmente como um dos grandes eventos artístico-culturais produzidos por membros da elite econômica paulistana, que teve como ponto inicial a retrospectiva de Almeida Jr., em 1900. [...] Se a ideia original da mostra acompanhada de conferências e concertos partiu de um pintor – Di Cavalcanti –, aos poucos [...] vai sendo absorvida por setores “oficiais” da intelectualidade e da burguesia paulistana.¹⁶⁹

Apesar disso, os membros da elite paulista viam em aquarelas, desenhos e fotografias trabalhos dignos de apreciação por sua técnica e pelo valor histórico e mnemônico que tinham, mas as consideravam acima de tudo como fontes de informação, sem contudo possuírem algum valor de culto. Segundo o filósofo Walter Benjamin, a reprodutibilidade de uma obra, característica fundamental da fotografia, a privaria de seu valor de culto, ligado ao seu *hic et nunc*, à distância que a separa do observador e que confere-lhe uma “aura”¹⁷⁰

Deste modo, para que seu conteúdo pudesse ser apresentado pelo Museu Paulista, Taunay entendia ser necessária sua transposição para um suporte mais apropriado ao objetivo pretendido, como a escultura ou a pintura a óleo. A isso, deve-se somar o fato de que não havia um reconhecimento do caráter artístico da fotografia no período, vista como incompatível com a nobreza requerida para uma empreitada de tal porte¹⁷¹. Isso se devia a algumas questões fundamentais: sua natureza

vanguardas europeias do começo do século XX., Entre eles encontravam-se Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Malfatti, Guilherme de Almeida e Victor Brecheret, por exemplo.

¹⁶⁹ CHIARELLI, 1989. Op. Cit. P. 161.

¹⁷⁰ Para um entendimento mais aprofundado dos conceitos de “valor de culto” e “valor de exibição”, vide BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. P. 221-254.

¹⁷¹ A respeito da utilização da pintura em detrimento da fotografia, Ulpiano T. Bezerra de Menezes diz: “*Daí, como uma catedral dos tempos modernos, o edifício todo é um livro ilustrado, aberto a todos os fiéis que se deixem penetrar pelos valores pátrios. Por isso mesmo, era comum a encomenda de telas destinadas a espaços fixos, em ambientes*

técnica, associada à indústria e às artes aplicadas, em detrimento das artes plásticas, não havendo espaço para a manifestação do talento do artista em sua fatura; sua, assim percebida, excessiva objetividade, impedindo uma leitura da natureza/realidade conforme a percepção do artista; sua associação ao documento, entendida como mero suporte ao texto e não como uma expressão artística com voz própria, capaz de transmitir os valores idealizados que a história em desenvolvimento propunha; e sua dimensão por demais reduzida para preencher os amplos espaços e paredes do Museu, destinados, *grosso modo*, desde sua concepção monumental, para receber obras de maior porte.

Finalmente, quanto à seleção dos artistas incumbidos de dar vida a essa “nova” história do Brasil a partir da ótica paulista, na forma de obras de arte, Taunay requisitou profissionais nascidos em São Paulo (como Benedito Calixto) mas não apenas estes, contratando também nomes reconhecidos pelo sistema oficial de arte no país, regido pela Escola Nacional de Belas Artes, como Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli e João Batista da Costa. No entanto, é interessante notar que esses artistas, em maior ou menor grau, já demonstravam estar alinhados com um crescente movimento nativista, de viés naturalista/realista, e nacionalista, em uma busca por uma identidade nacional também nas artes.¹⁷²

No caso específico de Calixto, como veremos abaixo, sua escolha para colaborar com Taunay foi quase óbvia, pois era um pintor que gozava de certo prestígio na época, tinha por tema predileto São Paulo (em especial seu litoral) e sua história. Além disso, esse profissional também era historiador com extensa colaboração com o Museu Paulista e o IHGSP¹⁷³, do qual também era

temáticos. Daí também a adequação do óleo e das telas de grandes dimensões; fotografias, desenhos, aquarelas não teriam a mesma dignidade museológica.” MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “Benedito Calixto como documento: sugestões para uma releitura histórica” In: *Benedito Calixto: Memória Paulista*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1990, P. 39.

¹⁷² Sobre os artistas recrutados por Taunay, escreve Tadeu Chiarelli: “*Por outro lado, no entanto, a aceitação das encomendas de Taunay por esses artistas e a própria configuração de seus trabalhos revelam que todos eles estavam enquadrados num contexto pictórico – aliás típico na arte de passagem do século no Brasil e no resto do mundo –, que poderia ser definido como desvirtuamento do sentido original da pintura histórica.*” CHIARELLI, Op. Cit., P. 29.

¹⁷³ Benedito Calixto, além de pintor, foi também professor e historiador vinculado ao IHGSP¹⁷³, tendo publicado dois livros: *A Vila de Itanhaém* e *Capitanias Paulistas*, ambos em 1895. Segundo Emerson Dionisio de Oliveira, “Em 1895, Calixto tornou-se sócio do IHGSP, instituição crucial para a formação do pensamento historiográfico do artista. Um dos debates mais acalorados do qual participou efetivamente foi aquele que pretendia aferir legitimidade ao “Diário da Navegação”, de Pero Lopes, irmão e escrivão da expedição de Martin Afonso de Souza. Historiadores do instituto estavam preocupados em determinar o lugar exato onde o “colonizador” havia aportado e, por conseguinte, criar um

membro, e via o bandeirante e o paulista com o mesmo olhar mítico propagado pelas duas instituições. Em seu livro¹⁷⁴ *Capitanias Paulistas*, Calixto escreve:

Alguns dicionários definem a palavra paulista – no sentido figurado, como sendo sinônimo de – teimoso, birrento. Não deixa de ser bem aplicado o vocabulo, pois que a teimosia, a tenacidade enérgica, foi o que sempre distinguiu o caracter do Bandeirante Paulista. Foi com essa teimosia e tenacidade inquebrantável que o paulista conseguiu através dos sertões tornar grande e unida esta Patria que tanto estremecemos. [...] Podiam os paulistas ser qualificados de violentos, às vezes até cruéis em suas acções, mas eram, entretanto, francos, honestos e sinceros e isto constituía uma das principais qualidades da nobreza e da firmeza de seu caráter.¹⁷⁵

Filho de caiçaras, Benedito Calixto de Jesus teve uma infância humilde e, antes de tornar-se artista, trabalhou como artesão por vários anos. Ainda jovem mudou-se para Brotas, no interior do Estado de São Paulo, onde foi morar e trabalhar com seu irmão mais velho. Pintor autodidata, jamais frequentou a Academia Imperial de Belas Artes. Apesar disso, em 1881, realizou sua primeira exposição no edifício do Correio Paulistano e algum tempo depois foi agraciado com uma bolsa concedida pelo Visconde Nicolau Pereira de Campos Vergueiro para estudar na França, onde passou alguns meses, entre o final de 1883 e o ano de 1884¹⁷⁶.

Calixto ficou conhecido principalmente por suas pinturas de paisagens do litoral paulista, onde nasceu e viveu, especialmente em Santos e São Vicente, em um momento de grande expansão social e econômica. Porém, sua obra abrange muito mais do que paisagens litorâneas. Ele transitou

roteiro de marcos históricogeográficos, que, para Calixto, era fundamental, na medida em que suas pinturas procuravam honrar com a fidelidade dos fatos do passado. O artista “consolidou-se ao longo da carreira como um grande intérprete pictórico do diário”; [...].” OLIVEIRA, Op. Cit. P. 130.

¹⁷⁴ Caleb Faria Alves escreve o seguinte a respeito de textos produzidos pelo historiador Benedito Calixto: “Os outros textos de Calixto são de temática bastante variada, mas quase sempre relacionada ao litoral: escreveu sobre cometas, etnografia (principalmente sobre índios do litoral paulista), biografias de várias personalidades (frei Gaspar, padre Jesuíno do Monte Carmelo, padre Bartolomeu, Brás Cubas, sobre os jesuítas atuantes em São Paulo, Anchieta, Nóbrega, e outros) sobre arqueologia (principalmente sobre sambaquis) e sobre passagens da história paulista. Este último assunto compreende ataques de corsários à costa, descrições das povoações de Santos, São Vicente, Itanhaém e São Paulo e de acontecimentos históricos nos primórdios da colonização nesses lugares”. ALVES, Op. Cit. P. 259.

¹⁷⁵ Apud OLIVEIRA. P. 127/144.

¹⁷⁶ Calixto foi estudar em Paris quando já contava 30 anos, idade considerada avançada para um artista naquela época.

por várias frentes, entre elas a pintura de cenas históricas¹⁷⁷ e bíblicas¹⁷⁸ e de cenas de costumes. Por isso, em sua carreira destaca-se também a decoração de espaços públicos e murais, em cidades como Bocaina, Ribeirão Preto, Amparo, São Carlos e Santos.

Em Paris frequentou o ateliê de Jean François Raffaëlli (1850-1924) e a Académie Julian,¹⁷⁹ onde travou contato com recursos que aceleravam sua produção artística, como o uso da câmara clara (câmera lúcida) e da fotografia, que o liberavam de passar longos períodos ao ar livre. Isso nos leva a crer que o aspecto mais marcante de sua passagem pela França tenha sido a aquisição de seu equipamento fotográfico.

Ao retornar ao Brasil, Calixto passou a utilizar sistematicamente a fotografia como ferramenta de apoio à produção de suas telas, tanto no caso daquelas fotografias produzidas por ele mesmo, quanto caso de imagens apropriadas de outros fotógrafos, como as de Militão de Azevedo, procedimento que denota uma percepção instrumentalizada do meio fotográfico.¹⁸⁰

Com relação às fotografias que ele mesmo produzia, como as vistas de Santos produzidas do Morro de Fontana (Imagens 7 e 8), pertencentes ao acervo do Museu Paulista, elas serviam como estudos para suas telas e poderiam inclusive conter a disposição da cena que o pintor tencionava retratar, com seus amigos e parentes atuando como modelos e com apetrechos e acessórios que Calixto possuía, complementando a composição.¹⁸¹

¹⁷⁷ Como exemplos de suas obras históricas temos: o painel (1922) pertencente ao Palácio da Bolsa do Café de Santos, composto por três telas, *Porto de Santos em 1822*; *Fundação da Villa de Santos em 1545* e *Porto de Santos em 1922* e o óleo sobre tela *Fundação de São Vicente* (1900), parte do acervo do Museu Paulista. Para a execução desses trabalhos, o pintor valeu-se estudos fotográficos preparatórios e/ou extensa pesquisa histórica, amparada por sua atuação como historiador e membro do IHGSP.

¹⁷⁸ Católico praticante, Calixto cultivou boas relações com o clero paulista. Deste modo, a produção de obras sacras foi extensa em sua trajetória. Além de telas, foi responsável pela decoração interna de igrejas, como a de Santa Cecília, de Santa Ifigênia e da Consolação, em São Paulo. As obras de teor religioso do pintor foram igualmente encomendadas por igrejas do interior do estado, sendo possível encontrar trabalhos seus em São Carlos, Catanduva, Ribeirão Preto e Bocaina.

¹⁷⁹ Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8777/benedito-calixto>. Acesso em 29/05/2017.

¹⁸⁰ Segundo o estudioso Dalton Sala, Calixto muitas vezes modificava o conteúdo das fotografias de terceiros conforme “dados obtidos em arquivos e sugestões de sua imaginação”. Apud TEIXEIRA, Milton. B. Calixto: imortalidade. Editora da UNICEB. Santos, 1992. P. 77.

¹⁸¹ A este respeito, Milton Teixeira cita o verso de uma fotografia, de uma série pertencente aos arquivos do Museu Paulista, em cujo verso encontra-se um depoimento dado por Benedito Calixto de Jesus Neto: Calixto era apaixonado por fotografia. Quando veio de Paris em 1884, trouxe consigo um aparelho completo de fotografia. Possivelmente, essas foram feitas com tais aparelhos. Em sua casa em São Vicente, nas dependências chamadas os quartinhos, havia uma câmara escura com aparelhamento completo para revelar, copiar e ampliar fotografias. Quando morreu, em 1927,

O fato de o artista ter sido historiador é significativo para o entendimento de sua obra, por seu aspecto determinante para a escolha dos temas e o modo idealizado (como na “limpeza” de certos elementos das fotografias de Militão, por exemplo) de retratá-los. Ademais, ele se empenhou pessoalmente no processo de construção da memória paulista em geral e do litoral paulista em particular¹⁸². Deste modo, o pintor contribuiu assiduamente com Affonso E. Taunay em sua gestão frente ao Museu Paulista, contribuição esta que se aprofundou durante as celebrações do Centenário de Independência.

O perfil de historiador alinhado ao imaginário paulista e à historiografia que se fazia em São Paulo na época¹⁸³, parece ter sido muito importante para que Calixto fosse contratado como pintor pelas empresas e membros da elite paulista e igualmente para participar da reconstrução da história do Brasil sob o olhar do Estado de São Paulo.¹⁸⁴

Entretanto, é possível que seu interesse pela história de São Paulo e sua atuação como historiador tenham criado alguns limites ao seu trabalho artístico, impedindo que o artista explorasse novas possibilidades que surgiam no período e vinculando suas obras a critérios de autenticidade e veracidade históricas que acabaram por subordinar aspectos estéticos.

ainda existiam no sótão de sua casa dois caixotes de bacalhau cheios de chapas fotográficas feitas por ele, seu filho e seu genro. Documentário precioso que infelizmente se perdeu. TEIXEIRA, Milton. Op. Cit. P. 77.

¹⁸² Sobre o trabalho de Calixto como historiador e sua contribuição para a história de São Paulo, Caleb Faria Alves tem as seguintes palavras: *“Ele consolidou-se ao longo da carreira como um grande intérprete pictórico do diário de Pêro Lopes e de paisagens praianas. Através de suas telas, participa ativamente do momento de nascimento de uma nova abordagem histórica, que recolocava em outras bases a presença e a importância do Estado de São Paulo para a história pátria. O Estado, por essa época, ainda não tinha plena convicção nem consenso a respeito dos fatos que marcaram, e com os quais poderia representar, o seu desenvolvimento. Diferentemente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, vinculado ao Imperador, o IHGSP nasce com forte inclinação republicana, desafiando as pretensões do primeiro em produzir as bases para a história pátria.”* Op. Cit., Pág.74.

¹⁸³ Um exemplo do envolvimento de Calixto com este projeto historiográfico e com figuras de destaque no IHGSP e na política regional pode ser vista na matéria “Os Palmares”, publicada na edição do *Correio Paulistano* de 28 fevereiro de 1903, na qual se encontra reproduzida carta de Washington Luís a Benedito Calixto de 3 janeiro de 1903, bem como uma carta enviada ao pintor em 1892 por Teodoro Sampaio, raro intelectual negro membro do IHGSP. Vide IMAGEM 3

¹⁸⁴ A este respeito, Emerson Dionísio de Oliveira afirma que “Calixto estava inserido numa percepção de que a história necessitava de um elenco de personagens-mito e tradições para instituir-se como “ciência” capaz de compreender o passado como um conjunto de estruturas controladas e pretensamente imutáveis. Tais mitos e tradições emancipavam-se dos fatos históricos, mesmo que narrados a partir deles, e tornavam-se âncoras de representações que se pretendiam separadas dos processos históricos, como podemos deduzir do trecho: “O Bandeirante Paulista embrenhado no sertão, lis e decorava os cantos dos Luziadas, revendo e admirando nelles os feitos dos heroes lusitanos...”. Essa percepção mítica da história marcou, de modo heterogêneo, a produção pictórica do artista.” OLIVEIRA, Op. Cit. P.128.

No tocante à crítica, provavelmente o ponto fundamental em relação ao trabalho de Benedito Calixto, entre o final do século XIX e começo do XX, tenha sido a comparação constante de suas obras àsquelas produzidas por seus contemporâneos Giambattista Castagnetto e Antonio Parreiras, fruto da atenção dispensada às paisagens, as protagonistas de então.

Esta relação entre Calixto, Parreiras e Castagnetto era mais profunda que uma mera questão de gênero (a paisagem) e mostrava uma busca da crítica por alguém que pudesse preencher um vácuo surgido no mercado – causado pela morte prematura de Castagnetto em 1900 e uma suposta mudança de estilo de Parreiras, que se distanciava do naturalismo e das pinturas de paisagens – e atender à demanda de um público interessado em comprar e colecionar paisagens. Esse alguém poderia ser Calixto. Sobre a importância desta questão Tadeu Chiarelli afirma que “As obras desses três artistas representam o apogeu e a queda do gênero paisagem dentro do contexto da arte brasileira da passagem do século XIX para o século XX.”¹⁸⁵

Esta importância da pintura de paisagens foi essencial para que um pintor como Calixto pudesse desenvolver seu trabalho com sucesso, pois constituía terreno fértil para alguém com suas habilidades e, sobretudo, interesses, uma vez que o gênero era fundamental para um Estado que tentava construir sua iconografia. De fato, a pintura de paisagem havia adquirido uma dimensão pública que se identificava com o processo de mudança social e política em curso na virada do século e possuía um caráter ideológico que se encaixava ao trabalho de Calixto¹⁸⁶. Não surpreende, portanto que, valendo-se de sua experiência com as pinturas de paisagens, o artista tenha atendido aos anseios tanto da burguesia paulista, desejosa de manter uma lembrança de sua terra antes das transformações provocadas pelo crescimento econômico do Estado, como de instituições que

¹⁸⁵ CHIARELLI, Tadeu. Benedito Calixto: um pesquisador que pinta. In: *Benedito Calixto: um pintor à beira-mar*. Santos: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002. P. 21.

¹⁸⁶ Caleb Faria Alves destaca a importância do gênero ao afirmar: *Assim, a pintura não era apenas uma profissão, era uma missão. O tratamento da paisagem brasileira era entendido como essencial para consolidação da nação. Um país sem uma arte própria não podia achar-se civilizado. Uma arte genuinamente brasileira era sinal de superação da barbárie, da presença de qualidades morais e humanas que nos conduziriam ao progresso.* ALVES, Caleb Faria. Mar Paulista. In: *Benedito Calixto: um pintor à beira-mar*. Santos: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002. P. 43.

buscavam construir um imaginário do Estado de São Paulo dentro do espírito republicano, tais quais o Museu Paulista e o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo.¹⁸⁷.

Entretanto, a despeito de sua vasta produção ao longo de quatro décadas e sua atuação junto ao IHGSP e ao Museu Paulista, e tendo seus trabalhos adquiridos e expostos em várias cidades, Calixto jamais atingiu a unanimidade entre a crítica de seu tempo, mesmo tendo obtido sucesso comercial.

Calixto parecia reunir todas as condições para prosperar no campo artístico do Estado de São Paulo da passagem do século XIX para o XX. Apesar de não ser um pintor particularmente talentoso, sua técnica era boa o suficiente para retratar o território paulista – em especial seu litoral –, sua história e seus momentos mais marcantes no seu desenvolvimento e consolidação. Acrescente-se a isso sua atuação como historiador e membro do IHGSP sintonizado com o pensamento da elite republicana do Estado, e podemos entender como se deu seu sucesso comercial, mesmo que a crítica de seu tempo tenha sido reticente em relação ao trabalho.

Com base no discutido acima, pode-se argumentar que Taunay e Calixto, cada um exercendo seu papel, fizeram parte de uma grande engrenagem em operação na passagem do século XIX para o XX, da qual o Museu Paulista era peça vital, visando a construção de uma história do Brasil com São Paulo em seu centro e o bandeirante, como seu personagem principal. Segundo esta proposta, o Estado deveria ser valorizado por ser o berço da Independência do Brasil, o bandeirante por ter desbravado e expandido o território nacional e o paulista, seu sucessor, por defender os ideais republicanos.

¹⁸⁷ Vide o seguinte comentário de Tadeu Chiarelli sobre a importância da pintura de paisagem para a sociedade paulista no período: “Como se sabe, esse viés de patriotismo e o orgulho nacional que a pintura de paisagem igualmente assumiu no século XIX está conectado a valores burgueses. Portanto, se a paisagem e a pintura de paisagem serviram como válvula de escape para o burguês se livrar das mazelas e contradições da vida moderna, também foram significativas para que esse mesmo cidadão se orgulhasse do “lugar” ao qual pertencia.” CHIARELLI, Op. Cit. P. 23.

Esta história, elaborada pela elite do Estado e cujo ponto culminante se daria no Centenário de Independência do Brasil, em 1922, buscava ressaltar a contribuição, a seu ver, decisiva, de São Paulo e do bandeirante, na expansão e consolidação do território nacional, criando a imagem de um Estado grandioso e um povo destemido. E esse projeto possuía um olhar duplo: para o passado, mediante a construção dessa história do Brasil e, igualmente, para o futuro, ao criar um imaginário em que as glórias do passado, aliadas ao rápido crescimento econômico do Estado, apontavam para um futuro não menos brilhante, no qual São Paulo aparecia como potência econômica, social e cultural.

O projeto de construção desta história – e de um imaginário glorioso para o Estado – contou com o apoio das autoridades estaduais e municipais, bem como de instituições de relevo em seu cenário cultural, como o próprio Museu Paulista, o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo – do qual Taunay e Calixto eram membros atuantes – e a Academia Paulista de Letras. E, de modo geral, este projeto possuía um caráter ideológico e pedagógico que, ao educar a população local por meio da imprensa e, sobretudo, das artes visuais, dado o grau de instrução muito baixo da população, incutia-lhes uma ideia de São Paulo como uma terra próspera e moderna, sem, no entanto prescindir de suas tradições, cuja participação na história do país havia sido de suma importância.

Taunay, aproveitando-se de sua posição privilegiada como diretor do Museu Paulista no período e suas boas relações com o poder estabelecido, mobilizou toda sua rede de relações e os diversos recursos do Museu à sua disposição para as festas do Centenário de Independência no Ipiranga. Vale a pena ressaltar que Taunay não apenas estava a serviço da elite de São Paulo, responsável pela elaboração do projeto de elaboração de uma história do Brasil sob a ótica paulista, mas ele mesmo pertencia a essa elite, tanto por parte de sua família como da família de sua esposa. Oriundo de tradicional família ligada às artes e à política desde que seu bisavô Nicolas Antoine Taunay chegou ao Brasil em 1816, vindo da França juntamente com outros artistas da assim chamada Missão Francesa, Taunay foi casado com Sara de Souza Queiroz, neta do Barão de Souza Queiroz, político de relevo no período imperial. A respeito de sua ascendência, Claudia Valladão de Mattos aponta que:

Affonso D'Escragnolle Taunay, filho de Alfredo D'Escragnolle Taunay, o visconde de Taunay, e bisneto do artista Nicolas Antoine Taunay, que chegara juntamente com a missão francesa de D. João VI ao Brasil em 1816, pertencia a uma família de políticos, intelectuais e artistas. Seu bisavô fora um dos fundadores da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, e seu avô, Felix Emil Taunay, continuara a profissão do pai, substituindo-o na cadeira de pintura da mesma instituição, em 1819. Alfredo D'Escragnolle Taunay, filho de Felix Emil, exercera por sua vez importantes atividades políticas, militares e literárias. Participara da Guerra do Paraguai, tendo sido também deputado federal e presidente de duas províncias: Santa Catarina e Paraná. Tornou-se ainda membro efetivo da Academia Brasileira de Letras, após a publicação de seu principal romance *Inocência*, e exerceu intensa atividade jornalística em seus últimos anos de vida.¹⁸⁸

Para tanto, reorganizou o edifício especialmente para a data, contratou renomados pintores e escultores ligados à Escola Nacional de Belas Artes e artistas de destaque em São Paulo, como o pintor e historiador Benedito Calixto, para a confecção das mais diversas obras e procurou, utilizando-se dos documentos disponíveis à época – atas, registros, textos e, na ausência destes, desenhos, aquarelas e fotografias – apresentar a cidade de São Paulo em sua suposta configuração no período pré-imperial, e o bandeirante como o herói da nação, de acordo com a história e o imaginário em construção.

¹⁸⁸ MATTOS, Cláudia Valladão de. *Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista*. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 6 – 7, nº 1, pp. 123 – 145, 2003. P. 124.

Capítulo IV

A virada do século XIX para o XX em São Paulo

*O centenário de Independência do Brasil esteve envolto de grandes expectativas em São Paulo, uma vez que as suas elites intelectuais e políticas queriam destacar o protagonismo do Estado frente ao evento ocorrido cem anos antes. Alegavam serem suas responsabilidades pelo “alvorecer” da pátria brasileira e, por isso, as festas comemorativas tornaram-se o momento ideal para garantir a reivindicada centralidade simbólica da capital paulista. Para tanto propuseram erguer o Monumento à Independência, exatamente às margens do Ipiranga.*¹⁸⁹

Na Europa do século XIX, sobretudo a partir de sua segunda metade, com a consolidação de importantes Estados nacionais, como a Itália, unificada em 1861 e a Alemanha, em 1871, encontrava-se em curso um processo de construção da identidade e da memória destes países envolvendo a ereção de monumentos que representassem seus principais eventos e personagens. Na Itália, por exemplo, encontrava-se em curso uma mudança de atitude geral, envolvendo vários setores da sociedade, inclusive o campo artístico, denominada *Risorgimento*, a qual se orientava na “direção de se forjar uma nação que fosse de fato unificada e que compartilhasse de valores comuns relativos ao novo governo recém instaurado” após as batalhas que levaram à unificação do país (ANDRADE, 2016). Esse movimento refletiu-se nas Américas, sendo que vários dos artistas europeus comissionados em seus países natais para a construção desses monumentos prestaram seus serviços em países como os Estados Unidos, o México, a Argentina e o Brasil.

Em diálogo com Jacques Le Goff, Fabricio de Andrade ressalta a relação entre monumentos e memória ao escrever que:

“[...] a construção de qualquer memória segue percursos identificáveis, como no caso de monumentos. Conceitua o historiador dos *Annalles* que monumento é memento e, nesse sentido, relaciona-se à memória, individual ou coletiva, vinculada à perpetuação.”¹⁹⁰

No Brasil, o interesse por monumentos escultóricos surge durante a Primeira República (1889 – 1930), concomitantemente com o *Risorgimento* italiano. Neste período foram erigidos vários

¹⁸⁹ MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. *São Paulo na disputa pelo passado: O Monumento à Independência de Ettore Ximenes*. Tese de doutorado em Ciências apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017. P. 9.

¹⁹⁰ ANDRADE, Fabrício. *Ettore Ximenes: monumento e encomendas (1855 – 1926)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016. P. 25.

monumentos para celebrar eventos e figuras históricas do Brasil, como a estátua equestre do Imperador D. Pedro I, inaugurada em 1862 na cidade do Rio de Janeiro e a estátua sedestre de Júlio de Castilhos em Porto Alegre, em 1913.

O projeto para as celebrações do Centenário de Independência do Brasil em 1922 no Museu Paulista inseria-se nesse cenário de construção da memória e da história do Brasil vistas pelo olhar paulista, sendo que o edifício mesmo onde o museu se encontra sediado, o Palácio Bezzi, inaugurado em 1895, foi concebido para fazer as vezes de monumento à independência. Dentro desse contexto, a elite econômica e cultural paulista, baseada sobretudo na economia cafeeira – da qual inclusive dois membros de destaque, Campos Salles e Prudente de Moraes, se tornariam presidentes da república – procurou elaborar uma história do Brasil centrada no Estado em face ao crescimento de São Paulo e de sua importância no cenário nacional. Destacando a relevância da efeméride para este projeto, Michelli Monteiro escreve que

O ano de 1922 revestira-se, assim, de grande importância para a conquista desse espaço simbólico para os paulistas. Contrapondo-se à ideia do Rio de Janeiro como principal polo irradiador de civilização, modernidade e de tradição para todo o país, as elites dirigentes de São Paulo utilizaram-se das comemorações do centenário da independência para reivindicar uma posição de destaque, justamente, por ter sido no território da capital paulista que o afamado grito de independência fora proferido.¹⁹¹

No período compreendido entre as três últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do século XX a cidade de São Paulo, enquanto passava por um vigoroso processo de urbanização e expansão – quando sua população saltou de 30.000 habitantes em 1870 para 1.300.000 em 1940 –, viu-se em meio a um período de intensa modernização econômica, social e política impulsionada pelo crescimento da indústria cafeeira, a imigração e a proclamação da República (CASTRO, SILVA, 2014, P. 28). Antonio Celso Ferreira descreve o desenvolvimento de São Paulo ocorrido entre o final do século XIX e começo do século XX nos seguintes termos:

O setor fabril já se fazia notar não só em São Paulo, como também em Campinas e Piracicaba, produzindo tecidos, chapéus e calçados. As casas de fundição colocavam à disposição serras, bombas, sinos, prensas e ventiladores. As firmas de importação divulgavam seu estoque tanto de máquinas para a agricultura quanto de pianos e inventos recentes, quase sempre norte-americanos: fogões e máquinas de costura. O setor financeiro dava mostras de vitalidade, apresentando sua rede de bancos e casas de câmbio,

¹⁹¹ MONTEIRO, Op. Cit. P. 23.

em São Paulo e em Santos. Aumentava, também, a oferta de serviços destinados aos segmentos dominantes e médios: hotéis para a estada dos fazendeiros na capital e ateliês fotográficos para as poses das famílias.¹⁹²

Para viabilizar seu projeto, os membros dessa elite entendiam ser necessário construir um imaginário enaltecendo as figuras exemplares do bandeirante e do tropeiro – o negro fora excluído¹⁹³ –, os grandes acontecimentos ocorridos em território paulista e a crescente importância do Estado para a economia e o desenvolvimento do país. Similarmente, o grito da independência do Brasil, alegadamente proclamado às margens do Ipiranga, foi eleito ato fundador da nação, o que deveria colocar São Paulo definitivamente numa posição de relevância dentro do contexto nacional. O trabalho de Taunay – e Calixto – seria, então, guiado por estes dois fatores. Nas palavras de Suely Robles Reis de Queiroz, prefaciando a obra de Antonio Celso Ferreira, este processo ocorreu em um momento em que se dava a invenção do:

[...]modelo épico de representação da História, em que estão presentes e convenientemente mitificados o bandeirismo paulista, seus heróis, a raça de gigantes, enfim, na expressão utilizada por Saint-Hilaire para designar os de São Paulo e difundida por Alfredo Ellis Jr. no livro que assim intitulou [...] Para os intelectuais que o elaboraram, o referido modelo buscava a criação de uma identidade paulista, identidade que se erigiu em tradição ao longo do tempo. Por certo, uma tradição regional, mas com vistas à expansão por todo o país.¹⁹⁴

Deve-se sublinhar que o processo de construção de um imaginário e de uma história do Brasil atrelados à busca pela supremacia política, social e cultural por ocasião das celebrações do Centenário de Independência do Brasil não foi exclusividade da cidade de São Paulo. Ao contrário, as comemorações ocorreram em várias capitais e outras importantes cidades do território nacional (inclusive do próprio Estado de São Paulo, como Santos, por exemplo), sobretudo o Rio de Janeiro, então capital federal. Toda essa movimentação ocorria em meio aos debates travados entre dois grupos distintos, os “nacionalistas”, defensores da modernização e urbanização e os “ruralistas”, que buscavam as raízes do Brasil no interior do país e entendiam que a identidade nacional deveria

¹⁹² FERREIRA, Op. Cit. P. 78.

¹⁹³ Importante realçar o fato de que o negro, a despeito de sua importância e de sua participação no desenvolvimento do Estado, foi deixado completamente à margem desta construção, em favor da figura do índio. Nas palavras de Antonio Celso Ferreira em relação ao *Almanack Litterario*, “Além do indígena lendário, as expressões da cultura caipira ocupam um grande espaço no almanaque, sendo vistas como traços das raízes e da peculiaridade do povo paulista, sem qualquer influência africana. Suas origens são buscadas no mameluco do período colonial, tipo resultante da miscigenação entre brancos e índios.” Ibidem. P. 51.

¹⁹⁴ Ibidem. P. 16.

ser erigida a partir daí, com o sertanejo e o caipira assumindo papéis de destaque (COSTA, 2011, p. 56).

Dentre as ferramentas adotadas para a construção dessa identidade nacional e de uma história que a explicasse e justificasse, além dos já mencionados monumentos, estavam as exposições, nacionais e internacionais, e os museus históricos, destinados a serem locais de memória e também de educação para uma população pouco letrada e com limitado acesso à cultura. Em São Paulo, por exemplo, Affonso Taunay vinha promovendo a gradual transformação do Museu Paulista em museu histórico desde que assumiu a instituição em 1917. A respeito dos museus históricos, Júlia Fúria Costa, em diálogo com a historiadora Erika Cerqueira, escreve sobre o trabalho de Gustavo Barroso, idealizador, fundador e primeiro diretor do Museu Histórico Nacional (MHN), inaugurado na cidade do Rio de Janeiro em 1922, mesmo ano do Centenário de Independência do Brasil, afirmando que:

Para ela [Erika Cerqueira] a proposta de culto ao passado e às suas glórias, sendo estas apropriadas no presente a partir de um objetivo pedagógico, caracteriza a história escrita por Barroso como uma história *magistra vitae*. A história é então entendida a partir de um tempo homogêneo e progressivo, e desta forma estabelecendo um padrão para os homens do presente.¹⁹⁵

Vale ressaltar que, em relação à questão dos museus históricos, cuja criação já havia sido requisitada pelo próprio Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) em 1918, quando propôs a constituição de uma instituição a ele subordinada (ELKIN, 1997, p. 126), Taunay trabalhava para organizar no Museu Paulista a exposição comemorativa ao Centenário de Independência. Seu projeto, ao mesmo tempo em que buscava estabelecer as origens e a formação do Estado de São Paulo e do paulista, olhava para o futuro visando instituir essas raízes como as bases do crescimento e poderio econômico e social do Estado, com um olhar tipicamente republicano e alinhado com as diretrizes do Partido Republicano Paulista (PRP).

O PRP, partido dominante no estado de São Paulo no final do século XIX e primeiras décadas do XX, foi fundado em 1873, sob influência da Maçonaria e das ideias positivistas, para se posicionar

¹⁹⁵ COSTA, Júlia Fúria. O “culto da saudade” nas comemorações do centenário de independência do Brasil: A criação do Museu Histórico Nacional, 1922. *Em tempo de História*, Brasília, nº 18 pp. 46 – 64, janeiro – julho de 2011. P. 53.

como antagonista ao sistema monárquico. Representando a elite econômica e cultural que se formou a partir do último quartil do século XIX em São Paulo, após o final da Guerra do Paraguai, o seu manifesto de fundação, apresentado na Convenção de Itu, apontava três questões fundamentais: a autonomia das províncias através do regime federativo, a rejeição a um eventual terceiro reinado e o fim do sistema escravocrata. Ao longo de sua existência, o partido passou por duas importantes dissidências: em 1901, Prudente de Moraes, juntamente com alguns deputados, fundou o Partido Republicano Dissidente de São Paulo (PRDSP) e, em 1926, surgiria o Partido Democrata, que viria a apoiar a Revolução de 1930. O PRP foi extinto por decreto de dezembro de 1937 junto com os demais partidos do país, logo após a decretação do Estado Novo¹⁹⁶.

O PRP, durante sua existência, além da política e da economia, atuou com intensidade também no terreno da cultura, pois seus membros estavam cientes de seu poderio na construção da história do Brasil e do imaginário a que se propunham¹⁹⁷. A respeito da influência do partido nas políticas e ações culturais, Maria José Elias esclarece que:

De sua base local, o PRP tinha, pois, plenas condições de traçar e implementar ambiciosos planos que visavam à reconquista da hegemonia nacional. E, nesse início de século XX, a elite paulista já percebia que, ao lado dos tradicionais instrumentos de luta pela supremacia (conchavos políticos, saber técnico-científico, economia dinamizada, etc.), surgia agora uma nova arma: a cultura.¹⁹⁸

Enquanto isso, conforme em São Paulo a elite local se via envolvida em seu projeto de hegemonia política, econômica e cultural, por meio da História do Brasil que buscava construir sob sua ótica, no Rio de Janeiro, Barroso viria a criar, como visto acima, o Museu Histórico Nacional, sediado no Rio de Janeiro e moldado conforme o conceito de história como *magistra vitae*, o que lhe

¹⁹⁶ In: <http://www.fgv.br/cpdac/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-republicano-paulista-prp>. Acesso em 24/02/2019.

¹⁹⁷ Interessante notar que Mário de Andrade, importante nome ligado à Semana de Arte Moderna de 1922, fazia parte dos quadros do PRP.

¹⁹⁸ ELIAS, Maria José. *Museu Paulista, memória e história*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 1996. P. 205. Apud MATTOS, Claudia Valladão. P. 123.

conferia um caráter ao mesmo tempo memorial e pedagógico¹⁹⁹. Quando de sua fundação, o MHN apresentava:

uma história oficial com uma forte herança monarquista, doutrinária e nacionalista, representada por meio deste forte vínculo com o passado”, afastando-a deste modo “dos ideais apresentados pela Comemoração ao Centenário de Independência adotados por São Paulo, os quais visavam a mostrar ao mundo um país moderno e em movimento rápido rumo ao progresso.”²⁰⁰

No tocante às exposições, que juntamente com os museus procuravam contribuir para a criação de uma cidadania e cultura comuns, estas apresentavam um caráter temporário, em contrapartida àquele mais permanente dos museus, e voltavam sua atenção mais para o desenvolvimento da indústria, agricultura e tecnologia. A capital federal organizara uma grande exposição internacional com a participação de vários países da Europa, das Américas e até mesmo da Ásia (Japão) com duração de 10 meses²⁰¹ para as comemorações do Centenário de Independência do Brasil, seguindo um modelo já adotado na Europa e nos Estados Unidos (iniciado em meados do século XIX e ainda vigente nas primeiras décadas do XX).

A respeito das diferenças entre os objetivos que se procurava atingir por meio das exposições e museus, Noah C. Elkin esclarece que:

Os museus forneciam aos emergentes Estados nacionais um pano-de-fundo ideológico permanente, que servia à necessidade de longo prazo (estabelecendo ligações com o passado e o futuro), enquanto as exposições cumpriam agendas de alcance mais imediato, tornando “a ordem das coisas mais dinâmica, mobilizando-a estrategicamente, em relação às exigências políticas e ideológicas mais imediatas, determinadas pelo momento particular.”²⁰²

¹⁹⁹ “Atualmente, o Museu Histórico Nacional ocupa todo o complexo arquitetônico da Ponta do Calabouço [...], reunindo um acervo com cerca de 258 mil itens, entre objetos, documentos e livros, e sendo uma instituição de produção e difusão de conhecimento.” Dentre as peças de seu Arquivo Histórico encontram-se “importantes documentos manuscritos, aquarelas, ilustrações e fotografias, entre as quais exemplares de Juan Gutierrez, Augusto Malta e Marc Ferrez.” Fonte: <http://mhn.museus.gov.br/index.php/o-museu/>. Acesso em 25/02/2019.

²⁰⁰ COSTA, Op. Cit. P. 60.

²⁰¹ Segundo Elkin, a Exposição Internacional comemorativa do Centenário de Independência, “o último desses eventos realizados durante a República Velha e, de certa forma o evento culminante da *belle époque* da então capital federal, foi também a maior exposição realizada no Brasil. Numerosas nações construíram pavilhões e montaram exposições, visitados, durante os dez meses de duração do evento, por aproximadamente 3,5 milhões de pessoas. ELKIN, Noah Charles. 1922, *O encontro do Efêmero com a permanência: as exposições (inter)nacionais, os museus e a origem do Museu Histórico Nacional*. Anais do Museu Histórico Nacional. Vol. XXIX, Rio de Janeiro, pp. 121 – 140, 1997. P. 124.

²⁰² Ibidem. P. 122.

Totalmente imersa nesse processo de crescimento e desenvolvimento do Estado de São Paulo, bem como na construção de seu imaginário, a elite que aqui se fortaleceu ao longo da virada do século XIX para o XX, procurava fundar instituições que lhe fornecessem a base e a credibilidade necessárias para seu fortalecimento. Ferreira escreve que:

Em coincidência a tais empreendimentos, têm-se, desde então, as iniciativas precursoras de agremiação da elite letrada regional, das quais nasceriam o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (1894) e a Academia Paulista de Letras (1909). Da passagem do século à década de 1920, correspondente ao período de crescimento econômico e hegemonia política de São Paulo na Federação, consolida-se a elite letrada regional, responsável pela afirmação do imaginário paulista.²⁰³

Essa elite de São Paulo lançou mão dos vários meios à sua disposição para levar avante seu projeto de construção do imaginário que desembocaria em uma identidade paulista. Dentre eles, além da própria história que se construía, o jornalismo, a literatura e as artes foram elementos fundamentais. À crescente circulação de jornais e publicações como o *Almanach Litterario de São Paulo* (18876 – 1885) e a *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*²⁰⁴, somam-se outros monumentos construídos no Estado neste período como, por exemplo, o *Monumento à Independência*²⁰⁵, de autoria do escultor italiano Ettore Ximenes e o *Monumento a Carlos Gomes*²⁰⁶, erigido pelo escultor igualmente italiano Luigi Brizzolara, além de pinturas e esculturas enaltecendo São Paulo e suas grandezas, seus heróis e seus eventos mais significativos. O próprio Museu Paulista possui grande número destas obras, parte delas encomendadas especialmente para a efeméride.

²⁰³ FERREIRA. Op. Cit. P. 25

²⁰⁴ A respeito das publicações dos escritos dos membros do Instituto Paulista e o herói elegido para representar o paulista – o bandeirante –, observa-se que “Trabalhos publicados nas primeiras décadas do IHGSP, como “Os primeiros descobrimentos de ouro em Minas Gerais” e “Roteiro de uma das primeiras bandeiras paulistas” – escritos pelo geólogo americano Orville Adalbert Derby (1815 -1915), respectivamente em 1899 e 1890, e “O primeiro caminho para as minhas (sic) de Cuiabá”, de Gentil de Assiz de Moura, de 1908, - também autor de “Bandeiras Paulistas”, de 1914 – versam sobre um herói inacessível e mesmo atemporal que poderia ser encontrado no passado a partir de elementos que definiam o homem das bandeiras como aquele elo perdido entre uma natureza selvagem a ser dominada (na qual estava incluído o índio) e a civilização oportunamente codificada pelo sangue português e a fé cristã. In: OLIVEIRA, Op. Cit. P. 138.

²⁰⁵ Inaugurado ainda incompleto em 1922, como parte dos eventos comemorativos ao Centenário de Independência do Brasil, e concluído em 1923.

²⁰⁶ O Monumento a Carlos Gomes localizado na Praça Ramos de Azevedo, em frente ao Teatro Municipal de São Paulo, foi inaugurado em 1922 como parte dos eventos comemorativos ao Centenário de Independência do Brasil.

O projeto paulista foi pautado pelas mesmas teorias evolucionistas de Darwin e do Positivismo de Comte, já amplamente presentes na historiografia desenvolvida na Capital Federal. O Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo foi a instituição que assumiu o papel de formular e promover este projeto, apoiado pelo Museu Paulista em seus elementos artístico-visuais. Nas palavras de Emerson Dionisio de Oliveira:

Amparada na convicção de que seu papel era o de difundir o legado paulista como forma de instituí-lo na narrativa oficial da história brasileira, o IHGSP produziu e divulgou, desde sua fundação, estudos históricos com levantamentos e descrições de fatos, biografias e relatos, nos quais o epicentro da vida nacional desloca-se para a geografia local. Nesses estudos, os momentos cruciais da história brasileira recebem uma interpretação própria.²⁰⁷

Assim, não surpreende que a visão de ordem e progresso, não por acaso incorporada à bandeira do Brasil, pautasse uma busca contínua pelo desenvolvimento econômico, político e cultural do Estado de São Paulo e pelo estabelecimento dos heróis paulistas como sendo o ápice de um povo. E os membros desta elite econômica e letrada estavam certos de que, após a proclamação da república, o sucesso de sua empreitada demandaria grandes esforços para se consolidar. A esse respeito, Ferreira, afirma que:

Nas duas décadas anteriores à proclamação do novo regime, contudo, o debate político e intelectual era nutrido pela convicção de que ainda havia muito a fazer para conferir a São Paulo um papel proeminente no quadro nacional, compatível com a sua pujança econômica. Para tanto, uma série de esforços seriam necessários, envolvendo não só a ampliação do seu poder político, como também a sua projeção cultural – especialmente artística e literária – até então ofuscada pelo brilho da corte.²⁰⁸

Assim como ocorrera no projeto carioca, outro aspecto importante desse esforço de formação da identidade paulista, além de seu conteúdo ideológico, é seu caráter pedagógico, uma vez que a elite paulista tinha também por objetivo educar a população do Estado, a qual, assim como aquela da capital federal e demais unidades da federação, possuía um grau muito baixo de acesso à educação e era pouco letrada na virada do século XIX para o século XX. Por isso, as artes visuais, principalmente a pintura e escultura, exerceram um papel relevante nesse esforço pedagógico, por serem muito eficazes justamente para educar a parcela não letrada dos cidadãos paulistas. Não

²⁰⁷ OLIVEIRA, Op. Cit. P. 132.

²⁰⁸ FERREIRA, Op. Cit. Pág. 33.

obstante, a imprensa também deu sua contribuição ao movimento, mesmo que seu alcance fosse restrito a uma parcela bem menor da sociedade. Foi na imprensa, além das publicações especializadas, como a revista do IHGSP, que vários membros destacados da elite, entre eles advogados, historiadores (como o próprio Taunay), poetas, escritores e até mesmo médicos e cientistas, publicaram seus textos, esperando possivelmente atingir algumas pessoas a mais, mas, muito provavelmente, buscando aumentar seu prestígio e influência.

Capítulo V

A historiografia na segunda metade do século XIX e início do XX

A historia, sob pena de se perder na confusão dos materiaes deve sempre nortear-se em proceder por partes, por questões, como fazem as demais sciencias. Os documentos, fonte unica do conhecimento historico, informam sobre tres categorias dos factos: seres vivos e objetos materiaes, actos dos homens; motivos e concepções.²⁰⁹

Olhando mais atentamente para a historiografia praticada no Brasil que serviu de base para a elaboração do projeto paulista delineado acima, tem-se que ela se pautava sobretudo nos ditames estabelecidos na segunda metade do século XIX por historiadores como Karl F. von Martius²¹⁰ e Capistrano de Abreu²¹¹, os quais se estenderiam até as primeiras décadas do século XX, tendo como pano de fundo o pensamento positivista e evolucionista e perpassando as principais obras e textos publicados por instituições de todo o país e não apenas de São Paulo, tais quais os diversos Institutos Históricos e Geográficos surgidos no período²¹², além de publicações como o *Almanack Litterario*. Nas publicações paulistas São Paulo e seu povo eram aclamados como fatores preponderantes na formação e desenvolvimento da nação. Conforme Ferreira:

Os estudos históricos, propriamente ditos, são apresentados como breve levantamentos e descrições de fatos ou instituições, nos quais o epicentro da vida nacional desloca-se para a região. Neles, os momentos cruciais da história brasileira recebem uma direção dos paulistas: estes que se tornam os desbravadores do território; os precursores das ideias de liberdade, responsáveis pela Independência; os incansáveis divulgadores dos princípios republicanos, manifestos nas revoluções que marcaram o Primeiro Reinado e as Regências; os comandantes mais enérgicos na defesa da nacionalidade, nos conflitos externos do Sul, especialmente a Guerra do Paraguai.²¹³

A historiografia praticada no Brasil no período em questão, começou efetivamente a tomar forma a partir da dissertação “*Como se deve escrever a história do Brasil*”, do Dr. Karl Friedrich Phillip

²⁰⁹ TAUNAY, Affonso de E. *Os principios geraes da moderna critica historica*. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, volume XVI. São Paulo, 1911. P. 336.

²¹⁰ Carl Friedrich Phillip von Martius (Erlangen, 17 de abril de 1794 — Munique, 13 de dezembro de 1868) era médico, botânico e antropólogo. Foi um estudioso e pesquisador do Brasil, especialmente da região da Amazônia.

²¹¹ Historiador, professor, etnógrafo e linguista, João Capistrano Honório de Abreu nasceu no Ceará, em 1853 e faleceu no Rio de Janeiro, em 1927. Tornou-se membro do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil em 1887.

²¹² Entre os diversos institutos surgidos em território brasileiro no período encontram-se o pioneiro Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado ainda durante o Império, em 1838, o Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (1894), o Instituto Histórico e Geográfico do Pará (1900), o Instituto Histórico e Geográfico do Paraná (1900), o Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte (1902) e o Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (1896). O Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, apesar da importância deste Estado, só seria fundado em 1920.

²¹³ FERREIRA. Op. Cit. P. 64

Von Martius, oferecida ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1843 para o concurso promovido pela instituição, visando a estabelecer um sistema sobre como a História deveria ser formulada no país. Vencedor, o texto foi publicado pela revista do IHGB em 1845 e tornou-se peça fundamental para os historiadores do século XIX até as primeiras décadas do século XX.

A obra de Von Martius foi escrita exatamente naquele momento em que os nacionalismos afloravam na Europa, como mencionado acima, e sentia-se no Brasil a necessidade de se criar um sentimento comum, de pertencimento e, especialmente, de legitimar o poder imperial. O autor propôs uma história que se concentrasse na mistura de três raças – o branco (especialmente o português), o índio (nativo) e o negro (escravo)²¹⁴ – como o fator crucial para a formação da nação. Nas palavras do autor:

Disso necessariamente segue o português, que, como descobridor, conquistador e senhor, poderosamente influiu naquele desenvolvimento; o português, que deu as condições e garantias morais e físicas para um reino independente; que o português se apresenta como o mais poderoso e essencial motor. Mas também de certo seria um grande erro para todos os princípios da historiografia pragmática se se desprezassem as forças dos indígenas e dos negros importados, forças estas que igualmente concorreram para o desenvolvimento físico, moral e civil da totalidade da população.²¹⁵

Quanto ao caráter patriótico que a historiografia deveria assumir, colaborando com a construção da nação, Von Martius afirma, em consonância com o conceito de história como *magistra vitae*:

Por fim devo ainda ajuntar uma observação sobre a posição do historiador do Brasil para com a sua pátria. A história é uma mestra, não somente do futuro, como também do presente. Ela pode difundir entre os contemporâneos sentimentos e pensamentos do mais nobre patriotismo. Uma obra histórica sobre o Brasil deve, segundo a minha opinião, ter igualmente a tendência de despertar e reanimar em seus leitores brasileiros amor da pátria, coragem, constância, indústria, fidelidade, prudência, em uma palavra, todas as virtudes cívicas.²¹⁶

²¹⁴ Como visto acima, o negro seria excluído dos projetos para comemoração do Centenário de Independência do Brasil em 1922, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro.

²¹⁵ MARTIUS, Karl Friedrich Von. *Como se Deve Escrever a História do Brasil*. Dissertação oferecida ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Revista do IHGB, 1845. P.30.

²¹⁶ Ibidem. P. 54.

A Capistrano de Abreu é possível atribuir o papel de construtor da ponte que permitiu à historiografia brasileira fazer a transição entre Varnhagen²¹⁷, historiador voltado para o Brasil imperial e o português, principalmente durante os anos 1850 e Gilberto Freyre²¹⁸, com sua releitura da colonização portuguesa e análise do brasileiro, a partir dos anos 1930. Atuando entre um e outro, o historiador “construiu a “sua interpretação do Brasil quando a Monarquia estava abalada, em xeque, assim como a escravidão, e se buscavam novas bases econômicas, sociais, políticas e mentais para o Brasil” (REIS, 1998).

A obra de Capistrano de Abreu, no geral, é caracterizada por uma minuciosa investigação das fontes e pela visão crítica dos fatos históricos, tendo renovado os métodos investigativos e interpretativos da historiografia praticada no Brasil. Comentando o papel inovador do historiador cearense, que, apesar de uma certa hesitação inicial, superou o pensamento positivista dominante a seu tempo, José Carlos Reis escreve que:

Capistrano será um dos iniciadores da corrente do pensamento histórico brasileiro que “redescobrirá o Brasil”, valorizando o seu povo, as suas lutas, os seus costumes, a miscigenação, o clima tropical e a natureza brasileira. Ele atribuirá a este povo a condição de sujeito da sua própria história, que não deveria vir mais nem de cima e nem de fora, mas dele próprio.²¹⁹

Capistrano de Abreu, em seus esforços para compreender a formação da nação e de seu povo, dedicou-se intensamente ao estudo da história colonial brasileira, publicando, em 1907, *Capítulos de história colonial, 1500-1580*, sua obra mais importante. De fato, ele foi o precursor no estudo deste período da história do Brasil, estimulando posteriormente Affonso Taunay a se aprofundar no tema²²⁰, algo que viria a ser decisivo na carreira de do diretor do Museu Paulista. No entanto,

²¹⁷ Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878), o Visconde de Porto Seguro, foi historiador, militar e diplomata. Foi admitido no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1840 e membro da Academia Brasileira de Letras.

²¹⁸ Gilberto de Mello Freyre (1900-1987), aplicou seus conhecimentos de sociologia, antropologia e história em seus estudos sobre o Brasil e o brasileiro. Sua principal obra é *Casa-Grande & Senzala*, publicada em 1933.

²¹⁹ REIS, José Carlos. *Capistrano de Abreu (1907). O surgimento de um povo novo: o povo brasileiro*. In: Revista de História (FFLCH-USP), 138. São Paulo, 1998. P. 69.

²²⁰ Ao mesmo tempo, a produção de Taunay adequava-se aos ideais de seu professor Capistrano de Abreu, a pesquisa sobre a história de São Paulo e mais particularmente sobre sua relevância para a história nacional. É exatamente neste contexto que o bandeirantismo toma uma importância cada vez maior e sua obra, tornando-se o núcleo articulador de sua versão da construção do Brasil. MATTOS, Claudia Valladão de. *Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista*. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 6 – 7, nº 1, pp. 123 – 145, 2003. Pág. 133.

seu interesse nas origens e na construção do Brasil datava de muito antes. Na década de 1880 já era possível perceber como seu trabalho valorizava a pesquisa das fontes e, ao mesmo tempo, demonstrava uma preocupação com a questão sociológica²²¹. Como, por exemplo neste trecho de sua obra *O Descobrimento do Brasil* (1883):

É, portanto, com os documentos de que dispomos, incontestável que o descobrimento do Brasil foi em 1500. E foram os espanhóis que o descobriram, porque Cabral viu terra mais de meado abril; Pinzon viu-a em fevereiro, e Lepe, quando Cabral ainda nem percebera sinais de terra, já dobrara o cabo de Santo Agostinho para o sul e tornava para o norte. Esta é a solução cronológica. A solução sociológica é diferente; nada devemos aos espanhóis, nada influíram sobre nossa vida primitiva; prendem-se muito menos à nossa história do que os franceses. Sociologicamente falando, os descobridores do Brasil foram os portugueses. Neles inicia-se a nossa história; por eles se continua por séculos; a eles se devem principalmente os esforços que produziram uma nação moderna e civilizada em território antes povoado e percorrido por broncas tribos nômades.²²²

Em termos locais, além da importância que Taunay conferia à pesquisa documental e fatural, podemos perceber na historiografia por ele praticada, a presença tanto de Von Martius como de Capistrano de Abreu: o primeiro apreze em seu caráter idealizado e nacionalista – desenvolvido a partir de um sentimento regionalista, construindo-se a história do Brasil por meio da história de São Paulo; o segundo no estudo das bandeiras e da formação do paulista e seu tipo exemplar, o bandeirante, fruto da mistura de duas raças, o branco, descendente dos portugueses, e o índio, habitante original da terra.

Afastando um pouco nosso olhar do Brasil, é importante ressaltar que a historiografia de modo mais geral, especialmente aquela praticada na Europa na virada do século XIX para o XX, encontrava-se em um momento de transição.

²²¹ O termo sociologia foi cunhado por Augusto Comte, idealizador da doutrina positivista, em 1838, ao fundir as palavras *logos* (do grego, significando “razão”) e *socius* (do latim, cujo significado é “comum”), como um estudo das associações. Ao longo do tempo, a sociologia passou ser compreendida como o estudo da sociedade e os fenômenos a ela relacionados.

²²² ABREU, Capistrano. *O descobrimento do Brasil e povoamento*. Fundação Darcy Ribeiro: Rio de Janeiro, 2013. P. 44 – 45.

Segundo o historiador britânico Edwrad Carr²²³, no intervalo entre a década de 1890 e a de 1950, ocorreu uma mudança de modelo que pode ser percebida nos posicionamentos opostos dos historiadores britânicos Lorde Acton²²⁴ e Sir George Clark²²⁵.

Acton, na década de 1890, se apoiava na divisão criteriosa do trabalho, no documento mais recente e na pesquisa internacional para registrar do modo mais útil a abundância das informações do século XIX. Não acreditava na história definitiva ainda em sua geração, mas sim na história convencional para solucionar cada problema surgido entre uma e outra, até a consolidação de uma história, aí sim, definitiva.

Sir George Clark, 60 anos depois, sustentava que os historiadores mais recentes, formados após as teorias propostas por Acton, não desejavam nada como uma história definitiva, mas esperavam, de maneira oposta, serem superados diversas vezes. A pesquisa seria interminável e os vários julgamentos históricos possíveis seriam igualmente válidos, não existindo uma história “objetiva”.

Carr se posicionou a esse respeito escrevendo que:

O choque entre Acton e Sir George Clark é o reflexo da mudança de nossa visão global da sociedade no intervalo entre dois pronunciamentos. Acton fala da convicção positiva, da autoconfiança límpida, do fim da era vitoriana; Sir George Clark repercute a perplexidade e o ceticismo aturdido da geração *beat*. Quando tentamos responder à pergunta “Que é história?” nossa resposta, consciente ou inconscientemente reflete nossa própria posição no tempo, e faz parte da nossa resposta a uma pergunta mais ampla: que visão nós temos da sociedade em que vivemos?²²⁶

Analisando a influência de autores estrangeiros sobre a formação de Taunay como historiador, ocorrida exatamente nestes anos de turbulência e ajustes na historiografia, nota-se que ela se encontra ligada aos historiadores franceses Charles-Victor Langlois (1863 – 1929) e Charles Seignobos (1854 – 1942), ambos expoentes do pensamento positivista. Conforme esclarece Claudia Valladão de Mattos:

²²³ As questões discutidas neste tópico foram retiradas de *O Historiador e seus fatos*. In: CARR, *O que é História?* São Paulo. Editora Paz e Terra S.A., 1996.

²²⁴ John Emerich Edward Dalberg Acton (1834 – 1902).

²²⁵ Sir George Norman Clark (1890 – 1979), foi além de historiador, oficial do exército britânico na 1ª Guerra Mundial.

²²⁶ CARR. Op. Cit. P. 37.

Taunay iniciou sua carreira de historiador em 1910, com a publicação de sua *Crônicas do Tempo dos Felipes*. No ano seguinte, ele se tornaria membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e de sua versão regional: o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), ambos marcados por uma visão da história positivista e historicista. A acentuada ênfase na documentação como fonte privilegiada de acesso do historiador ao fato, implícita nessa visão, era inteiramente compartilhada por Taunay que, em seu *Os Princípios Gerais da Moderna Crítica Histórica*, se declararia partidário da nova historiografia francesa, representada por Charles-Victor Langlois e Charles Seignobos. Os dois autores, opondo-se a historiadores como Ranke e Taine, buscavam desenvolver uma visão de história evolutiva, privilegiando uma “história das civilizações” em oposição à história dos grandes homens. Assim, Taunay também falaria de uma “História da Civilização Brasileira”, em oposição a uma “história-batalha”.²²⁷

Taunay, ao que parece, movendo-se no terreno movediço de seu tempo, respondeu a esta pergunta com um olhar mais próximo às ideias de Lorde Acton. Ele procurou construir essa história conforme os parâmetros que lhe foram apresentados não apenas pela elite paulista da época, mas também pela historiografia proposta por aquelas instituições percebidas como “oficiais” no período, os Institutos Históricos e Geográficos Brasileiro e de São Paulo e seus membros luminares, a exemplo de Capistrano de Abreu. Aplicando princípios ditados por Von Martius e os preceitos de uma historiografia evolutiva, Taunay trabalhou pela construção de um herói tipicamente paulista que possuísse alcance nacional na construção de uma história do Brasil que tivesse no Estado de São Paulo seu epicentro. E o escolhido foi o bandeirante. Conforme Fabrício Andrade:

Taunay, como diretor do Museu Paulista, dedica-se à construção da História de São Paulo, elegendo a figura do desbravador dos sertões como símbolo e herói paulista, tal qual sugeria Von Martius em 1845 quando escreve que o colono “contribui muito [para] a rápida descoberta do interior do país, como igualmente para a extensão do domínio português”.²²⁸

Deve-se ressaltar, entretanto, que se Taunay não foi o primeiro a utilizar o bandeirante como símbolo da grandeza e da força paulistas, algo que já vinha tomando corpo em seu tempo como estratégia para ressaltar a “pureza racial” do paulista em período de intensa imigração no Estado, ele foi seguramente um destacado porta-voz desta teoria, apoiando-se, para tanto no pensamento positivista então em voga. Nas palavras de Claudia Valladão de Mattos:

Ele foi um dos primeiros a dar às bandeiras o papel de construtora da nação. Isso só pôde ser feito através da aplicação de sua noção evolutiva de história ao tema particular do

²²⁷ MATTOS, Op. Cit. P. 132.

²²⁸ ANDRADE, Op. Cit. P. 136.

bandeirante, através da qual essa história se tornaria a história da formação do território nacional e, portanto, a narrativa do nascimento do Brasil.²²⁹

De qualquer modo, Edward Carr afirma, em referência a Benedetto Croce²³⁰, que toda história é contemporânea e Taunay, como historiador, era um homem de seu tempo. Assim sendo, seu trabalho dificilmente poderia ser classificado como revolucionário ou, muito menos, de vanguarda²³¹. Ao contrário, o projeto que levou a cabo estava naturalmente alinhado ao imaginário e à história que se procurava construir em São Paulo a seu próprio tempo.

Ainda segundo Carr, a história se confunde com a experiência do historiador e se faz simultaneamente ao escrevê-la²³². E era precisamente isso o que Taunay tinha em mente, reelaborar a história do Brasil. E ele, dentro do contexto proposto pela elite Paulista, construiu esta história não apenas textualmente, em seus livros, mas deu-lhe vida de modo mais material na exposição ocorrida no Museu Paulista, em sua organização espacial e, acima de tudo, por meio das obras selecionadas para a ocasião, entre elas as telas produzidas pelo pintor-historiador Benedito Calixto, objeto de estudo desta dissertação.

Outra questão proposta por Carr que parece de grande importância para uma melhor apreciação dos objetivos que o projeto do Centenário de Independência do Brasil no Museu Paulista procurava atingir é a de que não existe neutralidade possível no trabalho do historiador, este deve necessariamente tomar partido. E Taunay agiu precisamente desta forma. Todo fato histórico é uma seleção e a seleção feita por Taunay para as 11 telas, bem como os ajustes a que as imagens foram submetidas na passagem de suporte da fotografia para o óleo sobre tela foram cuidadosamente pensados para demonstrar, ratificar e validar a história que estava sendo elaborada.

Mas, para além da questão historiográfica, existe a questão da memória. Ao construir uma história do Brasil centrada em São Paulo e, a partir desta, todo um imaginário que vai levar à formação da identidade paulista, a memória também assume um caráter de relevo neste processo.

²²⁹ MATTOS, Op. Cit. P. 133.

²³⁰ Benedetto Croce (1866 – 1952) foi um historiador, escritor, filósofo e político italiano.

²³¹ vide a Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida no mesmo ano das celebrações do Centenário e cuja verdadeira importância somente seria compreendida efetivamente a partir dos anos 1940.

²³² Aqui Carr faz uso de conceito proposto por Robin George Collingwood (1889-1943), filósofo, historiador e arqueólogo inglês.

Segundo Jacques Le Goff, em sua obra *História e Memória*, a história seria o modo científico da memória coletiva, ambas trabalhando simultaneamente com documentos e monumentos, estes últimos manifestando-se de diversas formas, como edifícios, monumentos, esculturas e até mesmo pinturas, caso das telas de Calixto para o Museu Paulista. A esse respeito, Le Goff escreve que “O monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos” (LE GOFF, 2003).

O historiador francês também ressalta que “o documento não é inócuo”, pois está sujeito à intervenção do historiador, que o seleciona, extraíndo-o de seu contexto original e lhe confere um valor de testemunho dependente da organização social e da mentalidade de seu tempo, não havendo neutralidade possível. Em suas palavras, o documento:

[...] É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio.²³³

Taunay participou da comissão julgadora que selecionou o projeto vencedor para a ereção do Monumento à Independência, erigido por Ettore Ximenes, e na escolha de fontes documentais – entendendo-se por documentos textos, desenhos, aquarelas e fotografias –, o que atesta a tese do estudioso francês sobre a inviabilidade de qualquer neutralidade no documento, atrelado ao modo como foi conduzida sua seleção e a todo o contexto que o envolveu desde que foi produzido. Ainda conforme Le Goff, o pensamento positivista de fins do século XIX, que apontava uma oposição entre a subjetividade do documento, fruto do processo de escolha pelo historiador, e a intencionalidade do monumento, via no primeiro, o fundamento do fato histórico, se bem que ainda vinculado ao texto. Existia então uma percepção de que “o melhor historiador é aquele que se mantém o mais próximo possível dos textos”. Desta forma o século XIX entendia o termo “monumentos” como uma coleção de grande porte de documentos. O triunfo do documento era, então, o triunfo do texto.

²³³ LE GOFF, Jacques. *Documento / Monumento*. In: *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 2003. P. 547.

Porém, na virada para o século XX já havia uma demanda para a ampliação do sentido do termo “documento”, materializada por Marc Bloch e Lucien Febvre, fundadores da revista *Anais da História Econômica e Social* em 1929²³⁴, os quais propunham uma nova história em substituição à matriz positivista ainda em voga. Por sua vez, Taunay, diretor do Museu Paulista a partir de 1917, tratava não apenas os documentos como fontes documentais base para a produção de pinturas e esculturas apresentadas ao público durante as comemorações do Centenário de Independência em 1922. Para ele, na ausência destes, em especial em um país onde sua existência era errática, desenhos, aquarelas e fotografias, além de outros objetos, como vestimentas, serviam igualmente de fonte “documental”²³⁵. Em todo caso, o que persiste em seu trabalho, seja o documento, texto ou imagem, é a busca pela autenticidade, daí a grande importância atribuída à data de sua confecção, a qual deveria ser, na sua visão, a mais próxima possível do fato histórico que desejava retratar.

Mas esta busca pela autenticidade poderia mascarar a apropriação do documento pelo poder, monumentalizando-o, o que efetivamente parece ser o ocorrido no processo de organização e montagem de todo o aparato comemorativo no Museu Paulista, a serviço do projeto ideológico e pedagógico concebido pela elite paulista do início do século XX e levado a cabo por Taunay. Nas palavras de Jacques Le Goff:

²³⁴ Em 1929 a revista *Anais da História Econômica e Social*, criada por dois franceses, Marc Bloch e Lucien Febvre, provocou um turbilhão no domínio da historiografia, e se transformou no principal acontecimento do século nesse terreno. Tombou do topo das investigações a velha tendência positivistas do séc. XIX, fortemente ligada ao movimento das elites. E se substituiu essa visada pela observação detalhada e metódica de um conjunto de aparentes banalidades, como a observação do cotidiano de uma época, de uma localidade – de um personagem, no seu limite –, seu sistema de valores, sua crença, suas atividades. A riqueza do novo enfoque surpreendeu. O que se convencionou chamar “Nova História” teve um atrativo a mais, além da inteligente e aguçada aproximação com outras ciências humanas, como a antropologia, a sociologia, a geografia e a economia, para ficarmos com algumas. A Nova História habilmente adotou a narrativa como forma de expressão, e com isso aproximou um grande público ávido por novas explorações inteligentes da linguagem e do pensamento. Como resultado dessa abordagem que conquistava mais e mais leitores, as mídias por sua vez foram atraídas pelo fenômeno histórico – em mais de um sentido. Também nesse terreno essa historiografia se mostrou feliz, por engrossar uma onda de polêmica. In: www.usp.br/revistausp/23/EDITORIAL-23.htm. Acesso em 03/06/2018.

²³⁵ Nas palavras do próprio Taunay, “quanto mais longínquas taes épocas, maior importância toma a crítica dos documentos figurados: nas obras d’arte, a architectura, a numismática, a heráldica, todos os ramos da Archeologia, emfim.” TAUNAY, Op. Cit. P. 328.

Assim, Paul Zumthor [1915-1995] descobria o que transforma o documento em monumento: a sua utilização pelo poder. Mas hesitava em transpor o fosso que consistia em reconhecer em todo o documento um monumento. Não existe um documento objetivo, inócuo, primário.²³⁶

Finalmente, Le Goff nos alerta para o fato de que o documento nunca é neutro, não existe ingenuidade na seleção feita pelo historiador, o qual participa ativamente de um processo de construção – de uma história, de uma imagem, de uma memória – como no caso de Taunay. Nas palavras do estudioso francês:

A intervenção do historiador que escolhe o documento, extraindo-o do conjunto dos dados do passado, preferindo-o a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade de sua época e da sua organização mental, insere-se numa situação inicial que é ainda menos “neutra” do que sua intervenção. O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio.²³⁷

Desse modo, pode-se inferir que um projeto como o de Taunay, não dizia respeito somente à preservação de uma suposta memória nacional, ainda em construção no período. Este projeto também visava à elaboração de uma memória fundada nos valores, princípios e objetivos de uma determinada classe, a elite paulista do final do século XIX e início do XX, ela mesma limitada em, em maior ou menor grau, em seus horizontes territoriais, sociais, culturais ou econômicos²³⁸.

Durante grande parte de sua existência a capital do Estado de São Paulo e algumas importantes cidades do interior, a exemplo de Campinas, ficaram relativamente isoladas do Rio de Janeiro e do litoral brasileiro por estarem localizadas no alto da Serra do Mar, o que tornava o contato com a corte e, mais tarde a capital da República, um empreendimento que requeria tempo e esforço. Ademais, além deste isolamento físico que dificultava a troca de informações e o acesso às novidades culturais chegadas da Europa, o Estado foi marcado em seu período de expansão e

²³⁶ LE GOFF, Op. Cit. P. 545.

²³⁷ Ibidem, P. 547.

²³⁸ A este respeito, Rafael Cardoso explica que, a despeito do rápido crescimento econômico pelo qual passava São Paulo na década de 1910, “Notícias sobre arte e cultura eram poucas. Afora a programação de cerca de meia dúzia de teatros e circos então existentes, era possível passar semanas sem ver a rubrica “Artes e Artistas” aparecer na página do jornal [O Estado de São Paulo].” CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros [1790 – 1930]*. São Paulo: Editora Record, 2008. P. 141.

crescimento econômico na passagem do século XIX ao XX por uma população formada por um caldo cultural desenvolvido localmente pela interação entre a elite cafeeira, o caboclo, o negro e o imigrante europeu – notadamente o português, o italiano, o espanhol e um pouco mais adiante o japonês.

Situações como esta são reflexo do fato de que todo processo de criação de memória através da história é por sua própria natureza fugidio, fluído, sempre a um passo de sua conclusão, mas nunca plenamente acabado, pois em constante transformação. Como escreve Andreas Huyssen, “...a memória coletiva de uma sociedade não é menos contingente e instável; de modo nenhum é permanente sua forma. Está sempre sujeita à reconstrução, sutil ou nem tanto.”²³⁹

E o museu, palco de atuação de Taunay, entendido como um lugar antropológico no sentido de que visa à criação de uma identidade e estabelece uma relação com o público que ali transita por meio da narrativa proposta por seus acervos e sua organização espacial²⁴⁰, tradicionalmente constitui-se em local de memória privilegiado, se bem que não o único, para a consecução de projetos como os empreendidos por Taunay à frente do Museu Paulista ou por Barroso na direção do Museu Histórico Nacional da antiga capital federal. E esta memória social, elemento base dos projetos acima, “é negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições, [...] tais como o museu, o memorial e o monumento.” (HUYSEN, 2000).

Ao analisarmos mais detalhadamente o empreendimento capitaneado por Taunay, sob o prisma de construção da memória, notamos que a escolha do espaço institucional do museu e do suporte óleo sobre tela²⁴¹ para as comemorações do Centenário de Independência do Brasil, implicou na

²³⁹ HUYSEN, Andreas. Monumentos e memória do holocausto numa idade da mídia. In: HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Universidade Cândido Mendes/Museu de Arte Moderna, 2000. P. 68

²⁴⁰ A respeito da questão dos lugares e dos não lugares vide AUGÉ, Marc. *Não Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2010.

²⁴¹ O suporte óleo sobre tela foi selecionado em conformidade com os padrões estabelecidos pela Academia Imperial de Belas Artes e sua sucessora, a Escola Nacional de Belas Artes no século XIX. Segundo os critérios acadêmicos, a pintura a óleo possuía o mais alto grau de nobreza, sendo a pintura histórica a mais valorizada e, partir desta, o retrato, a pintura de gênero, as paisagens e a natureza-morta.

ressignificação das fotografias do *Álbum Comparativo*. E essa ressignificação ocorreu inclusive entre o público visitante, que entrou em contato com a narrativa criada para se estabelecer no imaginário coletivo uma história do Brasil calcada no Estado de São Paulo, seu poderio econômico e o bandeirante como forças motrizes da expansão e consolidação do território do território nacional.

Sabemos que o álbum de Militão era de conhecimento público, visto que sua circulação já ocorria há algum tempo, tanto em seu formato original como, principalmente, das fotografias individuais que circulavam de maneira avulsa. Entretanto, a sua não utilização na exposição decorre do fato de que a fotografia não preenchia os pré-requisitos associados à obra de arte, não possuía o grau de nobreza necessário para ser exposta nas paredes do museu. Daí a opção pelo meio óleo sobre tela, pois este estaria mais de acordo com a ordem associada ao espaço museológico naquele período. Conforme escreve Jeudy, “Se nossas imagens eram algumas vezes confusas enquanto caminhávamos pelos terrenos abandonados, no museu elas recuperaram a aparência de ordem. Como não apreciar essa ordem do museu? Ele preenche bem sua função: é a evocação maquinal do que foi.”²⁴²

Por isso, a opção de Taunay por transformar em pinturas a óleo imagens produzidas em outros formatos, tais quais fotografias, aquarelas e desenhos, comissionando Benedito Calixto e outros pintores para tal, parece fazer todo o sentido face aos objetivos ideológicos e pedagógicos do projeto para as comemorações do Centenário de Independência do Brasil em 1922 no Museu Paulista, às práticas historiográficas da época e ao contexto político, econômico e social da passagem do século XIX para o XX no país em geral e em São Paulo em particular.

²⁴² JEUDY, Henry-Pierre. *Espelho das Cidades*. Rio de Janeiro: 2005. P. 25.

Considerações Finais

Em 1922, o país estava engajado na preparação de uma série de eventos para celebrar seu Centenário de Independência. A cidade do Rio de Janeiro inaugurava, em 7 de setembro de 1922, a *Exposição Internacional do Centenário da Independência* (Imagem 13), que se estenderia até meados do ano seguinte. Do modo análogo, diversas capitais e cidades importantes do Brasil organizavam, elas também, suas próprias festividades para a efeméride. Em São Paulo não poderia ser diferente e, na capital do Estado e em cidades do porte de Campinas e Santos, ocorreram igualmente eventos em comemoração à data histórica, como, por exemplo, exposições e inauguração de monumentos. O ápice desses esforços se deu no Museu Paulista, reordenado especialmente para a ocasião, com a inauguração, no dia 7 setembro, do Monumento à Independência (mesmo que ainda não totalmente finalizado) e sua reabertura ao público para visitação a uma ampla exposição de esculturas, pinturas, vestuário, utensílios, armamentos e, inclusive, uma maquete reconstituindo a cidade de São Paulo em sua provável configuração em 1841.

O fato distintivo das comemorações no Museu Paulista, foi a utilização da data para consolidar um projeto que já estava em andamento desde as últimas décadas do século XIX: a elaboração de uma história do Brasil fundamentada na visão grandiosa que a elite paulista tinha do Estado. De acordo com o imaginário que elaboravam, São Paulo teria sido decisiva para a expansão e consolidação do território nacional por ter sido o local em que a independência do país fora proclamada (nas colinas do Ipiranga, local que abriga o Museu Paulista) e do qual partiram as bandeiras que romperiam com os limites geográficos impostos pelo tratado de Tordesilhas. São Paulo era visto também como o berço do bandeirante, seu personagem exemplar, explorador destemido do qual essa mesma elite se via como descendente e sucessora na “missão” de construir um Estado que, ao mesmo tempo em que preservava seus valores e tradições que lhe conferiam sua grandeza, tornava-se uma potência econômica, vibrante e moderna.

Affonso de E. Taunay, então diretor da instituição e historiador vinculado ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, com bom trânsito junto às autoridades locais, foi o responsável pela condução e execução deste projeto à frente do Museu Paulista. Empenhado em sua reconfiguração

em museu histórico²⁴³ desde que assumira o posto, cinco anos antes, Taunay não mediu esforços para levantar os recursos necessários para a empreitada, fossem eles financeiros, materiais ou humanos. No afã de apresentar esta história do Brasil e disseminar o imaginário que se encontrava em formação, Taunay levantou todas as fontes de que dispunha para que servissem de documento capaz de embasar a execução de obras comissionadas aos principais artistas do período. Aquelas destinadas às áreas mais nobres do Museu ficaram a cargo sobretudo de artistas ligados à Escola Nacional de Belas Artes, sediada na capital federal.²⁴⁴ As obras reservadas para as duas salas que contavam a história de São Paulo ficaram a cargo de artistas locais, com carreiras consolidadas, mas, *grosso modo*, sem a mesma relevância em termos nacionais. Entre eles, encontrava-se Benedito Calixto de Jesus, pintor e, assim como Taunay, membro do IHGSP.

Em relação ao trabalho conduzido por Taunay à frente do Museu, dois fatores merecem maior consideração: primeiramente, as celebrações do Centenário de Independência e a exposição decorrente possuíam um caráter marcadamente ideológico-pedagógico, pois ao mesmo tempo em que validavam e construíam a história proposta pela elite do Estado, na passagem do século XIX para o XX, serviam como instrumento de promoção desse imaginário junto às massas letradas que, ao entrar em contato com as obras dispostas de modo a ilustrar essa mesma história, absorviam-na mesmo que não tivessem acesso a livros, jornais e revistas. Em segundo lugar, o conceito que Taunay e a historiografia a que estava filiado faziam de documento era de que este seria qualquer recurso que pudesse atestar e testemunhar os fatos que desejavam recontar. Portanto, se a primeira escolha recaía sobre textos (atas, registros, relatos, contos), na ausência destes, desenhos, aquarelas e fotografias assumiam este papel. Foi seguindo esse raciocínio que o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862 – 1887*, de autoria do fotógrafo Militão de Azevedo, foi selecionado para servir de fonte para a elaboração de pinturas a óleo²⁴⁵, como as oito telas de Benedito Calixto analisadas anteriormente.

²⁴³ O Museu Paulista, a despeito de seu caráter monumental, iniciou suas atividades como museu de história natural conforme mencionado acima.

²⁴⁴ Uma importante exceção foi Oscar Pereira da Silva, pintor radicado em São Paulo. Para uma compreensão de sua participação no projeto vide: LIMA JUNIOR, Carlos Rogério. *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

²⁴⁵ Como visto acima, outros artistas além de Calixto, produziram telas a partir da obra de Militão para o Museu Paulista. Mas isto não faz parte do escopo desta pesquisa e pode se tornar um bom tema para pesquisas futuras.

Esta escolha, no entanto, se serviu perfeitamente aos objetivos traçados por Taunay para a exibição, parece ter produzido um efeito colateral, que se não comprometeu o projeto, suscitou uma questão importante sobre a utilização do *Álbum*: a tradução de algumas fotografias, todas do ano de 1862, para o suporte óleo sobre tela, teria levado a uma instrumentalização da fotografia. Aparentemente, a retirada daquelas oito imagens de seu ambiente e contexto naturais – o *Álbum* – para serem expostas de modo avulso nas paredes do Museu, somada a diversos ajustes que Calixto promoveu nas telas devido a questões estéticas e ideológicas, sempre sob orientação e supervisão de Taunay, suprimiu o enorme potencial da obra de Militão. Potencial documental sim, mas acima de tudo, informacional. Pois, ao produzir uma peça que, vista e entendida em sua natureza unívoca, retratava São Paulo em um intervalo de vinte e cinco anos, revelando seu crescimento, sua modernização e as mudanças sociais e de costumes pelas quais passou, Militão deu voz ativa a um sujeito insuspeito: o tempo. Tempo que, inclusive, encontra-se presente não apenas nos pares de fotografias, mas igualmente em algumas das imagens individuais de 1862 selecionadas, quando, mesmo que inadvertidamente, em razão de limitações técnicas do equipamento e materiais fotográficos na época, alguns pedestres e veículos em movimento apareçam como “fantasmagorias”, imagens borradas, que registram seu deslocamento dentro do espaço da composição, conferindo à essas fotografias uma certa dimensão transcendente.

Se as pinturas afixadas à parede cumpriram seu papel, no contexto em que foram produzidas, elas ficaram paradas no tempo, mostrando uma São Paulo como ela teria sido dentro da ideologia que orientou sua fatura, mas sem efetivamente apontar para o futuro. Posto de outra forma, as pinturas de Calixto, apesar de sua natureza plástica, nos fornecem uma imagem descritiva, literária. A Obra de Militão, ao contrário, é viva. O *Álbum* criou uma via temporal mais complexa: revelou o que foi, o que surgiu daquilo que foi e, além disso, criou condições para que o observador do *Álbum* intuisse aquilo que viria a ser.

Em suma, o trabalho conduzido por Affonso Taunay à frente do Museu Paulista, com a colaboração de diversos artistas, entre eles Benedito Calixto, foi longo e árduo, contribuindo a seu tempo e modo para a consecução do projeto ao qual se subordinava. Mas ainda seriam necessárias algumas décadas para que o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862 – 1887*, de Militão de

Azevedo, principiasse a ser entendido e reconhecido em todo seu potencial, para além de suas inegáveis qualidades técnicas e documentais. De todo modo, ainda estamos em dívida com ele.

Anexo - Imagens

Imagem 1 – Anúncio do Álbum Lembranças de São Paulo, de autoria de Ws. Bradley: Correio de São Paulo, 30 de agosto de 1876.

Fonte: Hemeroteca Digital < <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> >

0 Centenario da nossa Independencia nesta capital ♦ As solennidades na collina historica ♦ Missa campal no Largo da Sé ♦ Inauguração dos monumentos de Santos ♦ A estatua de Bilac na Avenida Paulista ♦ Festas no Theatro Municipal e no Trianon ♦ Cortejo luminoso ♦ O programma de hoje ♦ No Rio ♦ As comemorações na capital da Republica ♦ Noticias dos Estados e do interior de S. Paulo ♦ Varias informações.

O sr. dr. Roberto Moreira, deputado estadual, encarregado de proferir o discurso oficial ao grande

ção integral da curva hiperbolica
como evoluir, que rete não tem
minho um sofrer enforcado e
mienta para o que é grande
e justo, isso que não sabem, é

parações; tinha o desejo de
ser indivíduo e não patrimoniar pro
prio; tinha um passado heroico
e grandes honras, e glória, e hon
ra e lembrança, tocante de sua
muitos exímios. José Bonifácio
pela que não compreendia a
necessidade de aceitar-se o go
verno da pátria ao movimento re
volucionário, para que não tivesse
um, certamente, como até ali, a
exposições secundárias de sua
rigorosa, foi no poder e no
reconhecimento das energias e pa
ssionadas, e o deslempado
para o golpe final. Este não
de tardar. Não há, com o
de. Deferiu-se, há um século,
comumente. Com o século
nacional, em que estamos, o for
teamento do princípio de Pedro, a
leste perdas da Liberdade.

O pore durante de

monumento na ocasião em que

tercero o yó que o amador.

1001

Imagem 4 – José Wasth Rodrigues.

José Wasth Rodrigues.
Rua Direita e Largo São Pedro no Pátio da Sé. Óleo sobre tela, 1922. 65,5cm. x 85,5cm.
Acervo do Museu Paulista

Imagem 5 – Enrico Manzo

Enrico Manzo.
Rua das Flores, s/d. Óleo sobre tela. 65,0cm. x 80,7cm.
Acervo do Museu Paulista

Imagem 6 – *Simão, carvoeiro do vapor brasileiro Pernambucana.*

Louis Thérrier.

Simão, carvoeiro do vapor brasileiro Pernambucana. Litogravura, 1853.
Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

Imagem 7 – José Correia de Lima.

José Correia de Lima.

Simão, herói do vapor brasileiro Pernambucana. Óleo sobre tela, 1853. 93,0 cm. x 72,6 cm.
Acervo do Museu Nacional de Belas Artes

Imagem 8 – Vista de Santos tirada do Morro de Fontana.

Benedito Calixto de Jesus.

Vista de Santos tirada do Morro de Fontana, 1892. Fotografia/ negativo de vidro, 17,8cm. x 12,8cm.
Acervo do Museu Paulista

Imagem 9 – Vista de Santos tirada do Morro de Fontana

Benedito Calixto de Jesus.

Vista de Santos tirada do Morro de Fontana, século XIX (4º quartel). Fotografia/ negativo de vidro, 17,9cm. x 12,9cm.
Acervo do Museu Paulista

Imagem 10 – Correio Paulistano, 18 de agosto de 1887.

Album Comparativo
DE VISTAS DA CIDADE
DE S. PAULO
1862—1887

Contendo **60 vistas** photographicas do tamanho de 17/22 c. em um album nitidamente encadernado e impresso com os dizeres de todas as vistas, sendo ellas de egreja, edificios publicos, largos, jardins, ruas e arrabaldes em 1862 e em 1887, mostrando assim o grande progresso da Capital.

PREÇO da assignatura qual se fechará a 31 de Agosto corrente 50\$000
Depois desse dia 70\$000

Para assignar neste escriptorio e no estabelecimento dos senhores E. Pons & Comp. (por especial obsequio dos mesmos senhores.) Rua de S. Bento n. 27. 10—4

Fonte: Hemeroteca Digital < <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> >

Imagem 12 – O *Álbum Comparativo*: duas versões.

Acervo do Instituto Moreira Salles - IMS

Prefeitura Municipal de São Paulo – Secretaria Municipal de Cultura, DPH.
Reedição, 1981
Acervo pessoal

Referências Bibliográficas

Livros

ABREU, Capistrano. *O descobrimento do Brasil e povoamento*. Fundação Darcy Ribeiro: Rio de Janeiro, 2013.

ADDUCI, Cássia Chrispiniano. *A Pátria Paulista: O separatismo como resposta à crise final do império brasileiro*. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2000.

ALEIXANDRE, José. *La fotografía en la pintura de José y Peppino Benlliure*. Valência: Col·lecció Formes Plàstiques, Institució Alfons el Magnànim, 1999.

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

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

AUGÉ, Marc. *Não Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2010.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / N-Imagem, 1992.

BELTRAMI, Cristina; CARLO, Giovanni; VILLA, Frederico. *Scolpire gli erol: la scultura al servizio della memoria*. Cinisello Balsamo. Milano: Silvana, 2011.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. P. 221-254.

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

CANCER MATINERO, José Ramón. *Retratistas Fotógrafos en Valencia (1840 – 1900)*. Valência: Col·lecció Formes Plàstiques, Institució Alfons el Magnànim, 2006.

CAPPELLANO, Luiz Carlos. *Nos Dédalus da Memória*. In:
<<https://sites.google.com/site/lucapellano/meu-livro---nos-dedalos-da-memoria-ao-encontro-de-dois-enigmas>>

CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros [1790 – 1930]*. São Paulo: Editora Record, 2008.

CARR, *O que é História?* São Paulo. Editora Paz e Terra S.A., 1996.

CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

CASTRO, Ana Claudia Veiga de. *A São Paulo de Menotti del Picchia: arquitetura, arte e cidade nas crônicas de um modernista*. São Paulo: Alameda, 2008.

CHIARELLI, Tadeu. “Anotações sobre Arte e História no Museu Paulista” In: *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. Annateresa Fabris (Org). São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: Ed. Com Arte, 1998.

CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

COMTE, Augusto. Discurso Preliminar sobre o Espírito Positivo. In:
<www.dominipublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2259>

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues da. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1998.

FERREIRA, Antonio Celso. *A Epopéia Bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870 – 1940)*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GRANGEIRO, Cândido Domingues. *As artes de um negócio: a febre photographica: São Paulo: 1862 / 1886*. Campinas: Mercado de Letras, São Paulo: FAPESP, 2000. Coleção Fotografia: Texto e Imagem.

HUYSEN, Andreas. *Monumentos e memória do holocausto numa idade da mídia*. In: HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Universidade Cândido Mendes/Museu de Arte Moderna, 2000.

JEUDY, Henri-Pierre. *Os novos patrimônios já antigos e a desforra do objeto*. In: Jeudy, Henri-Pierre. *Espelho das Cidades*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2005.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LAGO, Pedro Corrêa. *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001.

LE GOFF, Jacques. *Documento / Monumento*. In: *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 2003.

LIMA, Solange Ferraz de. *O circuito social da fotografia: estudo de caso II*. In: *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2008.

MARTÍNEZ BARRAGÁN, Carlos. *El Índice. La huella de la manualidad y la mecanicidad en fotografía y pintura*. Valencia: Col·lecció Formes Plàstiques, Institució Alfons el Magnànim, 2004.

MORAIS, Fernando. *Corações Sujos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000

MARTIUS, Karl Friedrich Von. *Como se Deve Escrever a História do Brasil*. Dissertação oferecida ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Revista do IHGB, 1845.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TEIXEIRA, Milton. *B. Calixto: imortalidade*. Santos: UNICEB, 1992.

Teses e Dissertações

ANDRADE, Fabrício. *Ettore Ximenes: monumento e encomendas (1855 – 1926)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Um Jeca nas Vernissages: Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil (1850 – 1919)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Biblioteconomia e Documentação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). São Paulo, 1989.

ESCOBAR, Miriam. *Centenário da Independência: monumento cívico e narrativa*. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

KOSSOY, Boris. *Militão Augusto de Azevedo e a Documentação Fotográfica de São Paulo (1862-1887); recuperação da cena paulista através da fotografia*. Dissertação para mestrado apresentada à Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Ciências Sociais). São Paulo, 1978.

LEITE, Marcelo Eduardo. *Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885)*. Dissertação de mestrado em Sociologia apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus Araraquara/SP. Araraquara, 2002.

LIMA JUNIOR, Carlos Rogério. *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-12052015-103046/pt-br.php>> Último acesso em fevereiro de 2018.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. *São Paulo na disputa pelo passado: O Monumento à Independência de Ettore Ximenes*. Tese de doutorado em Ciências apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017. <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-13062017-132316/es.php>> Último acesso em fevereiro de 2018.

NERY, Pedro. *Arte, pátria e civilização: A formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893 -1912*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

PITTA, Fernanda Mendonça. *“Um povo pacato e bucólico”: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

PETRELLA, Yara Lúcia Mello Moreira. *A Linguagem das Cores nas Paisagens Urbanas e Marinhas de Benedito Calixto*. Dissertação para mestrado em arquitetura e urbanismo – FAU/USP. São Paulo, 1999.

WALDMAN, Thaís Chang. *Entre batismos e degolas: (des)caminhos bandeirantes em São Paulo*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

Artigos, Revistas e Catálogos

BREFE, Ana Claudia Fonseca. *História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922*. Anais do museu Paulista – História e Cultura Material. São Paulo, nº 10/11, pp. 79 – 104. 2002 / 2003.

CHIARELLI, Tadeu. *Para ter algum merecimento: Victor Meirelles e a fotografia*. In: Boletim nº 01. Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa em Arte&Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP. São Paulo, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. “Benedito Calixto: um pesquisador que pinta” In: *Benedito Calixto: um pintor à beira-mar*. Santos: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. *La mirada contaminada*. Polyester Pintura y no Pintura, México, v. 2, p. 34-41, 1994.

CASTRO, Ana Claudia Veiga de. SILVA, Joana Mello de Carvalho. *Inventar o passado, construir o futuro: São Paulo entre nacionalismos e cosmopolitismos nas primeiras décadas do século 20*. Revista Pós, v. 21 nº 36, São Paulo, pp. 24 – 53, dezembro 2014. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/90242>> Acesso em agosto de 2017.

COSTA, Júlia Fúria. *O “culto da saudade” nas comemorações do centenário de independência do Brasil: A criação do Museu Histórico Nacional, 1922*. *Em tempo de História*, Brasília, nº 18, pp 46 – 64, janeiro – julho de 2011.

ELKIN, Noah Charles. 1922, *O encontro do Efêmero com a permanência: as exposições (inter)nacionais, os museus e a origem do Museu Histórico Nacional*. Anais do Museu Histórico Nacional. Vol. XXIX, Rio de Janeiro, pp. 121 – 140, 1997.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Aurélio Becherini - lições e demolições do olhar*. XXXI Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação. Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Natal -RN, 2008.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. “São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista” In: *Anais do Museu Paulista, Nova Série Nº 1*, 1993. São Paulo, 1993.

MAKINO, Miyoko. *Ornamentação do Museu Paulista para o Primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920*. Anais do museu Paulista – História e Cultura Material. São Paulo, nº 10/11, pp. 167 – 195. 2002 / 2003.

MATTOS, Claudia Valladão de. *Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista*. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 6 – 7, nº 1, pp. 123 – 145,

2003. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v6-7n1/06.pdf>. > Acesso em agosto de 2017.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Benedito Calixto como documento: sugestões para uma releitura histórica* In: *Benedito Calixto: Memória Paulista*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1990.

MÜLLER-POHLE, Andreas. *Information Strategies*. Primeira publicação em *European Photography* 21, *Photography: Today/Tomorrow*, vol. 6, nr. 1, January/February/March 1985.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. *Museu Paulista: espaço de evocação do passado e reflexão sobre a história*. Anais do museu Paulista – História e Cultura Material. São Paulo, nº 10/11, pp. 105 – 126. 2002 / 2003.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. *Instituições, Arte e o Mito Bandeirante: uma contribuição de Benedito Calixto*. SAECULUM – Revista de História [19]. João Pessoa. Julho/ dezembro de 2008.

REIS, José Carlos. *Capistrano de Abreu (1907). O surgimento de um povo novo: o povo brasileiro*. In: Revista de História (FFLCH-USP), 138. São Paulo, 1998. P. 64-82.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. *O papel dos museus na construção de “uma identidade nacional”*. Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, vol. XXVIII, pp. 21 – 36, 1996.

SILVA, Maria Antonia Couto da. As relações entre pintura e fotografia Brasil do século XIX: considerações acerca do álbum *Brasil Pitoresco* de Charles Ribeyrolles e Victor Frond. In: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Volume 4, ano IV, no 2. ISSN: 1807-6971. Abril / Maio / Junho de 2007. Disponível em <www.revistafenix.pro.br>

SOUZA, Marli Nunes de (Coord.). *Benedito Calixto: um pintor à beira-mar*. Santos: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002.

TAUNAY, Affonso de E. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. Imprensa Oficial do Estado. São Paulo: 1937.

TAUNAY, Affonso de E. *Os pricipios geraes da moderna critica historica*. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, volume XVI. São Paulo, 1911.

TOLEDO, Benedito Lima de et al. *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862 – 1887: Militão Augusto de Azevedo*. Prefeitura do Município de São Paulo / Secretaria Municipal de Cultura. São Paulo, 1981.

UHLE, Ana Rita. *Operários da memória: artistas escultores do início do século XX e o concurso do monumento Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo*. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 23, nº 2, pp. 139 – 163. julho dezembro 2015. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v23n2/1982-0267-anaismp-23-02-00139.pdf> Acesso em agosto de 2017.

Às Margens do Ipiranga: 1890 – 1990 (catálogo da Exposição do Centenário do Edifício do Museu Paulista da USP). Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1990.

Revista do Arquivo Municipal. Janeiro a junho de 1977. Volume 189, ano 40.