

*PARTIDA DA MONÇÃO: MODOS DE (RE) LER O MITO BANDEIRANTE **

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Doutorando da Universidade de Brasília (UnB)

Resumo

O presente artigo busca analisar as principais linhas interpretativas sobre a tela *Partida da Monção* de Almeida Júnior, de 1897, elaboradas pelo Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Para isso, optamos por acompanhar as linhas críticas que filiam a obra ao movimento bandeirante e seus desdobramentos, do incipiente Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo aos principais divulgadores da história paulista, entre a confecção do quadro aos primeiros anos da segunda metade do século passado.

Palavras-chave: Almeida Júnior, Museu Paulista, Bandeirantismo

Partida da Monção: ways of reading the bandeirante myth

Abstract

This paper seeks to analyze the principal interpretive writings about the canvas painting called *Partida da Monção* by Almeida Júnior, dating from 1897, prepared by the Paulista Museum of the University of São Paulo. In order to do this, we opted to accompany the critical writings, by the incipient Historic and Geographic Institute of São Paulo, provided for the principal circulators of Paulista (from the State of São Paulo) history, which affiliates the work of art to the expeditionary movement and its unfolding happenings, from the date of the painting's confection and the first years of the second half of the XX century.

Keywords: Almeida Júnior, Paulista museum, expeditionary movement.

* Este texto foi orientado pela Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito e contou com recursos do CNPq.

Para além das possibilidades individuais dos produtores e intérpretes das obras de arte, há uma rede de instituições que tenta, a seu modo e finalidade, estabelecer sentidos uníacos ou dominantes para os objetos que acolhem ou interpretam. Os usos que essa rede efetiva sobre determinadas produções podem, em boa medida, ser percebidos pelos processos discursivos que os legitimam dentro de instâncias tão complementares quanto concorrentes como a história da arte, a estética, a crítica e a pedagogia.

O objetivo deste artigo é refletir o modo como instituições e seu ambiente cultural contribuíram para constituir interpretações diversas de uma única obra. Desde já avisamos que tal meta não significa de modo algum indicar a ausência da interpretação individual ou o monopólio sobre a produção de sentidos por uma única e prévia instituição – algo tão improvável quanto utópico. Até porque, dentro de uma linha próxima à interpretação institucional da arte¹, sabemos que uma análise que se aproxime da história e da memória de uma dada instituição cultural demonstra que a coerência e a ausência de conflitos internos é, no máximo, uma representação de si, provavelmente, tão bem-sucedida quanto ilusória.



Partida da Monção, Almeida Júnior, 1897, óleo sobre tela, 390 x 640 cm, Museu Paulista.
Extraído de NASCIMENTO, A.P. (org.). *Almeida Júnior um criador de imaginários*

Nos extremos narrativos desse trabalho, não procuramos formular uma teoria geral, mas apenas uma determinada tensão na constituição de leituras sobre uma obra de arte entre 1894 e 1954². A escolha recaiu sobre a tela de José Ferraz de Almeida Júnior, *Partida da Monção*, obra cônico do imaginário paulista. Considerado um dos poucos quadros do pintor ituano sobre um tema histórico, a obra foi executada a óleo sobre tela e datada de 1897. O quadro pertence ao Museu Paulista da Universidade de São Paulo e mede cerca de 640 cm de largura por 390 cm de altura. Nele temos a representação de uma partida do Porto de Araritaguaba (atual Porto Feliz, interior de São Paulo), às margens do Rio Tietê, de uma expedição fluvial em direção a Cuiabá, no Mato Grosso, em uma data indeterminada entre o final do século XVIII e início do XIX³.

Na obra, temos dois grupos de personagens dispostos nos extremos da tela. Ao fundo, uma paisagem descontínua, que à direita do espectador configura-se como uma mata ribeirinha, e, à esquerda, temos o rio emoldurado em um horizonte enevoado. No grupo à direita, num plano intermediário, encontramos o sacerdote destacado (provavelmente o retrato do padre Miguel Correa Pacheco), que abençoa aqueles que partem. Ao seu redor, tanto no primeiro plano quanto ao fundo, temos dois diferentes personagens que ali se encontram para despedir-se dos que se entregam à viagem. Do outro lado, à esquerda, num contínuo decrescente entre a margem do rio, no primeiro plano, e as canoas já prontas, nos planos subseqüentes, temos os “monçoeiros”, onde quase todos dedicam atenção à benção do pároco. O que chama atenção em sua composição é o “vazio” entre os dois grupos. Singh Jr. acredita que o pintor optou por essa estrutura com o intuito de recuar a visão do espectador, na qual “a perspectiva foi favorecida com uma linha de fuga, ou seja, um espaço simétrico por onde o olhar caminha e possibilita relações visuais entre os dois grupos de personagens.”⁴ Particularmente, cremos, também, que esse é o recurso que Almeida Júnior utiliza para eleger o pároco e o rio Tietê como elementos principais da obra. Natureza e fé tornam-se elementos dramáticos importantes, o que, veremos adiante, determinou uma leitura mais acanhada do motivo principal⁵.

Segundo Monteiro Lobato, em crítica publicada na *Revista do Brasil*, em 1917, Almeida Júnior transformou essa obra num cadinho de retratos em que podem ser encontrados: “Conde do Pinhal, Campos Salles, Prudente, o pai do artista, o vigário de Itu, Dr. Leite de Moraes, Luiz P. Barreto, Severino da Cruz, seu sobrinho João Firmino e outros”⁶. Para fazê-lo, Lourenço mostra-nos que o artista rebaixou a linha do horizonte, “dando menos destaque ao céu e aproveitando melhor o campo para que a névoa envolvesse mais as formas, dando-lhe, por outro lado, a oportunidade de efetuar verdadeiros retratos para cada um dos presentes”⁷. Já para Aracy Amaral, o quadro é uma síntese, pois demonstra a

prática de reunir, numa mesma produção, imagens por ele criadas anteriormente reaproveitando-as aqui.⁸

PRESTÍGIO: O INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SÃO PAULO

As ambições desse breve trabalho estão alicerçadas na descrição e na crítica dos ambientes institucionais que ‘patrocinaram’, eclipsaram e incentivaram a circulação dessa obra no imaginário de uma determinada elite. A fortuna crítica sobre a obra, mais próxima dos nossos dias, dá ênfase a seu caráter instrutivo. Uma tentativa de ilustração dos feitos e dos heróis paulistas, mesmo tendo a obra efeitos mais humanos e emocionais que laudatórios⁹. *Partida da Monção* foi uma encomenda ‘indireta’ do Estado. Segundo Oséas Singh Jr., a idéia da obra nasceu junto com o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, fundado em 1894, sob o comando do médico Cesário Motta Jr.¹⁰.

Natural de Porto Feliz, Motta Jr. foi um convicto defensor e estudioso da importância dos ‘povos do Tietê’ para a história do estado, bem como do País. Para ele, à época secretário do Interior, uma obra que exaltasse a sua terra natal como marco fundamental para tal história fortaleceria o seu papel e lugar políticos. E quem melhor para realizá-la que o mais importante pintor paulista e, também, filho daqueles povos ribeirinhos, além de sócio fundador do IHGSP? A produção da pintura não foi apenas um desejo caprichoso do presidente-fundador do instituto. Antes, estava amparada na convicção de que o papel do IHGSP era o de difundir o legado paulista como forma de instituí-lo na narrativa oficial da história brasileira. Maraliz Christo chama atenção para a primeira frase da apresentação do número inaugural da revista do IHGSP: “A história de S.Paulo é a própria história do Brazil”¹¹. Todavia, naqueles anos de 1890, as pretensões da instituição recém-criada estavam longe de ser uma realidade política no meio intelectual do País. Com raras exceções, a produção científica de São Paulo não era conhecida na capital federal¹². Fazendo com que, na última década do século XIX, houvesse um descompasso entre o poder político e econômico do estado e sua capacidade de influir na escrita e na simbologia da história nacional. Tal fator demandou um esforço para criar uma rede institucional que tinha como objetivo ressignificar a história e o prestígio paulistas. É nessa óptica que se inscreve a produção de *Partida da Monção*. Obra realizada para homenagear os desbravadores do território brasileiro. Almeida Júnior estava ciente de que uma tela com essa responsabilidade teria um único comprador possível: o governo do estado. Desde o início, a obra prestava-se a ser uma versão oficial daquela ideologia. Para tanto, o pintor empreende um trabalho de pesquisa e estudos que duraram

dois anos, interrompidos por problemas de saúde e uma viagem à Europa. Além da peça principal e dos prováveis croquis que não chegaram aos nossos dias, o pintor confeccionou, ainda, três estudos, a óleo sobre tela, antes de finalizá-la em 1897¹³.

A aquisição da obra não foi automática. Desavenças entre Motta Jr. e autoridades do estado fizeram com que o pintor empreendesse uma indireta campanha pela compra da obra. Sua primeira atitude foi apresentá-la ao público por conta própria num “barracão da entrada do Viaduto do Chá”¹⁴, entre os dias 22 de dezembro de 1897 e 15 de maio do ano seguinte, numa exposição demasiadamente longa para a época. Naquele primeiro momento, o próprio artista ‘atesta’ o caráter ilustrativo da obra num texto distribuído aos freqüentadores:

Partida da Monção – os antigos paulistas assim denominavam a caravana que partia de Porto Feliz, descendo o Tietê para Cuiabá.

As de que se trata eram organizadas simplesmente por destemidos e ousados sertanejos, que, inspirados pelo amor do desconhecido, descoberta, das minas e civilização dos bugres, em toscos batelões cobertos de palhas a simples canoas, partiam conscientes de que iam arrostar com sacrifícios inauditos toda a sorte de aventuras, constituindo-se por isso uma tradição gloriosa para os paulistas.

O quadro que ofereço a apreciação do público representa a partida desses heróis, que, depois da missa na igreja de N.S. Mãe dos Homens, acompanhados do padre capitão-mor na ocasião a solene benção da partida – Almeida Júnior.¹⁵

Não é raro que fortunas críticas possam impor-se a uma obra de arte produzindo efeitos de sentido diversos daquele que o artista almejou ou, ao contrário, acatando as deliberações do produtor. Como podemos perceber acima, havia uma consonância entre crítica e o discurso do artista. Mesmo que *Partida da Monção* fosse diversa da tradição estrita da pintura histórica¹⁶, usualmente voltada para enaltecer ‘fatos’ nacionais ou regionais, desde sua apresentação ao público (e mesmo desde sua provável encomenda), ela prestou-se a todo um conjunto discursivo de valorização da história paulista, por meio do mito bandeirante, alçado à componente essencial da histórica nacional. Após apresentá-la ao público paulista, Almeida Júnior levou a tela para o centro cultural do País, expondo-a na V Exposição Geral de Belas Artes, em setembro de 1898, no Rio de Janeiro, onde a maioria dos críticos a recebeu de modo favorável, e alguns relatos pareciam apenas dar ‘pequenos conselhos’ ou ‘reparos’:

Não queremos entrar em pequenas minuciosidades, tais como o enorme chapéu do capitão-mor, capaz de abrigar uma família inteira, ou o padre, em praça pública, sem o solidéu – são coisas que passam, ainda que se tornem essenciais em quadro histórico – mas há figuras que se destacam e que não estão convenientemente dispostas.¹⁷

Outro, naquele mesmo ano, já inquire o governo do estado de São Paulo sobre o motivo pelo qual a obra ainda não havia sido adquirida. E se não o fosse, não via mal em que o artista a oferece ao governo do Pará, “que mais uma vez merecerá os aplausos dos homens bem educados”¹⁸. Apenas em setembro de 1899, uma lei estadual aprovada pela Câmara dos Deputados autorizou a compra da obra. Todavia, com a prematura morte do artista, em novembro do mesmo ano, a transferência do quadro para o Museu Paulista foi postergada até 1901¹⁹. *Partida...* não foi recebida como esperavam os amigos do artista e muitos entusiastas desse trabalho. Embora o Museu Paulista tenha nascido com a finalidade legal, (conforme o artigo 4.º de seu regulamento) de abrigar o então cânones máximo da importância de São Paulo na história brasileira: o quadro *Independência ou Morte* (1888) de Pedro Américo²⁰, não estava tecnicamente preparado, de modo geral, para receber obras de artes.

PRIMEIRO A CIÊNCIA: O MUSEU PAULISTA

A nova casa da obra de Almeida Jr. naqueles primeiros anos não estava preparada para abrigar peças de arte, mesmo sendo obrigada a isso. O Museu Paulista (MP) fora criado em 1893 e passou a ocupar oficialmente o palácio construído no Ipiranga, dois anos depois. Sua fundação deu-se por uma soma de interesses pessoais e injunções políticas constituídas dentro de um programa republicano amplo, cujo mote central foi o fortalecimento do regime e da elite que o configurava. Suas principais finalidades ao nascer eram a pesquisa e a divulgação das ciências naturais a partir de modelos estrangeiros. O primeiro acervo do museu foi formado pelas coleções provenientes do Museu Sertório e da coleção Peçanha, dedicados às ciências da natureza²¹. Naqueles primeiros anos, segundo Alves, o museu era uma instituição central na valorização da Ciência a serviço do Progresso. Como a história no IHGSP, o saber científico era mais um elemento de sobrevalorização da cena paulista. Nas mãos do zoólogo alemão Hermann Von Ihrering, o Museu Paulista (conhecido na época como Museu de História Natural) ganhou ares de templo civilizador. Preocupado tanto com a pesquisa quanto com a instrução científica, o diretor imprimiu sobre o cotidiano da instituição uma agenda dedicada basicamente à propaganda das ciências, dando à His-

tória um papel secundário – mesmo ocupando um edifício da colina do Ipiranga, monumento da história nacional. Um dos efeitos dessa escolha foi o trato das peças e dos quadros ‘históricos’ que o museu, por vezes, foi obrigado a acolher: “As doações eram, em sua maioria, de ciências naturais, embora quadros e objetos históricos estivessem sempre chegando ao museu.”²² A instituição chegou mesmo a abrigar mostras de artes como a que homenageava a compra da *Partida da Monção*, em setembro de 1901.

À exceção da obra de Pedro Américo, obras e objetos que representassem uma narrativa ‘histórica’ não eram prioridade do museu, o que fez com que as precárias acomodações em que estavam armazenados ou expostos forçassem o governo a transferir parte das pinturas para o Liceu de Artes e Ofícios, em 1905, na iminência de que tais obras compusessem a futura coleção da Pinacoteca do Estado, recém-oficializada. Nessa relocação, estava incluída *Partida da Monção*. Não há registros de que a administração do MP tenha planejado o retorno dessas peças. Os indícios demonstram o contrário, pois, no ano anterior à transferência, Ihering já argumentava que os quadros da ‘galeria artística’ necessitavam de melhor acolhida, insinuando certa incompatibilidade entre as coleções histórico-artísticas e aquela ligada ao interesse científico. Uma vez distantes, as obras permaneciam vinculadas ao museu, contudo sob um precário regime legal, agravado com o início das atividades da Pinacoteca do Estado em 1911²³. Nos 22 anos em que esteve à frente da instituição, Ihering não demonstrou interesse em reestruturar as coleções artísticas, nem mesmo em separar as coleções de história daquelas de interesse científico²⁴. Esse desinteresse pela história, o crescente desprestígio das ciências naturais no meio político e o modo autocrático de conduzir o museu, sem muita habilidade para política, fizeram com que, em 1916, o zoólogo deixasse o museu. A fase seguinte do MP, segundo Elias²⁵, foi decisivamente marcada por seu novo diretor, o engenheiro Afonso d’Escagnolle Taunay, a partir de 1917. Embora com uma formação também científica e técnica, em poucos anos ele estaria sendo considerado um importante historiador e divulgador da história paulista, transformando-se num personagem-chave para as leituras depositadas sobre *Partida da Monção*. Os tempos eram outros. A predominância paulista na política no início do século XX começava a ser fortemente questionada²⁶, o que colaborou para a necessidade do fortalecimento e da consolidação do nativismo paulista, preocupado com a constituição de uma tradição histórica local. Com Taunay à frente e o centenário da independência próximo, o museu passa lentamente a preocupar-se com a representação de uma História da Nação, legando a ciência a um posto secundário, confirmado em 1925 com a reforma administrativa do museu²⁷. Já no ano em que assumiu, Taunay abriu duas novas salas: uma dedicada à botânica e a outra, exclusivamente, à narrativa

histórica. Nessa última, ele expôs documentos, antigas cartas cartográficas sul-americanas e brasileiras e, o mais importante para nossa abordagem, vinte seis quadros históricos. A reabertura do museu para o centenário deu impulso a sua preocupação com as teses engenhadas para sustentar tanto o bandeirantismo quanto a simbologia do Ipiranga como o local do nascimento da pátria independente. Taunay tinha a responsabilidade, em 1922, de reunir as duas tónicas mais importantes para o fortalecimento da história paulista: o mito e o marco. Para Sevecenko, o marco da independência era para a elite paulista um símbolo irresistível²⁸. E quem melhor que o mito bandeirante para indicar aquela história primeira, cujo princípio deveria estar marcado com feitos únicos de uma ‘raça ímpar’:

A presença do bandeirante serve para avaliar a autonomia da História com relação às demais áreas de conhecimento no museu: este predador de índios convive pacificamente com sua presa, abrigada na seção etnográfica... Aliás, o índio da História (por exemplo, de uma tela como *O desembarque de Cabral em Porto Seguro, 1500*, de Oscar Pereira da Silva) e o índio documentado pela Arqueologia e pela Etnografia, sempre mantiveram identidades separadas, sem jamais se terem cruzado sob o mesmo teto institucional. Este descompromisso da História como forma de conhecimento é que explica o fato de o acervo museológico do Museu Paulista nunca ter sido utilizado como fonte para a pesquisa histórica. Não era esta a sua função. Era, sim, a do Arquivo Histórico, criado pelo mesmo Taunay — autor, diga-se de passagem, de uma obra copiosa, toda ela basicamente fundamentada em fontes escritas.²⁹

Além dessas fontes, segundo Mattos, o apuro visual de Taunay contribuiu para que, em sua matemática de culto à história política do estado, estivesse contido um gosto e apreço para elementos decorativos, entre os quais as obras de arte de cunho histórico eram fundamentais³⁰. Além do próprio monumento à *Independência do Brasil*, obra de Ettore Ximenes que possui suas próprias particularidades, Taunay iniciou uma operação que contou com o remanejamento do acervo artístico e histórico do museu, como também com a encomenda de inúmeras obras para alicerçar a narrativa que tanto lhe convinha. Iniciativas que só foram possíveis com recursos financeiros provenientes da presidência do estado, sob o comando do historiador ‘amador’ Washington Luis, ele mesmo um entusiasta do projeto ideológico que pretendia alicerçar São Paulo como centro indispensável para a narrativa da histórica nacional. O caráter das encomendas revelava a sua intenção. Escolhemos alguns exemplos para ilustrar um complexo e inacabado projeto: o escultor italiano Luigi Brizzolara foi o autor de duas escultu-

ras em mármore de Carrara representando Raposo Tavares e Fernão Dias Paes Leme, que segundo Taunay simbolizavam dois momentos distintos do bandeirantismo. O primeiro personificava a conquista do sertão, a caça de índios e o conflito com jesuítas, enquanto Leme representava a chamada ‘expedição esmeraldina’, enfim, a descoberta das minas de ouro e pedras preciosas³¹. Taunay encorou, ainda, mais seis estatuas de bronze de bandeirantes produzidas por Nicola Rollo, Adrian-Henri-Vital von Emelen e Amadeo Zani.

Taunay planejou cerca de dezesseis salas para a mostra de 1922 – que de fato ficariam todas prontas apenas depois, por volta de 1937³² –, e metade delas foi dedicada à história paulista. Uma delas merece nossa atenção, trata-se da “Sala das Monções”³³, aberta em 1929. Nesse ano, com muito esforço³⁴, *Partida da Monção* retornava ao MP com a finalidade de protagonizar a cenografia da sala dedicada ao rio das monções: o Tietê. A obra coadunava com o interesse do diretor em estudar as sagas monçoeiras. E mais, dentro de seu projeto expositivo, ela era uma peça única: obra a contentar o mito bandeirante, produzida por um dos símbolos artísticos do estado: o próprio Almeida Júnior³⁵. Com a implantação de seu programa visual no museu, com inúmeras publicações e com um ativismo contínuo, Taunay fez do MP uma contigüidade das pretensões do IHGSP, do qual era membro desde 1911. Breve considera que os ecos da administração Taunay, que terminou em 1945, estão presentes até hoje no museu³⁶. Ao lado de literatos e historiadores, o diretor foi um dos mais importantes mantenedores do mito bandeirante. Veremos como certa leitura do quadro de Almeida Júnior, por meio da sala das moções e da segunda parte de seu *História geral das bandeiras paulistas*, em 1926, produziu um tênu, porém significativa, alteração no sentido primeiro conferido pela crítica e pelo artista.

O BANDEIRANTISMO

Enquanto a obra era relegada ao esquecimento consentido, juntamente com outras obras importantes, nos depósitos do MP ou da Pinacoteca do Estado até 1929, o mito do bandeirantismo, a que ela prestava-se a ilustrar, continuava a ganhar fôlego, saltando do discurso incipiente, exaltado, dos políticos para as preocupações de intelectuais. Nas primeiras duas décadas do século XX, o tratamento mais informal do tema ganha contorno mais ‘engajado’ com a utilização de crônicas e documentos dos séculos anteriores. Tais documentos, como indica Queiroz, nem sempre eram precisos quanto ao termo ‘bandeirante’, nem quanto à existência de um movimento como uma exclusividade paulista³⁷. Além dessa configuração regional, o bandeirante representado em sua forma viril e atemporal expressava o mito da regeneração da raça brasileira, das qualidades dos cruzamentos de povos bravos:

O bandeirante talvez tenha sido a figura mais próxima da representação mitológica do herói masculino: força, destemor, coragem, comando, determinação, aventura, penetração, olhar firme em frente, a saga da aventura... O mito da virilidade, elemento constante na composição do herói, não fora perdido porque não existira no povo brasileiro, conforme lamentou Mário Pinto Serva, rala miscigenada, degenerada, amorfa, heterogênea, doente, atrasada, preguiçosa, refratária ao progresso, cheia de taras em sua sexualidade desenfreada.³⁸

Símbolo essencial nessa lógica, o bandeirantismo tornou-se um elemento mediador entre a paisagem (a geografia) privilegiada e a índole do homem paulista³⁹. O bandeirante passou a ser o elemento privilegiado a sustentar aquilo que desejava propor: o pioneirismo de São Paulo. E mais: “Como símbolo, o bandeirante representava, de um lado, a lealdade à nação e permitia também, com a significação que os estudos históricos do período lhe deram, que uma parcela da população, a dos imigrantes, se integrasse emocionalmente a São Paulo...”⁴⁰. Como um elemento a mais dessa trama, *Partida da Monção* estava inserida nessa lógica, em um texto já citado de Luiz Peixoto, o quadro surgia como a reconstrução de “épocas de glórias” ressuscitadas pelo artista, “o tempo em que os valentes paulistas entravam pelas escuras e majestosas florestas em busca de tesouros, procurando as célebres minas de ouro, pôs na tela um trecho de nossa história pátria”⁴¹. Todavia, pelos relatos críticos da época e pela própria escrita do artista, reproduzida acima, *Partida da Monção* apresenta aos olhos atuais um problema: a obra de Almeida Júnior apresenta-nos uma atmosfera de comedimento, contemplação e um preciosismo quase místico no que tange à paisagem que não são automaticamente vinculados a atos de heroísmo, bravura e coragem, previstos nos discursos críticos ou em obras como o emblemático *O mestre de campo Jorge Velho e seu lugar-tenente Antônio Fernandes de Abreu*, obra de 1903 de Calixto, por exemplo⁴². Há um descompasso entre aquilo que a obra de Almeida Júnior apresenta e o discurso que ela deveria referendar. Uma alternativa para entender esse desvio é oferecida por Valle, que lê *Partida da Monção* como uma pintura decorativa, por apresentar, segundo ele, características de “parcela significativa das pinturas decorativas da 1^a República, como o clareamento da paleta cromática e a severa contenção dinâmica da composição e da maioria dos personagens”⁴³. Nesse sentido, o autor sugere que a intenção não era aproximar-se do vocabulário edificante, pois tais “características visavam, em última análise, à já referida inserção da obra em um conjunto arquitetônico”⁴⁴. Não deixa de ser plausível a especulação do autor, pois é possível que Almeida Júnior e Cesário Motta, ao visitarem o Palácio Bezzi em 1893, já tivessem planos para que a obra ali fosse afixada⁴⁵. No sentido ofertado por Valle reside uma possível

especulação sobre o motivo pelo qual a obra de um artista afamado, tão bem recebida, não resistiu ao projeto de Ihering, passando quase duas décadas legada aos depósitos. Lourenço traz uma leitura que pode nos ajudar nessa especulação, ao defender que Almeida Júnior não pertence ao grupo de artistas articulados com a estética da pintura histórica, mesmo tendo feito dos temas edificadores do passado motivos para alguns trabalhos. Sobre a *Partida da Monção*, a autora chama atenção para um detalhe importante, o número de crianças na obra:

Entre as várias crianças, sobressai-se o menino localizado ao lado do pároco (...). O garoto, que está em outras telas, encontra-se aqui muito concentrado na função de coroinha, na hora inquietante da despedida. Os demais meninos e meninas conferem contrição e pesar diante da partida, como aquela em primeiro plano à direita, com o rosto escondido e apoiado na mão. Do lado esquerdo, próximo ao cachorro, há outra criança com a cabeça recurvada e aproximada da mulher adulta a seu lado. Inúmeros bebês completam a cena, em que os sentimentos de ruptura e de afastamento familiar se configuram maiores do que o dever pâtrio, trazendo o lado humano para a cena histórica, vinculada aos ditos desbravadores de território. Igualmente a velhice se encontra retratada em muitas figuras.⁴⁶

Desta forma, vale indagar, diante das avaliações de Lourenço e Valle: seria a obra uma ilustração do mito bandeirante? Se tomarmos a representação dos ‘bravos bandeirantes’ como culto personalista, em que se destacam alguns poucos nomes, a resposta será, provavelmente, negativa. Se, por outro lado, optarmos por uma leitura mais ampla e ‘social’ do fenômeno das bandeiras, podermos arriscar uma resposta diversa. Já se a leitura privilegiar a geografia como forma de simbolizar o homem ‘bandeirante’ em seu caráter anônimo e coadjuvante, a pergunta poderia ter, ainda, outra solução. Avaliemos cada um desses vieses e alguns de seus articuladores. Os ‘bravos bandeirantes’ como culto personalista foi o discurso central e pode ser encontrado mesmo no presente século. Na passagem do século XIX para o XX, lidas como processo natural do indomável espírito paulista, as bandeiras passaram a ser o símbolo da expansão territorial do estado e, na contigüidade, de todo Brasil. A história de parte do País (Minas Gerais, Matro Grosso, Goiás e Paraná) passava a ter nexo a partir de tais ‘aventuras’, vinculadas ao desenho da nova forma de narrar a história de São Paulo. Trabalhos publicados nas primeiras décadas do IHGSP, como *Os primeiros descobrimentos de outro em Minas Gerais* e *Roteiro de uma das primeiras bandeiras paulista*, escritos pelo geólogo norte-americano Orville Adalbert Derby (1851-1915), respectivamente em 1899 e 1900⁴⁷; e *O primeiro caminho*

para as minhas de Cuiabá, de Gentil de Assiz Moura, de 1908 – também autor de *Bandeiras Paulistas* de 1914 –, versam sobre um herói inacessível e mesmo atemporal que poderia ser encontrado no passado a partir de elementos que definiam o homem das bandeiras como aquele elo perdido entre uma natureza selvagem a ser dominada (na qual estava incluído o índio) e a civilização oportunamente codificada pelo sangue português e a fé cristã.

Moura é um exemplo capsular desse momento. Em *Bandeiras Paulistas* ele estava preocupado em definir um método para abordar o tema. Ele construiu um inventário de classificatório no qual as bandeiras foram catalogadas a partir de dois valores: a finalidade e a direção geográfica. Bandeiras: de expansão, religiosas, guerreiras, exploradoras de ouro e exploração científica. Bandeiras em zonas de alcance: Sul, Mato Grosso, Goyanas, Mineiras e Nortistas. Em todas elas, a preocupação foi destacar nomes-síntese que elevem cada categoria a um relato individual. Assim, a bandeira de cunho religioso fora narrada por meio dos documentos sobre o Padre Matheus Nunes Siqueira (1549-1664); bandeiras guerreiras, pela participação de Domingos Jorge e Amador Bueno, assim por diante ⁴⁸. O vínculo era estritamente biográfico, embora a intenção fosse mais generalista. Outros nomes serão fundamentais na divulgação desse bandeirante ‘autorizado e documentado’, cujos ecos serão muito forte entre 1932 (Revolução Constitucionalista) e 1954 (Quarto Centenário da Cidade de São Paulo): o determinismo geográfico de Alfredo Ellis Jr. em *O Bandeirantismo paulista e o recuo do meridiano* de 1924 ⁴⁹; os bandeirantes “soberbos, poderosos e ricos”, de Carvalho Franco, em *Bandeiras e bandeirantes de São Paulo*, de 1940 ⁵⁰; a defesa da civilidade do ‘bruto’ bandeirante, por Otoniel Mota, em seu *Do rancho ao palácio* de 1941; os relatos biográficos e as ‘versões’ genealógicas de Aureliano Leite, em seu *História da Civilização Paulista* de 1945 ⁵¹; e o racialismo de Tito Lívio Ferreira, no seu texto *O português na formação bandeirante*, de 1953 ⁵², entre inúmeros outros exemplos.

Uma outra leitura, mais ampla e social, do fenômeno das bandeiras teve em *Vida e morte do bandeirante*, de Alcântara Machado, publicado em 1929, seu maior representante. Tendo atas e inventários como fontes primordiais, Machado constrói um bandeirante que, como alerta Queiroz, se confunde com o ‘paulista comum’: “Fatores de ordem geográfica, determinantes de ordem econômica, motivos de ordem psicológica fazem do paulista o bandeirante.” ⁵³. *Marcha para Oeste*, de Cassiano Ricardo, publicada em 1940, por sua vez, é um apanhado do movimento bandeirante dos tempos coloniais até as expedições e influências no século XX. O modernista, em sua obra, está atento às demandas ideológicas estadonovistas e movido por uma visão progressista e racialista: “A bandeira seria a mobilidade social, levando sangue paulista por toda a parte e

enlaçando, na sua unidade étnica, o Brasil todo”⁵⁴. Em seu livro, Ricardo também abarcou uma visão do bandeirante como anônimo, abstrato, servo de uma geografia que o conduz ao heroísmo, à abnegação, divulgada por Taunay desde os anos 20: “A principio, a geografia “motora” do planalto empurrrando o grupo. Depois a geografia móvel dos rios funcionando em razão da bandeira. Quer-se dizer que a bandeira seria a renovação, a “sociedade em movimento”, resolvida nos seus fundamentos e na sua origem.”⁵⁵. Ricardo não foi o primeiro a transformar a geografia em cena principal e em motor propulsor do movimento bandeirante paulista. Taunay provavelmente também não, mas seu ensaio *A glória das monções*, de 1920, já tratava o rio Tietê como personagem destacado. Em seu livro *Índio! Ouro! Pedras!* e no segundo tomo do famoso *História geral das bandeiras paulistas*, ambos publicados em 1926, Taunay já antecipa a tese de que, sem a orientação geográfica do Tietê, a história das monções paulistas, um momento importante do bandeirantismo, não seriam possíveis. O rio surge desta forma como elemento determinante do aparato ideológico de exaltação da história de São Paulo. Nessa abordagem, o anonimato do bandeirante é possível, mesmo que nunca exclusivo. Taunay, amparado nas *Atas e Registro Geral da Câmara de São Paulo*, desde o século XVI, e nos *Inventários e Testamentos*, dedicou o segundo tomo de sua vasta obra para mapear relatos, documentos, objetos e iconografias sobre a ocupação do Mato Grosso e de Goiás. Essa última região foi contemplada na terceira parte, denominada “Os primeiros anos de Goiás”, enquanto a primeira região estava cortejada nas duas primeiras partes: “Os primeiros anos de Cuiabá e Mato Grosso” e “Monções cuiabanas no século XVIII”. Essa e outras obras do historiador Taunay estavam em consonância com uma narrativa moderna da história, empenhada em dispor os momentos históricos de modo a provocar uma orientação de sentido que desse ao leitor a noção de uma visão completa, coesa, regular e coerente do passado. Para tanto, os “bandeirantes ilustres”, confirmados pela documentação que “os faz surgir”, aparecem numa narrativa neutra e imparcial, delimitados apenas pelas contingências de um passado-revivido. Taunay, contudo, apenas reintroduz novos episódios na trama mitológica. Como os outros historiadores da época, ele supõe que os bandeirantes paulistas buscavam a “expansão do território de maneira organizada e consciente”⁵⁶. Seu bandeirante era excepcional, tinha nome, e suas qualidades derivavam diretamente de seus feitos. Se o rio era grande, bravo era aquele que o ultrapassa; longo, persistente era aquele que continua; revoltoso, notável aquele que o enfrenta. Seja Raposo Tavares, Manoel Preto ou Fernão Dias, ele foi aquele homem que liderou outros homens, quase todos anônimos. Nessa mitologia histórica, não só a esse nomeado cabe o título de bandeirante, mas apenas a ele era dada a excelência da história. E esses homens foram eleitos um a um, e

suas genealogias expostas como prova de que o sangue bravo havia chegado até aqueles dias, segundo o diretor do MP.

O RIO DAS MONÇÕES: CIRCULAÇÕES E APROPRIAÇÕES

Na Seção de História do Museu Paulista, após as primeiras configurações dos anos 20 e 30, Taunay recente-se da falta de uma iconografia colonial que ilustrasse a história de São Paulo. Não é casual que as primeiras notas sobre *Partida de Monção* a identifique com uma cena do período colonial, ou seja, o auge do período aurífero do bandeirantismo no século XVIII. Nesse tocante, Taunay foi ambíguo, pois ele foi um dos fixadores da história da obra, ao respaldar a influência dos desenhos de Hercules Florence e Adriano Taunay⁵⁷, mais especificamente no esboço *Benção das canoas* de Florence:

A mais valiosa peça da sua larga iconografia é a que se intitula *Benção das canoas*. À barranca do Tietê, benze o vigário de Porto Feliz as embarcações da monção prestes a largar em presença das personalidades de maior vulto da pequena vila e dos membros da Missão Langsdorff, que vai partir para Mato Grosso e o Amazonas. O quadro é interessantíssimo para o estudo dos costumes e da indumentária da época, no interior do Brasil. Foi esta composição que inspirou a Almeida Júnior a idéia da sua famosa *Partida da Monção*, legítima obra-prima, como todos sabem.⁵⁸

Benção das canoas, de Florence, *A partida de Porto Feliz*, de Adriano Taunay, e outros desenhos, igualmente importantes para Almeida Júnior, foram realizados durante a famosa expedição do barão Langsdorff de 1825, com financiamento do governo imperial russo. A expedição, interessada em coletar e estudar a fauna, a flora, os hábitos e os costumes dos habitantes do interior do Brasil, teve como artistas, inicialmente, dois franceses. Tais informações serviram como certificado de autenticidade à obra do ituano e a todas as cinco encomendadas pelo diretor do MP a Oscar Pereira da Silva e a Aurélio Zimmermann (*Carga dos canoões*, *Bênção dos canoões em Porto Feliz*, *Pouso de uma monção no sertão*, *Encontro de duas monções* e *Partida de Porto Feliz*). Almeida Júnior não havia retirado a cena de sua imaginação; como cabia na concepção de Taunay, a obra merecia a confiança por sua fidelidade histórica, por sua comparação com documentos-testemunho produzidos naquela expedição. O diretor do museu conhecia bem os trabalhos dos artistas “Langsdorff” por tê-los usado como referência para encomendas de obras destinadas a traduzir a vida na antiga província de São Paulo, desde o início dos anos 20:

E com efeito: que lhe não deve a história dos costumes brasileiros, em São Paulo, em Mato Grosso, na Amazônia? Muitos de seus desenhos constituem documentos únicos no gênero. Assim por exemplo além dos que deixou das Monções para o Mato Grosso, os das cavalhadas de Sorocaba, da velha indústria açucareira de Campinas, da abertura dos primeiros cafezais no Oeste paulista, da vida dos tropeiros nos pousos do caminho do Mar, e seus prolongamentos para o Interior, da vida nas fazendas campineiras, etc., etc.⁵⁹

Contudo, Taunay pareceu ignorar a outra dimensão desse jogo de ‘autenticidade’. Não importava que as obras dos artistas viajantes estivessem dentro do registro etnográfico, o que de fato reforçava a atenção de Almeida Júnior para com aos tipos humanos, com um senso dramático, comedido e sentimental daqueles personagens que juntos formam um amálgama anônimo. Ao mesmo tempo, a pintura não se inscreve na tradição intimista que o próprio pintor alcançou com outras obras; a dimensão do quadro e o jogo de planos não permitem que nos esqueçamos de que há uma vontade de visualizar a ‘história’ como fim último da obra⁶⁰.

A obra de Taunay também se empenhava na constituição de um simbolismo em torno do tropeiro, do cafeicultor e do republicano, vinculando-os, numa sucessão regular, ao bandeirante. É interessante ressaltar que Taunay empenha-se ao máximo em controlar os dados históricos utilizados pelos artistas e artesãos, sendo que 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...”⁶¹, chegando a ser inconveniente, ao propor as cores empregadas, a disposição dos personagens e a estrutura da obra. Mesmo não tendo influência sobre a produção de *Partida da Monção*, Taunay passa, com Sala das Monções, a interferir em sua leitura. A função que a tela cumpria estava, nesse sentido, em consonância com suas expectativas:

Mais importante que a informação precisa que pudesse ser extraída do documento (melhor ainda se dá no caso de ela não existir), no contexto museológico, Taunay se fiava no poder evocativo que as imagens criadas deveriam conter, já que a sua função primeira nesse espaço era transmitir uma mensagem pedagógica de fácil compreensão e, sobretudo, em harmonia com a decoração histórica construída em seu conjunto.⁶²

Com a Sala, o diretor tentava destacar outro símbolo: o rio das monções. Título que usou apenas para nomear o Tietê, conferindo-lhe alma, dando-lhe fei-

ções e um projeto histórico, uma vez que o “leito acidentado só poderia ter sido cruzado e transposto pela ‘raça de gigantes’.”⁶³ Para o diretor do museu, *Partida da monção* podia oferecer uma interpretação mais ampla:

Não recorda somente as agruras da navegação fluvial exigida pelo aposseamento das terras centrais do Continente anexada ao patrimônio luso contra as leras dos tratados inter-ibéricos. É sobretudo um painel simbolizador da coordenação dos esforços dos homens de todas as procedências, vivendo em nosso solo para a construtividade de um Brasil sempre maior.⁶⁴

Para ressaltar a vocação da obra como louvor aos feitos daqueles homens que enfrentaram o tortuoso rio paulista, o diretor selecionou, ainda, “recordações materiais”, objetos ligados às monções e destinados a reforçar o sentido histórico da pintura. Na sala, estavam “um beque de proa de um canoão vultoso, reduzido a quarta parte do que fora”⁶⁵ e uma âncora de uma antiga embarcação fluvial, vindos de Porto Feliz, e três recipientes na forma de anhumas contendo ânforas de cristal com água do rio Tietê, supostamente coletada no lugar representado por Almeida Júnior.⁶⁶ A mitificação do rio Tietê coadunava com o mito bandeirante. O rio era descrito por Taunay como um elemento que testava a bravura daqueles homens que arriscavam suas vidas para adentrar no sertão:

A cada passo barram-no longas corredeiras, obstruem-no grandes saltos intransponíveis às embarcações como os de Itu, Avanhandava e Itapura. Assim, ao Sertão e aos mistérios do centro sul-americano — defendeu o Tietê com toda a energia das águas a cada passo escachoantes. Foi o adversário digno de ser vencido por aqueles que o dominaram.⁶⁷

E mais: “qualquer descuido podia provocar verdadeira catástrofe”⁶⁸. Nesse sentido, um desvio é conferido à interpretação primeira da pintura. Atentos à composição de Almeida Júnior, nela não encontramos o perigo do rio, nem a dimensão das dificuldades, que podem ser apenas aludidas pelo tom solene da benção ofertada pelo pároco. Nesse tocante, a “energia das águas” do Tietê não aparece representada na obra do ituano, ao menos no que supomos ser a intenção edificante dos adjetivos e valores pautados por Taunay e presentes em outras celebrações da geografia bandeirante. Pelo contrário, a paisagem na obra parece a Lourenço, em boa medida, parte do culto ao passado, um certo saudosismo produzido por obras que exaltavam o mundo rural, as paisagens campestres. Ao produzir esse entendimento dessas paisagens, a cultura citadina produzia uma contradição explícita, pois essas obras identificavam aquilo que, de fato, muitos intelectuais empenhados nos valores urbanos, preocupados com a representação de uma sociedade paulista moderna, ligada ao progresso, desejavam rechaçar.

Oliveira lembra-nos de que as representações literárias, históricas e iconográficas de certos rios brasileiros foram elementos importantes para a constituição de uma nacionalidade galgada nas recorrentes idéias de unidade territorial e de legitimidade sobre a terra conquistada. Se, no primeiro caso, as narrativas alencarianas e o discurso histórico de Capistrano de Abreu, por exemplo, seguem o sentido de visualizar rios, como o São Francisco e o Paranaíba, como elementos integradores, protagonistas do “tema do sertão, avesso ao litoral, o *locus* de formação da nacionalidade”⁶⁹, no segundo, o Tietê, nas mãos de Taunay, parecemos evocar a bravura da conquista e o domínio daquelas águas como legitimador da posse das terras, seja diante dos “castelhanos”, dos “jesuítas” ou dos índios. Nesse sentido, para além da tese de Oliveira, o que vemos na obra de Almeida Júnior é uma outra possibilidade, que surgiu com o passar das décadas, mas que segue o mesmo sentido de construção de uma Nação: a representação do povo. Como cena dentro do cenário – a sala produzida por Taunay –, *Partida da Monção* parece prefigurar a lenta e contraditória emergência do povo como sujeito político. Sabemos que, mesmo antes do advento da república, o sentido de ‘povo brasileiro’ começava a ser talhado num esforço de configuração de domínio. A invenção desse ‘povo’ perdurou por décadas de modo tímido e, para muitos intelectuais, era de fato a legitimidade de uma nacionalidade meritocrática. O Estado Novo deu novos contornos a essa discussão, como bem podemos ler nas interpretações do bandeirantismo de Cassiano Ricardo. Para alicerçar a representação de um ‘povo brasileiro’, inúmeros elementos culturais foram criados e outros tantos passaram por revisões interpretativas. São dessa época obras de arte – na música, na poesia, na pintura, na escultura – voltadas para a expressão de um imaginado povo brasileiro. Mais do que ninguém, as elites se empenharam numa busca das raízes e da cara do povo, aquele em cujo espelho todos nos reconheceríamos ou, ao menos, como nos mostra Flores, um povo que desejávamos ser num futuro ideal.⁷⁰ Nesse tocante, o quadro, segundo a lógica de Taunay, deveria evocar não apenas o fato, mas o espírito que o orientou. A preocupação não era a de despertar nos visitantes urbanos uma lembrança daqueles acontecimentos distantes, mas ‘inventá-los’ como significativos para a formação da nacionalidade e da história regional. O espaço de experiências no qual podiam ser reunidas histórias excepcionais dos bandeirantes conduzia a leitura da obra de arte como elemento exemplar de uma história contínua, do qual aquela cena seria um ‘íncio’ do povoamento do país, do mesmo modo que outras cenas ‘inaugurariam’ outras primeridades como: *A fundação de São Vicente* de Benedito Calixto, o *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro* de Oscar Pereira da Silva, e a tela de Pedro Américo; apenas para citar obras pertencentes ao MP. As primeiras interpretações, contemporâneas à divulgação, em 1897, de *Partida*

da Monção, levam-nos a um herói bandeirante que não encontramos com facilidade na tela. Não há aqui o religioso, que, cenicamente, levanta os braços no gesto solene de consagração da hóstia em a *Primeira Missa no Brasil* (1860), de Victor Meireles, ou o bravo colonizador, que põe de pé o sinal da fé, em a *Elevação da Cruz em Porto Seguro* (1879), de Pedro Peres, nem mesmo a coreografia diante de Cabral, presente em *O desembarque de Cabral em Porto Seguro* (1922), de Oscar Pereira da Silva. Na obra de Almeida Júnior, por mais emocionais que possam parecer, os gestos são contidos, em favor da unidade do conjunto. Todos agem como se movidos por uma força ordenadora, calma, mas impossível de ser medida, o que, para o pintor, poderia ser a marca do destino a ser enfrentado. Da mesma forma, um temível rio Tietê, elemento a ser superado, não se faz presente, embora a inegável paisagem pareça, sobretudo do ponto de vista técnico, um elemento essencial na composição da obra. O que resta a apreciar senão o ‘povo brasileiro’, que, nos discursos a partir dos anos 40, parece lentamente substituir o ‘bandeirante’ nas avaliações sobre a obra, como nos mostra o primeiro biógrafo de Almeida Júnior, Gastão Pereira da Silva⁷¹.

Quanto mais nos aproximamos da leitura da obra como elemento simbólico dos povos ribeirinhos do Tietê, mais próximos estaremos de todo o elenco de personagens regionais que tanta fama trouxeram ao artista. Naves chama atenção para o nexo entre os “destemidos e ousados sertanejos”, retratados em *A partida da monção*, e aqueles caipiras e mestiços de obras canônicas do ideário paulista, como *Amolação interrompida* (1894), *Caipira picando fumo* (1893), *O violeiro* (1899), entre outras.⁷²; e, como na ampla bibliografia sobre aqueles tipos humanos produzidos pelo pintor, também há aqui uma inegável contradição entre a crítica ao caipira e sua linhagem de humildes e atrasados (o povo ‘bandeirante’) e o apoio à pintura de tons regionalistas como alicerce da ancestralidade paulista, tão exemplarmente fixada por Monteiro Lobato⁷³. Mesmo diante dessas especulações, *Partida da Monção* continua impondo-se por sua polissemia e por uma inegável contradição, pois, feita para exaltar uma ‘nação-regional’, a obra não nos oferta explicitamente essa leitura. A tela é um dos marcos referenciais – tanto do artista quanto do museu – muito reproduzido desde sua criação. Sua primeira reprodução foi na *Revista do Brazil*, já em 1898, e, embora tenha amargado um período longo de ostracismo, desde a sua volta ao MP em 1929, o quadro serviu para ilustrar centenas de livros didáticos, revistas e outras formas que ainda ecoam o mito ‘bandeirante’ no século XXI. Trata-se, desta forma, de uma obra que, desde a exposição no Viaduto do Chá, está marcada pela midiatisização, como tantas outras, o que torna o trabalho de uma história da recepção, seus usos e apropriações uma tarefa a ser enfrentada com mais ambição.

Em 2007, o MP deu um passo importante na reformulação de seu espaço expositivo, no intuito de construir sobre o legado de Taunay uma nova possibilidade de apresentar seu acervo. Em vez da ‘história real’, a equipe do museu empenhou-se em apresentar modos de construção e simbologia dessa história. *Imagens recriam a história*, mostra inaugurada naquele ano, sob a curadoria de Paulo César Garcez Marins, mostra-se, em última e ambiciosa medida, preocupada em historiar o próprio fazer museal, empenhando-se, por exemplo, em indicar o poder e a amplitude da circulação das idéias afixadas por Taunay e seu contexto cultural. O que transformou *Partida da Monção* – e boa parte do acervo exposto do museu – em um índice das maneiras de representação da história. Mais uma vez a instituição enseja sobre a obra um olhar. O museu segue de perto as tendências historiográficas dos últimos anos, atentas às condições de produção e recepção das obras expostas. Nessa nova leitura, a tela do ituano presta-se a ser um símbolo de como aqueles intelectuais e artistas fizeram para enaltecer o estado. Por ora, concordamos que essa é uma direção mais transparente. Enquanto isso, a obra de arte continua, simplesmente, a encantar os visitantes.

Recebido em 05 de junho de 2008

NOTAS

¹ cf. DICKIE, G. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p.17-23.

² Da criação do Museu Paulista ao 4.º Centenário de São Paulo, no extenso período abordado neste esforço de síntese, esta reflexão talvez fique a dever no tocante ao aprofundamento de alguns pontos essenciais. Todavia, supomos que o trabalho poderá trazer alguma contribuição em virtude do enfoque adotado.

³ Ancorada na pretensão de produzir uma obra “atemporal” que homenageasse todas as monções, independentemente do momento histórico retratado, o autor não oferece maiores informações sobre que momento histórico o tenha inspirado. Veremos à frente, quais obras e período influenciaram o autor.

⁴ cf. SINGH JR. O. *Partida da monção: tema histórico em Almeida Junior*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2004, p.136.

⁵ Veremos mais adiante a importância da criança ao lado do páraro, como a de outras crianças na obra.

⁶ *apud* SINGH JR., *op.cit.*, p.139.

⁷ cf. LOURENÇO, M.C.F. *Revendo Almeida Júnior*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação de Artes. Universidade de São Paulo, 1980, p.217.

⁸ cf. AMARAL, A. “A luz de Almeida Júnior” In: NASCIMENTO, A.P. (org.). *Almeida Júnior um criador de imaginários*. Catálogo da Exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007, p.240. Originalmente publicado na Revista da USP em 1990.

⁹ cf. LOURENÇO, *op.cit.*

¹⁰ cf. SINGH JR., *op.cit.*, p. 8-9.

¹¹ cf. CHRISTO, M. C.V. "Bandeirantes ao Chão". In: *Revista Estudos Históricos. Arte e História*, n.º 30, Rio Janeiro: CPDOC/ Fundação Getúlio Vargas, 2002; acesso em 14 de dezembro de 2007; disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/330.pdf>.

¹² cf. FERREIRA, A. C.. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p.34.

¹³ O maior deles, o único datado de 1897, pertence ao acervo do Palácio dos Bandeirantes (120 x 74cm), recentemente transferido para a Pinacoteca do Estado; outro pode ser encontrado no acervo do Museu Paulista (60 x 35cm) e um terceiro, menor (60 x 40cm), não assinado pertencente a um colecionador particular; cf. MARCONDES, M.A. (org.) *Almeida Júnior: vida e obra*. São Paulo: Art Editora, 1979; cf. também SILVA, Gastão Pereira da. *Almeida Junior: sua vida, sua obra*. São Paulo: Editora Brasil, 1946.

¹⁴ cf. Jornal *O Commercio de São Paulo* - "Monções de Cuiabá", São Paulo, 27 dez. 1897, 2.ª col., p.2. In: NASCIMENTO, *op.cit.*, p.302.

¹⁵ Texto reproduzido no jornal *Diário Popular*, 20 dez. 1897, 1.º cad. 3.ª col., p.2. In: NASCIMENTO, *op.cit.*, p.301.

¹⁶ COLI, J. *Como estudar a arte brasileira do século XX?* São Paulo: Editora Senac, 2005, p.14-22.

¹⁷ Texto de Oscar Guanabarino sob título "Artes e Artistas", publicado em *O Paiz*, Rio de Janeiro, 4 set. 1898, p.2.; cf. SINGH JR, *op.cit.*, p.47.

¹⁸ Texto de Luiz Alvarenga Peixoto sob o título "A partida da monção", publicado na *Revista do Brazil*, São Paulo, agosto de 1898, ano II, n.º 1, p.52-55, *idem*, p.44.

¹⁹ *ibidem*, p.26.

²⁰ cf. MAKINO, M.. "Ornamentação do Museu Paulista para o Primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920" In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, ano 10, vol. 11, 2002-2003, p.185.

²¹ cf. ALVES, A. M. A.. *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder: o Museu Paulista, 1893-1922*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 2001, p. 19.

²² cf. ALVES, *op.cit.*, p.107.

²³ cf. AMARAL, A.. "A Pinacoteca do Estado". In: AMARAL, A. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Volume 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.176-177.

²⁴ ALVES, *op. cit.*, p.133.

²⁵ Entre Ihering e Taunay, o advogado Armando Prado assumiu o museu por pouco mais de seis meses; cf. ELIAS, M. J.. *Museu Paulista, memória e história*. Tese de Doutorado. FFLCH. USP, São Paulo, 1996, p.205.

²⁶ cf. PERISSINOTTO, R. M.. "Classes dominantes, Estado e os conflitos na primeira república em São Paulo: sugestões para pensar a década de 1920". In: LORENZO, H. & COSTA, W. (org.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. 1 ed. São Paulo: Editora da Unesp: FAPESP, 1997, p. 37-69.

²⁷ Decreto n.º 3871, de 3 de julho de 1925, cf. BREFE, A.C. F. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945*. São Paulo: Editora Unesp: Museu Paulista-USP, 2005, p.215.

²⁸ cf. SEVCENKO, Nicolau. "Museu Paulista: histórica, mito e crítica". In: MUSEU PAULISA. *As Margens do Ipiranga: 1800-1990. Catálogo de Exposição*. São Paulo: MP: Bradesco, 1990, p.23.

²⁹ cf. MENESES, U.. "O Museu Paulista". In: *Estudos Avançados*, v.8, n.º 22, dez. de 1994, disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141994000300084&script=sci_arttext; acesso em janeiro de 2008.

³⁰ cf. MATTOS, C. V. "Da Palavra à Imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista". In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, n.º 007, p.123-145 (1998-1999). Editado em 2003; acesso em janeiro de 2007, disponível em: <http://redalyc.uuemex.mx/redalyc/pdf/273/27300706.pdf>;

³¹ *apud* MATTOS, *op.cit.*, p.125-126.

³² Alguns dos painéis, como aqueles encomendados a Joaquim da Rocha Ferreira (*Extração de Ouro e Provedor de Ouro, 1700*), ficaram prontos apenas em 1963; *idem*, p.179. De qualquer forma, em 1937,

Taunay já considerava que suas ambições haviam sido alcançadas ao publicar o *Guia da secção histórica do Museu Paulista* naquele ano.

³³ As outras salas eram: (2) Sala da Cartografia Colonial e Documentos Antigos; (3) Sala consagrada à história da cidade de São Paulo; (4 e 5) Salas da antiga iconografia paulista; (6) Mobiliário brasileiro e retratos antigos; (7) outra sala dedicada à história da capital do estado; e (8) Uma mistura de arte primitiva, arte religiosa colonial e móveis antigos, cf. MATTOS, *op.cit.*, p.136.

³⁴ *idem*.

³⁵ Naves chama atenção para o fato de que toda “uma literatura – de Gonzaga Duque a Luís Martins – se esforçou em fazer dele [Almeida Júnior] uma espécie de protótipo de seus tipos caipiras, garantindo assim maior verdade para o seu trabalho.”, cf. NAVES, R. “Almeida Júnior: o sol no meio do caminho”. In: *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.46.

³⁶ “Os museus têm a função de legitimar um imaginário junto ao público e quando cumprem sua função não conseguem modificar este imaginário com facilidade.”;

³⁷ cf. QUEIROZ, M.. “Ufanismo Paulista: Vicissitudes de um Imaginário” In: *Revista USP. Seção Textos*, n.º 13, pp. 78-87, mar.-mai./1992.

³⁸ cf. FLORES, M.B.R.. *Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza*. Chapecó, SC: Argos, 2007, p.200. O culto ao bandeirante não foi exclusividade paulista, como demonstram os esforços de Gustavo Barroso à frente do Museu Histórico Nacional para enaltecer as “glórias passadas que remontam à epopéia dos bandeirantes”; cf. SANTOS, M. S. dos. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond, Minc, IPHAN, DEMU, 2006, p.75-76.

³⁹ cf. QUEIROZ, *op.cit.*, p.82-83.

⁴⁰ cf. ABUD, K. M.. “O sangue intimorato e as nobilíssimas tradições: a construção de um símbolo paulista: o bandeirante”. Tese de doutoramento, Departamento de História, USP, 1986, p. 132.

⁴¹ *apud* SINGH JR, *op.cit.*, p.44.

⁴² Sobre o importante papel que Benedito Calixto possuiu na manutenção do mito bandeirante conferir os capítulos “As fissuras da Academia” e “Imagens da ‘transformação’” In: ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru,SP: Edusc, 2003, p.133-274.

⁴³ cf. VALLE, A.. “Pintura decorativa na 1^a República: Formas e Funções”. In: *Revista eletrônica de DezenoveVinte*. Volume II, n.º 4, outubro de 2007; acesso em fevereiro de 2008, disponível em http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_pint_dec.htm#_ftnref13.

⁴⁴ *idem*.

⁴⁵ cf. Jornal *Correio Paulistano*. São Paulo, 30 dez, 1893, 2^a col., p.1. In: NASCIMENTO, Ana Paula (org.). *Almeida Júnior um criador de imaginários*. Catálogo da Exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007, p.300.

⁴⁶ cf. LOURENÇO, Maria Cecília França. “Almeida Júnior: um criador de imaginários”. In: NASCIMENTO, Ana Paula (org.). *Almeida Júnior um criador de imaginários*. Catálogo da Exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007, p. 60.

⁴⁷ cf. FERREIRA, *op. cit.*, p.132.

⁴⁸ cf. MOURA, G.. *Bandeiras Paulistas*: estabelecimento das diretrizes gerais a que obedeceram e estudos das zonas que alcançaram. 1^a ed. São Paulo: Typographica Editora “Pensamento”, 1914, p.14-16.

⁴⁹ cf. ELLIS JR, A.. *O bandeirismo paulista e o recuo do meridiano*. 2.ed. C.E.N., 1934.

⁵⁰ cf. CARVALHO FRANCO, F. *Bandeiras e bandeirantes de São Paulo*. São Paulo: C.E.N., 1940, p.198; o trecho citado refere-se à família Leme de Itu; Antão Leme da Silva teve, segundo o autor, grande destaque na exploração das “minas de Cuyabá, pelas vias do Tietê”, *idem*, p.202.

⁵¹ cf. LEITE, Aureliano *História da Civilização Paulista*: enriquecida da vasta bibliografia sobre causas e pessoas de São Paulo desde 1502 a 1945. São Paulo: Martins Editora, 1945.

⁵² cf. FERREIRA, T.. “O português na formação bandeirante” In: IHGS. *São Paulo em quatro séculos*. Vol. I, São Paulo: IHGSP, 1953, p.259. Para melhor avaliar o enaltecimento do português como elemento de exaltação da “brasiliade” cf. FLORES, *op.cit.*; em especial os capítulos: “O nu e o vestido, o futuro

e o passado, a pedra e a carne: a estética da representação no Brasil e em Portugal", p.139-177 e; "A invenção do luso-brasileiro: nacionalismo e racialismo", p.303-346.

⁵³ cf. MACHADO, A.. *Vida e morte do bandeirante*. São Paulo: Ed. Itatiaia; USP, 1980, p.233.

⁵⁴ cf. RICARDO, C.. *Marcha para o Oeste: A Influência da Bandeira na Formação Social e Política do Brasil*, vol.I. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1940, p.24.

⁵⁵ *idem, ibidem*.

⁵⁶ cf. BREFE, *op.cit.*, p.226.

⁵⁷ cf. KOMISSAROV, B.. *Expedição Langsdorff: acervo e fontes históricas*. São Paulo: Editora Unesp, 1994.

⁵⁸ cf. TAUNAY, A.de E.. *Relatos Monçoeiros*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1981, p.46.

⁵⁹ cf. TAUNAY, *op. cit.*, p.44.

⁶⁰ LOURENÇO, 1980, p.67-70.

⁶¹ cf. BREFE,*op.cit.*, p.125

⁶² *idem*, p.177.

⁶³ *ibidem*, p.238.

⁶⁴ Relatório de atividades referente ao ano de 1939 *apud* BREFE, *op.cit.*, p.240.

⁶⁵ cf. TAUNAY, *op. cit.*, p.46.

⁶⁶ cf. BREFE, *op. cit.*, p.244.

⁶⁷ cf. TAUNAY, 1961, p.109.

⁶⁸ cf. TAUNAY, *op. cit.*, p.50.

⁶⁹ cf. OLIVEIRA, M. M.. *Paquequer, São Francisco e Tietê: as imagens dos rios e a construção da nacionalidade*. Dissertação de Mestrado. IFCH, Universidade Estadual de Campinas, 2007 *op.cit.*, p.127.

⁷⁰ cf. FLORES, *op.cit.*, p.419.

⁷¹ cf. SILVA, *op.cit.*, p.62.

⁷² NAVES, *op.cit.*, p.50-51.

⁷³ *idem, ibidem*, p.36-37.