

Alexander Gaiotto Miyoshi

**Museologia em São Paulo:
museus e espaços da arte
entre os séculos
XIX e XX**

Projeto de Pós-Doutoramento em Artes Visuais pela
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo

Dezembro de 2010

1. Resumo

O projeto propõe o estudo da museologia brasileira centrando-se em experiências paulistas entre as décadas de 1890 e 1930, voltando-se à compreensão da formação, seleção e organização dos acervos, bem como ao uso dos espaços específicos das obras de arte.

Os objetos de estudo concentram-se nas instituições que hoje formam o *Museu Paulista* da USP e a *Pinacoteca do Estado*, dos quais se buscará compreender os entrelaçamentos. A pesquisa poderá expandir-se a outros museus, conforme seu andamento e demanda, verificando-se as obras adquiridas, trocadas ou cedidas, bem como os paralelos de ações e práticas museológicas.

O estudo contemplará também eventos realizados fora dos museus, como a Semana de Arte Moderna e as comemorações do Centenário da Independência em 1922, assim como o circuito entre galerias, academias e ateliês, além de acervos e coleções internacionais. Espera-se com isso ampliar e renovar o entendimento desse período da museologia no Brasil, observando-se de forma matizada e pormenorizada as relações entre museus, arte, ciência e arquitetura. Objetiva-se compreender igualmente a escolha e orientação dos modelos artísticos considerando as diferentes ideologias brasileiras naqueles anos.

2. Introdução e justificativa

Criados entre o final do século XIX e o início do XX, o Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado entrelaçaram-se profundamente nos primeiros anos de funcionamento. Crescendo ligados ao expansionismo do Estado de São Paulo,¹ ambos tiveram intensa movimentação dos acervos, com cessões de peças de uma a outra instituição, o que reforça a necessidade do estudo conjunto.

A formação dos acervos será, neste trabalho, uma importante fonte de dados e materiais de análise. Diversos estudos veem se aprofundado na história da musealização das obras,² dentre os quais se destaca a dissertação de mestrado de Marcelo Araújo sobre o ingresso de quatro peças modernistas emblemáticas na Pinacoteca do Estado. Considerando que o processo de aquisição de obras até então era pouco estudado,³ A-

¹ Uma bibliografia extensa abarca a política da primeira república em São Paulo. Nos apoiaremos em obras dos seguintes autores: Joseph LeRoy Love (1982), Nicolau Sevcenko (1992), Cássia Aducci (2000) e Danilo Ferretti (2004), entre outros.

² Entre os trabalhos estão os catálogos organizados por Maria Cecília França Lourenço (2007), Ruth Sprung Tarasantchi (2005, 2006 e 2009) e Marta Rossetti Batista (2006), respectivamente sobre Almeida Jr., Antonio Ferrigno, Oscar Pereira da Silva, Pedro Weingärtner e Anita Malfatti; as teses de Maraliz Christo (2005), sobre *Tiradentes esquartejado* e seu ingresso no Museu Mariano Procópio, de Vivian Paulitsch (2009), sobre o tríptico *La faiseuse d'anges* e sua aquisição pela Pinacoteca, meu doutorado sobre *Moema*, de Victor Meirelles, e seu ingresso no MASP (MIYOSHI, 2010), e a tese de Fernanda Pitta (em andamento na ECA-USP, sob orientação do prof. Tadeu Chiarelli), intitulada *Da “terra moça” à “raça de gigantes”: obras, artistas e mecenas construindo a “Civilização Brasileira” em São Paulo*, sobre as obras “caipiras” de Almeida Junior, *Tropical* de Malfatti, entre outras.

³ O quadro vem mudando, conforme apontado na nota anterior. Transcrevo, de todo modo, as palavras de Araújo: “As aquisições [...] não lograram despertar a atenção dos historiadores que vêm se dedicando à visualidade artística brasileira, e ocupam diminuto espaço nos estudos dos biógrafos que procuraram traçar o percurso daqueles criadores. Tampouco foram objeto de análise mais aprofundada dos rarefeitos estudos que, entre nós o papel dos museus na cultura brasileira, mais especificamente no campo das artes visuais. Resta uma velada sensação de que doações a museus são fatos do cotidiano administrativo daquelas instituições, des-

raújo expõe de forma clara e precisa o que podemos considerar como sendo também um de nossos motes de trabalho:

Em uma perspectiva contemporânea, entretanto, acontecimentos aparentemente banais têm revelado seu imenso potencial, desde que corretamente problematizados, como elementos constitutivos do inesgotável processo de elaboração da História. Assim é que, a partir de um olhar indagador, doações a museus, para além de sua aparente banalidade, revelam-se como fenômenos expressivos, carregados de sentidos, que envolvem múltiplas e dinâmicas relações sociais.[...]

Neste contexto, artistas, obras e instituições são personagens singulares de um universo social complexo, carregados de valores e visões, que se entrecruzam num determinado momento, e passam, dali em diante, a se associarem numa relação permanente, porém fluida e cambiante. São tensões que estimulam a reflexão sobre o papel do museu no processo de recepção da obra de arte: o potencial da instituição em criar e propor relações e sentidos, levando à localização da obra e de sua intervenção na história. E, no sentido oposto, em uma perspectiva dialética, indagar da capacidade da obra de arte de transformar a ação e a imagem pública do museu.⁴

Em nosso caso, a proposta seria aplicada ao Museu Paulista em suas relações com a Pinacoteca e voltada, portanto, a obras não modernistas. Nesse sentido, três anos após defender sua dissertação, Marcelo Araújo reiterou a importância de um estudo detido na formação inicial da Pinacoteca:

[...] pouca atenção tem sido dedicada a um possível – a meu ver inquestionável – segundo vetor⁵ desse processo de criação da Pinacoteca, que é o de uma tradição de colecionismo do Estado de São Paulo no âmbito de uma política museológica pública. Com efeito, o acervo inicial da Pinacoteca é composto por 26 pinturas transferidas do Museu do Estado (atual Museu Paulista da Universidade de São Paulo), o único museu então existente na cidade, e que também pertencia ao governo estadual. [...]

[...] Essas obras, representativas da melhor produção de seus criadores, foram, em quase sua totalidade, compradas pelo Estado de São Paulo, evidenciando assim não apenas uma visão oficial da arte naquele período, mas também uma ação estatal consistente de formação de acervos públicos. Já a transferência desse núcleo para que fosse constituída uma nova unidade indica o início de uma política museológica voltada para a especialização das instituições, trilha essa que seria seguida nas décadas posteriores com a fundação de outros estabelecimentos a partir do desmembramento de diferentes núcleos do acervo do Museu Paulista.⁶

providos de relevância ou interesse. Procedimentos que se repetem, dia após dia, até o presente, indignos de consideração crítica.” ARAÚJO, 2002, pp. 4-5.

⁴ ARAÚJO, 2002, p. 5.

⁵ O primeiro vetor seria, segundo Araújo, a ideia de o Liceu de Artes e Ofícios e a Pinacoteca se articularem na “inusitada fórmula de constituir um estabelecimento público em espaço privado.” Ver ARAÚJO, 2005, p. 23.

⁶ ARAÚJO, 2005, pp. 23-26. Além deste, outros textos que informam sobre a formação do acervo da Pinacoteca em forma de cronologia e resumo histórico, como o de Marcia CAMARGOS e Maria Luiza MORAES (também de 2005, centenário da Pinacoteca).

A transferência dos 26⁷ quadros do Museu Paulista para a Pinacoteca em 1905 se reveste até hoje de mistérios.⁸ Dentre essas obras, *Caipira picando fumo* e principalmente *Partida da monção*,⁹ de Almeida Junior, por exemplo, colocam algumas questões. Quais seriam as intenções da mudança, considerando que o Museu Paulista supostamente devesse guardar pelo menos *Partida da monção* para enaltecer a “História Pátria”?¹⁰ Inexistiria naquele momento um empenho como o que Taunay, diretor do Museu Paulista a partir de 1917, daria à instituição, ajudando também a conformar indiretamente a Pinacoteca? Quais seriam as forças em jogo? Se a ideia de Ihering era fazer no Ipiranga um conjunto de museus com galeria artística (como veremos adiante), por que não se mantiveram as obras de arte no Ipiranga em 1905?

O Museu Paulista, por sua vez, conforme observou Araújo, funcionou como uma espécie de centro difusor museológico em diferentes âmbitos ao longo das décadas,¹¹ ação à qual a “museologia de arte”¹² foi pouquíssimo estudada.¹³ Nessa instituição, a arte sem dúvida era portadora de funções e sentidos diversos dos da Pinacoteca. Aparentemente, esses aspectos não foram tão homogêneos e coerentes na Pinacoteca quanto no Museu Paulista, pelo menos até a década de 1920, quando a Pinacoteca se volta também ao nacionalismo (a seu modo) abrindo-se finalmente a novas expressões artísticas. Uma das hipóteses a por em prova neste trabalho é a de que o Museu Paulista (assim como, possivelmente, o acervo da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro)¹⁴ serviu em parte como contraponto na solidificação do viés nacional-modernista

⁷ Entre naturezas-mortas, retratos e paisagens solicitadas pelo secretário do Interior e Justiça, Cardoso de Almeida, foram transferidas as seguintes obras: “de Almeida Júnior, *Partida da monção*, *Caipira picando fumo*, *Amolação interrompida* e *Leitura*; de Pedro Alexandrino, *Cozinha na roça*, *Gansos e ovos*, *Frutas e flores*, *Ostras e cobres*, *Flores e doces*, *Peru depenado*, *Aspargos e Bananas e metal*; de Oscar Pereira da Silva, *Infância de Giotto*, *Descoberta do Brasil*, *Criação da vovó* e *Escrava romana*; de Antonio Parreiras, *Manhã de inverno* e *Baía Cabrália*; de Pedro Weingärtner, *Paisagem (Rio Grande do Sul)* e *Ceifa (Anticolli)*; de Benjamin Parlagrecco, *Na roça*, *Piteiras* e *Galinha e pintinhos*; de Antonio Ferrigno, *Mulata quitandeira*; de Bertha Worms, *Saudades de Nápoles* e *Carta do Netinho*.” ARAÚJO, 2002, pp. 24 e 26. Ver também CAMARGOS e ARAÚJO, 2007, p. 40.

⁸ Por exemplo, uma resolução do Governo do Estado, de 1905, informa que seriam transferidos 14 quadros, talvez um equívoco ou uma seleção diversa das 26 obras que acabaram sendo transferidas, o que precisaremos verificar. Ver MORAES, 2008, p. 215.

⁹ *Partida da monção*, cujo tema teria sido sugerido ao pintor por Cesário Motta Junior (NÓBREGA, 1947, p. 158), retornaria ao Museu Paulista na gestão de Taunay, em 1929, por ordem de Fábio de Sá Barreto, Secretário do Interior. A volta da tela teria sido justificada pela diferença mais do que significativa, segundo Taunay, da quantidade de visitantes do Museu Paulista, “quicá, doze vezes mais avultada do que a da Pinacoteca”. Por isso também a criação de um espaço exclusivo para as monções e Almeida Júnior. Ver *Correio Paulistano* e transcrição de Taunay, no *Relatório referente ao ano de 1929, apresentado ao Excelentíssimo Senhor Secretário do Interior, Dr. Fabio de Sá Barreto*. Fundo Museu Paulista, pasta 14. Apud MORAES, 2008, pp. 223-224.

¹⁰ Na gestão de Ihering (1895-1916), para Fábio Moraes, “já havia distinção entre saberes, referindo-se História Natural às coleções de zoologia, botânica, geologia etc.; e História Pátria, às coleções de história, sendo a coleção Numismática e a Artística (também chamada, por aquele diretor, de Galeria Artística) duas coleções separadas. No entanto, ao expor os objetos [...], Ihering colocava a suposta separação de lado, principalmente quanto às coleções de História Pátria e Artística.” MORAES, 2008: pp. 210-211.

¹¹ Tal ação difusora se estenderia pelo menos até 1989, com a formação do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Ver MENESSES, 1994.

¹² As aspas se devem ao fato de não ter havido, ao que tudo indica, uma verdadeira museologia de arte no Museu Paulista, estando tal atividade sempre atrelada às narrativas da História Pátria como então se entendia.

¹³ Há trabalhos dedicados a compreender a ação de Taunay no arranjo museológico do Ipiranga. Ver sobretudo BREFE (1999), MATTOS e OLIVEIRA (1999) e MATTOS (2003).

¹⁴ Lembremos que o monumental edifício da então ENBA (hoje Museu Nacional de Belas Artes) foi inaugurado em 1908. Eram dois pavimentos projetados para abrigar a pinacoteca e uma galeria de esculturas. Ver SOUZA, 1985, pp. 5-7.

da Pinacoteca, entre os anos de 1920 e 1930,¹⁵ o mesmo aplicando-se no sentido inverso, isto é, a Pinacoteca como eventual parâmetro de ações a outros museus. Contemplar os entrelaçamentos das instituições será o meio de testar essa hipótese, entre outras, que veremos a seguir.

2.1. Museu Paulista: questões e hipóteses

Desde a inauguração, em 1895, o então chamado Museu do Estado nasceu como monumento e berço histórico nacional, marcado pela arquitetura e por uma obra de arte de extrema importância, a tela de Pedro Américo, *Independência ou Morte*. Mas em seus primeiros anos, dirigido pelo zoólogo Herman von Ihering (1895-1916), o museu foi principalmente uma instituição de “História Natural”. A ênfase na “História Pátria” foi dada a partir de 1917, sob a direção do engenheiro e historiador Affonso d’Escagnolle Taunay.¹⁶

Antes de Taunay, contudo, o acervo artístico não foi completamente desassistido. Na gestão de Ihering, o museu adquiriu as primeiras pinturas históricas ligadas a São Paulo. Na verdade, antes da inauguração já se previa instalar obras de arte “*em local apropriado*”, conforme indicam algumas notas jornalísticas, como a “*indiscrição de reportagem*” de dezembro de 1893:

[...] fez uma excursão ao bairro do Ipiranga o senhor ministro do interior, Dr. Cesário Motta Júnior, acompanhado pelo notável artista senhor Almeida Júnior.

Percorreram ambos todas as salas do monumental edifício comemorativo da Independência. Procuravam, segundo nos consta, um local apropriado para a instalação de uma galeria de pintura, escultura e estatuária [...] que o Estado possui já e vier adquirir [...]¹⁷

Outra notícia, novamente do *Correio Paulistano*, de fevereiro de 1895, dizia que

[...] Brevemente, serão ali colocadas as telas adquiridas pelo Estado – *Picando fumo* e *Amolação interrompida*, *Cozinha caipira* de Almeida Júnior e Pedro Alexandrino, e bem assim a *Manhã de Inverno*, que Parreiras doou ao museu [...].¹⁸

Por outro lado, uma notícia no mesmo *Correio*, de julho de 1895, informou que

¹⁵ Não se pode desconsiderar fatores como a iniciativa pessoal do governador de São Paulo, Julio Prestes, na compra de *Bananal e São Paulo*, de Lasar Segall e Tarsila do Amaral respectivamente, no final da década de 20 (ver ARAÚJO, 2005, p. 34). Embora Prestes tivesse relações diretas com ambos os artistas, certamente ele pensava também em termos de Estado, em paralelo, talvez, com ações de outras instituições, o que poderá ser investigado nesta pesquisa.

¹⁶ Taunay transformou profundamente o museu sobretudo após 1922, como observou Ulpiano de Menezes: “Taunay, nos anos 20, introduz nesse imaginário da independência a ideologia paulista (o projeto hegemônico de São Paulo na República Velha estava, então, sendo contestado). O bandeirante, associado à proeza da extensão do território e predecessor do tropeiro, do fazendeiro de café e do capitão de indústria, tem suas iconografia e ideologia gestadas no Museu Paulista.” Ver MENESES, 1994, pp. 576-577.

¹⁷ “GALERIA de Belas Artes”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 30 de dezembro de 1893, p. 1. Apud LOURENÇO, 2007, p. 49.

¹⁸ “MUSEU do Estado”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 5 de fevereiro de 1895, 3ª col., p. 1. Apud LOURENÇO, 2007, p. 18. Em uma nota de novembro de 1899, por sua vez referindo-se a dois quadros “adquiridos pelo Museu Paulista – *Amolação interrompida* e *Picando fumo*, que se acham no Monumento do Ipiranga”, informação que precisaria ser conferida com a documentação do Museu Paulista. Texto de Tancredo do Amaral em *A Platéia*. São Paulo, 20 e 21 de novembro de 1899. Apud LOURENÇO, 2007, p. 100.

[...] Em visita do Sr. Secretário do Interior e da Justiça ao Museu do Estado, principalmente à galeria de quadros, declarou que brevemente retiraria todos os quadros, com exceção da obra de Pedro Américo representando o Grito do Ipiranga para figurarem na pinacoteca que iriam instalar no edifício do Liceu de Artes e Ofícios em projeto [...].¹⁹

Esse fato surpreendente, que projeta o envio das obras de arte ao Liceu ainda em meados de 1895 (assim como as informações sobre a ida das pinturas ao Ipiranga desde a inauguração), não parece ter despertado a atenção dos pesquisadores com relação às disputas entre o Liceu e o Museu Paulista.

Outro fato pouco observado é que *Partida da monção*, no Ipiranga desde 1901, deveria ter sido adquirida em 1899:

Discussão única da redação do projeto n. 11[1], de 1899, da Câmara dos Deputados, autorizando o poder executivo a adquirir o quadro histórico a *Partida da Monção*, do pintor nacional Almeida Júnior, a fim de figurar na galeria de pintura do Museu Paulista, no Ipiranga.²⁰

O quadro foi comprado pelo Estado e doado ao Museu Paulista apenas em 1901.²¹ Esse intervalo de quase dois anos não significa que a gestão de Ihering pudesse ter sido negligente, pois logo após a aprovação da compra de *Partida da monção* Almeida Júnior morreu de forma repentina e trágica, o que provavelmente interferiu nas negociações.²² Ademais, a direção do museu foi cuidadosa com o quadro, encomendando, em 1902, uma cortina especialmente feita para protegê-lo.²³ Nesse sentido, concordamos com Fábio de Moraes (2008) quando contesta a versão mais difundida de que Ihering teria esquecido as coleções históricas e artísticas do Museu Paulista. Por outro lado, acreditamos que, se Ihering não as menosprezou de todo, o zoólogo tampouco parece ter se esforçado muito por manter no museu a coleção transferida à Pinacoteca em 1905 (embora Ihering tenha reconhecido, em 1904, que “*as condições em que se acha a galeria artística são cada vez mais penosas pela falta de espaço com a qual estou lutando atualmente nesta Repartição, não só para a colocação da referida galeria como também para as demais coleções*”).²⁴

¹⁹ *Correio Paulistano*. São Paulo, 30 de julho de 1895. Apud CAMARGOS e MORAES, 2008, p. 16.

²⁰ “SENADO”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 25 de agosto de 1899, 1ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, 2007, p. 21. O projeto da câmara dos deputados, contudo, deu entrada dias antes: “Deixam, por falta de número, de entrar em segunda discussão o projeto n. 111, de 1899, da Câmara, com emenda, autorizando o governo a fazer aquisição do quadro histórico a *Partida da Monção*, do pintor paulista Almeida Júnior, para a galeria de pintura do Museu do Ipiranga.” “SENADO”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 13 de agosto de 1899, 3ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, 2007, p. 21.

²¹ *Partida da monção* custou 30 contos de réis. IHERING, 1904, pp. 6 e 8. Apud MORAES, 2008, p. 214.

²² Lembremos também que houve uma grande retrospectiva de Almeida Junior em 1900 (ver CHIARELLI, 1995, p. 53), à qual participou, entre “as 130 telas expostas”, *Partida da monção*, o que pode ter interferido de algum modo na delonga da incorporação ao Museu Paulista (ver “EXPOSIÇÃO Almeida Júnior”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 10 de janeiro de 1900, 1º cad., 3ª col., p. 1. Apud LOURENÇO, 2007, p. 28).

²³ A cortina custou 275 mil e 400 réis, conforme ofício do diretor do Museu à Secretaria do Interior, em 11 de abril de 1902, respondido em 15 de abril de 1902. *Ibidem*. Fundo Museu Paulista, pasta 77. Apud MORAES, 2008, pp. 214-215.

²⁴ Apud BREFE, 1999, p. 71.

Uma das hipóteses que se pretende testar é que Ihering apenas zelou pelo acervo histórico-artístico devido a interferências externas (o que Moraes defende, mas não aprofundou devido ao escopo de sua pesquisa). A correspondência estudada por Maria Margaret Lopes e Silvia Figuerôa demonstra que Ihering, inicialmente chamado para dirigir apenas a seção de zoologia, pretendia dirigir todo o museu (para os quais parecia ter, desde antes de sua entrada no Ipiranga, um projeto grandioso). Será preciso analisar outras correspondências, fotografias e documentos.²⁵ De antemão, um dado fornecido por Moraes dá uma pista: em 1898, Ihering parecia desconhecer totalmente a história de Tiradentes,²⁶ personagem que ganhou imenso vulto nacional com o advento da República.²⁷ Podemos compreender que, se por um lado Ihering encomendou quadros a diferentes artistas,²⁸ por outro ele poderia tê-lo feito apenas por obrigação. Resta saber de quem ele poderia ter recebido ordens ou orientações, se as recebeu.

Quanto ao grande plano de Ihering para o Ipiranga, ele teria sido enviado à Secretaria do Interior em 1911 para integrar a comemoração do Centenário da Independência em 1922:

Em 10 anos teremos no Ipiranga o aniversário da Independência. Nestas condições é mister preparar em tempo as modificações necessárias. Até aquela data, a meu ver, o andar térreo do Monumento devia ser ocupado pelas coleções histórico-antropológicas, o que exige a remoção das enormes coleções de estudo, biblioteca, administração, etc. em edifícios especiais. Entendo também que o Governo devia aumentar o terreno do Museu por compras que calculo em 100 contos.²⁹

Esse projeto derivaria de outro anterior, da década de 1890, feito por Ihering para criar uma Cidadela dos Museus, “*onde as coleções do museu enciclopédico estariam dispostas em vários edifícios, cada um com a sua especialidade*”.³⁰ As obras de arte comporiam uma galeria artística em edifício separado do prédio principal, com iluminação e museografia adequadas. A proposta não deixa de espantar e estimular novas perguntas. Com tal ambição e escopo, por que a proposta da galeria de Ihering não teve continuidade?³¹ Até que ponto o plano foi considerado pelo governo e pelas elites? Qual seria o lugar dos acervos histórico-artísticos em todo o plano? São questões importantes para se aprofundar e compreender o que de fato ocorreu. De todo modo, o número de visitas à Pinacoteca do Estado em comparação ao Museu Paulista foi utilizado em defesa

²⁵ Será preciso, por exemplo, cotejar iconografias, objetos de arte e fotografias às datas de ingresso e saída de obras do Museu Paulista, assim como aos acontecimentos envolvendo o Governo do Estado e a criação da Pinacoteca, entre outros.

²⁶ Com base em ofícios do Museu Paulista e outros documentos, Moraes fez um bom resumo do que entrou e saiu do museu ainda na gestão de Ihering. Em 1896, teria sido feita a primeira compra de objetos históricos pelo Museu Paulista. Nos anos seguintes, o acervo de quadros se ampliou, com compras e doações sobretudo a partir de 1901. Ver MORAES, 2008, pp. 212-218, 213.

²⁷ Ver CARVALHO (1989) e CHRISTO (2005).

²⁸ MORAES, 2008, p. 222.

²⁹ Ofício de Hermann von Ihering à Secretaria do Interior, 31 de julho de 1911. Fundo Museu Paulista, pasta 93. Apud MORAES, 2008, p. 231.

³⁰ Os planos foram descritos por Rodolfo von Ihering (1907), filho do diretor, e comentados por Heloisa BARBUY (2005). Ver MORAES, 2008, pp. 230-231.

³¹ As questões sobre o fim da gestão de Ihering são bastante complexas. Sobre elas, entre outros estudos, ver BREFE, 1999.

do projeto de Ihering e da volta das pinturas ao Ipiranga.³² Em 1907, o filho do diretor, Rodolfo von Ihering, concordou que a transferência das pinturas em 1905 foi provisoriamente boa, mas argumentou que

Os pintores, a princípio satisfeitos, entretanto, logo se aborreceram com tal mudança, visto como suas telas saíram de salas em que constantemente eram vistas por avultado número de visitantes para serem transferidas para outras onde estão como que escondidas. Estão agora convencidos que o melhor seria executar o plano do Dr. Von Ihering, esboçado em outro relatório, segundo o qual se construiria uma galeria especial para os quadros do Estado, talvez no próprio Ipiranga, junto ao Museu, para onde o público está encaminhado e onde se formaria uma como que cidadela de Museu, qual “Zwinger” de Dresden.³³

As contendas com a Pinacoteca devem ser contempladas para melhor se entendê-las. Não se tratava, ao que parece, de um pedido restrito a pinturas históricas, o que põe em jogo a disputa pela criação de um verdadeiro *museu de arte*, questão de extrema importância neste estudo. Mas, além disso, contrariando a impressão de que somente a gestão de Taunay se ocuparia de um programa artístico estabelecendo uma história pátria paulista, parece cada vez mais claro que esse programa não só nasceu muito antes como também foi conduzido habilmente na gestão de Ihering, mesmo sem a força e coesão que Taunay lhe imprimiu. Para ilustrá-lo, o ingresso em 1900 do quadro *Fundação de São Vicente*, de Benedito Calixto, para além de comemorar o 4º Centenário do Descobrimento do Brasil, parece se inserir conscientemente numa exaltação de São Paulo por meio das artes. Nas palavras de Paulo César Marins: “Associava-se, deste modo, o grande evento do passado nacional ao que se considerava ser seu decisivo desdobramento “paulista”, o início efetivo da colonização, ocorrido apenas em 1532. Assim, o eixo de comemoração do Centenário do Descobrimento deslocava-se do litoral baiano para o paulista, ainda que isto implicasse um malabarismo temporal.”³⁴ Para completar essa narrativa, o *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500* acabou ingressando no Museu Paulista em 1902. O feito histórico da Descoberta finalmente se incorporava ao Ipiranga, assim como a fundação vicentina em 1900 e a *Partida da monção* em 1901. Formava-se assim, por meio da arte, “o primeiro nexo linear entre o descobrimento e a independência, mediado necessariamente por eventos associados aos paulistas”.³⁵ O pensamento museológico na gestão de Ihering, portanto, passa a construção de uma arte enaltecendo São Paulo.

Não sabemos quem efetivamente definiu ou aconselhou essa narrativa durante a direção de Ihering. Sabemos que Benedito Calixto era também um estudioso apaixonado da história pátria, e que Teodoro Sampaio, Alberto Souza, Washington Luis e Toledo Piza se manifestaram profusamente na imprensa, em 1903,

³² *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. VII. Apud MORAES, 2008.

³³ IHERING, 1907. Apud MORAES, 2008.

³⁴ *Fundação de São Vicente* é o segundo quadro histórico do Ipiranga. Antes dele, a única pintura do gênero no acervo foi *Independência ou Morte*, de Pedro Americo. MARINS, 2007, p. 87.

³⁵ MARINS, 2007, p. 88.

sobre outro quadro de Calixto para o Ipiranga, *Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antônio Fernandes de Abreu*. Fez-se um longo debate sobre a veracidade da representação pictórica e as eventuais concessões permitidas à arte, sobretudo no caso das vestimentas dos retratados,³⁶ ao qual Ihering parece não ter se manifestado. Portanto, é muito provável que as escolhas de temas e composição dos quadros do Museu Paulista fossem feitas pelos próprios artistas e/ou orientadas por personalidades paulistas, pelo menos na gestão Ihering (diferente de Taunay, que era extremamente controlador), o que será preciso aprofundar neste trabalho.

No caso específico de *Domingos Jorge Velho e o loco-tenente* é interessante a escolha da pose monárquica do “vencedor dos Palmares”. Paulo César Marins retrçou o percurso dessa pose, que passa pelos retratos de Luís XIV, feitos por Rigaud, e o D. João VI pintado por Debret. Nesse ponto, o fato de Calixto ter perguntado a Ihering, em ocasião anterior,³⁷ se deveria fazer um retrato de D. João VI (obra que não parece ter sido feita) nos leva a pensar se não foi partindo desse quadro talvez frustrado que concebeu a pose de Domingos Jorge Velho. Não se sabe também porque o retrato de D. João VI, ao que parece, não foi concluído. Uma hipótese seria a de uma possível desistência de retratar o imperador português paralela à consolidação da ideia de inserir retratos de sertanistas no museu. Outro ponto a investigar: quem teria pensado em fazer um sertanista com essa pose? Ela não foi identificada ou debatida pelas personalidades paulistas nos jornais em 1903, ou mesmo depois, quando se multiplicou em inúmeras obras dentro do museu.³⁸ Descobrir se alguém teria sugerido aos artistas o uso da pose (talvez Taunay, além de outros?), como e por que a teria sugerido (considerando a preocupação recorrente com o realismo ou naturalismo dos retratos, assim como a necessidade de afirmação republicana diante da monarquia, pelo menos até a década de 1890), serão alguns dos objetivos parciais da pesquisa.

2.2. Pinacoteca do Estado: questões e hipóteses

Assim como o Museu Paulista, a Pinacoteca do Estado derivou de uma proposta pedagógica, porém voltada à formação técnico-artística. Ela surgiu no *Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*, fundado em 1873 como *Sociedade Propagadora da Instrução Popular*. O objetivo do Liceu era formar profissionais especializados para as artes aplicadas, a indústria e a agricultura.³⁹

³⁶ O debate foi comentado por MARINS, 2007, pp. 95-98.

³⁷ Trata-se de uma carta de Calixto a Ihering, aparentemente de 1901-1902, na qual o artista falava ainda de duas figuras paulistas: José Bonifácio (naqueles anos, um dos personagens reiterados pelo imaginário republicano) e Bartolomeu de Gusmão, o que também demonstra certo direcionamento na construção da história pátria erigida pelos paulistas. Ver MORAES, 2008, pp. 222-223.

³⁸ Marins apontou a derivação no quadro de Henrique Bernardelli, o *Ciclo da caça ao índio* (1923, óleo sobre tela), no *Manuel de Borba Gato* (1921, bronze) de Nicola Rollo, *Manuel Preto* (1921, bronze) de Adrian Henri Vital van Emelen e *Fernão Dias Paes Leme, governador das esmeraldas* (1922, mármore de Carrara), de Luigi Brizzolara. Ver MARINS, 2007, p. 104.

³⁹ As menções ao ano de surgimento da Sociedade são muito discrepantes. Algumas delas (como CAMARGOS e MORAES, 2008, p. 16) informam 1875. Optamos por 1873, já que o próprio Liceu o informa (ver também CHIARELLI, 1995, p. 48).

Inspirado no movimento *Arts and Crafts* (modelo também para o Liceu carioca),⁴⁰ a instituição paulista mostrou logo a envergadura de suas ambições. Com a direção de Ramos de Azevedo o Liceu ganhou um terreno para a construção da sede, inaugurada em 25 de dezembro de 1905. Criou-se um espaço no segundo andar para a Pinacoteca, com três salas totalizando cerca de 230 m² de área,⁴¹ nove janelas que se mantiveram fechadas e a abertura de uma clarabóia para entrada de luz zenital. Nesse espaço foram distribuídos os 26 quadros transferidos do Museu Paulista.

A proposta da Pinacoteca em seus primeiros anos é apontada pelos estudos como bastante criticada na imprensa quanto aos objetivos e funções. Mas o período entre 1905 e 1911 (e mesmo o período anterior, como vimos) não foi ainda totalmente investigado. Costuma-se reiterar a crítica publicada em *O Estado de S. Paulo* no dia 11 de novembro de 1911, que diz ser a Pinacoteca uma “*curiosa anomalia – um pequeno depósito de quadros bons e ruins, que ninguém vê e que não se sabe para que é que foi criado*”.⁴² Na mesma edição, informa-se que a situação seria transformada pela Lei nº 1271, de 21 de novembro do mesmo ano, regulamentando a instituição com um projeto de Freitas Valle visando “*dar à Pinacoteca uma função e uma razão de ser, infundindo nessa instituição morta um pouco de vida, tornando-a capaz de se desenvolver e de produzir algum resultado apreciável*”.⁴³ Essa virada devia corresponder a insatisfações procedentes, mas os questionamentos podem também se relacionar com as ideologias políticas divergentes,⁴⁴ o que se pretende verificar de forma atenta neste estudo.

Nesse mesmo período adquiriram-se peças para a instituição, às vezes também de modo estranho. Como Marcelo Araújo afirma sobre a entrada de 33 pinturas na Pinacoteca, entre 1905 e 1911, sobretudo devido à ação de Freitas Valle, a procedência de muitas delas é controversa, indicando ainda a atuação do Estado.⁴⁵ As obras são de artistas brasileiros e estrangeiros e foram incorporadas aparentemente sem haver predileção por nacionalidade, ou pelo menos as pesquisas feitas até hoje não indicam se as aquisições de obras teriam sido feitas segundo sua origem nacional. Entre as obras estão *Baía de S. Vicente* (sem data, entrada no acervo em 1911, de procedência desconhecida), de Benedito Calixto, e *Cabeça* (1907, entrada no acervo em

⁴⁰ No Rio de Janeiro, o Liceu de Artes e Ofícios (fundado em 1886 pelo arquiteto Joaquim Bethencourt da Silva) foi igualmente inspirado no *Arts and Crafts*. Algumas ideias de Ruskin transparecem na obra de Rui Barbosa, sócio honorário do Liceu carioca. Ver AMARAL, 2005.

⁴¹ O salão tem 24 metros de comprimento, por 9 de largura. ARAÚJO, 2002, p. 34.

⁴² A citação é de AMARAL (1982, p. 23) e ARAÚJO (2002, p. 35), entre outros.

⁴³ A lei diz ainda que a “Pinacoteca do Estado é destinada a receber quaisquer obras de arte, de autores nacionais ou estrangeiros, que serão cuidadosamente conservados para a exposição permanente ao público”, instituindo o cargo de conservador e dois cargos de guarda, responsáveis pelas salas e obras. ARAÚJO (2002, p. 35).

⁴⁴ A esse respeito, Nicolau Sevcenko comentou: “os críticos de arte fustigavam a única coleção pública de arte existente até então em São Paulo, dádiva casual e desabonada de uma elite dirigente tão indiferente aos destinos da arte quanto aos da própria população. Nesse momento sensível, o látigo batia como em carne viva e a arte adquiria uma irradiante coloração política.” SEVCENKO, 1992, pp. 96-97. Apud ARAÚJO, 2002, pp. 39-40. Não concordamos apenas que a coleção de arte fosse “uma dádiva casual e desabonada”, como tampouco que a elite lhe fosse indiferente. Ver a respeito CHIARELLI, 1995, p. 46.

⁴⁵ ARAÚJO, 2005, pp. 26 e 28.

1911, de procedência desconhecida), de Lucílio de Albuquerque.⁴⁶ Ambas as obras são de artistas brasileiros, e não se sabe se foram doadas ou compradas. Mas as obras de alguns artistas estrangeiros (como as de Cubells y Ruiz e Antonio Rocco, que veremos adiante) foram compradas pelo Estado. Trata-se, portanto, de saber se havia algum direcionamento ou recomendação a qual as obras de procedência desconhecida talvez tentassem contornar.

Outra forma de incorporar obras a partir de 1911 está ligada a exposições temporárias. Em 24 de dezembro de 1911 foi inaugurada a *Primeira Exposição Brasileira de Belas-Artes*, da qual participou, entre outros, Eliseu Visconti com *Maternidade*, *A carta*, *Pedro Álvares Cabral* e *Retrato de Yvonne*.⁴⁷ Ao longo da década, o Liceu abrigou uma importante sequência de exposições desse tipo, algumas delas estranhamente desvinculadas da Pinacoteca.⁴⁸ Em 1913, por exemplo, ocorreu a *II Exposição de Arte Espanhola*,⁴⁹ não no Liceu, mas no Grande Hotel, em São Paulo. Na ocasião, foi comprada a primeira obra da Pinacoteca, *Leilão de peixes*, do espanhol Cubells y Ruiz. Pouco se sabe sobre esse quadro, mas ele tem afinidades com a pintura de Sorolla, de quem Cubells y Ruiz parece ter sido discípulo.⁵⁰ É uma obra e caso que pretendemos pesquisar com profundidade, sobretudo para compreender os questionamentos voltados à instituição e também uma aparente ênfase internacionalista na aquisição de obras da Pinacoteca naqueles anos.

O Liceu não deixou de expor artistas brasileiros. Em 1912, houve as individuais de Aurélio de Figueiredo e Pedro Alexandrino.⁵¹ No mesmo ano, ocorreu a *Segunda Exposição Brasileira de Belas-Artes*, que mesmo contando com 54 pintores e nove escultores, foi questionada por não apresentar obras-primas e, talvez por isso (entre outros motivos, como a eclosão da Grande Guerra),⁵² esse evento não teve continuidade. Mas o ano é importante principalmente por instituir o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, instrumento que forneceu bolsas aos artistas brasileiros na Europa e permitiu a entrada de importantes obras ao acervo da Pinacoteca.⁵³ Dentre elas, incluem-se os primeiros quadros modernistas (o que veremos adiante), demonstrando o quanto o Pensionato foi fundamental na formação do museu.

Algumas mostras no Liceu contaram com a participação de ações privadas, não correndo apenas por conta do Estado.⁵⁴ A exemplo disso, a *Exposição de Arte Francesa*,⁵⁵ inaugurada em 7 de setembro de 1913,

⁴⁶ Existem algumas referências a essa obra como um retrato de Georgina de Albuquerque; a conferir.

⁴⁷ Segundo Mirian Nogueira Seraphim, essa exposição “teria sido o ponto de partida para a aquisição da tela *Maternidade* pelo Governo do Estado de São Paulo”. Na 2ª Exposição Brasileira, Visconti participou com *Anunciação*, *Dedo de Deus* e *Primavera*. Ver SERAPHIM, 2008, p. 262.

⁴⁸ ARAÚJO, 2002, p. 35.

⁴⁹ A primeira exposição espanhola ocorreu em 1911. Ver ARAÚJO, 2008, p. 33.

⁵⁰ O pai do pintor, por sua vez, seria um dos restauradores das obras da Quinta do Sordo, de Goya.

⁵¹ ARAÚJO, 2005, p. 28, e CAMARGOS e ARAÚJO, 2007, p. 46.

⁵² CHIARELLI, 1995, p. 52.

⁵³ Os bolsistas precisavam enviar à Pinacoteca uma obra original e duas cópias de obras famosas. Incorporou-se à coleção, desse modo, *A carregadora de perfume*, de Victor Brecheret, entre muitas outras. Ver ARAÚJO, 2002, e CAMARGOS e ARAÚJO, 2007, p. 48.

⁵⁴ CHIARELLI, 1995, p. 51.

teria sido organizada por iniciativa pessoal de Ricardo Severo e Bettencourt Rodrigues (auxiliados por Rodrigues Alves, Altino Arantes, Jorge Tibiriçá e Ramos de Azevedo). Segundo *O Estado de S. Paulo*, a exposição não visava o comércio:

[...] A orientação fundamental era meramente pedagógica, sem o mínimo intuito comercial, colocando o projeto sob o patronato dos respectivos governos e coletividades de Belas-Artes, e rodeando-o de todas as festividades que, como expressões ainda das Belas-Artes, dessem a este empreendimento o maior brilho e atração e nele interessassem todo o nosso público [...] ⁵⁶

Contudo, como esclareceu Tadeu Chiarelli:

Concebida em três seções distintas, a Exposição de Arte Francesa tinha de fato um caráter pedagógico, mas também comercial. Sua primeira seção, retrospectiva, era composta por reproduções (fotos, gravuras e modelagens) de obras francesas dos séculos XVIII e XIX. Esse “museu imaginário”, após a Exposição, seria cedido (e foi) ao governo do Estado de São Paulo, no intuito de formar um acervo de “obras” francesas na Pinacoteca.

A segunda seção, composta de obras de pintores, escultores e arquitetos contemporâneos franceses, contava com 255 obras, entre as quais algumas assinadas por Maurice Denis, Henri Manguin, Albert Marquet, Auguste Rodin, Henri Rousseau e Felix Vallotton.

Na última seção, de “arte decorativa”, foram exibidas peças de decoração, além de jóias. As obras expostas na segunda e na terceira seções estavam à venda. ⁵⁷

Os interesses em torno dessa e outras exposições não eram apenas educativos, como tampouco puramente comerciais. Tratava-se de um movimento duplo, que mesmo assim poderia ser visto com ressalvas pela elite paulista. O Museu do Ipiranga talvez parecesse a ela um exemplo mais francamente interessado na educação pública. Talvez por isso algumas mostras não foram realizadas no Liceu. Em 1919, uma segunda *Exposição de Pintura e Esculturas Francesas* foi organizada por personalidades, dentre as quais novamente Ramos de Azevedo; porém, o local da Exposição foi o Theatro Municipal. ⁵⁸ Em 1922 foi a vez da Semana de Arte Moderna passar “*totalmente ao largo do único museu de arte então existente na cidade*”. ⁵⁹ Uma hipótese é de que o Liceu e a Pinacoteca pudessem estar sendo preservados em sua imagem de instituição do Estado. Outra hipótese é a de que os eventos não quisessem se “contaminar” por uma eventual imagem negativa do Liceu e da Pinacoteca. Ambas as hipóteses deverão ser testadas, já que os anos de 1919 a 1922 – considerando também as encomendas de Taunay no Ipiranga – constituem um período fulcral a este estudo, ⁶⁰ tanto

⁵⁵ As peças francesas vieram de Buenos Aires. Ver CAMARGOS e ARAÚJO, 2007, p. 46.

⁵⁶ *O Estado de S. Paulo*, 5 de setembro de 1913, p. 6. Apud CHIARELLI, 1995, p. 51.

⁵⁷ CHIARELLI, 1995, pp. 51-52 (e também *O Estado de S. Paulo*, 3 de setembro de 1913, p. 2, apud CHIARELLI).

⁵⁸ Também participaram da organização Paulo Prado, Freitas Valle e Numa de Oliveira. CHIARELLI, 1995, pp. 52-53.

⁵⁹ ARAÚJO, 2002, p. 38.

⁶⁰ Com os preparativos à comemoração do Centenário da Independência em São Paulo e no Rio de Janeiro, abre-se um novo capítulo não só em relação aos eventos museológicos como também os monumentos e obras públicas. O Largo da Memória e o Cami-

para examinar as hipóteses mencionadas como por apresentar indícios de polarizações nuançadas entre “acadêmicos” e “modernos” e seus lugares entre exposições e museus.

O período crucial à Pinacoteca, contudo, são os anos posteriores à Semana. O ingresso de *Bananal* (1927, entrada no acervo em 1928) resultou de um empenho consciente de Lasar Segall da importância museológica à sua obra e para o então único museu de arte de São Paulo.⁶¹ A aquisição de *Bananal* pela Pinacoteca repercutiu com grande destaque na imprensa, sobretudo observando a modernidade e brasilidade do quadro. Sua entrada muito bem sucedida foi um “*fato determinante de uma inflexão da política de formação de acervo da Instituição.*”⁶² O caminho estava aberto para obras como *Tropical* (1917, entrada no acervo em 1929), de Anita Malfatti, *São Paulo* (1924, entrada no acervo em 1931), de Tarsila do Amaral, e *Mestiço* (1934, entrada no acervo em 1935), de Candido Portinari, adquirido pelo Governo do Estado por indicação de Mario de Andrade.⁶³ Em comum, todas essas obras eram modernas e com temas brasileiros. O caso de Tarsila era ainda melhor, pois título e tema se conformavam em uma mensagem de progresso paulista, para além de brasileiro. O “internacionalismo” e o “academismo” das obras que entraram triunfalmente na Pinacoteca nos anos anteriores parecem enfraquecer a partir de então.⁶⁴ Não deve ser casual que em 1927 tenha nascido a iniciativa conjunta de Eliseu Visconti, Frederico Barata e Assis Chateaubriand para criar um novo museu de arte, com a cessão de quatro telas de Visconti a essa iniciativa –⁶⁵ iniciativa que resultaria no surgimento do MASP, em 1947. Trata-se de um fator a mais a ser explorado pela pesquisa. Se alguns “acadêmicos” pudessem ver a Pinacoteca fechando-se a eles, talvez fosse o caso de construir um novo refúgio.

Para tentar entender melhor as movimentações de alguns desses artistas, voltemos à década de 1910. Entre as aquisições à Pinacoteca figuram quadros de grande formato, como *Maternidade* (1906, entrada no acervo em 1911), de Eliseu Visconti, *La faiseuse d'anges* (1908, entrada no acervo em 1911), de Weingärtner, e *Os emigrantes* (1910, entrada no acervo em 1918), de Antonio Rocco, parte delas adquirida pelo poder público após campanhas na imprensa. Tais obras, na década seguinte, terão sorte aparentemente diversa. Além disso, seus ingressos indicam em grande medida o viés moralizante da arte como um dos norteadores mais significativos na configuração do acervo, pelo menos nos anos de 1910. Esse será um ponto-chave desta pesquisa, sob a hipótese de que, mesmo com temas internacionais, a valorização de obras que

nho do Mar, projetados por Victor Dubugras e José Wasth Rodrigues, são algumas dessas obras (MIYOSHI, 2009), assim como um monumento fluminense de 1922 em homenagem aos índios brasileiros e não executado (KNAUSS, 2003). Eles se expandem e integram-se aos ideários institucionais, articulados com os governos. Outro período importante abrangerá a década de 30 após a Revolução, quando a Pinacoteca é fechada ao público e as obras de arte são distribuídas a diversas repartições. Ver TARASANTCHI, 2002, p. 71.

⁶¹ ARAÚJO, 2002, p. 54

⁶² ARAÚJO, 2002, p. 55

⁶³ Para *Tropical* e *São Paulo*, ver ARAÚJO, 2002. Para *Mestiço*, ver Regina Teixeira de BARROS in *Pinacoteca 100 anos...*, 2008, p. 138.

⁶⁴ Pelo menos até a gestão de Paulo Vergueiro Lopes Leão (1932-1944), quando “o crescimento do patrimônio da Pinacoteca privilegia obras ligadas à tradição acadêmica”. ARAÚJO, 2005, p. 39.

educassem o público constituiu-se talvez no principal objetivo da Pinacoteca, fortalecido em consonância ao Museu Paulista, antes da década de 1920. Por sua vez, o ingresso das primeiras obras modernistas na Pinacoteca talvez correspondesse também a um contraponto ao Museu Paulista, por um lado opondo-se a ele com atenção às novas formas artísticas e, por outro, emulando-o com temas nacionais, já que, no Ipiranga, fortalecia-se a narrativa heroica do povo paulista. Teríamos, assim, dois *modi operandi*, ambos pautados pelo nacionalismo: na Pinacoteca, a criação de uma “tradição” moderno-brasileira inerente a um “país novo”; no Museu Paulista um “país novo” reconhecendo no valor do passado o caminho para o futuro.⁶⁶

2.3. Por que estudar as instituições entre as décadas de 1890 e 1930?

A história das duas instituições se entrecruza, de certo modo, para além de meados do século XX, passando pelos ingressos cruciais de Sérgio Buarque de Holanda no Museu Paulista e de Túlio Mugnaini na Pinacoteca, ambos em 1947 – época de fundação de novos museus em São Paulo, o MASP e o MAM.⁶⁷ Extrapolar o intervalo proposto seria pouco produtivo para os moldes desta pesquisa. Será inevitável, contudo, abordar certos aspectos e episódios posteriores, o que faremos principalmente para compreender o período em questão, evidentemente de forma não teleológica.

A escolha por começar o estudo na década de 1890 explica-se pelo fato de o acervo artístico do Museu Paulista, nessa primeira década, praticamente não ter sido estudado. O fechamento do recorte, por sua vez, encerra uma fase para o Museu Paulista e a Pinacoteca. No Ipiranga, foi entre 1923 e 33 que Taunay completou a decoração do edifício, “isto é, o peristilo e a escadaria, com diferentes aspectos da história bandeirante”.⁶⁸ Na Luz, a Pinacoteca foi fechada durante a Revolta Paulista (1924-30), quando chegou a ser atingida por projéteis e granadas.⁶⁹ Entre 1930 e 32, ainda fechada, sofreu um incêndio e teve seus espaços ocupados por funções diversas, sendo o acervo dispersado por órgãos públicos.⁷⁰ Em 1929, *Partida da monção* retorna ao Ipiranga. A opção por estudar o período típico da República Velha, portanto, não é mero resultado do hábito, mas sim de uma verdadeira interferência das circunstâncias na trajetória dessas instituições, sobretudo por ser ainda, no caso das relações entre os museus e as coleções de arte, pouco conhecido em seus detalhes.

⁶⁵ Ver SERAPHIM, 2008, p. 263.

⁶⁶ O Museu Paulista certamente propagava a arte de forma muito mais instrumental e utilitária. Nesse sentido, como hipótese complementar, ele parece ter obtido maior sucesso tanto da elite quanto do público em geral. A Pinacoteca, por sua vez, teria se batido mais por buscar uma identidade e funções próprias, atendo-se o quanto pôde à ontologia da arte, às quais o nacionalismo acabou incorporando-se fortemente ao modernismo. A partir disso seu sucesso seria construído. Tratam-se, evidentemente, de questões a serem muito ponderadas para se melhor compreender os direcionamentos museológicos e o fomento artístico nas duas instituições.

⁶⁷ Entre as importantes transferências do Museu Paulista para a Pinacoteca nesse período estão muitos quadros de Almeida Júnior (entre 1947 e 48, mas também depois) e *A Providência guia Cabral* (1899), de Eliseu Visconti (transferida à Pinacoteca em 1948).

⁶⁸ BREFE, 1999, p. 208.

⁶⁹ CAMARGOS e ARAÚJO, 2007, p. 48.

⁷⁰ ARAÚJO, 2008, p. 37.

2.4. Museografia de arte

Outro aspecto pouco abordado nos estudos sobre a arte do período é a museografia. Cabe frisar que, em ambas as instituições, a rigor, não havia um trabalho científico voltado à organização dos espaços e guiado por um pensamento museológico, igualmente incipiente. Mas isso não significa que as instituições e seus responsáveis não tivessem se preocupado com a organização e exposição dos objetos.

Segundo Brefe, Taunay não escreveu sobre museologia. Para compreender as ações do diretor,

é preciso inferir a partir de sua vasta produção historiográfica, pois é ela que orienta suas escolhas na composição do acervo, na organização das salas e na disposição das peças no espaço de exposição. Tal como foi corrente nos museus históricos, ... o Museu Paulista também incorpora o universo teórico da História em sua época e faz do espaço museográfico uma extensão do ponto de vista teórico.⁷¹

Acrescentaríamos que as fotografias da disposição das coleções são uma fonte tão importante quanto o trabalho historiográfico do diretor. As fotografias levantadas por Brefe demonstram as diferenças de atenções de Taunay e Ihering para a museologia e a museografia de arte (ver fig. 1 e 2). Taunay foi muito mais cuidadoso e feliz nesse aspecto. Além disso, Taunay criou o que parece ser a primeira sala dedicada conjuntamente à história do Brasil e de São Paulo justamente no final de 1917,⁷² quando houve a célebre exposição de Malfatti sobre a qual Lobato publicou seu igualmente célebre artigo. Seria, talvez, a primeira manifestação museográfica compreendendo a história paulista como história pátria. Pode ser também um indício do provável maior sucesso do Museu Paulista frente à Pinacoteca, pelo menos para a elite e imprensa naqueles anos.

⁷¹ BREFE, 1999, p. 42.

⁷² BREFE, 1999, p. 79-82



Fig. 1: Sala B8 (objetos históricos, coleção Mons. Jamil Nassif Abib) no primeiro andar, Museu Paulista, sem data (talvez entre 1902 e 1905, portanto da gestão Ihering). Foto: acervo do Museu Paulista.

Notar a presença dos quadros *Infância de Giotto* (de Oscar P. da Silva, 1894, hoje pertencente à Pinacoteca do Estado, para onde foi transferido em 1905) e *Retrato de Bartolomeu de Gusmão* (de Benedito Calixto, 1902). Todos os quadros têm temas muito diferentes entre si. Não obstante, estão não apenas juntos como também com outros objetos díspares: pequenas esculturas e móveis, e o que parecem ser instrumentos que talvez tenham relação com os instrumentos retratados no quadro de Calixto. Na gestão de Afonso Taunay, o *Retrato de Bartolomeu de Gusmão* passou a fazer parte de um espaço mais coerente, dedicado não só ao padre como às invenções e à aviação, espaço compartilhado também por uma coleção dedicada a Santos Dumont.



Fig. 2: Sala das Monções, Museu Paulista, 1929 (gestão de Alfredo Taunay). Acervo do Museu Paulista.

Em comparação com a foto anterior, nota-se uma organização mais adequada tanto pelo agrupamento temático quanto pela expografia. Além da grande *Partida da Monção* (de Almeida Jr, 1897, óleo sobre tela, 390 x 640 cm), vemos à esquerda outros quadros com o mesmo assunto (no canto inferior direito está *Carga de canoas*, de Oscar P. da Silva, 1921). É notável a consistência dos alinhamentos: repare-se, por exemplo, que as duas telas com os rios mais evidentes possuem contiguidade visual, ambas projetando-se na perspectiva criada pela monumental *Partida da Monção*.

Se Taunay não teorizou sobre museologia e museografia, por outro lado ele não deixou de criticar os problemas museais do edifício, em particular para as obras de arte, tentando adequá-lo às funções. Nas palavras de Taunay,

a instalação destas obras de arte exige hoje [início dos anos 30] nas condições modernas de estética, instalações especiais que o Museu não tem. Basta lembrar uma que é primordial, a iluminação vinda do alto e depois mesmo que provisoriamente se instalem estes objetos nas salas do Museu, causaria isto mau aspecto pelo fato de que muitos destes cômodos tem iluminação deficiente e sobretudo não dispõem de suficiente recuo para a boa observação dos quadros.⁷³

Taunay valorizou, segundo Breffe, os ““*objetos históricos*”, *colecionados durante a gestão de Ihering de maneira aleatória e sem qualquer lugar de destaque no plano das exposições e da atividade científica do Museu.*”⁷⁴ Um exemplo está na colocação do quadro *Fundação de São Vicente*, de Benedito Calixto, cuja escolha do local Ihering facultou ao pintor,⁷⁵ o que seria impensável a Taunay. A obra de Calixto ficou em uma sala dedicada à mineralogia e paleontologia. A pintura era ladeada por pedras, fósseis e representações visuais de gêiseres e paisagens geológicas de diferentes épocas. Taunay observou que arranjos como esse eram motivo de chacota dos visitantes estrangeiros.⁷⁶ Nesse sentido, talvez a saída de Ihering tenha sido incentivada pelos artistas e apreciadores do museu, na tentativa de reverter uma situação a qual tentavam, de todos os modos, socorrer. A museologia e museografia de arte, portanto, poderiam ter tido um papel fundamental na mudança de gestão, e também no traslado dos quadros ao Liceu.

Na Pinacoteca, as críticas à museografia foram, às vezes, igualmente duras, conforme se observa na nota abaixo, de *O Estado de S. Paulo* de setembro de 1920:

Talvez o próprio governo não tenha uma idéia exata do deplorável estado de abandono em que recebeu das administrações anteriores o nosso aparelhamento da cultura e talvez a sua atenção frequentemente solicitada por muitos outros assuntos de relevância ao mesmo tempo – Não se tenha ainda dirigido para vários pontos que vamos ferir. [...] Prova-o a Pinacoteca do Estado. Confessemos desde logo que esse arremedo de museu de arte – único que possuímos – nos deve fazer corar de vergonha até a raiz dos cabelos. Bem fez o governo em o esconder num último andar de um prédio particular em obras. Ele constitui por si só uma alarmante manifestação de incultura. Está instalado em quatro acanhadas salinhas de triste aspecto, onde tudo se encontra e de tudo apenas um pouco: quadros, fotografias, cópias a

⁷³ TAUNAY. *Relatório de atividades referente ao ano de 1930*. Acervo permanente do Museu Paulista, Fundo Museu Paulista, L14, p. 21. Apud BREFFE, op. cit., p. 251.

⁷⁴ BREFFE, op. cit., p. 3. Ainda sobre a museografia de Ihering, Taunay sentenciou: “Em dois acanhados cômodos, se espalhavam objetos heterogêneos em arrumação defeituosa, quadros históricos, de envolta com móveis e objetos velhos, documentos sem valor algum históricos ou arqueológico, ali tendo ido parar ao acaso da boa vontade de seus doadores”. TAUNAY, Afonso de. *Relatório de Atividades – 1917*, encaminhado ao Secretário dos Negócios do Interior, Dr. Oscar Rodrigues Alves, apud op. cit., p. 80.

⁷⁵ MORAES, 2008, p. 222

⁷⁶ BREFFE, 1999, p. 71

gesso e até a maquete de um edifício público, a reclamar velinhas acesas por dentro e papel de seda nas janelas.⁷⁷

No caso da Pinacoteca, pelo menos essa crítica parece ter um fundo mais político do que museológico ou museográfico. Se considerarmos fotografias de exposições anteriores (como a de Arte Francesa, de 1913, fig. 3),⁷⁸ elas indicam uma situação muito melhor que a do Museu Paulista na gestão de Inhering. Mas o início da década de 20 apresenta uma mudança no gosto artístico: o nacionalismo se fortalecera. É um ponto considerável e que precisamos abordar cuidadosamente. De todo modo, tudo indica que a Pinacoteca tivesse, desde o início, melhores condições museológicas e museográficas às obras de arte se comparadas às do Museu Paulista. Ainda assim, a Pinacoteca foi aparentemente mais atacada nesse aspecto do que o Museu Paulista, uma questão importante a conferir.



Fig. 3: Exposição de Arte Francesa, realizada na Pinacoteca em 1913. Acervo Cia. da Memória, Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Fig. 4: Pintura mural na igreja matriz de São João da Boa Vista (SP), cópia do *Batismo de Cristo*, de Almeida Júnior. Foto: Alex Miyoshi, dezembro de 2008.

⁷⁷ RIBEIRO, Clóvis. Artigo publicado em *O Estado de S. Paulo*, 13 de setembro de 1920. Apud ARAÚJO, 2002, p. 40.

⁷⁸ Outras fotografias podem ser vistas em ARAÚJO (2002) e CAMARGOS e MORAES (2005), por exemplo.

2.5. Intercâmbios artísticos e iconográficos; replicações de imagens e outras mídias

Propõe-se confrontar as especificidades do Museu Paulista e da Pinacoteca com instituições de outros estados,⁷⁹ em particular do Rio de Janeiro.⁸⁰ É provável que a pesquisa seja feita também no *Museu Nacional de Belas Artes*, *Museu Histórico Nacional* e *Museu Dom João VI* da UFRJ, para verificar possibilidades de intercâmbios de obras ou atividades, efetivadas ou frustradas. Alguns casos que poderão ser estudados são os quadros de Oscar Pereira da Silva, como *Infância de Giotto* (1894, ver figura 1) e *A escrava romana* (1897),⁸¹ em princípio no Museu Paulista e transferidos em 1905 à Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde hoje se encontram. Ambos os quadros ganharam a Medalha de Ouro nas Exposições Gerais da ENBA, mas nem por isso foram adquiridos por instituições ou colecionadores cariocas. Desvendar o que possa ter ocorrido será um dos objetivos parciais da pesquisa.

Se for pertinente, a pesquisa poderá se estender ao Rio Grande do Sul⁸² e Pará.⁸³ Propõe-se ainda uma análise comparativa com os EUA,⁸⁴ refletindo sobre a representação visual das diferentes raças e povos.⁸⁵ As relações poderão se estabelecer, por exemplo, entre as figurações do bandeirante e do *pathfinder* norte-americano, ambos desbravadores do oeste selvagem, o que poderá levar a uma melhor compreensão das particularidades artísticas e do sucesso do bandeirante no Brasil, intensamente reproduzido não só em pinturas e esculturas como também em livros e outros meios de difusão.⁸⁶

Exemplificando uma comparação possível, tomemos uma obra que não pertence ao Museu Paulista nem à Pinacoteca. *Caipiras negaceando* mostra sertanejos caçando em uma mata escura e fechada. Quando encontram o animal, um dos homens se apressa a atirar, enquanto o outro parece contê-lo; pede paciência. É o mais velho, o mais experiente, conforme indicam os cabelos e a barba grisalhos, mas também conforme o

⁷⁹ O livro de Lilia SCHWARCZ (1993), nesse sentido, é uma base de comparação museológica, embora mais voltada às ciências.

⁸⁰ Algumas pesquisas vêm se realizando no Rio sobre a museologia e a arte urbana do período, dentre as quais as de Arthur VALLE (no prelo) e Paulo KNAUSS (2000 e 2003), entre outros.

⁸¹ Sobre *Escrava romana* escreveu Ruth Tarasantchi: “exposto pela primeira vez em 1904, recebeu uma crítica elogiosa na revista da *Polithecnica*, na qual são observados os cuidados do artista com os detalhes, sem haver, no entanto, nenhum exagero ou nada que desperte sentimentos voluptuosos” (TARASANTCHI. “Oscar Pereira da Silva”. in *Pinacoteca 100 anos...*, 2005, p. 94). O erotismo da tela foi aparentemente minimizado pela crítica, talvez facilitando o ingresso no museu, o que tentaremos compreender neste estudo.

⁸² Na representação de personagens políticos gaúchos, por exemplo, Julio de Castilhos parece ser a principal escolha dos republicanos. Dele, há diversos retratos e o monumento projetado por Décio Villares e construído em Porto Alegre em 1913. Essas obras, assim como as cariocas e de outros estados, poderão entrar no cotejo com a produção paulista. Por sua vez, o artista que parece mais representar o povo gaúcho é Pedro Weingärtner. Ver os trabalhos de PAULISTCH (2009) e TARASANTCHI (2009).

⁸³ Embora não pareça ter havido intercâmbio artístico entre o Museu Paulista e o Paraense, Ihering e Goeldi foram próximos e se corresponderam. Será preciso verificar se ocorreu algum debate nesse sentido. Talvez seja preciso também pesquisar um artista paraense importante para a iconografia paulista, Theodoro Braga (ver FIGUEIREDO, 2001, 2003 e 2005), que compôs *Anhaguera* (1930, Museu Paulista) e o tríptico *Périplo Máximo de Antônio Raposo Tavares* (1928, Palácio dos Bandeirantes).

⁸⁴ Os estudos comparativos e sistemáticos com as artes dos EUA do período, salvo engano, não existem. No campo da pesquisa literária, por outro lado, o prof. Eduardo Vieira Martins, da FFLCH-USP, vem fazendo aproximações entre a construção do espaço sertanejo brasileiro e do *farwest* norte-americano.

⁸⁵ A pesquisa poderia abordar também países iberoamericanos, sobretudo a Argentina (ver MALOSETTI COSTA, 2001) e o México (CHRISTO, no prelo), avançando relações traçadas desde o meu doutorado.

⁸⁶ Sobre a presença dos bandeirantes nos livros didáticos desde o final do século 19, ver PACHECO NETO, 2005.

seu posicionamento mais amplo no quadro, assim como a luz que incide em seu rosto, ao contrário do jovem caçador com a vista sombreada pelo chapéu.

Essa pintura (o gesto de contenção e as poses dos homens) tem paralelos com a escultura *Índio caçador*, de John Quincy Adams Ward.⁸⁷ As situações são as mesmas, mas os protagonistas são outros: no lugar do homem mais velho, o nativo da América; no lugar do homem mais moço, o cachorro. É o tema do domínio da força pela razão, do controle dos instintos pela inteligência, mais acentuado no bronze do que na tela.



Fig. 5: John Quincy Adams Ward, *Índio caçador*, 1860, bronze, 40 cm de altura, American Academy of Arts and Letters.

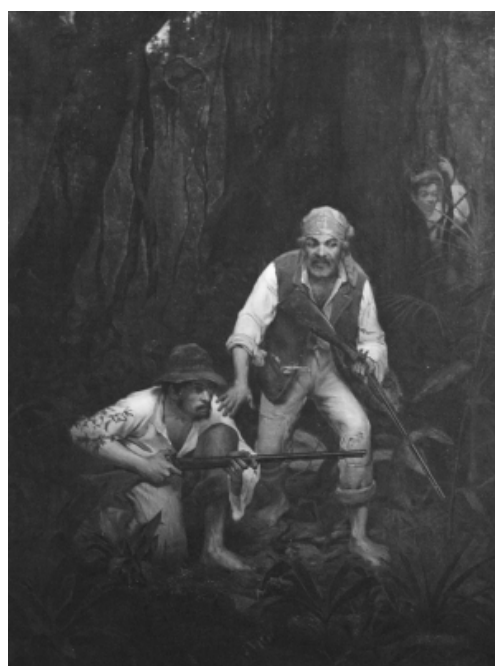


Fig. 6: Almeida Júnior, *Caipiras negaceando*, 1888, óleo sobre tela, 281 x 215 cm, Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

⁸⁷ SHARP, Lewis I. "John Quincy Adams Ward: Historical and Contemporary Influences" *American Art Journal*, Vol. 4, No. 2, Nineteenth-Century American Sculpture. Nov. 1972, pp. 71-83.

O *Índio caçador*, assim como *Caipiras negaceando*, conheceu grande prestígio em seu tempo. Disso resultou a instalação de um bronze maior no Central Park de Nova York, já nos anos de 1890.⁸⁸ Os respectivos sucessos tanto no Brasil quanto nos EUA (lembramos que *Caipiras negaceando* foi laureado em Chicago, em 1893), demonstram o quanto os dois países compartilham aspectos que precisam ser mais estudados.⁸⁹ Além de mostrar que o “naturalismo” dos caipiras não era tão descolado de possíveis modelos e evocações (evidentemente não se trata de *plágio* ou *cópia servil*; o quadro de Almeida Júnior é uma invenção, independentemente de ele ter conhecido ou não a obra de Ward), será importante para compreender as práticas museológicas e artísticas comuns e, sobretudo, o que possa haver de extraordinário e revelador nos casos brasileiros.

Um aspecto pouco aprofundado pela história da arte brasileira voltada a esse período é o estudo das relações artísticas com a fotografia (exceção feita, entre outros, a Annateresa Fabris e ao grupo Arte & Fotografia, conduzido pelo prof. Chiarelli)⁹⁰ e o cinema. A despeito disso, a fotografia é uma fonte basilar para muitos artistas das instituições abordadas (por exemplo, Oscar P. da Silva),⁹¹ assim como ao Museu Paulista em especial.⁹² O cinema, por sua vez, permeia a cultura do período, especialmente na adoção dos temas nacionais ou populares e em sua recepção pelo público mais amplo.⁹³

⁸⁸ A grande escultura, porém, mostra um índio menos amistoso que na versão menor e dos anos de 1860.

⁸⁹ Diversos historiadores da arte brasileira do século 19 começam a aprofundar relações panamericanas, das quais Aracy AMARAL (1981 e 84) é precursora. Alguns estudos vêm tomando corpo, feitos por Maraliz Christo (a pintura de história nos países de língua espanhola), Valéria Lima (Alessandro Ciccarelli e Quinsac de Monvoisin, entre o Chile e o Brasil) e Leticia Squeff (os artistas latino-americanos na *Exposition d'Art Américain-latin* de Paris, em 1924), entre outros.

⁹⁰ A pesquisa se insere nesse grupo de estudos, do qual se beneficiará imensamente, ao mesmo tempo em que buscará com ele contribuir. Alguns trabalhos do grupo têm grande relação com a proposta do pós-doutorado; são os trabalhos de Andréa Cortez Alves (sobre a revista *Renascença* e o ambiente artístico brasileiro), Fábio D'Almeida Maciel (sobre a repercussão da fotografia nas artes do período), Maria Hirszman (sobre a representação fotográfica da escravidão) e especialmente Fernanda Pitta, já mencionada no projeto. Há outros trabalhos do grupo dedicados a um período posterior e que certamente poderão auxiliar na pesquisa. Dentre eles estão os de Regina Teixeira de Barros (sobre o intercâmbio artístico entre Brasil e EUA nos anos de 1940), Ana Cândida de Avelar (sobre a crítica de arte de Lourival Gomes Machado), Heloísa Espada (sobre fotografia e arquitetura no Brasil) e Thiago Gil (sobre o surrealismo no Brasil). Além disso, muitos pesquisadores do grupo compartilham um interesse: o estudo do “retorno à ordem” nas artes brasileiras, em torno aos anos de 1920-40.

⁹¹ Uma obra claramente baseada em fotografia de Militão de Azevedo é *Paço Municipal, Fórum e Cadeia de São Paulo (1862)*, pertencente ao Museu Paulista. Seu autor, Benedito Calixto, pintou outras obras a partir de fotografias. Uma das propostas deste estudo, nos casos que se mostrarem pertinentes, é aprofundar o sentido das relações entre fotografia e pintura, bem como a inserção dos registros fotográficos nos acervos dos museus. Sobre o uso da fotografia no Museu Paulista, ver CARVALHO e LIMA (1993).

⁹² Uma das primeiras tarefas de Taunay ao assumir a direção do Museu Paulista, em 1916, foi contratar um “fotógrafo desenhista, especializado em desenhos científicos e em cópias de mapas e cartas coloniais, que logo ficaria responsável pela reprodução, em versão fac-símile, de uma vasta coleção cartográfica especialmente centrada nos aspectos antigos de São Paulo.” Ver BREFE, 1999, p. 79.

⁹³ Nas primeiras décadas do século XX realizaram-se dezenas de filmes com temas de “história pátria”, do homem do campo e do indianismo. Ao que parece, muitos desses filmes tiveram sucesso de público, e conseqüentemente comercial, o que poderá ser investigado também nesta pesquisa juntamente com as possíveis repercussões artísticas e ideológicas. Para termos uma ideia da importância do assunto, *O guarani* (baseado na obra de José de Alencar) teria sido filmado em quatro ou cinco versões mudas entre 1908 e 1933 (duas delas por Vittorio Capellaro, em 1917 e 1933). Capellaro filmou também *Inocência* (do romance de Visconde de Taunay) em 1916, *Iracema* (também baseado em Alencar) em 1920 e *O garimpeiro* em 1926. *Ubirajara* (novamente de Alencar) é filmado por Luiz de Barros em 1919. Por sua vez o diretor, fotógrafo, roteirista e produtor Antonio Campos participou dos projetos nacionalistas da família Lambertini, como *O grito do Ipiranga* (ou *Independência ou morte*) e *Os heróis brasileiros na Guerra do Paraguai*, ambos de 1917 e com roteiro de Eugênio Egas (importante personalidade ligada ao nosso tema). Campos

Do mesmo modo, pretende-se pesquisar a difusão da iconografia pertencente aos museus estudados. Um exemplo seria o da obra *Batismo de Cristo* (1895, Pinacoteca),⁹⁴ de Almeida Júnior. Recentemente localizei uma pintura mural na igreja matriz de S. João da Boa Vista (fig. 4), que sem dúvida é calcada do quadro ou de reproduções dele.

Um flanco da pesquisa, portanto, é verificar as trocas artísticas com as novas tecnologias, assim como seus papéis na difusão dos ideários a partir dos museus e outros espaços, as multiplicações imagéticas nos jornais e revistas. O empenho se insere em um movimento que ganha impulso entre os historiadores contemporâneos da arte: o de estabelecer uma *história da imagem*, para além de uma história da arte.⁹⁵

2.6. As representações artísticas dos tipos regionais; outros gêneros

Para além das figuras historicamente mais relacionadas ao imaginário paulista – o bandeirante e o caipira – e para melhor entendê-los, a pesquisa abordará também as representações de outros tipos humanos. Destacam-se as representações regionais do homem rural (o sertanejo, o gaúcho etc.),⁹⁶ do jesuíta (em particular de Anchieta, que protagoniza obras dos acervos estudados), o indígena, o negro e o operário,⁹⁷ os dois últimos em franca ascensão como tipos diletos a alguns artistas na década de 30, juntamente com o mestiço.⁹⁸

A representação do indígena, em minhas pesquisas, é um caso especial. A história de João Ramalho e Bartira foi contraposta à de Caramuru e Paraguaçu (“baianos”, ou mesmo “brasileiros”) para estabelecer a união simbólica entre branco e índio no estado de São Paulo. Mas Bartira, ao contrário de Paraguaçu, não parece ter uma fortuna iconográfica. A hipótese é de que não convinha retratá-la, pois a ênfase precisou ser dada ao homem branco e civilizado. O índio, nas artes de São Paulo do início do século XX, parece ser quase sempre retratado de forma submissa, lateral ou desamparada (diversamente, contudo, do que ocorreu no Império, entre as décadas de 1830 e 80).⁹⁹ No quadro de Wash Rodrigues, *João Ramalho e o filho*, do Museu

produziu, dirigiu e filmou *O curandeiro*, baseado em obra de Cornélio Pires, dentro da temática do caipira, assim como *A caipirinha*, produção de Caetano Matanó de 1919. Em 1920, Campos filmou *Os faroleiros*, baseado em *Urupês*, de Monteiro Lobato. Muitos desses filmes infelizmente se perderam. De alguns deles restaram fotografias e fotografias. Ver AMARAL (1970/1998, pp. 60-62) e RAMOS e MIRANDA (2000).

⁹⁴ Embora esse quadro não tenha sido adquirido pela Pinacoteca no período que estudaremos (ele foi transferido do Museu Paulista em 1947), seria importante conhecer a história de sua entrada no Ipiranga. O quadro foi feito para o batistério da matriz de Amparo (SP) e não sabemos por que não se instalou na igreja. Ver LOURENÇO, 2007, p. 59.

⁹⁵ No Brasil, um evento significativo foi o Simpósio Internacional “Crise da imagem ou crise das teorias?”, realizado em agosto de 2008 no Instituto Goethe de São Paulo, com a presença de importantes estudiosos internacionais (dentre os quais W. J. T. Mitchell e Hans Belting) sobre arte e imagem. Em novembro de 2010 tivemos a participação da pesquisadora argentina Diana Wechsler no *V Seminário Arte & Fotografia* no MAC-USP, reiterando a pertinência de uma história da arte como história da imagem.

⁹⁶ Sobre o sertanejo, ver VALLE (2008), e sobre o gaúcho ver TARASANTCHI (2009), entre outros.

⁹⁷ Ver, entre outros, MELLO E SOUZA, (2008/1974).

⁹⁸ Os artistas que retrataram todos esses tipos humanos são diversos. Para citar alguns dos mais importantes: Almeida Júnior, Antonio Parreiras, Pedro Weingärtner, Oscar P. da Silva, Benedito Calixto, José Wash Rodrigues, Pedro Peres, Antonio Ferrigno, Amoedo, os Bernardelli, Pedro Bruno, os Chambelland, os Timotheo da Costa, Décio Villares, Eduardo de Sá, Armando Viana, Di Cavalcanti, Rego Monteiro, Segall, Tarsila, Portinari etc.

⁹⁹ Uma das exceções é o quadro *Tibiriçá*, de Wash Rodrigues, também do Museu Paulista e que faz par a *João Ramalho e o filho*.

Paulista, demonstra-se uma transmissão de heranças que constitui uma jovem e promissora nação, dispensando-se a figura da mãe indígena. Interessa compreender como as instituições lidaram com essa iconografia, percebendo que, a partir da década de 1920, uma nova visualidade se cria com as obras de Rego Monteiro, entre outros, tomando-se o índio (pelo viés de uma cultura marajoara, por exemplo) por seu lado também civilizado.

Devemos considerar ainda que o bandeirante nem sempre foi exaltado naqueles anos, isto é, nem todas as manifestações artísticas o retrataram francamente heroico, conforme diversas pesquisas recentes vêm observando. Maraliz Christo demonstrou uma forte ambiguidade em um quadro de Henrique Bernardelli: os bandeirantes extenuados bebem água como animais, enquanto um índio cativo, de mãos atadas e de pé, em pose mais digna, não demonstra abatimento.¹⁰⁰ Cristina Romano, por sua vez, verificou na obra de Benedito Calixto para a igreja de Santa Cecília, em São Paulo, a construção de um discurso que enaltece a figura do jesuíta em oposição à do bandeirante.¹⁰¹ São obras questionadoras da exaltação aos bandeirantes, por outro lado correspondendo a demandas específicas e construtoras de discursos que interessavam a outros grupos.

Não só a representação do homem nos interessa. Algumas obras do Museu Paulista na temática das bandeiras e monções, dando ênfase também às paisagens, poderão ser investigadas; é o caso de *Desencalhe da Canoa (1826)* e *Pirapora do Curuçá*. Ambas as telas são atribuídas a Zilda Pereira,¹⁰² uma artista aparentemente pouco estudada. Encontrei uma referência a essa pintora em uma edição especial da *Revista da Semana* (suplemento do *Jornal do Brasil*), de janeiro de 1902, dedicada a cidade de Santos, no qual uma fotografia dela é estampada com grande destaque, próxima à fotografia de Benedito Calixto.¹⁰³

Outro gênero importante são as naturezas-mortas, pelo qual Pedro Alexandrino se tornou célebre.¹⁰⁴ As obras desse pintor seriam algumas das primeiras a ingressar no Museu Paulista, em grande quantidade, assim como na Pinacoteca. Compreender suas movimentações será importante para ampliar o esclarecimento sobre o empenho dos artistas na musealização de suas obras, sobretudo dos gêneros ditos secundários, como seriam também os nus e a pintura de gênero.

¹⁰⁰ A tela é *Os bandeirantes*, de 1889, pertencente ao MNBA do Rio de Janeiro. Outras versões e estudos pertencem ao acervo do Palácio dos Bandeirantes e à Pinacoteca do Estado. Ver CHRISTO, 2005, pp. 168-193.

¹⁰¹ Romano se refere ao painel *Pero Correa via Damasco*, de 1910: “A postura firme do jesuíta expressa através do corpo que ostenta rigidamente o braço direito esticado em sinal de interdição e um olhar altivo em face do bandeirante, retratado com os ombros caídos, a cabeça abaixada e os braços cruzados, denota a grandeza do catolicismo. Portanto, nesta representação, o bandeirante valoroso e convicto de suas ações, que vinha sendo construído ideologicamente pela elite paulista, é convertido em um elemento frágil, incapaz de sustentar suas certezas quando confrontado com as do representante da Igreja.” ROMANO, 2007, p. 224.

¹⁰² As duas pinturas a óleo são baseadas em desenhos originais de Hercule Florence. Ver SOUZA e MAKINO, 2000, p. 451.

¹⁰³ *Revista da Semana* (suplemento do *Jornal do Brasil*), de janeiro de 1902, pp. 23 e 36.

¹⁰⁴ Sobre Alexandrino, ver TARANSANTCHI, 1996.

2.7. Questões gerais

Por que o Museu Paulista não se constituiu desde o início como um museu-total, que incluísse um museu de arte? Seria por isso que a Pinacoteca surgiria totalmente desvinculada do Ipiranga, como resposta à provável inércia de Ihering com relação à galeria artística? E por que a Pinacoteca não assumiu uma postura, de imediato, fortemente nacionalista, como fez o Museu do Ipiranga? Qual o papel da museologia e museografia de arte na mudança de gestão do Museu Paulista, e ainda na transferência dos quadros para o Liceu? Essas questões e as demais, arroladas no projeto, assim como as hipóteses específicas, conduzirão a pesquisa. As hipóteses gerais, por sua vez, possuem um horizonte mais longo, que as tornam difíceis de se abarcar e certamente cumprir neste pós-doutorado, etapa de um processo para mais de dois anos.

Meu plano geral, nesse sentido, se relaciona ao estudo sistemático das representações do selvagem e do civilizado nas artes do Brasil, entre os séculos XIX e XX. A estratégia é tomar o binômio como condutor de questões voltadas tanto à arte quanto à ciência, que nesse período possuem relações notoriamente importantes na deflagração das rupturas (o fascínio pelo exótico, o primitivismo, o fauvismo e o cubismo, a valorização dos aspectos vernaculares da arquitetura etc.) e, ao mesmo tempo, na sustentação das continuidades (as artes atreladas ao naturalismo etnográfico, o cientificismo, novamente o exotismo etc.). O procedimento de trabalho, de forma bastante resumida, se pauta em compreender a arte, a museologia e a museografia conectando suas práticas, resultados e recepções, todas enquadradas menos pelos movimentos ou grupos e mais pelo binômio barbárie-civilização, natureza-cultura, primitivo-avançado. Certamente outros binômios (como abstração-figuração, idealismo-realismo etc.) precisam ser considerados. Mas a busca pelo selvagem e o civilizado nas artes – menos explícitos e mais difíceis de qualificar, pela inerência da relação entre o “eu” e o “outro” – impõe-se como um desafio promissor. Para começar a pesquisa, nada melhor do que a passagem dos séculos: tempo de esgarçamento das artes e das ciências.

Os dois museus paulistas inserem-se nesse momento, sendo ambos projetos de civilização. Os conflitos e dificuldades nas aquisições, nos fomentos artísticos, nas transferências de acervo de uma a outra instituição parecem corresponder, em parte, às transformações desses campos no Brasil e no mundo. As respostas ao problema resultariam de negociações entre artistas, políticos, museus e público. O objetivo geral do trabalho é compreender as negociações do que se entendia ser arte com os interesses em jogo.

3. Síntese da bibliografia fundamental

O aumento de estudos sobre a arte brasileira do final do século XIX e início do XX é muito expressivo nos últimos anos, resultando em uma bibliografia extensa e variada. Certamente muitas obras teriam referências

com nosso tema.¹⁰⁵ Me limitei, contudo, ao comentário daquelas que mais dizem respeito à proposta desta pesquisa, muitas das quais se encontram anotadas ao longo deste projeto.

Em primeiro lugar, ressalte-se que diversas mostras sobre artistas do período vêm sendo realizadas, revendo obras e expondo-as a um público interessado, redimensionando seus valores. Dentre as exposições mais recentes, são importantes as individuais de Almeida Júnior, Oscar Pereira da Silva e Pedro Weingärtner, todas realizadas na Pinacoteca do Estado, resultando em catálogos fundamentais para novas investigações.¹⁰⁶ Tanto essas exposições quanto grande parte de nossas fontes são fruto de pesquisas que vêm sendo elaboradas há décadas, com cuidado e atenção.

Acentuaram-se igualmente os estudos sobre as relações entre artistas, críticos e mercado das artes.¹⁰⁷ Mudaram-se os enfoques, voltados a assuntos que somente há pouco tempo se destacam diante das abordagens mais recorrentes (as monografias e teses dedicadas à obra de um artista ou grupo, a temas como o ecletismo, ao neoclassicismo etc.). Surgiram, assim, estudos que tomam o ensino artístico, as mulheres artistas e o “africanismo”,¹⁰⁸ por exemplo, como núcleos pulsantes e fecundos, assim como podem ser os temas mais usuais. Tais recortes, sem dúvida, são muito estimulantes.

Numerosos trabalhos abordam as instituições no período proposto, dedicados individualmente a cada uma delas, todos fundamentais ao estudo.¹⁰⁹ Nenhum deles, porém, se volta de forma mais ampla e particular às relações entre ambas as instituições, sendo alguns desses trabalhos (sobretudo os mais antigos) guiados em defesa da instituição que abordam. Tampouco se aprofundou o conhecimento sobre a museografia e a exposição paulista no início do século XX, de modo abrangente.¹¹⁰ Por esses motivos, esta proposta de pós-doutorado deve considerar tanto os estudos aqui relacionados quanto os que vêm se realizando sobre o tema e o período, acompanhando não só a sua produção como também os eventos na área cada vez mais frequentes,

¹⁰⁵ Citarei nesta nota alguns pesquisadores que vêm se dedicando a temas ligados de algum modo a esta pesquisa, mas que não relaciono na bibliografia. Ainda sobre Weingärtner, dedicam-se Alfredo Nicolaiewsky, Paulo Gomes e Susana Gastal, entre outros. Sobre Henrique Bernardelli, ver os trabalhos de Camila Dazzi; sobre Rodolfo Bernardelli, ver Maria do Carmo Couto da Silva; Eliseu Visconti é estudado por Ana Maria Tavares Cavalcanti; Angelo Agostini, por Rosângela de Jesus Silva; Antonio Parreiras, por Valéria Salgueiro; Anita Malfatti por Renata Cardoso. Essa lista poderia ser muito maior, mas ela está restrita a alguns dos artistas relacionados aos acervos que propomos estudar.

¹⁰⁶ Ver LOURENÇO (2007), e TARASANTCHI (2006 e 2009).

¹⁰⁷ Ver CHIARELLI (1995 e 2007), CAMARGOS (2000), TARASANTCHI (2002) e MICELI (2003), entre outros.

¹⁰⁸ Ver, respectivamente, PEREIRA (2008), SIMIONI (2009) e CONDURU (2007).

¹⁰⁹ A maior parte desses estudos foi mencionada ao longo do projeto, mas relaciono também a seguir; sobre o Museu Paulista, ver: Hermann von Ihering (1895 e 1904), Affonso Taunay (1927), Nicolau Sevckenko (1990), Ulpiano Bezerra de Meneses (1994), Tadeu Chiarelli (1998), Ana Cláudia Brefe (1999), Claudia Valladão de Mattos e Cecília Salles Oliveira (1999), Gilberto Oliveira (2000), MAKINO, SILVA, LIMA e CARVALHO (2003), Claudia Valladão de Mattos (2003) e Fábio Rodrigo de Moraes (2008); sobre o Liceu de Artes e Ofícios e a Pinacoteca do Estado, ver: Ricardo Severo (1934), Maria Cecília França Lourenço (1986 e 1998), CHIARELLI (1995), Marcelo Araújo (2002, 2005), Marcia Camargos e Maria Luiza Moraes (2005), Marcia Camargos e Marcelo Araújo (2007) e Taísa Palhares (2009), entre muitos outros. Dentre os trabalhos sobre artistas dos acervos estudados, ver também: sobre Benedito Calixto, Maria Alice Milliet (1990), Caleb Faria Alves (2003) e Moisés Poletini (2003); sobre Portinari, Annateresa Fabris (1997); sobre muitos artistas da Pinacoteca, há também os textos de Ana Belluzzo na década de 1970 para o boletim da instituição; entre muitas outras referências.

¹¹⁰ O trabalho de Rejane Cintrão (2001) é, salvo engano, um dos únicos existentes.

a exemplo dos importantes encontros temáticos no Rio de Janeiro.¹¹¹ Também observará os trabalhos coordenados pela prof.^a Heloisa Maria Silveira Barbuy, do Museu Paulista (do grupo “Cultura Visual nos séculos XIX-XX: museus, exposições industriais e cidades”) e dos pesquisadores em Crítica e História da Arte da Pinacoteca do Estado. Mesmo pesquisas inéditas, como o mestrado de Fanny Lopes, em desenvolvimento no IFCH Unicamp sobre as esculturas de Luigi Brizzolara,¹¹² além do doutorado de Fernanda Pitta já mencionado, serão atentamente acompanhadas.

O estudo será auxiliado por uma bibliografia que não se restringe às obras mencionadas a seguir, que deverão complementar a pesquisa:

- ADUCI, Cássia C. *A pátria paulista*. São Paulo: Arquivo do Estado / Imprensa Oficial, 2000.
- ALVES, Ana Maria de Alencar. *O Ipiranga reapropriado: ciência, política e poder*. O Museu Paulista: 1893-1932. São Paulo: Humanitas/ FFLCH-USP, 2001.
- ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*: Bauru, EDUSC, 2003.
- AMARAL, Aracy. *A hispanidade em São Paulo*. São Paulo: Nobel / EdUSP, 1981.
- _____. (Org.). *Arquitetura Neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Memorial da América Latina / Fondo de Cultura Económica, 1984.
- _____. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998 (1970).
- AMARAL, Cláudio Silveira. *John Ruskin e o desenho no Brasil*. Tese de doutorado. São Paulo: FAU-USP, 2005.
- ANDRADE, Mário de. “Arquitetura Colonial” in *Arte em Revista nº 4*, São Paulo: CEAC, março de 1983 (1928).
- ANHEZINI, Karina. “Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da história de Afonso de Taunay”. *Anais do Museu Paulista*. v.10-11, 2003, pp. 37-60.
- ARAÚJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.
- ARAÚJO, Marcelo Mattos. “A formação de um acervo centenário”. *Pinacoteca 100 anos: destaques do acervo*. São Paulo: Prêmio, 2005.
- _____. *Os modernistas na Pinacoteca: o museu entre a vanguarda e a tradição*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAU-USP, 2002.
- AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. 2ª ed rev. e amp. Curitiba: UFPR, 1997.
- BARATA, Mário. “Origens dos Museus Históricos e de Arte no Brasil”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, jan./mar. 1986, pp. 23-30.
- BARBUY, Heloisa. “O campus do Ipiranga”. *Cidades Universitárias: patrimônio urbanístico e arquitetônico da USP*. Cadernos do CPC USP, n. 7. São Paulo: EdUSP / IMESP, 2005.
- BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira, pintura, escultura, arquitetura e outras artes*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Ed. 34 / EdUSP, 2006
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Eduardo de Martino, pintor e marinheiro*. São Paulo: Ed. Petróleo, 1988.
- BIELINSKI, Alba Carneiro. *Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro: dos pressupostos aos reflexos de sua criação, de 1856 a 1900*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2003.
- BREFE, Ana Cláudia Fonseca. “História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922”. *Anais do Museu Paulista*. Nº. Sér. v. 10/11, 2002-2003, pp. 79-103.
- _____. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

¹¹¹ Refiro-me aos dois colóquios nacionais sobre arte oitocentista realizados na Casa de Rui Barbosa em 2008 e 2010.

¹¹² A orientação do mestrado é do prof. Jorge Coli. Fanny Lopes foi a Gênova para se aprofundar na vida e obra do artista, conhecido também pelo monumento a Carlos Gomes com seus diversos bronzes para o vale do Anhangabaú (1922) e uma estátua de Anhanguera para o Parque Siqueira Campos (1924, hoje Trianon) semelhante às do Museu Paulista, em mármore de Carrara.

- _____. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragnoille Taunay (1917-1945)*. Tese de doutorado. Campinas: IFCH Unicamp, 1999.
- CAMARGOS, Marcia. ARAÚJO, Marcelo Mattos (org.). *Pinacoteca do Estado: a história de um museu*. São Paulo: Artemeios, 2007.
- CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulista*. São Paulo: SENAC, 2000.
- CAMARGOS, Marcia. MORAES, Maria Luiza. Cronologia da Pinacoteca do Estado de São Paulo. *100 anos da Pinacoteca: a formação de um acervo*. São Paulo: FIESP / Pinacoteca do Estado, 2005. pp. 15-47
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- _____. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- CARVALHO, Vânia Carneiro. LIMA, Solange Ferraz. “São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista”. *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, nº 1, 1993, pp. 147-178.
- CASALHECCHI, José Ênio. *O Partido Republicano Paulista*. Política e Poder (1889-1926). São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CHIARELLI, Domingos Tadeu. “Anotações sobre arte e história no Museu Paulista”. In FABRIS, Annateresa (org.). *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte: Editora FAPES/Editora C/Arte, 1998, pp. 21-46.
- _____. *Pintura não é só beleza: A crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- _____. *Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil*. São Paulo: EdUSP, 1995.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. “A construção da gênese: independência, passado colonial e indigenismo no Brasil e México”. *Conceptos en tensión: nuevos abordajes a las culturas políticas de las independencias y sus legados*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Francisco Ortega e Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, (no prelo).
- _____. “Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 2, abr. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm>
- _____. “Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico”. *Projeto História*, Revista PUC-SP, n. 23, São Paulo, 2002.
- _____. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Americo e “Tiradentes Esquartejado”*. Tese de doutorado. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2005, pp. 168-193.
- CINTRÃO, Rejane Lassandro. *As salas de exposição em São Paulo no início do século: da Pinacoteca à Casa Modernista (1905-1930)*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2001.
- COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Tese de Livre docência. Campinas: Unicamp, 1997.
- _____. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosacnaify, 2010.
- CONCEIÇÃO, Júlio. “Benedito Calixto (1853-1927)”. Separata do tomo XVII, parte II, da *Revista do Museu Paulista*, 1932.
- CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- CRUZ, Henrique. OLIVEIRA, Victor (supervisão). *Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Coleção Grandes Museus do Mundo. Rio de Janeiro: Folha de S. Paulo / Mediafashion, 2009.
- DEAECTO, Marisa Midori. *Comércio e vida urbana na cidade de São Paulo (1889-1930)*. São Paulo: Editora Senac, 2001.
- DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Tadeu Chiarelli (introd., org. e notas). Campinas: Mercado de Letras, 1995 (antiga edição: Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888).
- _____. *Contemporaneos*. Rio de Janeiro: Benedito de Souza, 1929.
- _____. *Graves & frívolos (por assuntos de arte)*. Vera Lins (org.). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa / Sette Letras, 1997 (antiga edição: Lisboa: Livraria Clássica, 1910).
- _____. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Júlio Castañon Guimarães, Vera Lins (org.). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa / Ed. UFMG, 2001.
- ESMANHOTO, Mônica Novaes. *Museus e a alma urbana: Pinacoteca e o bairro da Luz*. Dissertação de mestrado. FFLCH USP: São Paulo, 2008.
- FABRIS, Annateresa. *Candido Portinari*. São Paulo: EdUSP, 1996.

- FERREIRA, Félix. *Belas Artes: Estudos e Apreciações*. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885.
- FERRETTI, Danilo J. Zioni. *A construção da paulistanidade: Historiadores, identidade e política em São Paulo (1856-1930)*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2004.
- _____. “Euclides da Cunha historiador: a reinvenção do bandeirante em *Os sertões*”. *Revista de História da USP*, no. 160, 2009, pp. 261-284.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. “A árvore mestiça e a fortaleza de Pedra: Theodoro Braga e a pintura histórica da Fundação da Amazônia, 1893-1908”. *Atas do I Encontro de História da Arte do IFCH Unicamp*. Vol. 1. Campinas: IFCH-CHAA Unicamp, 2005, pp. 35-42.
- _____. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. Tese de doutorado em história social. Campinas: IFCHA Unicamp, 2001.
- _____. “O lenhador e a floresta virgem: Joseph Leon Righini e as representações ecológicas na pintura da Amazônia no século XIX”. Apresentação de trabalho no CBHA de 2010, Rio de Janeiro (no prelo).
- _____. “O vernissage da história: Antonio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903-1908”. *Revista Concinnitas*, v. 4, n. 5, Rio de Janeiro: UERJ 2003, pp. 116-125.
- FIGUERÔA, Sílvia F. de M. “‘Batedores da ciência’ em território paulista: expedições de exploração e a ocupação do ‘sertão’ de São Paulo na transição para o século XX”. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, vol. 15, n. 3, 2008, pp. 763-777.
- _____. *Modernos bandeirantes: a CGGSP e a exploração científica do território paulista (1886-1931)*. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 1987.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Conceito de civilização brasileira*. Bibliotheca pedagogica brasileira 5, série Brasileira, v. 70. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.
- FREIRE, Laudelino. *Um Século de Pintura: 1816-1916. Apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916*. Rio de Janeiro: Typ. Röhe, 1916.
- _____. *A pintura no Brasil (Pedro II e a arte no Brasil)*. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Nacional, 1917.
- GAMA, Domicio da. “A Exposição de Bellas-Artes”. *Revista brasileira*, vol. 4, 1895, pp. 96-100.
- HILL, Marcos César de Senna. *Quem são os mulatos? Sua imagem na pintura modernista brasileira entre 1916 e 1934*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: EBA-UFMG, 2008.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994 (1957).
- _____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 (1936).
- IHERING, Hermann von. “História do Monumento do Ypiranga e do Museu Paulista”. *Revista do Museu Paulista*, 1895.
- _____. “Relatório referente aos anos de 1901 e 1902”. *Revista do Museu Paulista*, v. VI, 1904.
- IHERING, Rodolpho von. “O Museu Paulista nos anos de 1903 a 1905”. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 7, pp. 1-30, 1907.
- KNAUSS, Paulo. “A imagem do índio brasileiro: escultura, regionalismo e disputa simbólica”. In: ROCHA, João César de Castro. (org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, pp. 1051-1052.
- _____. “Imagens da cidade: monumentos e esculturas no Rio de Janeiro”. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000, pp. 289-300.
- LEMOS, Carlos A. C. *Alvenaria burguesa: breve história da arquitetura residencial de tijolos de São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café*. São Paulo: Nobel, 1989 (2ª edição revista e ampliada).
- LOPES, Maria Margaret. FIGUERÔA, Sílvia Fernanda de Mendonça. “A criação do Museu Paulista na correspondência de Hermann von Ihering (1850-1930)”. *Anais do Museu Paulista*. v.10-11, 2003, pp. 23-35.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Almeida Júnior - um criador de imaginários*. Catálogo de exposição na Pinacoteca do Estado. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.
- _____. (org.). *Dezenovevinte: uma virada no século*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1986.
- _____. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Edusp:1999.
- _____. (org.). *Pinacoteca do Estado*. Catálogo geral de obras. São Paulo: Imprensa Oficial, 1998.
- _____. *Reverendo Almeida Júnior*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1980.
- LOVE, Joseph LeRoy. *A Locomotiva: São Paulo na federação brasileira (1889-1937)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- MACHADO, Alcantara. *Vida e Morte do Bandeirante*. São Paulo: Martins Fontes, 1972 (1929).
- MAKINO, Miyoko. “Ornamentação do Museu Paulista para o Primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920”. *Anais do Museu Paulista*. v.10-11, n. 1, 2003, pp. 167-195.
- MAKINO, Miyoko. SILVA, Shirley Ribeiro da. LIMA, Solange Ferraz de. CARVALHO, Vânia Carneiro de. “O serviço de documentação textual e iconografia do Museu Paulista”. *Anais do Museu Paulista*. v.10-11, n. 1, 2003, pp. 259-304.
- MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- MARINS, Paulo César Garcez. “Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica européia”. *Revista do IEB*, n. 44, fev. 2007, pp. 77-104.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. “Da Palavra à Imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista”. *Anais do Museu Paulista*. v. 6/7, 2003, pp. 123-145.
- MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. “Pintura brasileira contemporânea: os precursores”. In LOURENÇO, Maria Cecília França. *Almeida Júnior - um criador de imaginários*, 2008, pp. 255-262 (publicado primeiramente na revista *Discurso*, nº 5, São Paulo, 1974).
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, pp. 11-36.
- _____. “Museu Paulista”. *Revista Estudos Avançados*, vol.8, nº 22, São Paulo, 1994, pp. 573-578.
- _____. “O Salão Nobre do Museu Paulista e o teatro da História”. *Às margens do Ipiranga, 1890-1990: catálogo de exposição*. São Paulo: Museu Paulista / USP, 1990.
- MICELI, Sergio. *Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- MIGLIACCIO, Luciano. *Arte do século XIX*. Catálogo de exposição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / Associação Brasil 500 anos, 2000.
- MILLIET, Maria Alice. *Benedito Calixto: memória paulista*. São Paulo: Banespa/Pinacoteca do Estado, 1990.
- MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Arquitetura em suspensão: o edifício do Museu de Arte de São Paulo, museologias e museografias*. Dissertação de mestrado em história da arte (bolsa do CNPq). Campinas: IFCH Unicamp, 2007.
- _____. *Moema é morta*. Tese de doutorado em história da arte (bolsa Fapesp). Campinas: IFCH Unicamp, 2010.
- _____. (org.). *O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil*. Campinas: CHAA IFCH Unicamp, 2010.
- _____. “Victor Dubugras, arquiteto dos caminhos”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 12. Campinas: IFCH CHAA Unicamp, jul./dez. 2009, pp. 89-104.
- MONTEIRO, John M. *Negros da Terra: Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- 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*. v.16, n. 1, jan./jun. 2008, pp. 203-233.
- NÓBREGA, Humberto M. *História de um rio (o Tietê)*: Desenhos de J. Wasth Rodrigues. São Paulo: Martins, 1947.
- OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. MATTOS, Cláudia Valladão de. *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: EdUSP, 1999.
- OLIVEIRA, Gilberto Habib. *O Espólio Bernardelli no Museu Paulista e o pensamento museológico de Afonso de Escragno Taunay: estudos teórico-metodológicos em Museologia e a historicidade do fenômeno museal*. 2000. Trabalho de conclusão de curso de especialização em museologia. São Paulo: MAE-USP, 2000.
- PACHECO NETO, Manuel. *O bandeirante como tema da educação brasileira: um estudo dos livros didáticos publicados entre 1894 e 2006*. Tese de doutorado em educação. Piracicaba: UNIMEP, 2007.
- PALHARES, Taísa Helena Pascale (org.). *Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado / Imprensa Oficial / Cosac Naify, 2009.
- PAULITSCH, Vivian da Silva. *Impasses no exercício da feminilidade e da maternidade no tríptico La Faiseuse d'Ange do pintor Pedro Weingärtner (1854-1929)*. Tese de doutorado em história cultural. Campinas: IFCH Unicamp, 2009.

- PEREIRA, Sonia Gomes. “A questão do moderno na arte e no ensino da arte na passagem do século XIX para o século XX”. *Oitocentos: arte brasileira do Império a Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA / UFRJ, 2008, pp. 53-63.
- PESAVENTO, Sandra Jatthy (org.). *Um historiador nas fronteiras: o Brasil de Sérgio Buarque de Holanda*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- PITTA, Fernanda. “Pintores Italianos em São Paulo. O caso da *Culla Tragica* de Giuseppe Amisani”. *Oitocentos. Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA UFRJ, 2008. pp. 460-464.
- POLETINI, Moisés. *Um estudo das obras sacras de Benedito Calixto*. Dissertação de mestrado. Campinas: IFCH Unicamp, 2003.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PRESIOZI, Donald. “Museology and museography”. *The Problematics of Collecting and Display, Part 1. Art Bulletin*, Vol. 77, n. 1, Mar. 1995.
- RAMOS, Fernão Pessoa. MIRANDA, Luiz Felipe A. de (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.
- REIS, Álvaro Emídio Gonçalves dos (pseudônimo de *Vox Veritatis*). *Anchieta – O Carrasco de Bolés* a luz da história pátria – compilação histórica. Exemplar pertencente à coleção Brasiliana da USP, São Paulo, 1896.
- ROMANO, Cristina de Toledo. *Santa Cecília: uma paróquia na confluência dos interesses da elite paulistana e da igreja católica entre 1895 e 1920*. Tese de doutorado em história. FFLCH-USP, 2007.
- SCHINCARIOL, Zuleica. *Através do espaço do acervo: o MASP na 7 de abril*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAU-USP, 2000.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SERAPHIM, Mirian Nogueira. *Eros adolescente: No verão, de Eliseu Visconti*. Campinas: Autores Associados, 2008.
- SEVERO, Ricardo. *O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*. São Paulo: Oficinas de Artes Gráficas, 1934.
- SEVCENKO, Nicolau. “Museu Paulista: História, Mito e Crítica”. *As Margens do Ipiranga: 1890-1990*. São Paulo: Museu Paulista-USP, 1990.
- _____. *Orfeu extático na Metrópole*. São Paulo – sociedade e cultura nos frementes anos vinte. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.
- SOUZA, Alcídio Mafra de Souza (org.). *O Museu Nacional de Belas Artes*. Série Museus Brasileiros. São Paulo: Banco Safra, 1985.
- SOUZA, Jonas Soares de. MAKINO, Miyoko (orgs.). *Diário da navegação*. São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial, 2000.
- SOUZA, Marli Nunes de (org.). *Benedito Calixto: um pintor à beira mar*. Santos: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002.
- TAUNAY, Affonso de E. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1927.
- TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Antonio Ferrigno: 100 anos depois*. São Paulo: Pinacoteca do Estado / Sociarte, 2005.
- _____. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das Artes / Pinacoteca do Estado, 2006.
- _____. *Pedro Alexandrino*. São Paulo: EdUSP, 1996.
- _____. *Pedro Weingärtner 1853-1929: um artista entre o Velho e o Novo Mundo*. Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.
- _____. *Pintores paisagistas: São Paulo, 1890 a 1920*. São Paulo: EdUSP, 2002.
- TOLEDO, Benedito Lima de. “Calixto e a Iconografia Paulista”. *Benedito Calixto: Memória Paulista*. São Paulo: Projeto / Banespa / Pinacoteca do Estado, 1990, pp. 25-36.
- VALÉRY, Paul. “O problema dos museus” (publicado em francês, em 1931). Tradução de Sônia Salzstein. *Revista Ars*, nº 12. São Paulo: ECA-USP, 2008, pp. 30-34. Disponível em <http://www.cap.eca.usp.br/ars12/paul_valery.pdf>. Acesso em 08/03/2010.
- VALLE, Arthur. “Baile à fantasia, de Rodolpho Chambelland: a figuração do frenesi”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/av_rc_baile.htm>
- _____. “Imagens do Camponês na Pintura Brasileira: O Sertanejo de Carlos Chambelland”. *Esboços* (UFSC), v. 19, 2008, p. 77-94.

_____. “Montagem e usos do espaço nas Exposições Gerais de Belas Artes, 1894-1930”. Apresentação de trabalho no CBHA de 2010, Rio de Janeiro (no prelo).

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A brasilidade verde-amarela: nacionalismo paulista*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

VERÍSSIMO, José. *A educação nacional*. Pará: Tavares Cardoso & C.^a, 1890.

VIOTTI, Helio Abranches. MOUTINHO, Murillo. *Anchieta nas artes*. São Paulo: Loyola, 1991.

4. Material e métodos

O material será constituído por documentos e fontes primárias (correspondências, relatórios de atividades, livros de tomo, catálogos de obras, leis, decretos, artigos em periódicos da época etc.),¹¹³ além das obras de arte e objetos que se relacionem aos museus. A maior parte do material será pesquisada em acervos e instituições como:

Arquivo Histórico Municipal Washington Luís, São Paulo

Arquivo permanente do Museu Paulista - Fundo Museu Paulista

Arquivo Público do Estado de São Paulo

Arquivo Edgard Leuenroth - AEL/UNICAMP

Bibliotecas da USP e UNICAMP

Biblioteca Municipal Mario de Andrade, São Paulo

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Centro Cultural do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo

Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo

Museu Dom João VI, UFRJ

Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Palácio dos Bandeirantes

Pinacoteca Benedito Calixto, Santos-SP

Pinacoteca do Estado de São Paulo

O estudo combinará diferentes métodos de pesquisa, particularmente em história e não apenas em história da arte.¹¹⁴ Contarão algumas interfaces com outras disciplinas, sobretudo a antropologia e a filologia, a partir de abordagens que pude experimentar com bons resultados no mestrado e no doutorado.

¹¹³ Algumas fontes estão indicadas por diversos trabalhos aqui mencionados, dentre os quais os de ARAÚJO (2002), LOPES e FIGUERÔA (2003), LOURENÇO (2007), MORAES (2008) e BREFE (1999). Fernanda Pitta e Fanny Lopes me informaram sobre materiais de interesse específico a este projeto. Agradeço a elas pelo gentil auxílio.

¹¹⁴ Junto a abordagens em história da arte mais célebres (como as de Panofsky, Gombrich e Argan) serão adotados procedimentos de historiadores como Duby, Veyne e Ginsburg. Michael Baxandall e Daniel Arasse constituem modelos mais recentes e igualmente inspiradores, assim como Michel Pastoureau em suas aproximações entre história e antropologia. Também serão considerados os métodos de Erich Auerbach na crítica literária e prática filológica.

Reitera-se que a proposta se integra ao Grupo de Estudos Arte & Fotografia da ECA-USP, coordenado pelo prof. Tadeu Chiarelli, que se reúne semanalmente para debater textos e trabalhos. Os objetivos e resultados, portanto, sendo mais do que individuais, se articulam a pesquisas coletivas.

5. Objetivos e formas de análise dos resultados

Os objetivos principais da pesquisa são: 1) investigar as ações dos museus em suas propostas e metas, coleções e instalações, tendo-se em vista tanto a criação de novas edificações e áreas quanto o uso e adaptação de ambientes preexistentes; e 2) congregar dados e materiais históricos e iconográficos das instituições a serem abordadas e, principalmente, articulá-los de modo a oferecer uma visão ampla de seus primórdios, buscando-se apresentar uma leitura detalhada das atividades, estratégias e contextos artísticos, políticos e sociais. Nesse sentido, uma das linhas mestras será a verificação das ideias acerca das obras de arte, sobretudo de suas qualificações e usos de acordo com os propósitos dos museus, pessoas e entidades a eles vinculados.

Por fim, este pós-doutoramento visa dar continuidade aos estudos que desenvolvi no mestrado e no doutorado,¹¹⁵ voltados à arquitetura de museus, à museologia do pós-guerra e à pintura e escultura brasileiras do século XIX e início do XX.

6. Plano de trabalho e cronograma de execução

O plano de trabalho prevê a conclusão entre um e dois anos, de acordo com o andamento da pesquisa e o surgimento de dados e materiais.

O cronograma foi programado para um ano e poderá ser modificado conforme for necessário.

Relação de atividades \ Período	1º trim.	2º trim.	3º trim.	4º trim.
Levantamento de fontes e bibliografia / Pesquisa em arquivos	X	X	X	
Participação no(s) grupo(s) de estudo (assistência e apresentação de seminários, leituras e debates etc.)	X	X	X	X
Apresentação de resultados parciais em colóquios, encontros etc.	X	X	X	X
Organização e análise do material pesquisado	X	X	X	X
Síntese do trabalho (estruturação e redação)			X	X
Revisão final				X
Entrega de relatórios				X
Apresentação final do trabalho				X

Alexander Gaiotto Miyoshi

Email: alexmiyoshi@hotmail.com

Tel. 11 4425 3066 / Cel. 11 7473 0815

¹¹⁵ MIYOSHI (2007 e 2010).