



Anais do Museu Paulista
ISSN: 0101-4714
mp@edu.usp.br
Universidade de São Paulo
Brasil

Fonseca Brefe, Ana Cláudia
História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922
Anais do Museu Paulista, núm. 11, 2003, pp. 79-104
Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27301106>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922

Ana Cláudia Fonseca Brefe
Association internationale des
musées d'histoire - AIMH (Paris-França)

Pudemos, em 1922, auxiliados pela grandeza de vistas, e o amor intenso à tradição de nossa terra, do então presidente de S. Paulo e de seu digno secretário do Interior, promover as primeiras homenagens realizadas no Brasil, por intermédio da Arte, à memória dos grandes bandeirantes. A oito destes conquistadores pudemos, no peristilo do Museu Paulista, conferir à glória do mármore e do bronze. [...] É, para nós, grande motivo de íntima satisfação haver levado a cabo este empreendimento; podido fazer esta oferenda, como que em nome da nação, à glória dos pioneiros do Brasil. Embora modesta, é a primeira demonstração de reconhecimento à memória de tão grandes servidores de nossa terra, realizada por intermédio da glorificação do cinzel e do escopro, a que conseguimos entregar a mãos do valor de Luiz Brizzolara e Amadeu Zani, entre outros. (TAUNAY, 1924, p. 15).

Neste trecho, Affonso d'Escragnolle Taunay descreve de maneira sucinta suas realizações nos cinco primeiros anos à frente do Museu Paulista. Apesar de corresponderem a menos de um terço de sua gestão são de suma importância, pois neste curto período ele deu à vetusta instituição os principais contornos de um museu histórico, ou mais precisamente, de um "lugar de memória" nacional, pretendendo fixá-lo como lugar de origem da nação brasileira e, ao mesmo tempo, concedeu a São Paulo o ansiado destaque no cenário nacional.

Em minha tese de doutorado defendida em 1998 tratei de maneira detalhada da gestão de Taunay como diretor do Museu Paulista entre 1917 e 1945 (BREFE, 1999). Neste período o Museu adquiriu um novo perfil, que o afastou do campo das Ciências Naturais e o aproximou paulatina e definitivamente da História. No presente texto abordo os principais aspectos relativos aos cinco primeiros anos de sua gestão quando, apesar de incompleto, boa parte do "cenário do Ipiranga" foi montado. Nota-se de maneira clara quais foram para Taunay os elementos mais importantes para a composição de um museu histórico, que se

completaria ao longo dos vinte e três anos subseqüentes que ele permaneceria à frente da instituição paulista.

O edifício em estilo neoclássico que abrigou o Museu do Estado de São Paulo a partir de 1894 não foi projetado para abrigar um museu, mas sua finalidade primeira era a de ser um Monumento à Independência brasileira, tendo sido construído próximo ao *lugar* onde ela teria sido proclamada por D. Pedro I em 1922. A idéia de se elevar um monumento comemorativo à Independência brasileira é praticamente contemporânea à proclamação (data de 1823), contudo nenhum dos projetos apresentados ao longo do século XIX chegou a ser realizado, somente aquele apresentado pelo engenheiro-arquiteto Tommaso Gaudenzio Bezzi e aprovado pelo governo provincial de São Paulo nos anos 80 do século XIX. As vicissitudes dos primeiros projetos estão certamente relacionadas ao conturbado contexto político do Brasil imperial (NOVAIS, 1990), e à forma pela qual o fato “Independência brasileira” foi sendo recuperado, valorizado e representado ao longo do tempo, na Corte e em São Paulo (OLIVEIRA, 1995).

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

A lei que regulamentou o funcionamento da instituição, em seus primeiros anos de funcionamento, definiu o seu perfil principalmente como um centro de estudo, de pesquisa e de exposição no campo das Ciências Naturais. O Art. 1º estabelecia a sua finalidade: “estudar a História Natural da América do Sul e em particular do Brasil, cujas produções naturais deverá coligir, classificando-as pelos métodos científicos mais aceitos nos museus científicos modernos”, devendo ainda conservá-las e expô-las ao público, sempre que possível com legendas explicativas que as façam inteligíveis. Em parágrafo único, determina que fossem colecionados, mas em menor quantidade, produtos de outras regiões para a realização de estudos comparados (Decreto n.º 249, de 26 de julho de 1894, 1918: 203). O Art. 2º esclarecia quais eram as características e objetivos da instituição então criada: o seu caráter

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

Como o Palácio de Bezzi fora pensado sobretudo como memorial da Independência brasileira, a História não podia ser esquecida, apesar de ter sido relegada a um plano inferior em relação às coleções de Ciências Naturais. Assim, o Art. 3º especifica que, além das diversas coleções de Ciências Naturais, o Museu deveria contar com uma seção “destinada à História Nacional e especialmente dedicada a colecionar e arquivar documentos relativos ao período de nossa independência política” (Id.).

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

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

Através desta regulamentação, fica claro que o Museu constituiu-se como um centro de instrução pública e de pesquisa no campo das Ciências Naturais. Em relação à História, ele funcionaria apenas como um memorial, ou mais especificamente, como um panteão em homenagem a acontecimentos e homens que não deveriam ser esquecidos. As Ciências Naturais têm portanto um estatuto epistemológico e a História um caráter essencialmente ético. Tendo em vista esta especificidade, o primeiro diretor nomeado para o Museu foi um zoólogo, Hermann von Ihering, que lá permaneceu por 23 anos, desenvolvendo a instituição principalmente no domínio das Ciências Naturais.

A entrada de Taunay na direção do Museu Paulista em 1917 significou, de imediato, uma alteração nos seus direcionamentos que levou, ao longo do tempo, a uma mudança completando seu perfil. Apesar de Taunay ter conservado o “espírito enciclopédico” da instituição, mantendo todas as coleções de Ciências Naturais do Museu em perfeito estado de conservação, bem como incrementando-as através do trabalho de especialistas e dos viajantes que continuamente forneciam novos espécimes, a transformação pela qual a instituição passava já podia ser notada nos primeiros meses da nova administração. Tal como Hermann von Ihering, que imprimiu sua marca pessoal na organização e apresentação do Museu durante os mais de vinte anos em que esteve à sua testa, Taunay também pintaria a instituição do Ipiranga com suas cores prediletas. Desde os primeiros momentos de sua gestão, Taunay fez questão não apenas de mostrar quais as orientações que pretendia seguir, como também apontou os problemas acarretados pela administração de Ihering, suas falhas e encaminhamentos equivocados, mostrando que suas prioridades seriam bastante distintas.

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

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

1. Ao analisar a Revista do Museu Paulista durante a gestão de Ihering, Lília Schwarcz constata que dos 250 artigos publicados, “180 (70%) têm como tema central questões de zoologia – área de atuação de Von Ihering. Com grande utilização de estampas coloridas, os estudos de zoologia mereciam sempre os espaços de maior evidência da revista. A frequência para as demais disciplinas: antropologia (10%), botânica (5%), biografias (5%), geologia e arqueologia (4%)”. (SCHWARCZ, 1993, p. 53).

2. As duas salas dedicadas à coleção de quadros e objetos antigos chamadas "Objetos Históricos", durante o período Ihering, não eram as menores salas do Museu como afirmava Taunay, mas eram, sem dúvida, aquelas que estavam mais mal localizadas no seio do Museu. O acesso a elas não se fazia pela escadaria monumental, mas pela escada que se encontra no corpo central do edifício, aos fundos.

Obedecendo às tendências e preferências de seu espírito de especialista entendeu o Dr. Ihering criar um instituto por assim dizer exclusivamente consagrado ao estudo da ciência que já, aliás, lhe valera elevado renome de zoólogo. (TAUNAY, 1937, p. 45).

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

[...] vegetou a coleção chamada histórica do Museu Paulista, amontoada em duas das menores salas do Palácio do Ipiranga, semivazio. Ou antes, praticamente não existiu. Não realizou aquisições senão insignificantes, neste largo lapso de anos. (TAUNAY, 1937, p. 47).

Ao percorrer os relatórios da gestão Ihering fica claro que estas afirmações de Taunay, apesar de um pouco exageradas², têm um fundamento verdadeiro, pois as coleções históricas não cresceram na mesma proporção que as coleções de Ciências Naturais, e a maior parte das aquisições foi feita através de doações. 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, encomendados especialmente a Benedito Calixto para o Museu.

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

[...] as condições em que se acha a galeria artística são cada vez mais penosas pela falta de espaço com a qual estou lutando atualmente nesta Repartição, não só para a colocação da referida galeria como também para as demais coleções. (IHERING, 1904, p. 6).

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

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

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

Do mobiliário exposto, salientamos a cadeirinha, móvel em que as damas de outrora se faziam transportar pelos escravos como em carro, carregado aos ombros pelos varais; a peça exposta pertenceu à Marquesa de Santos; várias cadeiras, mesinhas, sofá etc., bem como cama (lado oposto) que pertenceram ao Regente Feijó. Um grande armário contém a "Coleção Campos Salles", constituída por cinquenta peças, sendo muitas delas jóias de elevado valor. São mimos oferecidos ao Dr. M.F. de Campos Salles durante seu quatriênio de presidência da república e depois por ele doados ao Museu Paulista. (IHERING, 1907).

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

[...] cujo original está no Museu do Louvre em Paris. É uma coleção de peças artísticas de prata que foram encontradas em uma Quinta na localidade do Bosco Reale próximo ao Vesúvio, e que fora soterrada pela célebre erupção desse vulcão no ano de 79 antes de Cristo. Supõe-se datarem do tempo do primeiro Império romano. O Barão de Rothschild pagou 500.000 francos pela coleção. (Id.)

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

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

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

No outro armário, a miscelânea igualmente se repetia:

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

A má impressão que estas salas pareciam causar no visitante, segundo conta Taunay, devia-se, sem dúvida, ao contraste existente entre as coleções de História Natural, rigorosamente classificadas e expostas segundo os critérios vigentes na disciplina científica, e as coleções de História que mais pareciam um depósito de coisas antigas e disparatadas, um velho *gabinete de curiosidades*, bem ao gosto dos colecionares dos séculos anteriores. Os objetos pareciam aleatoriamente expostos, sem qualquer tipo de classificação temática, tipológica, cronológica, ou outra que fosse. Era esse aspecto que, certamente, incomodou profundamente Taunay ao chegar à direção do Museu e o levou a transformá-lo por completo, concedendo novo valor e, sobretudo, nova organização às coleções históricas.

Taunay no Museu Paulista: montando o cenário para as comemorações do centenário da Independência em 1922

Affonso de Taunay assumiu a direção do Museu Paulista em fevereiro de 1917, como diretor em comissão, substituindo Armando Prado, nomeado diretor em agosto do ano anterior, após o afastamento de Ihering devido às

3. Sobre os motivos da saída de Ihering da direção do Museu Paulista, conferir (ELIAS, 1996; SCHWARCZ, 1993).

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

investigações realizadas pela Comissão de Sindicância, que iniciara seus trabalhos em janeiro de 1916 para fazer um inquérito administrativo e um inventário das coleções da instituição do Ipiranga³. Graças ao conjunto de informações levantadas por esta Comissão, Taunay, até então alheio à esfera dos museus, pôde ter uma noção geral das coleções pertencentes ao Monumento do Ipiranga, das lacunas que estas apresentavam, como também dos problemas enfrentados e criados pelas administrações anteriores, o que lhe permitiu traçar suas primeiras metas e prioridades administrativas e institucionais.

O ano de 1917 é fundamental para se entender o perfil que o Museu iria adquirir a partir de então. Vários aspectos merecem ser ressaltados.

Taunay imprimiu nesse ano a primeira marca significativa à instituição, abrindo uma nova sala de exposição inteiramente dedicada à História e, em especial, ao passado paulista. No relatório de diretoria daquele ano assinalou que a abertura dessa sala

[...] correspondia a uma verdadeira necessidade. No Monumento do Ipiranga, construído para a celebração do nosso magno acontecimento nacional, como solenemente declara sua grande placa inaugural da escadaria, com todo o seu destaque, quase nada havia que lembrasse a tradição brasileira e paulista. (TAUNAY, 1917).

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

Os primeiros documentos que procurou e adquiriu para as coleções do Ipiranga foram mapas e cartas geográficas brasileiras e paulistas, do período colonial – entre elas algumas absolutamente significativas para estudar os contornos originais do Brasil e de algumas antigas capitânias, bem como as primeiras investidas rumo aos interiores desconhecidos do território brasileiro⁴. Este interesse em colecionar a cartografia colonial demonstra uma preocupação em conhecer o traçado original do Brasil e de São Paulo, sua transformação ao longo do tempo até a delimitação do território nacional, com suas fronteiras definitivas.

Além da cartografia, ele também procurou colecionar outros documentos coloniais, como expôs no relatório à Secretaria do Interior:

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

É importante assinalar dois pontos. Em primeiro lugar, a preocupação de Taunay em obter cópias absolutamente fiéis aos originais – fac-símiles –, o que não poderia ser diferente, tendo em vista a forma pela qual ele concebia o documento histórico, isto é, como um testemunho do passado e, neste sentido, como matéria-prima indispensável para reconstruí-lo tal como ele aconteceu. O segundo ponto é que esta documentação colecionada não constituiu apenas um vasto painel de exposição do passado paulista a ser admirado pelo público que freqüentava o Museu. O interesse de Taunay ia mais além, pois esse material foi amplamente utilizado por ele para compor seu trabalho historiográfico sobre São Paulo e, especialmente, a respeito do bandeirantismo. Este dado pode ser constatado por sua ampla produção nos jornais e revistas da época, onde ele publicou seus primeiros estudos a respeito da antiga São Paulo de Piratininga que, no início da década de 20, apareceram em forma de trilogia sobre a pequena vila colonial⁵.

5. (Cf. TAUNAY, 1920; TAUNAY, 1921; TAUNAY, 1923).

Nestas obras ele deu amplo destaque à documentação que utilizou – especialmente às *Atas e Registro Geral da Câmara de São Paulo*, desde o período quinhentista, e aos *Inventários e Testamentos*, ambos publicados pelo Arquivo Municipal de São Paulo, graças à iniciativa do prefeito Washington Luís –, fornecendo dados sobre a forma pela qual ele pensava o documento: como iria abordá-lo e o que seria possível reconstruir a partir dele. Devido à raridade e à riqueza dessa documentação, Taunay pediu ao governo municipal que parte do material original, pertencente ao Arquivo Municipal, fosse emprestada ao Museu para ser exposta em uma das salas relativas ao passado paulista, durante as festas centenárias.

Esses três livros referentes à São Paulo colonial compõem, sem dúvida, uma sistematização das inúmeras informações contidas nos diversos materiais expostos na sala inaugurada em fins de 1917 no Museu Paulista, e posteriormente nas outras salas que Taunay preparou para o ano de 1922. É pertinente ressaltar, então, como bem lembra Matos (1977), que Taunay sempre demonstrou à testa da instituição do Ipiranga uma consciência verdadeiramente museológica, pois fez dessa instituição mais que um lugar de exposição, ou um mero mostruário destinado à evocação de personagens e à reconstituição de épocas. Ele pensou e constituiu o Museu como um centro de estudos e de pesquisa, dotado não apenas de coleções a serem expostas ao público comum, mas também de arquivo e biblioteca, os quais não cansou de incrementar e utilizar como inesgotáveis fontes de pesquisa.

Além das duas salas inauguradas em 1917 Taunay, procurando cada vez mais desenvolver as coleções de história do Museu, começou a formar o que ele chamou de uma *Brasiliiana* para a biblioteca, a maior parte através de doações ou permutas com outras instituições, como o Arquivo e Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, o Arquivo do Ministério das Relações Exteriores, o IHGB, e outras. A ação dinâmica de Taunay ainda avançou nesse primeiro ano, não obstante o exíguo orçamento que lhe fora fornecido. Assim, outra área em que ele se empenhou foi a aquisição de retratos de grandes vultos da história do Brasil.

Pouco a pouco, Taunay adquiriu alguns elementos fundamentais para a composição iconográfica do Museu, que fora um dos pilares fundamentais para a composição da Seção de História, oficialmente criada em 1922, e um dos elementos básicos da decoração do Museu para as festas centenárias. Sem dúvida alguma, a construção de um novo universo estético foi o grande suporte de Taunay

na composição histórica do Museu, sendo particularmente no rearranjo de todas as salas, galerias, peristilo, escadaria, salão de honra, que a inflexão imposta pelo novo diretor, em relação à gestão anterior, se materializou e pôde ser amplamente notada, até mesmo por um espectador mais inadvertido. As imagens e a forma pela qual elas foram sendo dispostas é que reconstruíram o espaço e o dotaram de sentido. No conjunto, que estaria sendo construído até 1922, e mesmo posteriormente, a História foi instituída de maneira progressiva, sobretudo espacialmente, indo culminar e dotando de sentido integral o quadro de Pedro Américo, *Independência ou Morte!*. Como nota Ulpiano Bezerra de Meneses, a vinculação dos museus históricos ao domínio estético não é meramente ocasional. Muitos desses museus, na Europa por exemplo, derivaram de museus de arte antiga indicando que “o papel nobilitante das artes, para comunicar valores cívicos, sempre foi eficaz” (MENESES, [s.d.]).

Outro aspecto importante a ser lembrado sobre o ano de 1917 são as “dádivas” – como Taunay as chamava nos seus relatórios – recebidas pelo Museu. Durante a gestão de Ihering, muitas doações foram feitas à instituição do Ipiranga, mas a maior parte eram espécimes e exemplares para as coleções de Ciências Naturais. Após a entrada do historiador na sua direção, a doação de objetos para as coleções históricas do Museu Paulista avolumou-se cada vez mais, e tendeu a crescer com a difusão, feita via imprensa da época, do seu novo perfil “histórico”. Observa-se que a maior parte das doações tinha como interesse – consciente ou não – retirar os objetos doados do seu circuito comum e dotá-los de valores e significados novos, enfim, torná-los “preciosidades”. Em um movimento inverso, percebe-se que certos objetos foram doados ao Museu justamente por serem considerados raros ou preciosos, e assim já comportam significados que ao serem inseridos no contexto museológico seriam certamente reforçados.

Contudo, em ambos os casos, nas coleções *museais*, os objetos adquirem outros significados não apenas no novo conjunto em que são ordenados, como também para além daquilo que são materialmente e da utilidade prática que um dia tiveram. Nas coleções, os objetos encontram-se deslocados da vida cotidiana e descontextualizados em relação aos usos e funções que tinham no passado inseridos em outros contextos, tornando-se essencialmente objetos de contemplação e, por isto mesmo, são investidos de sentidos que os convertem em relíquias e símbolos. O valor que eles ganham advém, em geral, do somatório de vários fatores: fornecerem conhecimentos históricos e científicos, serem considerados fontes de prazer estético, darem prestígio aos seus possuidores. Assim, os objetos que compõem as coleções dos museus se tornam intermediários entre o mundo visível – exposto ao olhar – e o mundo invisível – de significados e sentidos sabiamente elaborados – e, deste modo, eles são elementos determinantes na elaboração da tradição, funcionando como suportes da memória na recomposição dos fatos passados. Há ainda uma outra visão, aberta com a Revolução Francesa, que vê a entrada dos objetos nos museus como um ato de dessacralização dos mesmos, porque eles passam a ser vistos como bens culturais, perdendo seu antigo caráter de relíquia (como no caso dos objetos anteriormente pertencentes à monarquia, que passaram a fazer parte dos museus durante e após a Revolução) (POMIAN, 1985; POMMIER, 1991).

Sem dúvida alguma, Taunay tinha consciência de que, apesar do Museu ter iniciado suas atividades como um museu de História Natural, ele fora pensado como um depósito e um tabernáculo de “objetos históricos” – sobretudo retratos e estátuas que rememorassem os grandes homens e os grandes feitos referentes à

constituição da pátria brasileira – e, neste caso, seria um lugar privilegiado para a celebração e perpetuação da memória nacional. Por isso, ao assumir a direção do Museu do Ipiranga, ele demonstrou pelo interesse em restaurar sua “vocação” original, ou seja, fazer desta institui  o um verdadeiro memorial da na  o brasileira, mas indo ainda muito além, criando um verdadeiro museu histórico nos moldes das institui  es novecentistas, narrando e expondo então uma dada versão da história nacional. Tinha para isto, em mãos, o mais importante instrumento, isto   , o próprio espaço Museu que, fincado na “sagrada” colina do Ipiranga , era a própria materializa  o do gesto fundador⁷ da na  o brasileira.

Entre 1918 e 1922, Taunay continuou a adquirir e a produzir objetos para as novas salas e para a decora  o histórica do Museu. Ele fez apelo não somente às suas pesquisas sobre o passado paulista, a discussões com seus pares dos Institutos Histórico e Geográfico de São Paulo e Brasileiro, mas também se manteve em constante diálogo com o governo do Estado de São Paulo – principalmente na pessoa de Washington Luís (então presidente do Estado) – que financiava a maior parte das mudanças efetuadas. Naquele momento, o Museu Paulista parecia ser, para a elite paulista e para o governo estadual, o meio privilegiado para pôr em destaque a história de São Paulo no contexto nacional: os grandes espaços monumentais vazios, as decora  es arquitet  nicas prontas para receberem os acabamentos iconográficos e esculturais, muitas salas desocupadas, enfim, o lugar histórico em que estava assentado o edifício foi considerado ideal para a prepara  o da comemora  o do centenário da Independência brasileira.

Neste processo de composi  o histórica, a iconografia desempenhou um papel essencial. Na sua aula inaugural do curso de História da Civiliza  o Brasileira (TAUNAY, 1934/35, p. 122), nos primórdios da Universidade de São Paulo em 1934, Taunay ressaltou a importância da iconografia para a reconstru  o do passado, a despeito de constatar a escassez deste tipo de fonte no Brasil, sobretudo concernente ao período colonial. A importância da iconografia se funda principalmente “no poder de evoca  o e celebra  o da imagem” do que numa “concep  o visual da História *magistra vitae*” (MENESES, 1994, p. 576), pois dentro da concep  o de História de Taunay a pintura tem valor de documento histórico, não se voltando para a exposi  o do exemplar e do fato   nico.

A análise dos argumentos implícitos na elei  o da pintura como suporte das exposi  es e, simultaneamente, no uso da fotografia como documento histórico de apoio permite perceber os vínculos das noções de documento e de iconografia em Taunay com os usos socialmente estabelecidos para o suporte pictórico na sociedade dos anos 20, em São Paulo. (CARVALHO; LIMA, 1993, p. 152).

A iconografia permitia, assim, expor aspectos dos costumes, dos modos de vida da sociedade do passado, de maneira que a exposi  o funciona com o um desdobramento visual de uma narrativa histórica produzida de antemão. No universo do discurso como naquele da pintura, “a perspectiva    teleológica, pois a preserva  o histórica não significa que o passado deva ser tomado como modelo, mas que    a partir dele que se percebe e justifica o caráter imutável dos pontos de chegada” (ibid., p. 165).

A questão da visualidade da História também se funda no valor pedagógico que a imagem adquire, sobretudo ao longo do século XIX, como um dos meios mais eficazes de formar o imaginário popular, particularmente em

6. Cecília Helena de Salles de Oliveira mostra como a colina do Ipiranga e o 7 de setembro se associam como referências sobrepostas na representa  o da Independência brasileira, salientando que “a delimita  o no tempo e no espaço do ato que teria originado a na  o resultou de conflitos políticos e de circunstâncias históricas particulares”, que ultrapassam os “estreitos limites da separa  o de Portugal” (OLIVEIRA, 1997, p. 213).

7. Sobre os episódios que definiram o 7 de setembro como o marco fundador da nacionalidade brasileira, conferir: (LYRA, 1995).

8. Inventário revisto de 15 a 30 de janeiro de 1925 pelo diretor e chefe da Secção Affonso de E. Taunay - Secção de Historia Nacional, especialmente de São Paulo, APMP/FMP, p. 214.

momentos de mudança política e social e de redefinição de identidades coletivas. A Revolução Francesa é um exemplo clássico desta utilização da imagem. Taunay, por sua vez, "ao constituir séries documentais temáticas e tipológicas, pretendendo sintetizar uma versão histórica no espaço sacralizador do museu, estende a função celebrativa, inerente às exposições, à função pedagógica" (CARVALHO; LIMA, 1993, p. 165). O Museu Paulista parece, portanto, estar em sintonia com os padrões de seu tempo, em que o caráter pedagógico aliado ao comemorativo são os dois elementos básicos que definem o papel social do museu e sua utilização política.

A composição dessas séries pode ser claramente percebida no Inventário do acervo da Seção de História, realizado em 1925⁸, no qual Taunay faz uma descrição das coleções históricas dispostas em cada sala, bem como do material conservado nos arquivos da Secretaria do Museu. A iconografia ocupava lugar de destaque em várias salas, bem como na área nobre do edifício – peristilo, escadaria monumental, sanca e salão de honra – o que só confirma o valor que lhe foi dado no espaço de exposição. Mas encontramos ainda séries de documentos textuais expostos em vitrinas, que seriam, em geral, a contrapartida teórica do universo pictórico, funcionando também como prova irrefutável de sua veracidade; séries cartográficas; mobiliário e retratos antigos; arte religiosa, armas, indumentária, entre outros. A organização destas coleções era essencialmente temática, tipológica e cronológica, o que as distinguia das coleções de História Natural, ordenada segundo os princípios vigentes nas Ciências Naturais que, essencialmente, dialogava com uma taxinomia da natureza.

A constituição das coleções históricas se fazia segundo categorias provenientes do campo da disciplina histórica, o que mostra que a História adquiriu pouco a pouco, no âmbito do Museu, um caráter epistemológico como consequência do trabalho científico de Taunay, desde os primeiros anos de sua gestão.

As coleções de história começaram a crescer efetivamente a partir de 1920. No seu relatório de diretoria referente ao ano de 1919, dada a aproximação do centenário da Independência brasileira, Taunay expôs seu plano de decoração para as festas centenárias ressaltando que:

[...] a verdadeira riqueza do Museu consiste no seu herbário e nas suas coleções zoológicas em depósito. A natureza das festas de 1922 coloca porém a História Natural em segundo plano para pôr em vivo destaque a necessidade da glorificação das tradições brasileiras e paulistas, sobretudo o que se prende de perto aos dias de 7 de Setembro. (TAUNAY, 1919, p. 38).

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

Taunay sugeria então, à Secretaria do Interior, que fosse construído um novo edifício nas imediações do Palácio de Bezzi, a fim de abrigar não apenas todas as coleções de Ciências Naturais – em exposição e em série, conservadas em álcool para estudo –, como também a Biblioteca, a Secretaria e o Arquivo. Descreveu detalhadamente como deveria ser a nova construção, quais as suas dimensões adequadas, acrescentando que, do seu ponto de vista, "a disposição idealizada pelo Sr. Dr. Ramos de Azevedo para o edifício central

da Escola Politécnica iria muito bem para o novo edifício a se fazer para o Museu" (ibid., p. 35).

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

É fundamental salientar que, naquele momento, as mudanças introduzidas por Taunay em relação à gestão Ihering tornaram-se ainda mais evidentes. Enquanto Ihering, por volta de 1901, ressaltava a necessidade de se construir um pavilhão adequado ao abrigo da galeria histórica do Museu, que então ocupava um lugar inadequado, misturando-se aleatoriamente às coleções de Ciências Naturais, Taunay, num sentido diametralmente oposto, mostrou que no Monumento do Ipiranga, sob o aspecto de lugar histórico e memorável da Independência brasileira, as coleções de História Natural seriam relegadas a um plano inferior, devendo mesmo ser transferidas para um outro prédio. Este fato Taunay ressaltou, cada vez mais enfaticamente, em todos os relatórios e cartas destinadas à Secretaria do Interior nos anos seguintes, tentando de todas as maneiras persuadir as autoridades do Estado da necessidade de se dedicar o Palácio Bezzi inteiramente à exaltação das tradições nacionais, pretendendo transformá-lo efetivamente num museu histórico e num memorial da história nacional⁹. Contudo, Taunay teve que conviver ainda por um longo tempo com as coleções herdadas do período Ihering. A "batalha" pela construção de um edifício anexo ao Museu Paulista para a transferência das coleções de Ciências Naturais só foi plenamente vencida em 1939.

Ainda no ano de 1919, Taunay estabeleceu contato com alguns dos principais artistas que seriam encarregados da execução das telas históricas, dos retratos dos vultos da Independência e das estátuas que iriam compor a decoração histórica do Museu. Entre aqueles que foram contatados, além de nomes de destaque em São Paulo como Oscar Pereira da Silva, Domenico Failutti, Benedito Calixto e Wash Rodrigues, Taunay fez questão de convidar renomados pintores e escultores da Escola Nacional de Belas Artes a fim de realizarem importantes trabalhos para o Museu, como Fernandes Machado, Rodolfo Amôedo e os irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli¹⁰. A partir de 1920 a correspondência entre eles e Taunay se tornou corrente com o intuito de estabelecer detalhes sobre a confecção das telas, prazos de entrega, e para negociarem os preços dos serviços.

Nesse mesmo ano ainda, Taunay intensificou seus contatos com várias instituições no Brasil e no exterior, bem como com particulares para obter cópias fotográficas dos retratos dos vultos da Independência que pretendia mandar pintar. Algumas delas foram facilmente obtidas, enquanto para conseguir outras teve que tecer uma vasta e emaranhada rede de contatos. As primeiras reproduções que adquiriu foram de frei Sampaio, Hippolyto Costa, Cypriano Barata e do visconde de Cajahiba, todos relacionados a algum dos inúmeros acontecimentos que antecederam ou sucederam a Independência. A idéia era de mandar pintar estes retratos que seriam possivelmente dispostos nos medalhões da sanca sobre a escadaria interna do Museu¹¹. Mas a busca de retratos e de informações detalhadas sobre os episódios que pretendia reproduzir em tela continuou ainda bastante intensa até 1921.

9. Lembrar aqui que no século XIX os museus históricos adquiriram a função de memorial dos nacionalismos em gestação, a exemplo do Museu Histórico de Versalhes sob Luís Filipe.

10. Carta de Fernandes Machado a Taunay, de 2.8.19; Carta de Rodolfo Amôedo a Taunay, de 7.8.19; Carta de Henrique Bernardelli a Taunay, de 14.8.19, APMP/FMP, p. 109.

11. Carta de Manuel Cícero, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro a Taunay, de 27.9.19; Carta de Francisco de Paula Argollo a Taunay, de 10.12.19 e 19.12.19, APMP/FMP, p. 109.

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

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

[...] do cotejo destes elementos com os atuais, fornecidos pela Câmara Municipal, fiz proceder à confecção rigorosa de uma planta em grande escala, que vai sendo reproduzida fielmente sobre o terreno da maquete, conservando-se também a escala do relevo do terreno. [...] Quanto ao aspecto das casas, muitos elementos reuni para que também seja a reprodução fiel. (TAUNAY, 1923, p. 13).

Atento ao vasto público que visitaria o Museu nas festas centenárias, Taunay falava que “esta reconstituição do velho São Paulo, a primeira no gênero que se faz em nosso país, será uma das maiores atrações do nosso Museu” (Id.).

Começaram, também, a ser pintadas as efígies de alguns dos próceres da Independência brasileira, já escolhidos e cujas reproduções dos retratos foi possível obter, várias delas através de apelos feitos junto à imprensa. Deste modo, ao final de 1920, encimando o quadro de Pedro Américo, o salão de honra foi decorado com quatro grandes medalhões dos principais homens ligados ao movimento da Independência: D. Pedro I, José Bonifácio, José Clemente Pereira e Diogo Antonio Feijó, faltando apenas o retrato de Joaquim Gonçalves Ledo para completar esta série. A busca da imagem de Ledo consumiu muitas e muitas páginas de correspondência de Taunay até 1922, para as mais diversas instituições e particulares, além de vários artigos publicados em jornais e revistas da época, explicando a importância desse personagem no contexto da Independência e, conseqüentemente, a necessidade impreterível de conseguir um retrato fiel desse “ilustre” brasileiro. Taunay nunca conseguiu confirmar a autenticidade do retrato que acabou por mandar reproduzir para o Museu, pois ele fora copiado pelo pintor Oscar Pereira da Silva de uma pequena estatueta, talhada por um artista norte-americano para uma das maquetes concorrente ao Monumento à Independência, em 1911.

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

Taunay procurou estabelecer contato com os descendentes da família imperial brasileira, a fim de conseguir subsídios iconográficos para a composição da tela e, nesse mesmo ano, foram-lhe enviadas pela princesa Isabel várias reproduções de quadros e retratos dos personagens a serem representados no painel do Museu Paulista, finalizado em meados de 1921¹².

Na produção de toda a iconografia do Museu, percebe-se a intervenção direta de Taunay no trabalho dos artistas, fornecendo dados históricos precisos através dos documentos que arregimentava e dos contatos que fazia, opinando sobre as cores a serem empregadas, a disposição dos personagens na tela, e não hesitando em pedir alterações sempre que julgasse necessário, o que, algumas vezes, rendeu-lhe desavenças com os pintores. O ponto de partida de todas as telas e esculturas, sem exceção, foi sempre a pesquisa histórica realizada por Taunay a respeito dos personagens retratados e dos episódios a serem narrados nos quadros, além das discussões constantemente abertas com o secretário do Interior e o próprio presidente do Estado de São Paulo, Washington Luís, um homem profundamente culto, que antes de enveredar pelos caminhos da política teve participação ativa nas atividades do IHGSP, realizando pesquisas sobre o passado paulista, demonstrando-se também profundamente penhorado em exaltar certos fatos e feitos da história brasileira. Como presidente do Estado de São Paulo, justamente no período em que a decoração histórica do Museu estava sendo amplamente realizada, ele contribuiu com a dotação de verbas extraordinárias, inúmeras doações feitas às coleções históricas e ainda opinando sobre os elementos que deveriam (ou eram dignos de) pertencer ao acervo do Museu Paulista. Através da leitura dos relatórios e da correspondência do Museu observa-se que foi justamente quando Washington Luís entrou na Presidência do Estado de São Paulo, em 1920, que Taunay encontrou realmente espaço – e dinheiro – para realizar a composição histórica do Museu, que tanto ansiava fazer desde que assumira sua direção, em 1917¹³. E foi precisamente nesse momento que a decoração histórica começou a ganhar corpo nas paredes, salas e galerias anteriormente despidas do Palácio de Bezzi.

Graças às boas relações que mantinha com as autoridades competentes do Estado, Taunay quase sempre tinha seus pedidos atendidos. Assim, no final de 1920, devido às obras de abertura da Avenida da Independência, ele conseguiu autorização da Secretaria do Interior para o fechamento do Museu por tempo indeterminado¹⁴. Esta medida lhe permitiu preparar com maior tranquilidade o Monumento para as festas centenárias, longe dos olhos do público, o que também criou um certo “tom de mistério” e expectativas em relação àquilo que estava realizando, inclusive porque sua reabertura só se fez no dia 7 de setembro de 1922.

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

Neste sentido, começou dizendo que iria expor, como lhe foi pedido, as razões que o levaram a escolher os dezoito personagens cujos retratos seriam colocados nos medalhões da sanca da escadaria monumental do Museu, todos eles vultos “da história nacional cuja memória se refira a fatos da Independência de que foram grandes fatores”¹⁵.

12. Carta de Taunay ao barão de Muritiba, de 19.7.20, APMP/FMP, p. 112; Cartas de Taunay à princesa Isabel, de 25.11.20, 10.2.21, 13.4.21, APMP/FMP, p. 113; Carta de Taunay ao príncipe D. Pedro, de 10.6.21, APMP/FMP, p. 113.

13. No prefácio do tomo I de sua obra *História Geral da Bandeiras Paulistas*, publicado em 1924, ele deixa claro esse fato declarando: “Pudemos, em 1922, auxiliados pela grandeza de vistas, e o amor intenso à tradição de nossa terra, do então Presidente de São Paulo e de seu digno Secretário do Interior, promover as primeiras homenagens realizadas no Brasil, por intermédio da Arte, à memória dos grandes bandeirantes.” (TAUNAY, 1924, p. 15).

14. Cf. Carta de Taunay ao redator do *Jornal do Commercio*, de 9.12.21, APMP/FMP, p. 115.

15. Carta de Taunay ao secretário do Interior, de 18.5.21, APMP/FMP, p. 113.

16. Id.

17. Id.

18. Id.

19. Carta de Taunay ao presidente Washington Luis, de 30.5.21, APMP/FMP, p. 113.

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

Em primeiro lugar destacava os mártires da Independência, tendo à frente Tiradentes, depois Domingos José Martins e José Luiz de Mendonça. Os nomes seguintes eram de “deputados às Cortes e de propagandistas e agitadores que se bateram em prol da Independência nacional, na imprensa, maçonaria, na tribuna popular, etc.”¹⁶, que podiam ser representados por Vergueiro, Hippolyto Costa, frei Sampaio, Paula Souza, Cupriano Barata, José Lino Coutinho. Depois, lembrou os chefes militares Joaquim de Oliveira Alvares e Joaquim Xavier Curado,

[...] comandantes das forças brasileiras que forçaram a divisão de Jorge de Avilez a abandonar o Rio de Janeiro em janeiro de 1822; lord Conchran e Labatut e J.J. de Lima e Silva (visconde de Magé), comandantes das forças de terra e mar na Bahia que forçaram os portugueses à capitulação de 2 de junho de 1823.

A lista segue lembrando também

[...] os próceres da insurreição baiana contra o domínio português, chefes militares arregimentados da resistência nacional na Campanha da Independência: visconde de Cajahiba (Argollo Ferrão), visconde de Pirajá (Pires de Carvalho e Albuquerque)¹⁷,

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

Na mesma carta acrescentava que, de muitos dos “patriotas” que participaram ativamente de todos os acontecimentos relacionados à Independência brasileira, não foi possível obter retratos, sugerindo que seus nomes fossem gravados em uma placa de mármore, para que sua memória pudesse ser preservada. Daqueles que, porém, ainda fosse possível conseguir os retratos, restaria espaço suficiente no Museu para abrigar-lhes a imagem. Finalizava afirmando que “quer-me parecer, porém que os dezoito retratos acima indicados sintetizam em si com os onze já executados, os mais notáveis próceres graças aos quais se libertou o Brasil”¹⁸.

No entanto, as suas justificativas não se encerraram aí, pois no final daquele mesmo mês Taunay escreveu ao presidente do Estado, Washington Luís, dizendo:

Deu-me o Dr. Alarico Silveira a impressão que ambos tiveram da lista por mim proposta para os retratáveis da escadaria do Museu. Estou plenamente de acordo com esta opinião: há nomes fracos. A questão porém é do número de retratos e da ausência de conhecimento que existe acerca das efígies de alguns vultos eminentes que ali mereceriam figurar¹⁹.

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

aberto alguns espaços, “dando tempo ainda a que se descubram outros retratos talvez aproveitáveis” (*sic*)²⁰.

Nesse ano as negociações com o governo do Estado foram correntes, de modo que no início do mês de junho Taunay escreveu novamente à Secretaria do Interior e, dessa vez, para enumerar todas as coisas que precisariam ser feitas para que o Museu pudesse ser reaberto condignamente, com a grandiosidade do evento em que ele seria palco de destaque no ano de 1922. Em primeiro lugar, ressaltava a necessidade de reforma do edifício e da instalação de melhoramentos indispensáveis, como rede de esgotos, luz elétrica, limpeza e pintura geral, reparo dos telhados, concerto de paredes, reformas das esquadrias. O segundo ponto dizia respeito à decoração interna do edifício, isto é, à sua composição histórica. Neste aspecto, muito ainda restava por fazer: uma estátua de D. Pedro I, para ser posta no nicho central, no centro da escadaria monumental; seis estátuas menores dos bandeirantes, acompanhando a caixa da escadaria; oito vasos sobre pilares monumentais, na mesma escadaria. Para execução destas estátuas alguns escultores apresentaram propostas e maquetes que esperavam pela aprovação de Taunay e da Secretaria do Interior, entre elas de Nicollo Rollo, Amadeu Zani e Henrique von Emelen, para os bandeirantes, e de Rodolfo Bernardelli, para a estátua de D. Pedro I, apresentando uma antiga maquete encomendada em 1889 pela Comissão Promotora do Monumento do Ipiranga²¹. Lembrou, também, que na parte escultural havia duas maquetes propostas pelo escultor italiano Luiz Brizzolara, para a confecção de duas estátuas de proporções grandiosas dos dois mais importantes bandeirantes: Fernão Dias Paes Leme e Antonio Raposo Tavares, para serem dispostas no saguão do Museu.

Além das esculturas, havia também as pinturas, cujos temas e personagens vinham sendo longamente discutidas com o governo do Estado. O mínimo a fazer era terminar as efigies dos grandes vultos da Independência para figurarem na sanca da escadaria e sete grandes painéis históricos. Todas estas obras exigiriam, segundo Taunay, a dotação de um orçamento extraordinário de 254 mil contos de réis, quantia bastante vultosa para a época²².

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

Foram contratados os serviços de todos os artistas citados acima, com os quais Taunay estabeleceu contato direto e passou a acompanhar de perto a execução das obras. Os artistas com os quais teve maior dificuldade para negociar e também para conseguir cumprimento dos prazos foram aqueles da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, responsáveis pela escultura de D. Pedro I e pelos painéis da escadaria monumental. Enquanto Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti entregaram vinte e duas telas prontas no final do ano de 1921²³, os artistas cariocas começaram a negociar a feitura de suas obras nesse período.

Dessa maneira, em fins de outubro daquele ano, Taunay fez uma viagem ao Rio de Janeiro para acertar pessoalmente os detalhes para a confecção dos quatro painéis da escadaria que iriam representar cenas do bandeirismo, sendo dispostos na caixa da escadaria, ao lado das estátuas dos bandeirantes. Além

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

21. Carta de Rodolfo Bernardelli a Taunay, de 29.9.21, em que o escultor fala: “É verdade que o arquiteto Bezzi em 1889, entre os trabalhos que tencionava confiar-me, estava a estátua de D. Pedro I e dela tenho ainda a primeira maquete; mas há tanto tempo!” APMP/FMP, p. 114.

22. Carta de Taunay ao secretário do Interior, de 6.7.21, APMP/FMP, p. 114.

23. Carta de Taunay ao diretor da Secretaria do Interior, de 21.11.21, APMP/FMP, p. 115.

24. Carta de Taunay ao secretário do Interior, de 29.10.21, APMP/FMP, p. 115.

25. Carta de Fernandes Machado a Taunay, de 12.11.21, APMP/FMP, p. 115.

26. Carta de Taunay a Fernandes Machado, de 19.11.21, APMP/FMP, p. 115.

27. Carta de Amôedo a Taunay, de 9.11.21, APMP/FMP, p. 115.

disso, nessa mesma viagem Taunay pretendia ouvir a opinião dos artistas cariocas sobre a decoração a ser feita no saguão, na escadaria e na sanca, ao redor da clarabóia²⁴. A partir das sugestões tomadas, ficava definido que a escadaria receberia revestimento de mármore branco, e nos quatro ângulos que formam a sanca seriam postos pequenos medalhões escultóricos, “cercados de ramos de louro e carvalho, trazendo os quatro milésimos dos movimentos libertadores do Brasil 1720, 1789, 1817, 1822” (TAUNAY, 1926).

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

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

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

Mais adiante falou sobre o preço que pretendia cobrar pelo trabalho encomendado e que aguardava, de Taunay, o envio de dados históricos precisos para a sua confecção:

Assim aceito o trabalho pela quantia de cinco contos de réis e fio da sua bondade para que me informe as dimensões exatas do painel e uma descrição do assunto – Pedro Teixeira, o principal bandeirante do Amazonas – de forma que lhe parecer melhor de acordo com a verdade histórica²⁵.

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

Há um retrato de Pedro Teixeira na Revista do Instituto Histórico do Pará, nº de outubro de 1920, creio que nº 3 da série [...]. No quadro poderá vir o ilustre apossador de terras amazônicas, corpo inteiro, no fundo uma paisagem amazônica, com índias, soldados portugueses [...]. A questão principal é a da figura de corpo inteiro, conquistador do Amazonas. Os demais painéis deverão trazer uma figura só²⁶.

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

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

[...] conforme o plano por V. Ex. combinado, cabe-me declarar que aceito com prazer essa encomenda, prazer tanto maior quanto por esse meio terei a honra de figurar entre os mais notáveis artistas pátrios, a quem coube a distinção de concorrer para o embelezamento do mais belo edifício da América do Sul²⁷.

No início de 1922, artista e diretor começaram a discutir detalhes sobre a composição da tela e, como sempre, Taunay participava ativamente da escolha do assunto e do tratamento que lhe devia ser dado. Para o quadro de Amôedo sugeriu a representação das formas primitivas de mineração, enviando-lhe um decalque dos croquis da obra do barão de Elochvenge sobre o tema. Pouco tempo depois, o pintor carioca informava que

[...] comecei ambos os esbocetos isto é, o da Variação - e o da Mineração, sendo que para o último utilizei o seu precioso calqui, sobre a paisagem agreste, representando um Vale Mineiro; do qual se descortina a característica pedra do Itacolomy. Não me foi possível até hoje, achar um momento para agradecer sua esclarecida amabilidade sobre o assunto²⁸.

28. Carta de Amôedo a Taunay, de 12.2.22, APMP/FMP, p. 116.

29. Carta de Taunay a Amôedo de 20.3.22, APMP/FMP, p. 116.

30. Carta de Taunay a Henrique Bernardelli, de 20.7.22, APMP/FMP, p. 117.

31. Id.

Comentando os esbocetos enviados, Taunay sugeria algumas alterações:

Recebi esbocetos que me agradaram muito [...]. Muito boa a concepção do grupo; em lugar da picareta é bom pôr o almocafre às mãos dos índios; neste quadro peço-lhe que ponha índios e negros. Variação: colocar só índio e tirar o toldo da canoa. Conjunto excelente²⁹.

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

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

[...] deve representar Mathias Cardoso de Almeida personagem que me parece deve ter sido um homem de face gravibunda (?) e assim pediria ao ilustre amigo que o pusesse com barbas e já de certa idade na época em que este famoso sobrinho de Fernão Dias Paes Leme andou a bater-se com os índios do Ceará do Rio Grande do Norte, do Piauí, de 1689 a 1694. E como este quadro vai figurar numa galeria em que todos têm atitudes heróicas, não será de recear que ele venha representando um homem numa situação despreocupada como quem está a fumar? Receio que daí nasça uma certa heterogeneidade com os demais quadros e estátuas³⁰.

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

Assim, pediria que suprimisse o cachimbo. O seu quadro deve ir ao lado da estátua do seu irmão que representa Pedro I a arrancar o tópicos português. Ora, poderá causar estranheza ver-se um homem figura principal da tela, a fumar entre o Imperador nesta atitude heróica e o conquistador de Goiás, estátua de Zani, apoiado no seu arcabuz em posição de combate; não pensa assim?³¹

A produção das telas dos bandeirantes, tal como a execução das séries iconográficas sobre São Paulo antigo, permitem perceber claramente os procedimentos de Taunay em relação à composição histórica do Museu, e também a forma pela qual ele pretendeu construir a História. Taunay, é pertinente dizê-lo, agiu como demiurgo, arregimentando todos os elementos do passado paulista anteriormente dispersos no território das tradições e da memória coletiva, concedendo-lhes um espaço próprio e um significado único: São Paulo, sintetizado

no Monumento do Ipiranga, é o solo da pátria brasileira e o paulista é o responsável pelo transbordamento do território nacional por todos os pontos do mapa e, ao mesmo tempo, o elemento unificador destes pontos dispersos. A decoração histórica do Museu busca dar um tom nacional – especialmente no salão de honra –, mas o solo da Independência e, portanto, da origem da nação, é paulista. Neste sentido, é possível entender a atenção especial de Taunay à execução destas telas, pois o seu poder de irradiação simbólica não poderia ser descartado na composição do conjunto.

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

Em vésperas de celebrar o centenário desse episódio máximo da nossa história, é uma alegria para todos os brasileiros, na romaria cívica em que irão render homenagem aos fatores da nossa emancipação política, poder lançar um olhar para o local onde, como uma figura de lenda, ereto no seu cavalo, D. Pedro ergueu o seu grito imorredouro, com o qual fez nascer uma pátria livre.³²

Sem dúvida, a pedra com contornos de relíquia sagrada contribuiu para enriquecer ainda mais as coleções históricas do Museu e seu caráter altamente simbólico. Suas feições de documento histórico, aliadas a seu alto valor evocativo, confirmavam a veracidade do acontecimento histórico narrado no quadro de Pedro Américo, e a autenticidade do solo paulista, representado pelo monumento erigido na colina do Ipiranga, como nascedouro da nação brasileira. A referida caixa, com a pedra, foi posteriormente exposta na sala A6, no andar térreo do Museu, ao lado da maquete do monumento do Ipiranga de Bezzi, doada pela Escola Politécnica de São Paulo, em 1932. Sua exposição no salão de honra do

Museu não data da gestão de Taunay, apesar deste tipo de composição museográfica ser bem ao gosto do memorável diretor.

No ano de 1922, todos os esforços de Taunay concentraram-se em tentar finalizar as obras começadas no Museu. Ele mandou instalar, então, todos os objetos históricos que vinha colecionando desde 1917, em seus lugares destinados, bem como organizou as exposições iconográfica e escultural representando, num conjunto harmoniosamente disposto, a história da nação brasileira, de um novo ponto de vista. Entretanto, apesar de ter conseguido transformar por completo o cenário interno do Museu, Taunay não conseguiu realizar tudo aquilo que havia idealizado para as festa centenárias. Por isto, em meados de 1922 escreveu ao secretário do Interior falando que, embora tenha sido concedido vultoso orçamento extraordinário ao Museu, ele fora insuficiente, restando muitas coisas a serem feitas. Com isso, “atualmente nas novas salas inauguradas largos espaços ficaram em branco porque a verba não chegou para mandar fazer as pinturas completadoras das séries de quadros encetadas por mim [...]”³³.

Continuava, salientando que as ausências e todos os aspectos incompletos poderiam comprometer a percepção geral do Museu, por parte do público visitante: “Ora, receio que cause má impressão a todos estes visitantes brasileiros e estrangeiros o aspecto de nossas salas com todos estes claros lamentáveis.”

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

A descrição pormenorizada que nos jornais farei publicar das inaugurações a se realizar no Museu Paulista servirão de frsante prova de quanto a 7 de setembro de 1922 na colina do Ipiranga com elementos antigos acumulados no Museu e os novos adquiridos pelo Governo do Estado, se fez um conjunto digno de atenção pela evocatividade brasileira e paulista.³⁴

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

Faltava a peça central de toda a decoração do Museu, quando o resto se achava entregue [...]. Se é verdade que o meu pedido o magoou creia também com toda a sinceridade que a ausência de seu gesso nas festas de 7 de setembro no Museu do Ipiranga me fez passar momentos muito penosos e ouvir pilhérias sobremodo desagradáveis.³⁵

Nessa mesma carta, Taunay ainda contou que foi obrigado a ouvir reprovações do próprio presidente do Estado, Washington Luís: “Está bonito, vai o Sr. fazer a festa de Pedro I sem Pedro I!”

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

33. Carta de Taunay ao secretário do Interior, de 27.7.21, APMP/FMP, p. 117.

34. Id.

35. Carta de Taunay a Rodolpho Bernardelli, de 16.12.22, APMP/FMP, p. 118.

36. Id. Ver também texto de Taunay no *Jornal do Commercio* de 7.9.22, em que ele explica publicamente a ausência da estátua de D. Pedro I e sua substituição provisória pelo busto do imperador, de autoria do escultor francês.

Foi aí que me lembrei de ver se no Rio havia quem me emprestasse um busto do Imperador coisa que em S. Paulo não a obtenho; então da amabilidade do Prof. Baptista da Costa o empréstimo do belo busto de Marcos Ferrez. Mas como colocá-lo só naquele enorme nicho que o ilustre Am^o bem conhece? Precisei recorrer a decoradores, mandar fazer enfeites com bandeiras, escudos, flores, de modo a mascarar quanto possível o lastimável vácuo causado pela ausência de sua estátua. Tudo isto às pressas e custou caro!³⁶

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

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

De uns trinta anos para cá começou a assentar-se a visão dos historiadores sobre a importância colossal do movimento das entradas. Que seria sem ele o Brasil? estrangulado pelo meridiano de Tordesilhas? reduzido a menos de um terço do que é? E fixada a atenção sobre o surto nacional por excelência, principiou a revestir-se de intensa luz a personalidade dos grandes chefes do afuramento da selva ignota (TAUNAY, 1922, p. 4).

Continuando a trama histórica na escadaria interna do Museu, que conduz ao salão de honra, foram dispostos inúmeros elementos que também contribuíram para estabelecer as bases para a construção da unidade nacional. Ao redor do nicho, onde seria disposta a grande estátua de D. Pedro I, foram instaladas seis estátuas de “bandeirantes célebres como a montar guarda ao proclamador da Independência brasileira” (TAUNAY, 1926, p. 49).

Taunay explicava que

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

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

Foram aproveitados para recordar o bandeirantismo, episódio culminante da história nacional, e por assim dizer singular na História Universal. Recorda a expansão brasileira para Oeste, sem a qual seria o nosso território um terço do que é. (TAUNAY, 1937, p. 60).

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

Ainda na caixa da escadaria, mas num nível superior aos das estátuas, foram postos os retratos de “dois mártires da liberdade brasileira: sintetizando um a Inconfidência Mineira, outro a revolução pernambucana de 1817; Tiradentes e Domingos José Martins” (TAUNAY, 1922, p. 49).

De frente para esses dois retratos, na galeria do primeiro andar, foram colocados os quatro grandes vultos de 1822, Antônio Carlos e Martim Francisco de Andrada, José Joaquim da Rocha e Januário da Cunha Barbosa, que se somavam às dezoito efígies dispostas nos medalhões da sanca da escadaria, ao redor da clarabóia³⁷. Alegoricamente, brilhando no céu da pátria brasileira, suas atividades, individuais ou coletivas, contribuíram de alguma forma para o movimento de Independência do Brasil. Nos quatro cantos da sanca, como constelações, estão representadas as quatro efemérides que rememoraram os principais movimentos pela liberdade do País: 1720, lembrando a rebelião de Vila Rica e o suplício de Filipe dos Santos; 1789, a Inconfidência Mineira; 1817, a revolução pernambucana e 1822, a Independência. A disposição ascendente destas imagens, convergindo para o «fato maior» representado no salão de honra do Museu, no primeiro andar, demonstra que sua realização se fez num solo já conquistado pela audácia da empreitada paulista, o que novamente reforça a idéia do nacionalismo paulista, habilmente estabelecido pelas escolhas de Taunay na direção do Museu, completadas nos anos subseqüentes de sua gestão, que se estendeu até 1945.

Finalmente, chega-se ao salão de honra. A iconografia desta sala, extraordinariamente grandiosa em relação aos espaços que lhe precedem, foi pensada e organizada para compor o cenário de 1822 de forma monumental. Como ponto culminante da decoração histórica para a Independência do Brasil, traçada em sentido sempre ascendente, ela é a alegoria da nação fundada. Como ressalta Ulpiano Bezerra de Menezes, neste salão “a alegoria histórica se expande e atinge vitalidade e eficácia totais - o que, de certa forma, se faz em detrimento de conteúdos mais particularmente paulistas”³⁸. Todas as imagens convergem para o grande feito de D. Pedro I, simbolicamente imortalizado no quadro *Independência ou Morte!* Nele estão os personagens que mais estritamente estiveram comprometidos com o destino do jovem país naquele momento, e também os feitos que diretamente significaram o rompimento do Brasil com Portugal segundo, é claro, o ponto de vista de Taunay.

37. “Assim, por exemplo, os de Vergueiro, Barata, Lino Coutinho, lembram os debates das Cortes de Lisboa em 1822 e a firmeza destes patriotas ante os recolonizadores; os de Pirajá, Lord Cochrane, Labatut, Lima e Silva, Joanna Angélica e Rebouças recordam a insurreição bahiana coroada pela vitória de Dous de Julho. Sampaio rememora o Fico; Curado, a reação nacional contra Avilez e a Divisão auxiliadora, a 12 de janeiro de 1822; Hyppolito da Costa e Paula Sousa, a agitação nacionalista na imprensa extra-brasileira e em São Paulo; Barbacena, a ação diplomática na Europa, em prol da liberdade; Valença, a famosa viagem do Príncipe Regente a Minas, em Abril de 1822; Queluz, Cayrú e Maricá, o esforço em favor do advento das idéias novas do constitucionalismo e da civilização no Brasil, e os serviços prestados à organização do novo país livre.” (TAUNAY, 1937, p. 61-62).

38. Menezes, Ulpiano Bezerra de. “O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da História”, Como explorar um museu histórico, op. cit., p. 27.

Além da tela de Pedro Américo, outros elementos iconográficos completavam a decoração do referido salão: cinco medalhões, dois painéis e dois quadros históricos. Nos medalhões, arquitetonicamente esculpidos, foram instalados os retratos de D. Pedro I, disposto logo acima da tela em que ele é o personagem central, ladeado por José Gonçalves Ledo (à esquerda), José Clemente Pereira (à direita) José Bonifácio (parede lateral esquerda) e Feijó (parede lateral direita). Os dois painéis das paredes laterais rendem homenagem a duas figuras femininas de destaque no movimento de Independência, como já foi anteriormente mostrado. São elas, a imperatriz Leopoldina de Habsburgo, representada segundo uma estampa de 1824, de Félix Emílio Taunay, em que se encontra sentada em uma sala do antigo Palácio de São Cristovão, tendo D. Pedro II no colo com dez meses de idade, ladeado por suas quatro irmãs. No outro painel figura Maria Quitéria de Jesus Medeiros, que teve importante participação no movimento de Independência na Bahia.

De frente para o quadro de Pedro Américo foram instalados dois quadros históricos, representando acontecimentos diretamente ligados ao rompimento com Portugal. À esquerda, vê-se uma agitada sessão das Cortes portuguesas, de 9 de maio de 1822, em que Antonio Carlos e os deputados brasileiros discutem com os membros do partido recolonizador, que queria votar medidas opressivas contra o Brasil. A tela da direita mostra uma cena de 8 de fevereiro de 1822, passada na fragata *União*, quando o príncipe D. Pedro I recebeu a bordo o general português Jorge Avilez e seu estado-maior, intimando-o a seguir para a Europa com sua tropa lusitana. Apontando para um canhão brada-lhe: "Se não partirem logo façam-lhes fogo, e o primeiro tiro quem o dispara sou eu!" (TAUNAY, 1937, p. 63).

Em meados dos anos trinta, essa sala foi acrescida de novos elementos "de alta importância evocativa", como é descrito no *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista* de 1937. Três decorativas vitrinas dispostas no salão expunham objetos diretamente ligados aos personagens ali figurados: originais de decretos e proclamações de 1821 e 1822, um capacete da Guarda de Honra de D. Pedro I, uma coleção de belas espadas, autógrafos da imperatriz e de José Bonifácio, madeixas de cabelos de D. Leopoldina, D. Amélia, D. Tereza Cristina e da princesa Isabel. Como explica Ulpiano Bezerra de Meneses, "deixa-se o mundo visual para confronto com objetos materiais: já não se trata mais de representações" (MENESES, [s.d.]).

O significado deste conjunto é sabiamente esmiuçado por este autor, mostrando que a presença destes objetos aumenta a evocatividade da iconografia, ao mesmo tempo afiançando o conteúdo das representações pictóricas. Ele começa questionando se tais objetos seriam documentos históricos, pois

[...] ao menos são contemporâneos da Independência, embora não sincrônicos do 'Grito'. E também são coisas reais, elas próprias, não intermediações ou reelaborações. Os cabelos são até mesmo relíquias orgânicas, corporais. E os manuscritos? Não é, por acaso, em papéis que os historiadores costumam buscar, por excelência, sua matéria prima? No entanto, nesta cenarização museológica, deve-se concluir que o caráter de documento está sobrepujado pelo de caução, aval. Estes objetos todos servem, não propriamente para dar alguma informação, mas para caucionar, avalizar a informação basicamente já fornecida pelas imagens, para autenticar o que nelas aparece – e os valores decorrentes. Tudo aquilo que está nas pinturas, convergindo para a maior delas, é, pois, verdadeiro.³⁹

Do saguão ao salão de honra do Museu, passando pelas inúmeras novas salas, a História era então contada de maneira encadeada como uma celebração de fatos significativos realizados por homens memoráveis. O desfile de inúmeras alegorias históricas, sabiamente dispostas e articuladas no espaço, salienta o papel de São Paulo como lugar material e simbólico da Independência nacional, cujo passado deveria ser conhecido porque é alicerce da história nacional. No entanto, a representação da Independência, apesar de ganhar lugar de destaque na museografia, não é o aspecto principal, mas aparece como consequência lógica de desenrolar da história do Brasil, contada do ponto de vista de São Paulo e do esforço paulista. Acompanhando os relatórios anuais de diretoria, enviados à Secretaria do Interior, bem como as centenas e centenas de cartas institucionais e pessoais, enviadas e recebidas por Taunay, é possível perceber a dimensão de seu trabalho no Museu e seu caráter incessante e paulatino. Entende-se então como Taunay agiu para transformar o Museu em um museu histórico e paulista, partindo de um acervo enciclopédico e essencialmente voltado para a História Natural.

Durante os vinte e nove anos em que dirigiu a instituição do Ipiranga, seu trabalho foi muito além da simples decoração histórica do palácio. Seu verdadeiro objetivo era a organização de um museu histórico dedicado a conservar, colecionar e expor os documentos e objetos históricos de interesse para a reconstituição da história nacional do ponto de vista de São Paulo. Este objetivo só foi atingido no início dos anos 40, pouco tempo antes de Taunay deixar a direção do Museu Paulista em 1945.

REFERÊNCIAS

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escagnolle Taunay (1917-1945)*. Campinas : Universidade Estadual de Campinas, 1999.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CARVALHO, Vânia Carneiro; LIMA, Solange Ferraz. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista, Nova Série*, n. 1, p. 147-178, 1993.

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

ELIAS, Maria José. *Museu Paulista: memória e história*. 1996. f. 203-212. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

IHERING, Hermann von. Relatório referente aos anos de 1901 e 1902. *Revista do Museu Paulista*, v. VI, 1904.

IHERING, Hermann von. *Guia pelas collecções*. Museu Paulista. São Paulo: Typ. Cardozo Filho, 1907.

LYRA, Maria de Lourdes. Memória da Independência: Marcos e Representações Simbólica. *Revista Brasileira de História*, v. 15, n. 29, p. 173-206, 1995.

MATOS, Odilon Nogueira. *Afonso de Taunay, historiador de São Paulo e do Brasil* – perfil biográfico e ensaio bibliográfico. São Paulo: Coleção Museu Paulista, 1977. (Série ensaios, v. 1).

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Museu Paulista. *Estudos Avançados*, v. 8, n. 22, p. 573-578, 1994.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da História. In: MENESES, Ulpiano Bezerra de (org.). *Como explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista da USP, [s.d.].

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Pintura Histórica: Documento Histórico? In: MENESES, Ulpiano Bezerra de (org.). *Como explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista da USP, [s.d.].

NOVAIS, Fernando. O Monumento da Independência: da Monarquia à República. In: MENESES, Ulpiano Bezerra de (org.). *Às margens do Ipiranga: 1890-1990*. São Paulo: Museu Paulista – USP, 1990.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Delimitação do Lugar do Grito: propostas e contradições. In: MUSEU Paulista: um monumento no Ipiranga (História de um edifício centenário e de sua recuperação). Direção geral José Sebastião Witter; organização Heloisa Barbuy. São Paulo: Federação e Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, 1997. p. 213.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O espetáculo do Ipiranga: reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência. *Anais do Museu Paulista*, v. 3, p. 195- 208, jan./dez. 1995.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Memória – história. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1985.

POMMIER, Edouard. *L'art de la liberté, doctrines et débats de la Révolution française*. Paris: Gallimard, 1991.

SCHWARCZ, Lília. Os Institutos Históricos e Geográficos: Guardiões da História Oficial. In: ____ . *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

TAUNAY, Affonso de. *História geral das bandeiras paulistas*. São Paulo: Typ. Ideal, 1924. Tomo I.

TAUNAY, Affonso de. *Piratininga* – aspectos sociais de São Paulo seicentista. São Paulo: Typ. Ideal, 1923.

TAUNAY, Affonso de. *Relatório de Atividades – 1917, encaminhado ao Secretário dos Negócios do Interior, Dr. Oscar Rodrigues Alves*. [S.l.]: APMP/ FMP, [19-?]. p. 5.

TAUNAY, Affonso de. *São Paulo no século XVI*. São Paulo: Tours E. Arrault, 1921.

TAUNAY, Affonso de. *São Paulo nos primeiros anos*. São Paulo: Tours E. Arrault, 1920.

TAUNAY, Affonso. A Proposito do Curso de História da Civilização Brasileira na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. *Anuário da FFCHL da USP, Revista dos Tribunais*, 1934/35.

TAUNAY, Afonso. *Guia da secção histórica do Museu Paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1937.

TAUNAY, Afonso de. Relatório referente ao ano de 1919. *Separata da Revista do MP*, t. XII, 1919.

TAUNAY, Afonso de. A Propósito da Estátua de Antonio Raposo Tavares. *Revista Nacional*, n. 13, out. 1922.

TAUNAY, Afonso de. Relatório referente ao ano de 1920. *Separata da Revista do MP*, t. XIII, 1923.

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

Artigo reapresentado em 4/2003. Aprovado em 7/2003.