

Uma trajetória sinuosa: o Museu Paulista e as apropriações da *Fundação de São Paulo*, de Oscar Pereira da Silva¹

A sinuous path: Museu Paulista and the appropriations of *Fundação de São Paulo*, by Oscar Pereira da Silva

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672019v27e16d2>

MICHELLI CRISTINE SCAPOL MONTEIRO²

<https://orcid.org/0000-0003-2353-2520>

Universidade de São Paulo / São Paulo, SP, Brasil

RESUMO: O artigo analisa a tela *Fundação de São Paulo*, feita por Oscar Pereira da Silva, em 1907, sob a perspectiva da sua relação com o Museu Paulista, local em que foi exposta desde 1929. Tomando a tela como um enunciado, pretende-se situá-la em seus contextos, evidenciando as suas ressignificações, advindas das múltiplas percepções em relação ao que seu conteúdo imagético afirmava. Ao explorar a relação entre a tela e o Museu Paulista, será demonstrado que o objetivo de Oscar Pereira da Silva era representar o ato embrionário da cidade e dos paulistas e transformar a sua obra em um documento significativo da narrativa histórica. Porém, a difícil inserção da tela na narrativa do Museu Paulista fez com que essa conquista fosse repleta de tensões. Ao analisar momentos importantes na trajetória da tela, como a sua inserção na Pinacoteca do Estado, a sua transferência para o Museu Paulista, a sua apropriação nos vitrais da Faculdade de Direito e nos materiais das comemorações do IV Centenário de São Paulo, será demonstrado que o transcurso do tempo associado à sua musealização renovou e notabilizou sua apropriação social, possibilitando a sua integração ao imaginário paulistano e paulista.

PALAVRAS-CHAVE: Museus. Imaginário. Pintura histórica. Oscar Pereira da Silva. Museu Paulista.

ABSTRACT: The article analyzes the painting *Fundação de São Paulo*, did by Oscar Pereira da Silva in 1907, from the perspective of its relationship with the Museu Paulista, where it is on exhibition since 1929. Taking the painting as a statement, the intention is to situate it within

1. O artigo é resultado de pesquisa de mestrado financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo nº 2010/02865-0.

2. Bacharel e licenciada em História pela Universidade de São Paulo (USP), mestre e doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela USP, com período de estágio de pesquisa na Itália, pela Università degli Studi Roma Tre. E-mail: <michelli.monteiro@usp.br>.

its contexts, highlighting its re-significations, which arise from the multiple perceptions regarding what was affirmed by its image content. By exploring the relationship between the painting and the Museu Paulista, it will be demonstrated that Oscar Pereira da Silva's objective was to represent the embryonic act of the city and of the *Paulistas* and transform his work into a significant historical narrative document. However, the difficult insertion of the painting in Museu Paulista's narrative made this achievement full of tensions. By analyzing important moments in the painting story, such as the addition to the Pinacoteca de São Paulo's collection, the transfer to Museu Paulista, its appropriation by the Faculty of Law's stained glass windows and by the materials commemorating the IV Centenary of São Paulo, this paper will demonstrate that the passage of time associated with its musealization renewed and evidenced its social appropriation, enabling its integration into the imagery both of the city and of the state of São Paulo.

KEYWORDS: Museums. Imagery. Historical painting. Oscar Pereira da Silva. Museu Paulista.

Em 1991, foi finalmente findado um dilema que havia perdurado por quase 30 anos e dizia respeito a qual instituição pertenceriam as telas *Partida da Monção*, de Almeida Júnior, *Descoberta do Brasil* e *Fundação de São Paulo*, de Oscar Pereira da Silva. Museu Paulista ou Pinacoteca do Estado? O impasse foi motivado pela constatação da duplicidade do tombamento dessas obras, inscritas no registro de ambas as instituições. Efetivamente, as três telas já haviam sido expostas nos dois museus, fato que gerou essa confusão.

A conclusão a que se chegou, nessa ocasião, foi que as obras pertenciam ao Museu Paulista. Para comprovar a propriedade das telas, a direção da instituição apresentou um relatório no qual transcrevia trechos da *Revista do Museu Paulista*, do livro de aquisição e de ofícios da Secretaria do Interior capazes de evidenciar a posse das obras. Alegava, assim, que o Museu Paulista havia feito um empréstimo, em 1905, por isso as telas haviam sido transferidas “para serem exibidas nas salas do Liceu de Artes e Ofícios desta Capital, onde formaria o núcleo da Pinacoteca no ano de 1911”.³ Dessa maneira, o relatório pôs fim à controvérsia.

Porém, os documentos probatórios relacionados à *Fundação de São Paulo* eram inconsistentes. Primeiro, porque se baseavam em um livro de aquisições que não estava em poder da instituição e que esta não sabia precisar o seu paradeiro, portanto, não era possível consultá-lo. Por estar inacessível, não foi transcrito o excerto que constava nesse livro, logo, a data e o teor do documento não foram apresentados, diferentemente do que fora feito com as outras duas telas. Segundo, porque se alegava que as três obras haviam sido transferidas à Pinacoteca em 1905, no entanto, esse ano é anterior à data de execução da *Fundação de São Paulo*, como o próprio relatório indicava na descrição da obra.⁴

Essas inconsistências evidenciam a imprecisão das informações existentes sobre essa tela. Acreditava-se que, desde a sua concepção, ela havia pertencido ao Museu Paulista, afirmação justificável pelo fato de ser uma pintura histórica, gênero bastante presente nessa instituição e muitas vezes considerado mais adequado ao museu de história do que ao museu de arte.⁵ Alguns estudos indicavam ainda que ela havia sido encomendada pelo governo estadual,⁶ conclusão cabível tendo em vista o seu tema, considerado apropriado à proposta do Museu Paulista, que foi responsável pela elaboração de uma narrativa ilustrada da história do Brasil que justamente destacava os eventos ocorridos em São Paulo ou empreendido por paulistas.

No entanto, diversamente do que se pensava e das justificativas indicadas para reivindicar a sua permanência no Museu Paulista, a tela não foi destinada a esta instituição logo que foi adquirida. Diferentemente, percorreu um caminho tortuoso até ser exposta no Museu Paulista e transformada em documento visual da

3. Histórico das telas elaborado por Maria José Elias. Ofício nº GD/008 90/MP. Acervo da Pinacoteca de São Paulo.

4. No item 3 do relatório indica-se “*A Fundação de São Paulo*, de Oscar Pereira da Silva, óleo sobre tela, 1909, 3,400 x 1,850m”. Apesar deste documento indicar que a obra era datada de 1909, ela estava pronta dois anos antes, em 1907, como será demonstrado adiante.

5. O acervo da Pinacoteca foi formado com a transferência de telas do Museu Paulista. Alguns estudos indicam havia o critério de partilha, foi baseado nas noções de “pintura histórica”, para o acervo mantido no Museu Paulista, e “pintura artística”, para as telas transferidas à Pinacoteca. Cf. Heloísa Barbuy (2007, p. 143). No processo de disputa para identificar a qual instituição as três telas pertenciam, é indicado esse mesmo critério, como se verá adiante.

6. Ruth Tarasantchi elaborou uma exposição e um livro sobre Oscar Pereira da Silva. A respeito da tela, afirma: “*Fundação de São Paulo* é também um quadro de grandes dimensões (185 x 340 cm), feito por encomenda do Governo do Estado”; Tarasantchi (2006, p. 81).

7. Meneses (2003, p. 27).

8. Mirian Rossi afirma que o meio artístico paulistano desfrutava de uma condição privilegiada no cenário nacional, à frente da própria capital federal, já que havia um movimento crescente de exposições com considerável concorrência e pleno êxito financeiro; Rossi (1998-1999, p. 86).

9. Sobre o período que Oscar Pereira da Silva esteve na França, cf. Formico (2012).

origem de São Paulo. Esse processo foi repleto de tensões e obstáculos advindos das múltiplas percepções em relação àquilo que seu conteúdo imagético afirmava.

Analisando a tela enquanto vetor de significados que mediou práticas sociais e veiculou interpretações do passado e discursos,⁷ o artigo pretende evidenciar como o discurso visual da obra influenciou sua musealização, exposição e difusão. Explorando a relação entre a tela e o Museu Paulista, será demonstrado que o objetivo de Oscar Pereira da Silva de propor um novo marco inicial da narrativa histórica, representando o evento embrionário da cidade e dos paulistas, seria uma árdua conquista. Ao expor como *Fundação de São Paulo* foi apropriada e ressignificada ao longo de sua trajetória, evidencia-se como uma tela inicialmente de difícil inserção na narrativa de um museu histórico transformou-se em documento visual do início da cidade, amplamente difundida e principal referência desse evento histórico no imaginário social.

ENTRE DESPREZO E INADEQUAÇÃO: UM QUADRO DESTINADO AO MUSEU HISTÓRICO

A *Fundação de São Paulo* não foi resultado de uma encomenda pública, mas de uma ousada aposta realizada por Oscar Pereira da Silva, com a pretensão de se inserir e se projetar no meio artístico paulistano. O pintor, que era natural de São Fidélis, no Rio de Janeiro, havia se estabelecido em 1896 em São Paulo, cidade cujas atividades econômicas e artísticas estavam em pleno desenvolvimento e proporcionavam amplas oportunidades.⁸ O seu talento e a sua formação na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e na *École des Beaux-Arts*, em Paris,⁹ fez com que ele almejasse uma projeção de maior destaque, que era a de se consagrar como pintor de história, gênero considerado o de maior prestígio e capaz de lhe garantir encomendas públicas de grande visibilidade. Para obter tal intento, resolveu dar visibilidade ao ato embrionário de São Paulo, a cidade mais pujante no Brasil de então, elaborando um quadro de grandes proporções, com recursos próprios. Pretendia que a obra fosse adquirida pelo Museu Paulista, instituição museológica dedicada à história natural e à história pátria, portanto, lugar ideal para se destinar uma pintura histórica.

Para esse gênero de pintura, os artistas costumeiramente baseavam-se em documentos visuais e textuais que amparavam suas soluções visuais relativas a episódios ou personagens considerados históricos. A base documental servia de fundamento para que os quadros fossem considerados uma representação do real,

figurado em intenção realística ou de acordo com soluções que construíam uma visão decorosa, adequada do passado. Assim, os quadros de pintura histórica foram recorrentemente vistos como representações da “verdade” e, quando musealizados, tornavam-se “janelas para o passado”, cumprindo sua missão didática ao permitir a visualização do passado a milhares de cidadãos. Foram, e são, meios privilegiados para a materialização da célebre prédica de Eugène Viollet-le-Duc¹⁰ – “*voir c’est savoir*” – que presidiu grande parte dos processos de musealização da História no século XIX e parte do XX. Por isso, os museus de história eram os locais mais convenientes para receber essas pinturas, utilizadas como suporte das narrativas históricas e mecanismo de construção de mitos e heróis.

Para elaborar sua tela, Oscar Pereira da Silva realizou pesquisas e procurou respaldá-la em documentos históricos,¹¹ a fim de que o discurso visual ali elaborado fosse consoante ao que propunham os intelectuais e historiadores. Desse modo, a imagem poderia se configurar em documento visual do início de São Paulo, sendo o Museu Paulista a instituição mais adequada para conferir esse atributo a ela. Nota-se que, pouco antes de elaborar a *Fundação de São Paulo*, o artista procurou estreitar seus laços com o museu. Em 1906, ele doou uma tela, conhecida com o nome de *Guerreiro Carajá*,¹² que foi bem recebida pelo diretor interino, Rodolpho Ihering. Ele a considerou “uma inestimável dádiva”, que seria utilizada para ornamentar a sala etnográfica.¹³ Pouco tempo depois da doação, o *Correio Paulistano* noticiou que Oscar Pereira da Silva estava trabalhando em um quadro histórico. É possível considerar, então, que a doação de *Guerreiro Carajá* era útil para provar seu talento artístico e para que ele fosse sempre lembrado e visto no grande museu de história do estado, prevendo que isso contribuiria para vender sua obra histórica à instituição.

O artista já havia conquistado um espaço no Museu Paulista com a tela *Descobrimento do Brasil*, elaborada em 1900. A obra, no entanto, só foi adquirida dois anos após a sua finalização e o pintor precisou enviar duas petições à Câmara dos Deputados¹⁴ sugerindo a sua compra, além de ter reduzido significativamente o valor¹⁵ dela para que o negócio fosse efetivado. A pintura foi bastante elogiada pelos críticos¹⁶ e recorrentemente mencionada para provar o talento do artista, que foi consagrado pelo estado ao adquirir e expor no museu uma grande tela histórica de sua autoria. Contudo, em 1905, ela foi transferida para a Pinacoteca do Estado junto com *Partida da Monção*, de Almeida Júnior. Então, quando Oscar Pereira da Silva começou a executar *Fundação de São Paulo*, por volta de 1907, o *Descobrimento do Brasil* não estava mais exposto no Museu Paulista.

Presumindo que um tema sobre o passado paulista seria mais atrativo para figurar no museu de história e pretendendo que essa instituição abrigasse uma

10. A expressão significa “ver é saber.” Viollet-le-Duc afirma que “*le meilleur moyen de développer l’intelligence et de former le jugement, car on apprend ainsi à voir, et voir c’est savoir*”. Viollet-le-Duc (1978, p. 302).

11. Em janeiro de 1907, noticiou-se que o artista havia investigado antiguidades e tradições coloniais, além de ter realizado pesquisa no Museu do Estado e na Escola Normal. Indica-se que o objetivo era “obter conhecimentos mais aprofundados” para realizar o seu quadro histórico. *Correio Paulistano* (1907, p. 3).

12. O paradeiro da obra *Guerreiro Carajá* é desconhecido, pois ela não se encontra no acervo do Museu Paulista nem na Pinacoteca de São Paulo. A obra é citada em documentos do Museu Paulista, como *Relatório Anual de 1906, Lista de objetos oferecidos ao Museu, Inventário nº 6*, de 1916, porém, nos inventários subsequentes, não há menção à tela. No *Guia da secção histórica do Museu Paulista*, a tela é citada como pertencente à sala B-12, dedicada à etnografia brasileira. Taunay (1937, p. 105).

13. Correspondência de 12 de novembro de 1906, pasta 84, acervo do Museu Paulista da USP.

14. As petições ocorreram em 1900 e 1901; cf. Anais da Câmara dos Deputados, ALESP.

15. Na primeira petição, o pedido do artista foi indeferido sob a justificativa de que o valor requisitado era muito elevado, então o artista reduz de 12:000\$000 para 8:000\$000 o preço da obra.

16. *Correio Paulistano* (1906, p. 2).

17. *Salgueiro* (2002, p. 3-22).

18. *Ferreira* (2002, p. 94).

19. Sobre o quadro *Primeira Missa no Brasil*, cf. *Coli* (2005).

20. *Revista do IHGSP* (1895, p. 3).

grande tela sua, Oscar Pereira da Silva lançou-se na onerosa e arriscada tarefa de pintar *Fundação de São Paulo*. Retratar grandiosamente um episódio da história de São Paulo, que não havia ainda sido tema de um quadro de grandes proporções, era uma maneira de atrair a atenção das autoridades de São Paulo e conquistar novamente um espaço no Museu Paulista. A virada do século foi o momento propício de retratar assuntos de caráter regional, pois, com o advento da República, o Rio de Janeiro perdeu o monopólio de criação da arte oficial, já que o regime federalista fez com que governos estaduais se empenhassem na iniciativa de culto aos heróis e à história regional. O passado passou a ser alvo dos pincéis dos artistas em estados como São Paulo, Rio Grande do Sul ou Pará, tendo um evidente sentido pedagógico: ensinar a população, na sua maioria analfabeta, os grandes eventos da história regional e local que, naquele momento, estavam sendo forjados como evidência do protagonismo desses estados ou de suas capitais nos destinos da nação.¹⁷

Em São Paulo, coube aos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) revisitar os marcos da nacionalidade, reescrever a história nacional, recriar um passado, fundamentar mitos, ordenar fatos e singularizar personagens, a partir de um novo protagonista: o povo paulista.¹⁸ De forma análoga, caberia, então, aos artistas criar imagens condizentes com esse discurso. Se o tema da obra *Descobrimiento do Brasil* não atendia a essas exigências, pois o evento não tinha relação com os paulistas, uma tela dedicada ao ato embrionário de São Paulo, certamente, atenderia.

Além de escolher o assunto adequado e de elaborar uma obra baseada em documentos, o artista optou por seguir um modelo compositivo muito conhecido, que era *Primeira Missa no Brasil* (figura 1), de Victor Meirelles, realizada em 1860. Os paralelos imagéticos entre as obras são evidentes, não só por seguirem o mesmo modelo temático do encontro entre índios, portugueses leigos e clérigos, simbolizando um contato interétnico mediado pela fé, como também pela óbvia semelhança no modelo compositivo e na distribuição dos elementos na tela, já que o ato religioso é envolvido por uma força centrípeta que dispõe todos os elementos em torno dele.¹⁹

Procurando refundar o marco estabelecido pela imagem de Meirelles, seguindo a normativa do IHGSP ao afirmar que “a história de São Paulo é a história do Brasil”,²⁰ Oscar Pereira da Silva pintou a *Fundação de São Paulo* (figura 2). Essa representação localizou a miscigenação como fundamento de uma identidade racial paulista, reservando ao português uma posição de superioridade e ao indígena as qualidades guerreiras naturais. O contato entre índios e europeus é desprovido de qualquer conflito ou violência, sobretudo pela

ênfase atribuída à catequese jesuítica e ao ato da bênção. A cidade que ali tinha sua aurora como missão jesuítica era, pois, uma predestinação de convívio urbano, mediante a submissão dos “diferentes” ao ato simbólico fundador.

21. *A Vida Moderna* (1907, s.p.).



Figura 1 – Victor Meirelles, *Primeira missa no Brasil*, 1860, óleo sobre tela, 268 x 356 cm, Acervo do Museu Nacional de Belas Artes / IBRAM / MinC, Rio de Janeiro.

Em dezembro de 1907, a *Fundação de São Paulo* estava finalizada e, com objetivo de divulgá-la e vendê-la, Oscar Pereira da Silva realizou várias estratégias. A primeira, foi expô-la em um lugar de destaque, como o luxuoso e cosmopolita restaurante Progridior. Enviou um convite a *O Estado de S. Paulo*, que contava com importantes personagens da elite paulista no seu quadro de proprietários, articulistas e assinantes e foi pessoalmente convidar o presidente do Estado de São Paulo, Jorge Tibiriçá. A sua exposição recebeu a atenção de diversos periódicos e a sua obra foi reproduzida na revista *A Vida Moderna*,²¹ o que potenciava sua divulgação. Os críticos dos jornais incitavam o governo a comprar a tela e destiná-la ao Museu Paulista. Porém, essas recomendações não obtiveram sucesso, já que a exposição não resultou na venda da obra. Insistindo na importância da tela enquanto documento

histórico, em julho de 1908 o artista enviou uma petição à Câmara dos Deputados, sugerindo, em vão, que o Estado adquirisse a pintura para integrá-la ao acervo do Museu Paulista.²²



Figura 2 – Oscar Pereira da Silva, *Fundação de São Paulo*, 1907, óleo sobre tela, 185 x 340 cm. Acervo do Museu Paulista da USP, São Paulo. Foto: Helio Nobre.

Jorge Tibiriçá, presidente do Estado de São Paulo, havia ignorado o convite do artista para sua exposição e mostrou completo desinteresse pela obra. As escolhas do pintor para representar o ato inaugural de São Paulo não pareciam agradar ao governante, que estivera envolvido na demolição da capela do Pátio do Colégio, evidenciando uma relação hostil com a Igreja Católica e, sobretudo, com a Companhia de Jesus. Além disso, a opção em retratar os índios em convívio harmonioso com os colonizadores também enfrentou resistência. Durante seu governo, Tibiriçá precisou lidar com a questão do contato com os indígenas que representavam um obstáculo à expansão das lavouras a oeste do estado.

Além disso, em 8 de setembro de 1908, teve início, em Viena, o XVI Congresso dos Americanistas. Nessa ocasião, o Brasil foi acusado de exterminar tribos indígenas nas recém-criadas colônias ao sul do país. Para piorar a situação, em setembro de 1908, foi veiculado no volume VII da *Revista do Museu Paulista* um artigo de autoria de Herman von Ihering, diretor do museu, em que se afirmava que os índios caingangues eram um empecilho para a

colonização das regiões do sertão e que a única saída para o contato tenso seria o seu extermínio.²³ Esse posicionamento controverso fez com que o diretor do museu fosse acusado de incitar o extermínio de indígenas. Certamente essas polêmicas configuraram um grande obstáculo para o projeto de aquisição da tela desejado por Oscar Pereira da Silva. Seria difícil vender um quadro que representa encontro pacífico de índios e europeus para uma instituição cujo diretor era apontado como defensor do extermínio indígena.

Haja vista que a representação elaborada por Pereira da Silva encontrava resistência para sua aquisição e exposição no Museu Paulista, o artista passou a destacar outros sentidos da tela que não o caráter documental e refez o percurso de estratégias que havia utilizado anteriormente. Enfocando o viés religioso do seu quadro, em agosto de 1909 o artista realizou uma nova exposição, no Palácio Episcopal, em São Paulo.²⁴ Teve apoio de parte significativa da imprensa e o quadro foi reproduzido na revista católica *Santa Cruz*.²⁵ O artista procurou também reforçar os laços políticos e aproveitou que o mandato de Tibiriçá havia findado, sendo Albuquerque Lins o presidente do Estado, para receber em seu ateliê o então secretário do Interior, Carlos Guimarães.²⁶ Inseriu-se nos meios intelectuais e políticos, tornando-se membro do IHGSP. E enviou uma nova petição à Câmara dos Deputados, em 5 de outubro de 1909, em que destacou os valores estéticos do quadro, sugerindo a sua aquisição para a Pinacoteca.²⁷ O esforço do pintor, desta vez, não foi em vão, já que o parecer do secretário do Interior foi favorável à aquisição da tela, em novembro de 1909.

À diferença do que se esperava e fora proposto inicialmente pelos críticos dos jornais e pelo próprio artista, o destino da obra não foi o Museu Paulista, mas a Pinacoteca do Estado. Grande parte da coleção inicial dessa instituição foi formada com quadros advindos do Museu Paulista.²⁸ A Pinacoteca deveria ser composta por obras de vocação artística e de caráter exemplar, já que a instituição tinha como função formar o gosto estético para as futuras gerações. Ela seria também um local de aprendizado para os artistas, por isso, um fator essencial era a qualidade estética dos quadros, bem como a diversidade dos gêneros artísticos, por isso quadros históricos também deveriam compor a coleção. Para a obra, no entanto, pertencer à Pinacoteca, significava ressaltar o aspecto artístico e formal do quadro, isto é, sua qualidade plástica, à diferença de pertencer ao Museu Paulista, o que evidenciaria o valor histórico e documental da tela.

A sua aquisição e musealização²⁹ na Pinacoteca foi de grande importância para a tela. Evidência disso é o aumento significativo de encomendas de obras de grande formato que Oscar Pereira da Silva passou a

23. Von Ihering (1907, p. 215). O artigo já havia sido apresentado na Exposição de Saint Louis, nos EUA, em 1904, e publicado em inglês no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1906. Porém, a versão traduzida para o português foi a veiculada no volume VII da *Revista do Museu Paulista* que, segundo Stauffer, só foi distribuída na segunda quinzena de setembro de 1908, portanto, chegou ao público brasileiro nos dias seguintes à notícia da denúncia em Viena. Stauffer (1959, p.176).

24. Trata-se da atual sede do Museu da Cidade de São Paulo.

25. *Santa Cruz* (1909, p. 6).

26. *O Estado de...* (1909, p. 7).

27. Petição enviada por Oscar Pereira da Silva ao Congresso do Estado em 5 de outubro de 1909, ALESP.

28. Sobre a galeria artística do Museu Paulista e a formação da Pinacoteca, cf. Nery (2015).

29. Conforme demonstram André Desvallés e François Mairesse, a musealização é a operação de extrair uma coisa de seu meio natural e cultural de origem e lhe conferir um estatuto museal. Os objetos são separados de seu contexto de origem para serem estudados como documentos representativos da realidade que eles ajudaram a construir, ou seja, passam a ser testemunhos da realidade. A musealização não é, portanto, apenas a transferência de um objeto para os limites físicos do museu, mas uma mudança do seu estatuto, uma vez que ele assume o papel de evidência e se torna uma fonte de estudo e de

exibição. Desvallés; Mairesse (2013, p. 56-58).

30. O artista foi requisitado para fazer painéis para o Teatro Municipal de São Paulo, em 1911; obras para a Igreja de Santa Cecília, em 1913; os quadros *A colheita* e *o beneficiamento de algodão* e *O desembarque do café no Porto de Santos*, que realizou em 1916 para a Escola Superior de Agronomia Luiz de Queiroz, em Piracicaba. Conseguiu encomendas significativas também no Museu Paulista, como diversos retratos, além das telas históricas *O Príncipe D. Pedro e Jorge Avilez a bordo da Fragata União* e *Sessão das Cortes de Lisboa*. Sobre as encomendas do Museu Paulista, cf. Lima Jr. (2015).

31. Cf. *Santa Cruz* (1910).

32. Foram encontradas duas reproduções da tela na revista carioca *Ilustração Brasileira*. Em 20 de janeiro de 1922, ela foi reproduzida junto com um texto sobre a história de São Paulo. Em janeiro de 1923, ela foi reproduzida em cores. Nesta ocasião, foram destacados os seus atributos estéticos e a rigorosa técnica empregada pelo artista. O seu valor documental, no entanto, não foi mencionado.

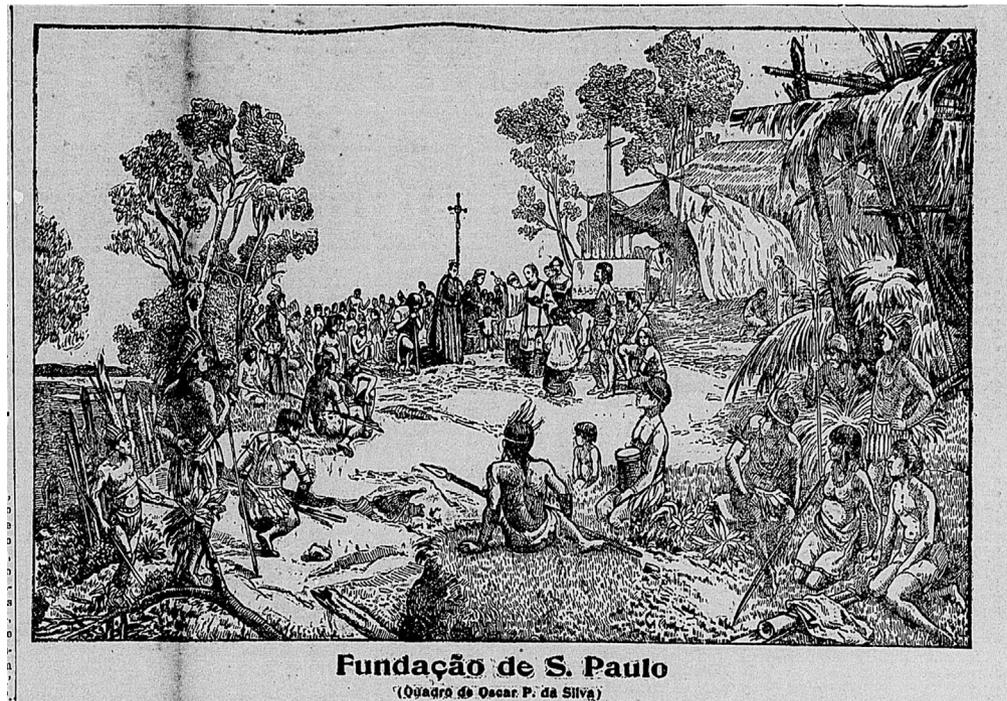


Figura 3 – *Correio Paulistano*, 25 de janeiro de 1909, p. 1.

receber.³⁰ Ela cumpriu, assim, a função de consagrar o seu autor, que conquistou espaço privilegiado no meio artístico paulistano. Outro aspecto relevante foi a publicação da imagem de *Fundação de São Paulo* na capa do jornal *Correio Paulistano* no dia 25 de janeiro de 1910 (figura 3), para acompanhar o artigo sobre o aniversário da cidade. Nesse mesmo ano, ela foi divulgada novamente na revista *Santa Cruz*.³¹

Passado o momento inaugural, entretanto, a tela deixou de receber atenção na imprensa. Durante o período que permaneceu exposta na Pinacoteca, são poucas as referências encontradas a respeito da obra.³² É possível afirmar, portanto, que a tela não conquistou a centralidade almejada pelo artista e teve seu valor documental amenizado por estar exposta em um museu de arte. Além disso, como a Pinacoteca tinha menor público frequentador e menor destaque na imprensa, a visibilidade da obra certamente ficou afetada. Em 1929, entretanto, surgiria uma nova possibilidade de ganhar destaque, já que ela seria transferida para o Museu Paulista.

DE DESAJUSTADA A OPORTUNA: A TELA NAS NARRATIVAS DO MUSEU PAULISTA E DA FACULDADE DE DIREITO

Em 25 de janeiro de 1929, a publicação da imagem de *Fundação de São Paulo* no jornal *O Estado de S. Paulo* (figura 4) retirou a obra do esquecimento em que ela se encontrava. Dividindo a página com outras referências ao evento histórico,³³ a tela voltou a receber atenção pelo seu valor documental. Pouco tempo depois dessa divulgação, o quadro seria transferido para o Museu Paulista e, assim, teria uma nova oportunidade de se configurar como documento relevante do passado de São Paulo e se integrar à narrativa histórica paulista. O momento parecia ser o mais adequado, pois o museu havia passado por uma grande transformação.



Figura 4 – *O Estado de S. Paulo*, 25 de janeiro de 1929, p. 8.

Afonso Taunay assumiu a direção do Museu Paulista em 1917. A substituição do zoólogo pelo historiador revelava a intenção do governo estadual de São Paulo em atribuir um novo perfil à instituição, destacando seu caráter histórico, sobretudo em função dos preparativos para as comemorações do centenário da Independência. O local em que o museu se encontrava, o fato dele ter sido construído como um monumento celebrativo da independência,³⁴ além do projeto de transformação urbana da colina do Ipiranga, com a edificação de um

33. A tela estava na mesma página que um retrato de José de Anchieta, a imagem do monumento *Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo* e uma foto do Pátio do Colégio. Fundação de São Paulo. *O Estado de...* (1929, p. 8). Página ilustrada em rotogravura.

34. O edifício que abriga o Museu Paulista construído por Tommaso Guadenzio Bezzi para ser um monumento celebrativo à Independência do Brasil. Cf. Oliveira (1995).

35. Para as comemorações do centenário da Independência em São Paulo, foi realizado um concurso público internacional para erigir um monumento escultórico às margens do Ipiranga, que foi vencido pelo italiano Ettore Ximenes. Além da obra escultórica, previa-se a reformulação do jardim que margeia o museu e a abertura de uma grande avenida, ligando a colina do Ipiranga ao centro da cidade, formando um eixo monumental. Monteiro (2017).

36. Brefe (2005, p. 102-103).

37. Mattos (1998-1999, p. 142-143).

38. Ofício 159 da Secretaria do Estado do Interior de 3 de abril de 1929.

grande conjunto escultórico em homenagem ao sete de setembro de 1822, planejada para ser concluída em 1922,³⁵ eram motivos mais que suficientes para que o Museu Paulista fosse remodelado de modo a se inserir enfaticamente na órbita dessas comemorações, matizando seu caráter de museu de ciências naturais.

Dessa maneira, o novo diretor reorganizou por completo a instituição, desenvolveu amplamente a seção histórica, reuniu documentos inéditos para a pesquisa da história de São Paulo e do Brasil, adquiriu retratos de grandes vultos da história do país e, pouco a pouco, obteve os elementos fundamentais para o arranjo iconográfico. A narrativa visual foi o grande suporte de Taunay na composição histórica do museu, pois, como indicou Ana Claudia Brefe, foram as imagens e a forma pela qual elas foram dispostas que reconstruíram o espaço e o dotaram de sentido.³⁶ A organização das salas procurou demonstrar a importância do passado de São Paulo para a História do Brasil sob o viés de seu momento fundador: o bandeirantismo. Dessa maneira, o então estado de São Paulo se comportaria, em seu remoto passado de capitania, como centro gerador e difusor da nacionalidade, unificando toda a decoração do edifício sob a égide de uma concepção evolutiva de história.³⁷ O momento fundador dessa narrativa era o bandeirantismo, que tinha presença marcante no hall e na escadaria do museu. O ponto de chegada inevitável do percurso cenográfico era o quadro de Pedro Américo, *Independência ou morte*. Porém, havia uma lacuna a respeito do momento anterior aos bandeirantes, o que configurava uma oportunidade bastante conveniente para a tela de Oscar Pereira da Silva.

Em abril de 1929, o então secretário de Negócios do Interior, Fábio de Sá Barreto, enviou um ofício³⁸ à Pinacoteca do Estado pedindo a transferência, para o Museu Paulista, de três obras: *Partida da Monção*, de Almeida Júnior, *Descobrimto do Brasil* e a *Fundação de São Paulo*, ambas de Oscar Pereira da Silva. A justificativa, segundo Taunay, era "a enorme diferença da frequência de visitantes entre Pinacoteca do Estado e a do nosso Instituto". Com a *Partida da Monção*, o diretor compôs uma sala dedicada às expedições fluviais. As telas de Oscar Pereira da Silva, no entanto, nunca foram citadas nas correspondências trocadas entre Taunay e Fábio de Sá Barreto, além de terem sido recebidas com indiferença, como é evidenciado na carta do diretor do museu ao secretário do Interior:

Recebo a informar uma conta do Liceu de Artes e Ofícios enviada a essa Secretaria ao transporte da Partida da Monção e **mais duas grandes telas** da Pinacoteca do Estado ao Museu Paulista.

Realmente está a conta exata. Por ordem verbal do Exmo. Snr. Secretário do interior recebi a incumbência de tratar com o Liceu a desmontagem especial acondicionamento transporte nova adaptação e remontagem no Museu dos três grandes quadros a que se refere a conta.³⁹

Taunay se refere às obras como “mais duas grandes telas”, sem nem ao menos citar seus títulos, fato que se repete em outros documentos.⁴⁰ Além disso, no relatório anual de 1929 não há nenhuma menção às obras, já que elas não foram citadas nas aquisições do museu, nem nas “dádivas”⁴¹ recebidas, nem nas inaugurações das salas que ocorreram naquele ano. Uma prática corrente era a divulgação na imprensa da abertura de novas salas do museu, o que ocorreu com a Sala das Monções⁴² e também com a inauguração das ânforas contendo água dos principais rios brasileiros.⁴³ A transferência e a inserção dessas obras no Museu Paulista foram, entretanto, completamente silenciadas.

A *Fundação de São Paulo* foi integrada à Sala A-15 (figura 5), consagrada ao passado da cidade, na qual se pretendia reconstituir os aspectos antigos da urbe paulista. Nela, havia retratos de políticos paulistas,⁴⁴ um retrato de José de Anchieta e uma coluna entalhada de um altar da Igreja do Pátio do Colégio. Havia também pequenos quadros de espaços e logradouros da cidade de São Paulo, como o Jardim da Luz, o Largo de São Francisco, o Largo do Ouvidor, a Rua da Boa Morte e o Velho Mercado. A cidade era apresentada por meio de plantas, desenhos e panoramas, além da grande maquete de gesso realizada pelo holandês Hendrik Bakkenist, representando São Paulo em 1840. Percebe-se, assim, que havia uma nítida prioridade para a representação da cidade no século XIX, sendo pequeno o número de objetos alusivos ao período colonial. Focalizava-se principalmente a espacialidade da cidade, presente nos desenhos das ruas, nos mapas, nas plantas e, sobretudo, na maquete. A Igreja Católica aparecia em um plano secundário, representada apenas pelo quadro de José de Anchieta e pela coluna remanescente da igreja do Pátio do Colégio.

Na organização feita por Taunay, havia outra sala consagrada ao passado da cidade, a A-11, em que eram dispostos documentos do período colonial, como as atas da Câmara e do seu Registro Geral, de 1562 a 1882, códices que relembavam os fatos considerados relevantes da história de São Paulo. Havia também uma coleção de plantas da cidade e diversos mapas. Estavam expostos quadros que representavam edifícios e logradouros desaparecidos da metrópole, como a Câmara de São Paulo em 1628, a Rua da Imperatriz em 1858, o Largo da Misericórdia, entre outros. Também era ali que estava situado o quadro *A grande inundação das Várzeas*, de Benedito Calixto.⁴⁵ Percebe-se, assim, que a sala A-11 tinha uma conotação diferente da A-15. Apesar de ambas conterem

39. Correspondência de 27 de abril de 1929, Acervo do Museu Paulista da USP (grifo meu).

40. Até no orçamento pedido para a realização da transferência das obras há a seguinte descrição: “Desmontagem, especial acondicionamento, transporte e nova adaptação e montagem no Museu do grande quadro ‘A partida da Monção’ existente na Pinacoteca do Estado. Transporte e colocação de 2 quadros menores”.

41. As doações que o Museu recebia eram descritas na sessão chamada “dádivas” no relatório anual.

42. *Correio Paulistano* (1929, p. 10).

43. *O Estado de...* (1930, p. 6).

44. Retratos de Joaquim Bonifácio do Amaral, o Visconde de Indaiatuba (1815-1884), fazendeiro de café e político do Partido Liberal, foi vereador e vice-governador de São Paulo; Conselheiro Bernardo Avelino Gavião Peixoto (1829-1912) foi deputado e presidente de província do Rio de Janeiro e Brigadeiro Bernardo J. Pinto Gavião Peixoto (1791-1859) foi duas vezes presidente de Província de São Paulo.

45. Taunay descreve o quadro da seguinte maneira: “Grande tela de Calixto, com uma superfície de mais de oito metros quadrados *A Grande inundação das várzeas* em 1892, traduz hoje irrealizável e é precioso documento da época”, nos leva a crer que ele esteja se referindo à obra que hoje é conhecida pelo nome de *Inundação da Várzea do Carmo em 1892*. Taunay (1937, p. 76). A tela é atualmente denominada *Inundação da Várzea do Carmo*.

quadros com cenas de ruas e pontos importantes da cidade, a primeira enfatizava o aspecto histórico, sobretudo, pelos documentos ali expostos. Já a sala A-15 priorizava o aspecto espacial da urbe, reconstituindo a cidade, como é possível perceber pelo subtítulo que o próprio Taunay atribuía à sala – *ensaio de reconstituição dos aspectos da cidade em 1840*.



Figura 5 – Sala A-15 do Museu Paulista. Consagrada ao passado da cidade de São Paulo, fotografia, ca. 1930. Fonte: Fundo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Exposta na sala em que o grande protagonista era a própria cidade, o papel desempenhado pelos jesuítas ficava reduzido a mero intermediário do processo de estabelecimento da vila, pelo que a tela de Oscar Pereira da Silva ficava incumbida apenas da representação do estabelecimento da urbe. O seu papel evocativo e pedagógico era, portanto, exíguo e descontextualizado, já que deixava de exercer a função a que havia sido proposta inicialmente, que era a de representar o evento primordial e embrionário, não apenas da cidade no aspecto territorial, mas da gênese de São Paulo, dos paulistas e, por extensão, de todo o Brasil.

A inserção deslocada da *Fundação de São Paulo* poder ser novamente explicada pelo seu conteúdo imagético, que apresentava um discurso contrastivo ao projeto de exposição elaborado por Taunay, que mencionava e louvava a união do índio com o europeu, mas praticamente omitia a Igreja e a ação dos missionários jesuítas. A possibilidade de a *Fundação de São Paulo* passar a ser vista como o momento inicial da narrativa de Taunay demonstrava-se inconcebível e se tornaria ainda mais difícil com os novos quadros que seriam instalados no hall de entrada do museu.

Na década de 1930, foram adquiridos quatro retratos de autoria de Wash Rodrigues: *D. João III, Martim Afonso de Souza, João Ramalho e Tibiriçá*. Esses quadros pretendiam evocar os primórdios da colonização ao representar as autoridades que determinaram a conquista das terras de São Paulo e também os patriarcas das famílias paulistas de elite. As telas foram colocadas no *hall* de entrada do museu, juntamente com as estátuas dos bandeirantes Antônio Raposo Tavares e Fernão Dias Paes Leme, feitas pelo artista italiano Luigi Brizzolara uma década antes, em 1922. Tais quadros tornaram-se o ponto inicial da narrativa de Taunay, já que representavam os primeiros colonizadores e os precursores dos paulistas, mameluco e bandeirante, desbravador do território sintetizado na figura da criança mestiça que aparece junto de João Ramalho e Tibiriçá.

Figuras como Martim Afonso de Souza, João Ramalho e Anchieta disputavam, nos discursos de historiadores e políticos, o título de fundador da cidade. Contudo, a partir dos anos 1920, quando a hegemonia político-econômica paulista passou a ser contestada, houve um grande investimento na identificação de São Paulo como cerne e construtor da nacionalidade brasileira. Dessa maneira, historiadores ligados ao Partido Republicano Paulista – Alfredo Ellis Jr., Afonso Taunay e Alcântara Machado – se encarregaram de propagar uma versão própria da identidade paulista. Assim, a figura do bandeirante ocupou um lugar de proeminência incontestável e João Ramalho assumiu definitivamente o posto de verdadeiro fundador da estirpe paulista, justamente por ser considerado o “primeiro bandeirante”. Em contrapartida, a imagem do jesuíta passou a ser atacada e, aos poucos, deixada em uma posição secundária em relação aos outros mitos fundadores.⁴⁶

Seguindo essa premissa, toda a narrativa criada no Museu Paulista conferia um papel periférico à Igreja e à fé cristã, sendo que a ação missionária durante o período de colonização foi praticamente omitida. Eram muito escassas as referências aos jesuítas nesta instituição e, dentre as existentes, nenhuma havia sido adquirida por iniciativa direta de Taunay.⁴⁷ Essa é uma grande evidência que o protagonismo que Oscar Pereira da Silva atribuiu ao catolicismo em sua grande obra histórica encontrava problemas e desacordos com os eventos e figuras selecionadas por Taunay para compor a história contada no Museu Paulista.

46. Ferretti; Capelato (1999, p. 13).

47. As únicas representações iconográficas que faziam referência aos jesuítas eram dois retratos de Anchieta, um exposto na Sala A15, e outro, feito por Benedito Calixto, na sala A-10. Havia ainda duas cartas escritas por José de Anchieta, e peças anchietanas, como biografias e processos de canonização. Taunay (1937, p.88); Moraes (2008, p. 214); Brefe (2005, p. 255-256).

48. O próprio Taunay ressalta esse aspecto da obra, quando a descreve na sala A15. "A notar-se nesta sala a grande tela de Oscar Pereira da Silva: *A fundação de São Paulo, a 25 de janeiro de 1554*, popularizada pela reprodução frequente". Taunay (1937, p. 88).

49. Revista da Faculdade (1932, p. 165).

50. Não foi encontrada notícia em jornais que indicasse as conclusões das obras. O relatório da Assembleia Legislativa referente ao ano de 1943 indica que as obras estavam em fase de conclusão. *A Vida Administrativa* (1943, p. 196). Na documentação do escritório Severo & Villaes, há um comprovante de pagamento da Diretoria de Obras públicas datado de dezembro de 1946. Acervo escritório Ramos de Azevedo, Biblioteca da FAU – USP.

51. Octavio (1999, p.177); Grola (2012, p. 88-91).

52. Grola, op. cit., p. 140-141.

53. *Ibid.*, p. 178-181.

Mesmo sem estar em evidência, pertencer a este museu contribuiu para a notoriedade da *Fundação de São Paulo*, já que ela ganhou uma projeção muito maior do que tinha na Pinacoteca além de ter sido, a partir de então, realçada a dimensão histórica a ela vinculada, motivo pelo qual passou a ser muito reproduzida desde a década de 1930.⁴⁸ Um caso exemplar foi a sua reprodução em vitral na Faculdade de Direito, cujo prédio começou a ser reformado em 1932.

Reclamando que o edifício da faculdade era destituído dos "requisitos necessários ao funcionamento de uma escola superior" e que "falta-lhe a nobreza das linhas arquitetônicas, que requer um edifício dessa natureza", Alcântara Machado, diretor da instituição, propôs uma reforma do local, em 1931.⁴⁹ Apontava a inadequação do velho edifício conventual, que não apresentava condições de higiene e conforto, além de precisar de mais espaço e salas mais adequadas. Em janeiro do ano seguinte, a reforma foi aprovada, seguindo o projeto de Ricardo Severo, engenheiro-arquiteto português, sucessor de Ramos de Azevedo em seu escritório. As obras começaram em 1932 e se estenderam até a década de 1940.⁵⁰ Como indicaram Octavio e Grola, a reforma, que acabou por se transformar em completa demolição do antigo convento e construção de novo edifício, tinha como objetivo não apenas ampliar as instalações e garantir a salubridade, mas combater a visão negativa da instituição e inseri-la nos "novos tempos".⁵¹

Visto que a Faculdade de Direito era considerada uma instituição-chave na construção do país, inclusive do regime republicano, a elite intelectual e política de São Paulo considerava premente a sua modernização. A modernidade, entretanto, não deveria se distanciar da tradição. O novo edifício projetado por Ricardo Severo seguia parâmetros do estilo *neocolonial*, tendência que surgiu nas primeiras décadas do século XX, que procurava afirmar a nacionalidade brasileira por meio da busca das raízes de nossa arquitetura, retomando elementos da arte construtiva do período colonial. Introduziam-se nas construções do presente os motivos representativos das construções pretéritas.⁵² O estilo arquitetônico adotado denotava a tentativa de afirmar um lugar de importância para a faculdade na história da nação e constituir-se como um espaço simbólico de consolidação da nacionalidade, que buscava legitimar o papel da academia na formação da nação.⁵³

A ideia de um vínculo com o passado também está muito visível na decisão de manter o Pátio das Arcadas, centro tradicional da primeira Academia de Direito, em torno do qual seria desenvolvido o "plano arquitetônico do novo edifício",⁵⁴ como anunciou Severo. O próprio edifício deveria se tornar uma espécie de museu da arte colonial, que cumpriria o papel de perpetuar os tipos característicos da tradição arquitetônica brasileira. A configuração desse espaço museológico era

notada não apenas pelos elementos arquitetônicos, mas também na ornamentação do edifício. Quadros de professores e de D. Pedro I e D. Pedro II, a estátua de José Bonifácio, o moço, placas em bronze com referência às antigas arcadas, placas comemorativas,⁵⁵ o túmulo do professor Júlio Frank e o próprio Pátio das Arcadas configuravam elementos expositivos de uma faculdade-museu. A máxima dessa configuração museológica, entretanto, é a série de vitrais, realizados pela Casa Conrado Sorgenicht⁵⁶ que se apresentam em sequência na escadaria.

No térreo, estão as referências ao próprio edifício e à constituição da faculdade, por isso, o vitral central representa memória do antigo convento, na forma que tinha no século XIX, quando já abrigava a Academia de Direito, juntamente com as igrejas franciscanas. Ele está ladeado por duas alegorias: a Filosofia e a Jurisprudência, que representam o fundamento do pensamento jurídico que sustenta a nação. Essas imagens fazem referência às alegorias de Rafael Sanzio presentes no teto da *Stanza della Segnatura*, no Vaticano.⁵⁷

No primeiro andar, o tríptico de janelas representa a gênese paulista (figura 6). O vitral central é o do quadro de Oscar Pereira da Silva, *Fundação de São Paulo*, que está acompanhado da *Partida da Monção*, de Almeida Junior, e de uma vista do Pátio do Colégio no século XIX. A imagem do centro representa o fundamento da urbe e a gênese dos paulistas, mediados pela fé católica e, de certa forma, sintetiza os vitrais laterais, que são desdobramentos deste. Uma vez que *A Partida da Monção* evoca a conquista do território ocidental feita por vias fluviais e empreendidas pelos paulistas, cuja origem estava já indicada na representação de 25 de janeiro de 1554. O outro representa simultaneamente o local onde a urbe foi fundada já transformada em cidade do século XIX e também faz referência à sede administrativa e política do estado, pois nesse período era ali que se situava o Palácio do Governo. A narrativa prossegue para o terceiro andar, onde está o vitral alusivo a *Independência ou Morte*, de Pedro Américo, simbolizando o nascimento da nação, cujo ato de bravura ocorrera em solo paulista.

O terceiro andar correlaciona-se ao térreo pelas alegorias presentes nos vitrais laterais, cujas referências são imagens de Rafael Sanzio que pertencem à *Stanza della Segnatura*, no Vaticano, na parede que se destina a exemplificar a Jurisprudência. Elas são compostas por duas figuras femininas consideradas virtudes cardeais, a da esquerda representa a Fortaleza e a da direita, a Temperança. Junto delas, há anjos que simbolizam as virtudes teológicas. Junto à Fortaleza, encontra-se a Caridade, e, com a Temperança, está a Esperança.⁵⁸ Por fim, o vitral central do terceiro andar é o símbolo da Faculdade de Direito, representado pela Lei das XII Tábuas justaposta à balança e à espada.

54. Severo (1938, p. 22).

55. Havia placas comemorativas aos poetas Fagundes Varela, Álvares de Azevedo e Castro Alves, e também com frases de Joaquim Nabuco e Rui Barbosa.

56. Sobre vitrais da Casa Conrado, ver Mello (1996, p. 178-184).

57. Octavio (1999, p.190-191).

58. Sobre a interpretação das imagens do Vaticano, ver Wind (1937/1997, p. 69).

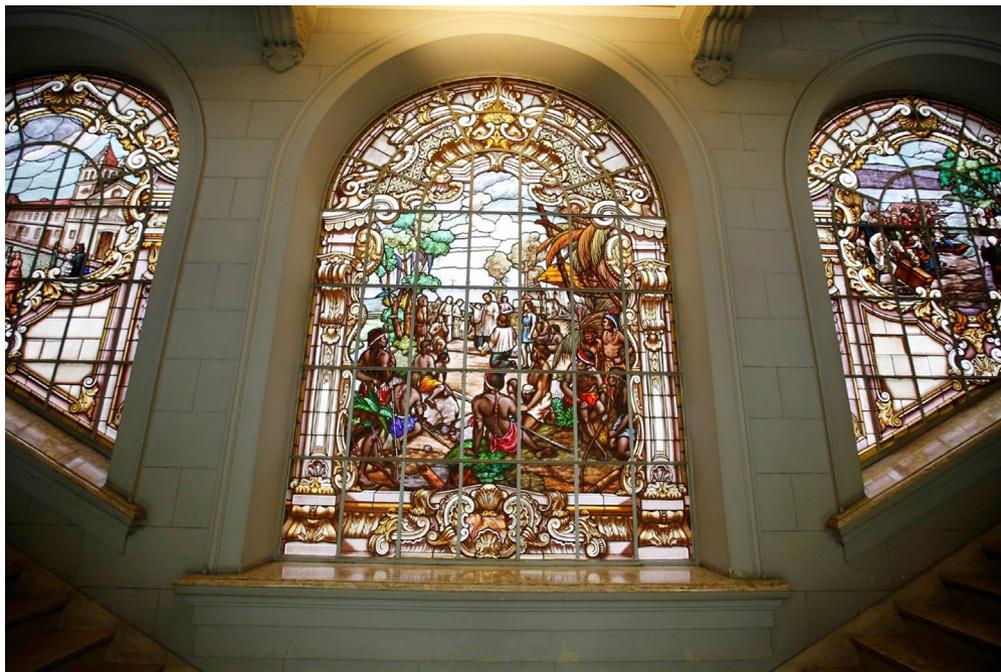


Figura 6 – Casa Conrado Sorgenicht, Vitrais da Faculdade de Direito, ca. 1940. Foto: Marcos Santos/ USP Imagens, 18 ago. 2015.

A narrativa visual que ali se reproduzia tem uma evidente referência ao Museu Paulista, pois foram utilizadas três obras de seu acervo, que conferiam força ao conjunto, sobretudo por seu caráter documental, já que ali se configura, simbolicamente, uma “janela do passado”. A trajetória criada por meio dos vitrais integra a História Nacional a valores universais, verificados pelas referências aos ideais clássicos das imagens alusivas ao Vaticano. Nessa narrativa, a história da nação parte do estabelecimento de São Paulo e culmina com a emancipação política brasileira, e é construída pelos quadros *Fundação de São Paulo*, *Partida da Monção* e *Independência ou morte*, porém, se no Museu Paulista a origem está associada à miscigenação, representada pelos quadros de Tibiriçá e de João Ramalho, na Faculdade de Direito a gênese é a bênção realizada em 25 de janeiro de 1554, cuja imagem foi concebida por Oscar Pereira da Silva.

Nessa faculdade, que mantinha uma relação basilar com a Igreja Católica, tendo em vista que fora instalada no convento dos franciscanos, uma imagem em que os religiosos desempenham um papel central é bastante oportuna para configurar o ato embrionário da cidade e da narrativa ali desenvolvida. Com isso, a *Fundação de São Paulo* ganhava visibilidade e proeminência, pois além de decorar o prédio da instituição que pretendia ser símbolo da modernidade e da tradição, representava o ato primordial da história ali narrada.

Em 1941, a revista *Acrópole* publicou um artigo do Centro Acadêmico XI de Agosto e imagens da faculdade de Direito reformada.⁵⁹ Em uma das páginas da revista, foi veiculada uma propaganda da Casa Conrado e a imagem escolhida para compô-la foi justamente o vitral da *Fundação de São Paulo* (figura 7). É interessante notar, entretanto, que há um erro no título do quadro, que foi nomeado como *A Primeira Missa no Brasil*. O equívoco faz confundir a história de São Paulo com a do Brasil, trasladando o evento ocorrido na Bahia para o solo paulista. O erro também evidencia as semelhanças compositivas entre as obras de Oscar Pereira da Silva e Victor Meirelles e ressalta a importância do ato religioso, ao contrário do que ocorria com a tela na sala A-15 do Museu Paulista. No entanto, aqui também se perdia uma característica fundamental dessa representação, que era ser o momento inaugural de São Paulo e do seu povo. A relação intrínseca com a cidade e com os paulistas era um aspecto que seria plenamente estabelecido alguns anos mais tarde, com o IV Centenário de São Paulo.



*A fotografia ao lado, reproduzindo
"A Primeira Missa no Brasil"
é de um dos muitos e belíssimos vitraes
colocados na Faculdade de Direito de
São Paulo e executados pela*

CASA CONRADO LTDA.

Ateliê e Exposição a
Rua Brigadeiro Galvão, 871
CAIXA POSTAL 811 - PHONE 5-5089
São Paulo

★
VIDROS • ESPELHOS • CRISTAIS
e VITRAES de ARTE.

C. I. SOUZA NOSCHESSE S/A

FABRICANTES DE
APARELHOS SANITARIOS E DOMESTICOS

RUA JULIO RIBEIRO, 243

TELEGRAMAS: **FUNDICÃO** — CAIXA POSTAL 920

TELS. { 3-1519 VENDAS
3-3458 GERENCIA
3-1329 COMPRAS

FILIAL:	LOJA:	FILIAL:	FILIAL:
SANTOS	SÃO PAULO	SÃO PAULO	BELO HORIZONTE
Rua João Pessoa, 138 Telefone 2053	Rua Libero Badaró 580 Telefone 2-2966	Rua Oriente, 487 Telefone 3-3057	Rua Bahia, 1052 Ent. Teleg.: FIP

Figura 7 – Revista *Acrópole*,
1941. Acervo digital da Bi-
blioteca da FAU-USP.

60. Sobre a tela *Fundação de São Vicente*, cf. Oliveira. (2018).

61. A obra, inaugurada em 1925, teve sua imagem reproduzida no dia 25 de janeiro de diversos jornais entre 1925 e 1953. Na *Folha da Manhã* em 1925, 1926, 1927, 1929, 1930, 1931 e 1942. Na *Folha da Noite* em 1932, 1933 e 1936. No *Correio Paulistano* em 1927 e no *O Estado de S. Paulo* em 1929, 1941, 1944, 1945 e 1949. Em contrapartida, nesse mesmo período, a tela de Oscar Pereira da Silva só foi reproduzida em 1929, como foi indicado anteriormente.

62. Meneses (2002, p. 138-140).

63. A partir dos anos 1940, surgem propostas para a reconstrução do conjunto jesuítico do Pátio do Colégio, tendo em vista que ele havia sido muito modificado e nele estava instalada a Secretaria de Educação. Em 21 de janeiro de 1954, foi assinada uma lei pelo governador Lucas Nogueira Garcez que devolvia à Companhia de Jesus o terreno do Pátio do Colégio. Cf. Lima (1998-1999).

UMA IMAGEM URBANA IDEAL: A FUNDAÇÃO DE SÃO PAULO DIFUNDIDA E DISPUTADA

Estar exposta no Museu Paulista desde 1929, tal como ocorreu com a *Fundação de São Paulo*, fez com que ela recebesse mais atenção e tivesse o seu valor documental destacado. Contudo, por sua presença não ser central no museu, já que não fazia parte do eixo principal da narrativa construída por Taunay, além de estar instalada em uma sala que obliterou seus significados, a obra não havia se tornado o marco fundador de São Paulo e dos paulistas. Ademais, essa posição era disputada com outras referências, como as telas de Martim Afonso de Souza, João Ramalho e Tibiriçá, instaladas no *hall* do Museu Paulista, que foram muitas vezes usadas para representar o início de São Paulo e, sobretudo, dos paulistas. A *Fundação de São Vicente*, de Benedito Calixto, era outra obra muito frequente nas referências às primeiras vilas e ao início da colonização na capitania.⁶⁰ Em relação ao processo missionário, o retrato de Anchieta era amplamente difundido. Além das referências dentro do museu, havia ainda as de fora dele, como o *Monumento Glória Imortal aos Fundadores*, de Amadeo Zani.⁶¹

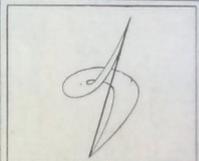
O ano de 1954, entretanto, faria com que a tela de Oscar Pereira da Silva ganhasse centralidade, tendo em vista as comemorações do quarto centenário da fundação da cidade de São Paulo, momento crucial para a afirmação simbólica paulista e paulistana por meio da evocação do passado. A imagem da tela tornou-se emblemática durante essas comemorações, já que os seus atributos formais se configuraram em “vetores potenciais de conteúdos afetivos”, capazes de conduzir a imagem a um processo de “iconização”, tal como postulou Ulpiano Bezerra de Meneses.⁶² Na década de 1950, a Igreja Católica retomou o lugar de destaque na narrativa histórica, que apresentava a cidade como uma urbe predestinada ao cristianismo desde a sua origem e que seguia um caminho lógico e natural em direção ao progresso. O destaque atribuído ao viés religioso ficou evidente, por exemplo, na valorização do Pátio do Colégio e nas propostas para a sua reconstrução, concretizadas em 1954.⁶³

A tela de Pereira da Silva encontrou, então, possibilidade de desempenhar um papel privilegiado, já que continha uma imagem sobre o ato inicial de São Paulo, em convergência à interpretação de muitos historiadores afins à memória católica, políticos e grande parte da mídia. A tela colocava como ponto central os jesuítas, embora ali também estivessem Tibiriçá e João Ramalho. A imagem, portanto, conciliava diversos personagens e tornou-se muito oportuna para ser utilizada em diferentes suportes relacionados às comemorações.

Um exemplo da importância da igreja e do catolicismo para São Paulo é visível na propaganda da Semp Rádio e Televisão S.A. (figura 8). A imagem ali remete à cena criada por Oscar Pereira da Silva, embora bastante relida, já que tem contornos mais modernos. Porém, representa a mesma ação que há no quadro – o ato da bênção – e a mesma postura dos personagens centrais, o que torna a associação muito evidente. No texto, a fé e a religião são mobilizadas para justificar e legitimar o crescimento da cidade e o bom resultado da miscigenação que deu origem ao paulista:

As comemorações que engalanam São Paulo na passagem do seu IV Centenário de fundação, significam também um ato de Fé. A própria São Paulo, desde o seu primeiro momento foi um propósito de Fé. Fé no templo-escola-oficina que então se erguia, Fé na mescla de três raças que fundamentaram uma civilização tropical, Fé no amanhã da terra e do povo, que como uma espiral ascendente rumo ao futuro assinala a entrada do porvir!⁶⁴

**25 DE JANEIRO
DE 1954**



As comemorações que engalanam São Paulo na passagem do seu IV Centenário de fundação, significam também um ato de Fé. A própria São Paulo, desde o seu primeiro momento foi um propósito de Fé. Fé no templo-escola-oficina que então se erguia, Fé na mescla de três raças que fundamentaram uma civilização tropical, Fé no amanhã da terra e do povo, que como uma espiral ascendente rumo ao futuro assinala a entrada do porvir!

SEMP - Rádio e Televisão S.A., pioneira da rádio-recepção e da televisão nacionais, une neste festivo momento, a sua Fé nos destinos da Pátria, àquela expressão de confiança no povo que fez de São Paulo
"a cidade que mais cresce no mundo!"

SEMP - Rádio e Televisão S.A.
Avenida Liberdade, 646 - São Paulo - Brasil



PROJETO DA NOVA FÁBRICA EM SÃO CAETANO DO SUL - SÃO PAULO

Figura 8 – Propaganda Semp Rádio e Televisão S.A., *O Estado de S. Paulo*, 25 de janeiro de 1954.

65. Lofego (2004, p. 29).

66. Quarenta (2009, p.184).

67. Moura (1994, p. 231-246).

68. *Folha da Manhã* (1954, p. 9).

69. *Ibid.*, p. 5.

A referência a *Fundação de São Paulo* é mais evidente na propaganda da empresa de relógio Hora (figura 9). Nela, há o núcleo central do quadro de Oscar Pereira da Silva e um índio em primeiro plano, que é diferente dos que aparecem na representação pictórica, mas semelhante ao leitor que, como ele, contempla a cena pretérita. Silvio Luiz Lofego afirma que, nas comemorações do IV Centenário, a projeção do futuro vinha do passado, assim, esse precisava estar à altura das aspirações do presente.⁶⁵ Era imprescindível, portanto, reelaborar a história da cidade, reestruturando seus alicerces. Ednilson Quarenta demonstra que a imagem da fundação ficou cada vez mais circunscrita a Anchieta e Nóbrega, em contraposição a outros símbolos utilizados no passado.⁶⁶ Tratava-se, afinal, de comemorar precisamente o que ocorrera em 25 de janeiro de 1554, evento no qual os protagonistas eram sem dúvida os inicianos fundadores da nova missão. Como indicou Esmeralda Moura, os anúncios associavam glória e fascínio do passado com interesse do setor urbano-industrial e, cada vez mais, a imagem do nascimento da cidade tornava-se indissociável da tradição cristã e, principalmente, da pessoa de Anchieta.⁶⁷

Esse esforço de associação entre passado e presente é visível na propaganda da *Monções Construtora e Imobiliária S/A* (figura 10), em que a cena central do quadro de Oscar Pereira da Silva aparece junto aos retratos de Anchieta e Nóbrega e uma foto da "São Paulo moderna". O anúncio afirma: "Evocação do passado... exaltação do futuro!" O texto da propaganda, sem mencionar os missionários, destaca a ação dos bandeirantes, ao indicar: "no passado das tuas 'Bandeiras', aí está, São Paulo, a melhor certeza do teu futuro magnífico, ante-visto no esplendor do teu presente!"⁶⁸ Assim, partia da imagem dos fundadores, passava pelos feitos dos bandeirantes, para, enfim, chegar aos paulistas, filhos dos bandeirantes, a quem não importavam essas linhas limitadoras, pois o sentido da expansão, naquele momento, era vertical: "Rumo aos céus e aos espaços infinitos, sem outro limite que não o da própria inteligência!"⁶⁹ O mito do bandeirante já não podia abarcar sozinho toda a reconciliação com o passado. Por isso, foi necessário recorrer aos "verdadeiros" paulistas oriundos da "raça" portuguesa, bem como a outros importantes personagens do passado piratiningano, como o índio. Assim, a imagem criada por Oscar Pereira da Silva configurava-se como ideal.

Além de estar presente nas propagandas, outros suportes também fizeram uso da tela em objetos comemorativos da efeméride. A bandeja feita pela empresa Metalma (figura 11) reproduziu o quadro em seu fundo. Em alguns casos, a referência é sutil, como o prato de porcelana (figura 12), que tem a reprodução parcial do quadro, já que parte da cena está encoberta pela figura de José de Anchieta. Na borda da porcelana há imagens de edifícios significativos para a

história de São Paulo, como o Pátio do Colégio, a antiga Sé, o paço municipal e, encabeçando o conjunto, está o brasão da cidade. O calendário da Goodyear (figura 13) divulgou uma *pin-up* feita por Vicente Caruso, responsável por adaptar ao Brasil esse estilo americano de uso da figura feminina. Para o calendário da efeméride, há uma moça em vestido de festa descortinando a paisagem de São Paulo, em que é possível ver prédios icônicos, como o Martinelli, o Edifício Altino Arantes, conhecido como “Banespão”, e o prédio do Banco do Brasil. A cortina, abraçada pela modelo, é a bandeira do estado de São Paulo e, ao fundo, há um quadro com clara referência à obra de Oscar Pereira da Silva.

o segredo dos Paulistas:

não perder tempo!



Olhem o passado, aquela hora que assinalou a fundação de São Paulo, o instante maravilhoso em que bugres empenachados espiavam curiosos a celebração da primeira missa no Planalto. Hoje, transcorridos quatrocentos anos, podemos ajuizar exatamente a significação desse fato. É uma lição que nos ensina que não devemos perder tempo... Que cada um de nós tem a sua parcela de responsabilidade quanto ao futuro de São Paulo. O segredo do extraordinário progresso de nossa terra não tem sido outro que o trabalho com todas as suas imposições: pontualidade, divisão e aproveitamento máximo do tempo. Prosseguir, pois, nesse mesmo critério, é contribuir decisivamente para a maior grandeza de São Paulo, grandeza para a qual a Empresa Brasileira de Relógios “Hora” S.A. julga vir contribuindo também — e tem nisto o seu melhor galardão.

**EMPRESA BRASILEIRA DE RELÓGIOS
“HORA” S.A.**

QUATRO SÉCULOS DE VIDA, TRABALHO E PROGRESSO SOCIAL
UM QUARTO DE SÉCULO DE RELÓGIOS ESKA NO BRASIL

Foto: C. M. de Araújo

FOLHA DA MANHÃ, DOMINGO E SEGUNDA-FEIRA, 24 E 25 DE JANEIRO DE 1954 - ATUALIDADES E COMENTÁRIOS - II - Pág. 9

Figura 9 – Propaganda da empresa de relógios Hora S.A., *Folha da manhã*, 24 e 25 de janeiro de 1954.



EXALTAÇÃO DO FUTURO!

NO passado das tuas "Bandeiras", aí está, São Paulo, a melhor certeza do teu futuro magnífico, ante-visto no esplendor do teu presente!

Terra dos Bandeirantes, os ciclópicos gigantes cujas bolas marcaram as coxilhas... deixaram rastros na Amazônia... afundaram-se pelo litoral... e compassaram o oeste da Pátria Brasileira... as tuas singulares virtudes permanecem hoje ainda mais palpantes do que ontem pois, si os "Bandeirantes" tiveram o seu progresso limitado pelas dividas da Pátria ou pelas espumas do mar, aos seus filhos de hoje, os paulistas, não mais importam essas linhas, resoltivos a fazer-te crescer e expandir no sentido vertical, rumo aos céus e aos espaços infinitos, sem outro limite que não o da sua própria inteligência!

Fonte perene de estímulo à iniciativa, às realizações e ao civismo, és um esplêndido monumento homenageando o trabalho e o dinamismo dos teus próprios filhos.

E a Monções, cujo nome propositadamente evoca uma das tuas mais caras epopéias, neste teu dia de glórias, em que, há quatrocentos anos do teu berço, engatinhas os primeiros passos na senda luminosa do futuro, rejubila-se, felicitando-te e felicitando-se, porque tem crescido e crescerá contigo, marchando o teu busto de imponentes conjuntos arquitetônicos, nos quais a família paulistana tem encontrado o seu "lar próprio". Parabéns, São Paulo, querida!

MONÇÕES CONSTRUTORA E IMOBILIÁRIA S/A

DIRETORIA: Dr. Sylvio Brand Corvão - Diretor-Presidente
 José Artacho Jarado - Diretor-Superintendente
 Aurélio Jurado Artacho - Diretor-Tesoureiro
 José de Castro Tibiriçá - Diretor-Geral



Vista da moderna São Paulo, vendo-se ao fundo o Casarão Vieiro

A CONTRIBUIÇÃO DA MONÇÕES PARA O PROGRESSO DE SÃO PAULO

2.790 Residências já entregues e em construção:

44 residências em Vila Pompeia • 320 residências na Cidade Monções • 46 fazendas apartamentos no Edifício Fins • 40 apartamentos no Edifício Duque de Caxias • 85 apartamentos no Edifício Pacembá • 300 apartamentos no Edifício Vislumbres • 369 apartamentos no Edifício Picoalto • 300 apartamentos no Edifício Imigrantes • 363 no Edifício Horizontais • 30 no Edifício Verde Mar (Santos) • 200 no Edifício Escada (Santos) • 100 no Edifício Dia, Veridiana, Prado • 113 no Edifício Jans Monard • 113 no Edifício Ardeles • 200 no Edifício Lavoura • 110 no Edifício General Jardim Garagens para 850 carros. - 54 lojas.

Área construída: cerca de 500.000 m²
 Número de Operários em Serviço - 2.548

FOLHA DA MANHÃ, DOMINGO E SEGUNDA-FEIRA, 24 E 25 DE JANEIRO DE 1954 - ATUALIDADES E COMENTÁRIOS - II - Pág. 5

Figura 10 – Propaganda Monções construtora e Imobiliária S/A, *Folha da manhã*, 24 e 25 de janeiro de 1954, p. 5.



Figura 11 – Bandeja comemorativa do IV Centenário de São Paulo, 1954, lata 33 x 45 x 2 cm, Metalma. Acervo do Museu Paulista da USP. Foto: Helio Nobre.



Figura 12 – Prato comemorativo do IV Centenário da cidade de São Paulo, 1954, Mauá, Porcelana Mauá S/A, 27 cm de diâmetro. Acervo do Museu Paulista da USP. Foto: Helio Nobre.



Figura 13 – Vicente Caruso, Calendário Goodyear, 1954. In: *Folha de S.Paulo*, 10 ago. 2014.

Os jornais também publicaram textos de historiadores sobre a história de São Paulo. Junto a eles, foram divulgadas imagens de quadros e estátuas, principalmente pertencentes ao Museu Paulista. *O Estado de S. Paulo*, na sua edição especial de 160 páginas, publicou uma profusão de imagens que narravam a história desde antes da fundação de São Paulo até a República, usando imagens como *João Ramalho e filho*, *Tibiriçá e seu neto*, de José Watsh Rodrigues, *Fundação de São Vicente*, de Benedito Calixto, *Fundação de São Paulo* e *Combate dos Botocudos em Mogi das Cruzes*, de Oscar Pereira da Silva, *Domingos Jorge Velho*, de Benedito Calixto, estátua de Raposo Tavares, de Luigi Brizzolara, *Partida da Monção*, de Almeida Junior, *Aclamação de Amador Bueno*, de Oscar Pereira da Silva.

Na *Gazeta*, a narrativa foi mais sintética e iniciava-se com a *Fundação de São Paulo*, que acompanhava o texto “Há quatrocentos anos São Paulo amanhecia (1554-1954)”, de Titio Livio Ferreira. Nas páginas subsequentes era possível ver *Partida da Monção*, de Almeida Junior, *Combate dos Botocudos em Mogi das Cruzes*, de Oscar Pereira da Silva e *Pouso no sertão*, de Aurélio Zimmermann, junto com o texto “Bandeiras e Monções”, de Almeida Magalhães. O texto “Quatro séculos de governo da cidade”, de Silveira Peixoto, vinha junto ao quadro *Paço municipal*, de José Wasth Rodrigues. Havia ainda um texto do IHGSP, sem indicação de autoria, em homenagem ao tricentenário da aclamação de Amador Bueno, intitulado “Amador Bueno, rei do Brasil”, junto com a tela de Oscar Pereira da Silva, *Aclamação de Amador Bueno*.⁷⁰ Por fim, havia um artigo intitulado “Um altar da pátria às margens do Ipiranga”, com a imagem do *Monumento à Independência*, de Ettore Ximenes.

Com esses textos e imagens, as comemorações de São Paulo não se limitavam ao evento da fundação da cidade, estendiam-se desde a colônia até a Independência e a República, procurando mostrar como os paulistas tinham sido de fundamental importância para os destinos da nação. Para isso, as imagens do Museu Paulista e a narrativa iconográfica de Taunay eram muito adequadas e eficientes. E, nessa efeméride em que o 25 de janeiro de 1554 era inescapável, a tela de Oscar Pereira da Silva se tornava uma concepção bastante conveniente. Sua inserção no Museu Paulista contribuiu amplamente para a construção de uma memória social em que a *Fundação de São Paulo* se tornou a imagem por excelência da origem da capital paulista, superando outras referências como a tela de mesma temática feita por Antônio Parreiras.⁷¹ O próprio monumento de Amadeu Zani, tão difundido nos anos anteriores, perdeu espaço para a obra de Oscar Pereira da Silva.

Apesar de tanta evidência da *Fundação de São Paulo* nas comemorações do IV Centenário, ela permaneceu longe dos olhos do público. Em 1954, o Museu Paulista passou todo o ano fechado para reformas, o que levou a instituição a emprestar parte de seu acervo para a exposição histórica que ocorreu no Parque Ibirapuera. A tela de Oscar Pereira da Silva, entretanto, não figurou entre as obras cedidas. Um motivo para essa ausência pode ter sido o fato de, nesse mesmo ano, o quadro ter passado por um processo de restauro. Sem a sua participação na exposição e com o Museu Paulista fechado, o acesso ao quadro de Oscar Pereira da Silva decididamente esteve comprometido. Contudo, isso não impediu que ele cumprisse um papel decisivo nas representações divulgadas durante as comemorações do aniversário da cidade, apenas por meio de reproduções. Outras obras e outros símbolos poderiam, todavia, ter sido mobilizados nessa campanha,

70. Dessa lista, a única tela que não pertence ao acervo do Museu Paulista é a aclamação de Amador Bueno, de Oscar Pereira da Silva, hoje conservada no Palácio dos Bandeirantes, sede do governo do estado de São Paulo.

71. Em 1913, o então prefeito de São Paulo, Raymundo Duprat, encomendou a Antônio Parreiras e recebeu um quadro com a temática da fundação de São Paulo. O quadro encontra-se na Prefeitura de São Paulo.

72. Resolução nº1.505, de 18 de outubro de 1963.

73. Ofício nº 638/63. Acervo da Pinacoteca de São Paulo.

74. As telas de Almeida Júnior eram: *Fuga do Egito*, *Batismo de Jesus*, *Cristo na Cruz*, *Paisagem Fluvial*, *Paisagem do sítio "Rio das Pedras"*, *Tabatinguara antiga* (ponte da Tabatinguara), *Retrato de Ioca*, *Retrato de D. Joana Liberal da Cunha*, *Mosqueteiro*, *Violeiro*, *Nhá Chica*, *Cabeça de caipira*, *Amolação interrompida*, *Picando fumo*, *Caipiras negaceando*, *Apertando o lombilho*, *Cozinha caipira*, *O importuno* (visita importuna), *A pintura* (alegoria), *Peixoto Gomide*, *Dr. Francisco Eugênio Pacheco Silva*, *Manoel Lopes de Oliveira*, *José Manoel de Mesquita*, *Dr. Euzébio Stevaux*. Havia ainda objetos da coleção Almeida Júnior: tela, cavalete, caixa de tintas, banquinho, a última paleta, máscara de gesso. E havia telas descritas como pertencentes à "coleção de artes plásticas do Museu Paulista": *Sera* (bois e carneiros), de Ruggero Panerai, *Retrato de José Ferras de Almeida Junior*, de Paulo do Vale Junior, *Cabral*, de Eliseu Visconti, *Camões lendo os Luziadas*, de Carneiro, *Figura representando uma moça*, de H. Bernadelli, *Conselheiro Dr. Antonio Moreira Barros*, de S. Escolá, um painel decorativo, de H. Bernadelli. Cf. Ofício nº 211/72, de 31 de outubro de 1972, folha 3.

75. Correspondência ao reitor da Universidade de São Paulo em 5 de março de 1964, folha 1-3. Acervo da Pinacoteca de São Paulo.

porém, a escolha recaiu sobre a *Fundação de São Paulo*, que, como se viu, encaixava-se num redirecionamento das interpretações históricas em que os jesuítas e a síntese católica ganhavam força e contemporaneidade.

Ainda que a *Fundação de São Paulo* fosse incômoda aos olhos de Taunay no momento da sua transferência, motivo pelo qual jamais foi integrada ao cerne discursivo da exposição sobre a história paulista e nacional, o transcurso do tempo renovou e notabilizou sua apropriação social. Foi a sua incorporação ao acervo do Museu Paulista e a sua exposição ao público por duas décadas, que permitiu sua retomada na década de 1950 como visão da origem de São Paulo e explicação de sua grandeza no presente. Com a *Fundação de São Paulo* inserida no imaginário social como um documento visual do início da cidade, o seu pertencimento ao Museu Paulista era visto como coerente e inquestionável. Porém, essa situação se alteraria alguns anos mais tarde, quando a Pinacoteca requisitou que a obra fosse devolvida ao seu acervo.

Em 1963, foi aprovada uma resolução pelo governo de São Paulo que dispunha "sobre o recolhimento à Pinacoteca do Estado dos quadros a ela pertencentes que se encontram em outras Repartições Públicas".⁷² Por isso, em 11 de novembro do mesmo ano, o então diretor da Pinacoteca, Túlio Mugnaini Otelo, enviou um ofício à direção do Museu Paulista solicitando a devolução de três telas que figuravam no registro patrimonial, mas não se encontravam no acervo da Pinacoteca: *Partida da Monção*, de Almeida Júnior, *Fundação de São Paulo* e *Descobrimento do Brasil*, de Oscar Pereira da Silva.⁷³

A resposta de Mário Neme, diretor do Museu Paulista, foi veementemente contrária à requisição da Pinacoteca e ainda decidiu pleitear obras⁷⁴ que estavam em poder daquela instituição, mas, segundo ele, pertenciam ao museu. Tentou demonstrar que *Partida da Monção* e *Descobrimento do Brasil* haviam sido adquiridas em 1901 e 1902 respectivamente, transcrevendo trechos da *Revista do Museu Paulista* em que constavam essas informações, além de indicar em que página elas estavam citadas nos livros de aquisições. O diretor relatou ainda o ir e vir das telas, que foram deslocadas, em 1905, para a Pinacoteca e, em 1929, haviam retornado ao Ipiranga, segundo ele, para se inserirem "em contextos históricos de grande significado", empreendido em "bom êxito" durante a gestão de Taunay. Justificava, assim, que a devolução das obras ocorrera para que elas servissem à narrativa que então se constituía no Museu Paulista. Mencionou a inauguração da Salão das Monções e acrescentou: "A ideia de uma maior adequação, implícita neste fato, é que certamente terá inspirado a subsequente devolução de o 'Descobrimento do Brasil' ao Museu, assim como a remessa de a 'Fundação de São Paulo', de O. P. da Silva".⁷⁵

Deve-se notar que, ao se referir ao *Descobrimento do Brasil*, ele utilizou a palavra “devolução”, enquanto para a *Fundação de São Paulo* usou “remessa”. Portanto, não alegava que esta tela pertencesse ao Museu Paulista, mas justificava a sua incorporação ao acervo ao dizer que ela seria empregada em “contextos históricos” e, assim, teria “maior adequação” do que tinha na Pinacoteca. As suas justificativas, no entanto, não foram suficientes e, em outubro de 1972, o chefe de Gabinete da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, Aldo Nilo Losso, insistiu na devolução das três telas à Pinacoteca, afirmando que elas haviam sido cedidas “a título de empréstimo” em virtude de reformas no imóvel que lhe fora destinado. Visto que o prédio estava recuperado e adaptado para “abrigar condignamente todo seu acervo”, pedia urgência para que as peças fossem restituídas.⁷⁶

A disputa continuou nos anos seguintes. De um lado, o diretor do Museu Paulista alegava que as telas haviam sido adquiridas “com verbas próprias e antes da criação da Pinacoteca” e que a instituição dispunha de “documentos e evidências” que comprovavam que todas as peças – as três telas e as 37 peças que estavam na Pinacoteca – pertenciam ao seu “patrimônio histórico e artístico”.⁷⁷ Mesmo sem evidências de que a *Fundação de São Paulo* tivesse sido adquirida para o Museu Paulista, o diretor a inclui como item de direito daquela instituição. Por outro lado, a direção da Pinacoteca insistia na devolução das três telas e na permanência das outras peças em seu acervo. Em 1975, o então diretor da Pinacoteca, Alfredo Gomes, anunciava que o problema carecia de solução e concluía dizendo:

Julga-se de melhor alvitre o harmonioso entendimento no supremo escalão governamental a fim de ser encontrada a almejada fórmula [...] no sentido de se manter, no referido Museu [Paulista], a representatividade de significação histórica, deixando, na Pinacoteca do Estado, a de alcance primordialmente pictórico, positivando-se, em ambos centros de cultura, a reverência de São Paulo e do Brasil aos artistas imortais, criadores e motivadores de Beleza, principalmente, no realce aos grandes pintores patrícos.⁷⁸

Seguindo essa proposta, *Fundação de São Paulo*, *Descobrimento do Brasil* e *Partida Monção* deveriam ficar no Museu Paulista, enquanto as outras 37 peças, na Pinacoteca. Mais uma vez estabelecia-se o critério de “histórico” e “artístico” para diferenciar as duas instituições. O dilema, no entanto, não foi resolvido e uma nova tentativa de reaver as três telas do Museu Paulista foi empreendida em 1989. Tendo em vista a insistência da direção da Pinacoteca em afirmar que as obras lhe pertenciam e pedindo a sua devolução⁷⁹ com a justificativa de ser necessário regularizar a situação perante o Tribunal de Contas, o diretor do Museu Paulista, Ulpiano Bezerra de Meneses, apresentou um histórico elaborado por Maria José Elias

76 Ofício G.S. nº1872/72d de 24 de outubro de 1972. Acervo da Pinacoteca de São Paulo.

77. Ofício nº 211/72 de 31 de outubro de 1972 (grifos do próprio documento). Acervo da Pinacoteca de São Paulo.

78. Ofício 02465/73-SCET. Acervo da Pinacoteca de São Paulo.

79. Certificado de 31 de outubro de 1989.

80. Ofício nº GD/008 90/MP.

81. Meneses (2003, p. 27).

que pretendia comprovar definitivamente a propriedade das obras. Os argumentos eram semelhantes aos apresentados em 1964 e respaldados na *Revista do Museu Paulista* e no livro de aquisições. Mas, ao contrário das outras telas, faltavam documentos que comprovassem a aquisição da *Fundação de São Paulo*:

3.1 – Adquirida pelo Governo do Estado em 1909 e registrada no livro de aquisição nº 6, p. 474, (n. 1), nº 7, p. 66.

Observação: Este livro de Aquisição, como alguns outros do Museu Paulista, em virtude de desmembramentos internos e transferências de vínculos da instituição, foram removidos para outros arquivos administrativos do Estado; está em curso, no momento, uma pesquisa para sua localização e posterior pedido de devolução.

3.2 – Retirada do edifício do Museu Paulista, para exibição na Pinacoteca do Estado, em datas e condições presumivelmente idênticas as dos itens 1.2 e 2.2, mas que não podem ser precisadas pela ausência do livro a que acima se alude.⁸⁰

A presença da tela no acervo do Museu Paulista era tão pertinente, que, de fato, acreditava-se que ela havia sido desde a aquisição destinada ao seu acervo. Essa presunção era alimentada pelo fato dela ser uma pintura histórica e por fazer parte do imaginário social relativo ao início de São Paulo. Por muito tempo, ela havia sido compreendida como um documento visual do evento nela representado, assim como outras obras do mesmo museu. Em 1990, ela não era mais interpretada como “janela para o passado”, mas como um documento do início do século XX, que era vetor de significados, e uma importante fonte para se entender o momento em que ela foi produzida e consumida, como o próprio Ulpiano Bezerra de Meneses havia postulado.⁸¹ Com esse novo significado, a sua presença nesse museu era adequada. Por isso, ela e as outras duas telas foram retiradas do livro de tomo da Pinacoteca, tornando-se efetivamente integrantes do acervo do Museu Paulista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre *Fundação de São Paulo* e o Museu Paulista foi marcada por tensões e, por isso, a obra percorreu uma trajetória tortuosa até conseguir se consagrar ali. Em 1907, ela foi concebida com o objetivo de figurar no Museu Paulista como um documento histórico da fundação de São Paulo, porém, seu

discurso visual contrastava com o pensamento e o posicionamento de Hermann von Ihering, diretor da instituição, assim, ela foi vista como inadequada e incompatível ao Museu Paulista. Em 1929, sua transferência era considerada apropriada, tendo em vista o seu gênero artístico, amplamente utilizado pelo então diretor do museu, Afonso Taunay, para a reelaboração da seção histórica do Museu. No entanto, novamente, a proposta visual encontrava resistência na narrativa proposta por Taunay, por isso sua entrada e exposição na instituição foi absolutamente silenciada. Estar no museu, entretanto, foi suficiente para que a obra fosse compreendida como um documento histórico e utilizada como “janela do passado”, por isso, ela passou a servir de suporte a narrativas, como nos vitrais Faculdade de Direito e no material produzido para o IV Centenário da Fundação de São Paulo. Aos poucos, então, a tela conquistou uma centralidade e tornou-se o documento visual por excelência do início de São Paulo. Isso justificou a disputa pela sua permanência no Museu Paulista, mesmo sem haver comprovação, quando ela foi requisitada pela Pinacoteca, em 1963. A sua releitura, como um documento histórico do início do século XX, garantiu que, em 1990, ela fosse destombada da Pinacoteca e confirmada como acervo do Museu Paulista.

Desde então, a tela manteve-se nessa instituição, como monumento a que se quer dar um renovado estatuto de documento histórico. Em 2007, ela foi integrada a uma exposição de longa duração denominada *Imagens Recriam a História*, voltada à problematização das telas históricas como representações, compreendidas necessariamente a partir de sua concepção e apropriação social.⁸² Seguindo essas sinalizações, pretendeu-se aqui demonstrar que, efetivamente, a tela é vetor de significados, que impactaram seu destino e suas várias apropriações ao longo dessa sinuosa e triunfante jornada.

REFERÊNCIAS

Fontes iconográficas

CARUSO, Vicente. Calendário Goodyear 1954. In: *Folha de S.Paulo*, 10 ago. 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2lG4Nem>>. Acesso em 6 ago. 2018.

CASA Conrado Sorgenicht. *Vitrais da Faculdade de Direito*, ca.1940. Foto: Marcos Santos/ USP Imagens, 18 ago. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2k0dRdG>>. Acesso em: 6 ago. 2018.

MEIRELLES, Victor. *Primeira missa no Brasil*, 1860, óleo sobre tela, 268 x 356 cm, Acervo do Museu Nacional de Belas Artes / IBRAM / MinC, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://bit.ly/2ktz4NC>>. Acesso em: 6 ago. 2018.

SALA A-15 do *Museu Paulista*. ca. 1930. 1. Fotografia. Acervo do Fundo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

SILVA, Oscar Pereira da. *Fundação de São Paulo*, 1907, óleo sobre tela, 185 x 340 cm. Acervo do Museu Paulista da USP, São Paulo.

Fontes tridimensionais

BANDEJA comemorativa do IV Centenário de São Paulo, 1954, lata 33 x 45 x 2 cm, Metalma. Acervo do Museu Paulista da USP.

PRATO comemorativo do IV Centenário da cidade de São Paulo, 1954, Mauá, Porcelana Mauá S/A, 27 cm de diâmetro. Acervo do Museu Paulista da USP

Fontes impressas

ANAIS da *Câmara dos Deputados*, 1908-1909, Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (ALESP).

A VIDA *Administrativa de São Paulo em 1943*. Relatório apresentado ao excelentíssimo senhor presidente da República, Dr. Getúlio Vargas, pelo interventor Fernando Costa. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1943. Acervo Biblioteca Nacional.

CORRESPONDÊNCIA, 12 nov. 1906, pasta 84. Acervo do Museu Paulista da USP.

CORRESPONDÊNCIA, 27 abr. 1929. Acervo do Museu Paulista da USP.

CORRESPONDÊNCIA *ao reitor da Universidade de São Paulo*, 5 mar. 1964, folha 1. Acervo da Pinacoteca de São Paulo.

INVENTÁRIO nº 6, de 1916. Acervo do Museu Paulista da USP.

LISTA de objetos oferecidos ao Museu. Acervo do Museu Paulista da USP.

OFÍCIO 02465/73-SCET. Acervo Pinacoteca de São Paulo.

OFÍCIO 159 da Secretaria do Estado do Interior de 03 de abril de 1929. Acervo Pinacoteca de São Paulo.

OFÍCIO G.S. nº1872/72d de 24 de outubro de 1972. Acervo da Pinacoteca de São Paulo.

OFÍCIO nº 211/72 de 31 de outubro de 1972a (grifos do próprio documento). Acervo Pinacoteca de São Paulo.

PETIÇÃO enviada por Oscar P. da Silva ao Congresso do Estado em 5 de outubro de 1909, Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (ALESP).

RELATÓRIO Anual de 1906. Acervo do Museu Paulista da USP.

RESOLUÇÃO nº1.505, de 18 de outubro de 1963 do Palácio do Governo que dispõe sobre o recolhimento à Pinacoteca do Estado dos quadros a ela pertencentes que se encontram em outras Repartições Pública. Disponível em: <<https://bit.ly/2lNCdhC>> Acesso em: 10 set. 2019.

Periódicos

A GAZETA, 25 jan. 1954.

A VIDA *Moderna*, 25 dez. 1907, ano II, n.º. 29-30.

CORREIO *Paulistano*, 29 jan. 1906, p. 2.

CORREIO *Paulistano*, 22 jan. 1907, p. 3.

CORREIO *Paulistano*, 07 ago. 1929, p. 10.

FOLHA *da Manhã*, 24-25 jan. 1954.

ILUSTRAÇÃO *Brasileira*, jan. 1923.

O ESTADO *de S. Paulo*, 24 jul. 1908, p. 1.

O ESTADO *de S. Paulo*, 25 jan. 1929, p. 8.

O ESTADO *de S. Paulo*, 29 abr. 1930, p. 6.

O ESTADO *de S. Paulo*, 25 jan. 1954.

REVISTA *do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, São Paulo, v. 1, 1895.

SANTA *Cruz*, São Paulo, ano X, n. 1, out. 1909.

Livros, artigos e teses

BARBUY, Heloisa. O Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado. In: ARAÚJO, Marcelo Mattos (org.). *Pinacoteca do Estado: a história de um museu*. São Paulo: Prêmio; Artemeios, 2007.

BREFE, Ana Claudia Fonseca. *Museu Paulista*, Affonso de Taunay e a memória nacional (1917 – 1945). São Paulo: Unesp; Museu Paulista, 2005.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). *Conceitos-chave de museologia*. Tradução por Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

FERREIRA, Antonio Celso. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870 – 1940)*. São Paulo: Unesp, 2002.

FERRETTI, Danilo J. Zioni.; CAPELATO, Maria Helena Rolim. João Ramalho e as origens da nação: os paulistas nas comemorações do IV Centenário da Descoberta do Brasil. *Tempo*, Niterói, v. 8, p. 67-87, dez. 1999. Disponível em: <<https://bit.ly/2lDhlmT>>. Acesso em: jul. 2018.

FORMICO, Marcela. *A “Escrava Romana” de Oscar Pereira da Silva: Sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil*. Dissertação (Mestrado em artes visuais) – Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, 2012.

GROLA, Diego Amorim. *A memória nas Arcadas: construção material, simbólica e ideológica do edifício da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2012.

IHERING, Hermann von. Antropologia do estado de São Paulo. *Revista do Museu Paulista*. São Paulo, n. 7, 1907.

LIMA, Solange Ferraz de. Pátio do Colégio, Largo do Palácio. *Anais do Museu Paulista*, (São Paulo). Nova série, v. 6/7 (1998-1999), p. 61-82, 2003.

LIMA Jr., Carlos Rogério. *Um artista às Margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. Dissertação (Mestrado) – IEB/USP, São Paulo, 2015.

LOFEGO, Silvio Luiz. *IV Centenário da Cidade de São Paulo: uma cidade entre o passado e o futuro*. São Paulo: Annablume, 2004.

MARINS, Paulo César Garcez. Obras de arte em um museu de história: desafios metodológicos na documentação de acervo do Museu Paulista da USP. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa, 2009*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 2010. p. 72-82.

MATTOS, Cláudia Valladão de. “Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista”. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, n. 6/7 (1998/1999), p.123-145, 2003.

MELLO, Regina Lara Silveira. *A Casa Conrado: cem anos do vitral brasileiro*. Dissertação (mestrado) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 1996.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Tempo*, Niterói, n. 14, p. 131-151, 2002.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. *São Paulo na disputa pelo passado: o Monumento à Independência de Ettore Ximenes*. Tese (doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo USP, São Paulo, 2017.

MORAES, Fábio Rodrigo de. Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 203-233, jan.-jun. 2008.

MOURA, Esmeralda. Bandeirantes do progresso: imagens do trabalho e do trabalhador na cidade em festa. São Paulo, 25 de janeiro de 1954. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 231-246, 1994.

NERY, Pedro. *Arte, pátria e civilização: A formação do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893-1912*. Dissertação (Mestrado) – Interunidades em Museologia-USP, São Paulo, 2015.

OCTAVIO, Rodrigo. As arcadas são demolidas. Reerguem-se as arcadas. In MARTINS, Ana Luiza. BARBUY, Heloísa. *Arcadas: história da faculdade de direito da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; Alternativa Serviços Programados, 1999.

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

OLIVEIRA, Eduardo Polidori Villa Nova de. “*Fundação de São Vicente*”, de Benedito Calixto: Composição, musealização e apropriação (1900-1932). 2018. 218 f. Dissertação (Mestrado) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

QUARENTA, Ednilson. *Apóstolo progresso e as alegorias da fundação: Anchieta, um mito fundador no IV Centenário da Cidade de São Paulo*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

ROSSI, Mirian Silva. Circulação e mediação da obra de arte na Belle Époque paulistana. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 6/7. p.83-119 (1998-1999), 2003.

ROSSI, Mirian Silva. *Organização do campo artístico paulistano 1890-1920*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação - pintura de história e a Primeira República. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 30, p. 3-22, 2002.

STAUFFER, David Hall. Origem e Fundação do Serviço de Proteção aos Índios (III) trad. de J. Philipson. *Revista de História*, USP, São Paulo, v. 43, 1960.

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

TAUNAY, Afonso d'Escragnoille. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1937.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, *Histoired'undessinateur: commentonapprend à dessiner*. Paris: Berger-Levrault, 1978.

WIND, Edward. A justiça platônica concebida por Rafael. In WIND, Edward. *A Eloquência dos símbolos*. São Paulo: EDUSP, 1997. (Publicação original: *Journal of Warbur Institute*, I, 1937).

Artigo apresentado em 6/8/2018. Aprovado em 20/2/2019.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License