

Da pena ao pincel: o passado paulista (re)criado nas encomendas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva¹

From quills to brushes: the past of São Paulo (re)created in orders from Afonso Taunay to Oscar Pereira da Silva

CARLOS LIMA JUNIOR²

Universidade de São Paulo / São Paulo, SP, Brasil

RESUMO: O artigo tem por objeto as cinco pinturas de Oscar Pereira da Silva realizadas sob encomenda da diretoria do Museu Paulista na pessoa de Afonso Taunay e destinadas à sala Antiga Iconografia Paulista, aberta ao público em 1922. Atenta-se para a escolha das matrizes visuais selecionadas por Taunay, de autoria de Hercule Florence, Aimé-Adrien Taunay e Jean-Baptiste Debret, datadas das primeiras décadas do século XIX e ampliadas em óleo sobre tela por Pereira da Silva quase cem anos depois. Diante da escassa iconografia sobre o passado paulista, a produção de tais imagens, baseadas em documentos tidos como autênticos dentro da concepção histórica de Taunay, poderia informar os visitantes a respeito de temas relacionados à história de São Paulo, como as monções e as bandeiras. São discutidas ainda as alterações realizadas no momento da ampliação dos desenhos, gravuras e ilustrações tomadas como fontes visuais para as pinturas, com o objetivo de realçar ou obscurecer certos elementos contidos nessas imagens, adequando-as ao discurso exaltativo proposto pelo Museu. Suas portas eram reabertas justamente para celebrar o Centenário da Independência e demonstrar a pujança econômica e política do estado de São Paulo diante dos demais estados da federação, atribuindo-a a atos protagonizados pelos paulistas e compreendidos como heroicos.

PALAVRAS-CHAVE: Afonso Taunay; Pintura; Oscar Pereira da Silva; Antiga iconografia paulista; Encomenda.

ABSTRACT: This article focuses on the five paintings by Oscar Pereira da Silva (1865 [?] – 1939), commissioned by Museu Paulista's board of directors, represented by Afonso

1. O presente artigo é uma versão ligeiramente modificada e reduzida do segundo capítulo de minha dissertação de mestrado, intitulada *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional* (Lima Junior, 2015b). Agradeço aos funcionários do Museu Paulista, em especial Anna Laura de Andrade, Flavia Urzua, Tatiana Vasconcelos, Shirley Ribeiro e Rodrigo Irponi (Serviço de Documentação Histórica e Iconografia), e também a Kátia Maria Bruno Ferreira, Helton Wanderlei, Márcia Regina Pires Ribeiro e Simone Kruth (Biblioteca) pelo acesso a todos os documentos consultados e imprescindíveis para a escrita deste artigo. Agradeço ainda a Ana Paula Cavalcanti Simioni, Francislei Lima da Silva, Samuel Mendes Vieira e Sueli Mazze pela leitura tão criteriosa. Observo que os erros porventura existentes são todos meus.

2. Doutorando em Estética e História da Arte pelo MAC USP. Bolsista Fapesp. Coautor, ao lado de Lília

Moritz Schwarcz e Lúcia Klück Stumpf, do livro *A Batalha do Avaí – a beleza da barbárie: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo* (Sextante, 2013). E-mail: <carloslimajr@usp.br>

d'Escragnolle Taunay (1876 – 1958), and destined to the *Antiga Iconografia Paulista* (Ancient São Paulo's Iconography) room, which was opened to the public in 1922. Attention is drawn to the visual matrices selected by Taunay, such as those made by Hercule Florence (1804 – 1879), Aimé-Adrien Taunay (1803 – 1828) and Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848), dating from the first decades of the 19th century and enlarged by Pereira da Silva in oil on canvas paintings almost 100 years later. Given the scarce iconography inherited from the past of São Paulo, the production of such images based on documents that were considered as authentic in Taunay's historical conception, would inform visitors about themes related to the history of São Paulo, such as monsoons and *bandeiras*. Changes that were made when enlarging the drawings, engravings and illustrations are also discussed, since these were taken as visual sources for the paintings, highlighting or obscuring certain elements contained in these images, adapting them to the glorification discourse proposed within the Museum. Its doors were reopened precisely for the celebrations of the Brazilian Independence Centenary, in a period when the economic and political strength of the state of São Paulo, when compared to other states of the federation, was justified by acts considered as heroic that were conducted by *paulistas*, as these paintings would attest.

Keywords: Afonso Taunay; Painting; Oscar Pereira da Silva; Antiga Iconografia Paulista; commission.

D'APRÈS HERCULE FLORENCE, AIMÉ-ADRIEN TAUNAY E JEAN-BAPTISTE DEBRET: AS ENCOMENDAS PARA A SALA ANTIGA ICONOGRAFIA PAULISTA

Bem sabe V. Excia que se as vossas collecções botânicas e zoológicas são opulentas, que se referem ao passado de S. Paulo estão por assim dizer incipientes. Ora annuncia-se para breve a visita do Rei dos Belgas seria certamente uma occasião excelente para inaugurar nossa nova sala dando-lhe uma ideia de nosso antigo modo de viver completar-se aquela collecção onde há scennas de monções, de cavalhadas, aspectos da primitiva lavoura de canna e de café, de costumes hoje inteiramente modificados, enfim uma sucessão de episodios que traduzem com verdadeiro realce a vida dos antigos paulistas. Estou certo que esta collecção e a que reconstitue a antiga cidade de São Paulo, já completa, vivamente interessarão o nosso augusto hospede.³

Em 4 de junho de 1920, o diretor do Museu Paulista, Afonso d'Escragnolle Taunay, endereçou esse ofício ao senhor Alarico Silveira, secretário do Interior. A missiva não apenas dava conta de informar a chegada do rei Alberto da Bélgica ao Brasil, e a sua ilustre visita ao Ipiranga, mas sobretudo utilizava o certame como pretexto para apressar a inauguração de novos espaços expositivos, com coleções relacionadas ao passado paulista, as quais, em oposição ao grande volume daquelas referentes a botânica e zoologia – em grande parte herdadas do antigo diretor, o zoólogo alemão Hermann von Ihering⁴ –, eram ainda consideradas, na visão de Taunay, “incipientes”. O rei dos belgas, no entanto, não pôde ver as exposições por completo, uma vez que elas não ficaram prontas em tempo hábil até a visita do monarca, como desejava Taunay.

O pequeno excerto citado deixa transparecer os esforços de Taunay – um politécnico convertido em historiador – em reorientar o caráter da instituição para um modelo propriamente histórico.⁵ Em outro texto, referente ao funcionamento do Museu em 1919 e também submetido à Secretaria do Interior, o diretor detalhava ideias para reformas a serem empreendidas visando às celebrações do Centenário da Independência. Taunay já destacava: “A natureza das festas de 1922 colloca porém a História Natural em segundo plano para por em vivo destaque a necessidade da glorificação das tradições brasileiras e paulistas sobretudo o que se prende de perto aos dias de 7 de Setembro”.⁶

Com o objetivo de organizar novas salas de exposição, além daquelas criadas em 1917, e franqueá-las ao público antes mesmo dos festejos do Centenário da Independência, Afonso Taunay preparou, ao longo de 1920, a sala B-12, “consagrada à reprodução dos mais antigos documentos iconograficos conhecidos, traduzindo aspectos da vida na Provincia de São Paulo, ha quasi um seculo”.⁷ A coleta sistemática de documentos, “quasi todos da autoria de Hercule

3. Ofício de Afonso Taunay a Alarico Silveira, secretário do Interior. 4 de junho de 1920. Série Manuscritos. Secretaria do Interior. Assuntos Diversos. Maço 373. Ano 1920. Caixa 378. Ordem 6983. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

4. Lopes; Podgorny (2014).

5. Essa reorientação do Museu para um modelo histórico foi analisada detidamente por Brefe (2005).

6. Taunay (1920b, p. 485).

7. Taunay (1922, p. 1302).

Afonso Taunay depois chamará esta sala de A-12.

8. Taunay (1922, p. 1302).

9. Aurélio Zimmermann nasceu na Alemanha em 1854. Estudou nas escolas de belas artes de Berlim e de Dresden. No Brasil, morou por 15 anos no Paraná e em Santa Catarina, mudando-se depois para São Paulo, onde suas obras obtiveram mais destaque. Foi contratado por Monteiro Lobato para uma edição especial do livro *Urupês*.

10. Alfredo Norfini nasceu em Florença, na Itália, em 1867. Estudou na Real Academia de Belas Artes de Lucca. Em 1893, viajou para Buenos Aires, chegando ao Brasil em 1898. Fixou-se em Campinas, interior de São Paulo. Junto com Angelo Bretoni e Agnelo Correia fundou um curso de pintura. Em 1900, ajudou na organização da 1ª Exposição de Artes e Artes Aplicadas às Indústrias. Em 1911, mudou-se para São Paulo para lecionar no Liceu de Artes e Ofícios. Também trabalhou para jornais e revistas. Morreu na cidade do Rio de Janeiro, em 1944.

11. Sobre a produção de van Emelen, cf. Storms (2018).

12. Além desses, muitos outros, não mencionados nesse relatório de Taunay referente a 1921, realizaram pinturas para essa sala, como Franta Richter, Joaquim da Rocha Ferreira, Henrique Manzo e José Wash Rodrigues. Para informações sobre esses artistas citados, consulte o levantamento de Lais de Oliveira para o Museu Paulista. Sobre o artista Wash Rodrigues, cf. Nascimento (2017).

13. Taunay (1922, p. 1303-1304).

Florence, o notável artista francês que [...] foi o verdadeiro patriarca da nossa iconographia regional",⁸ ensejou uma série de encomendas de pinturas, nas quais os desenhos eram ampliados por artistas como Benedito Calixto (1853-1927), Aurélio Zimmermann (1854-1920),⁹ Alfredo Norfini (1867-1944),¹⁰ Adrien Henri Vital van Emelen (1868-1943)¹¹ e Oscar Pereira da Silva.¹² Os documentos, reproduzidos em óleo sobre tela, como especificou Taunay, obedeciam a diversas "séries", todas reunidas na mesma sala:

Assim, sobre monções, ha:

A benção das canôas, em Porto Feliz; – Carga de canôas, em Porto Feliz; – A partida de Porto Feliz; – Pousa no sertão bruto; – Encontro de duas monções.

Sobre scenas de estradas:

O pouso de Jundiahy; – Viajante dormindo num rancho, na estrada de Sorocaba; o pouso de Juquery; – Viajantes na Provincia de São Paulo; – A ponte do Cubatão e a subida da serra; A calçada Lorena, no caminho do Mar.

Sobre antigas lavouras de canna, em Campinas:

Côrte do cannavial, junto ao café novo; – Moagem de canna e Fabricação do assucar no engenho de D. Thereza Pompeu.

Sobre as feiras de Sorocaba:

Côrte de Tropa; – Tropa brava entrando em Sorocaba; Redemoinho de bestas; – tropeiro paulista.

Sobre as primeiras lavouras de café no Oeste:

O carretão (machina primitiva de beneficiar café); Negros voltando á noite do trabalho; Negros no eito almoçando; A fazenda da Cachoeira; – A fazenda da Soledade; – Derrubada; – Cafezal novo.

Sobre as cavalhadas em Sorocaba:

Entrada das cavalhadas; – Alcancia de cannas; – Escaramuça de um fio; – Escaramuça de dois fios; – Argolinha, vencedor premiado; As cabeças, Mascarada.

Sobre indumentaria:

Senhora rica e sua aia, em Porto Feliz; – Alvares Machado e sua familia, em Campinas; Mulheres do povo em dia de festa; Indios mansos de Porto Feliz.

E, afinal:

Entrada para as minas e – combate de milicianos de Mogy das Cruzes com botocudos no sertão de Curityba.¹³

A intenção da montagem dessa sala é referendada nos escritos de Taunay desde 1918, um ano depois de ter ocupado o cargo de diretor do Museu.¹⁴ A transferência das “coleções de aves, ninhos, biologia de insetos, pequenos mamíferos, material de álcool”, alojadas nessa sala, para outras dependências do edifício estava entre os empreendimentos de Taunay, que visavam à criação de novas exposições, as quais, àquela altura, o diretor desejava “ardentemente continuar a estender”.¹⁵ No relatório de 1919, constava: “espero poder em 1920 abrir à visita pública a nova Sala A-12 com uma nova exposição cuja ausência se faz sobremodo sentir o Museu: a de iconographia paulista”.¹⁶ Essa sala complementaria aquelas inauguradas ainda em 1917, coletando documentos, mapas e retratos que dessem conta de informar a respeito das “diversas phases da vida paulista, num período que vai de 1550 a 1822”.¹⁷

A criação dessas exposições remediaria, segundo Taunay, certo descaso da gestão anterior, que, dada a preferência pelas coleções naturais, pouco (ou nada, na opinião de Taunay) fez pelas “coleções históricas”.¹⁸ Era preciso resgatar, assim, o sentido daquele edifício e de todas as conotações de memorial que o revestiam, as quais, na opinião de Taunay, tinham sido deixadas de lado na gestão de Hermann von Ihering.

De todas as obras listadas por Taunay, ficou a cargo de Oscar Pereira da Silva a produção das telas *A benção das canôas, em Porto Feliz, Carga de canôas, em Porto Feliz, Encontro de duas monções, A partida de Porto Feliz, A calçada Lorena, no caminho do Mar e Combate de millicianos de Mogy das Cruzes com botocudos no sertão de Curityba*. Grande parte dessas pinturas foi realizada com base nas obras devidas ao “lapis de Hercule Florence”, sobretudo as dedicadas ao tema das monções; somando-se ainda aquela de autoria de Aimé-Adrien Taunay, “o naturalista companheiro de viagem de Florence”, e uma ilustração de Jean-Baptiste Debret – “o notável membro da missão francesa de 1816” – que serviria ao tema das bandeiras; além de mais duas: *Entrada para as Minas*, baseada em uma gravura de autoria anônima do livro *História Geral do Brasil*, de Adolfo de Varnhagen, e *A ponte do Cubatão e a subida da serra*, de Kidder e Fletcher, “os dois tão apreciados viajantes norte-americanos, de São Paulo, em 1839 e 1852”.¹⁹

A análise dessas cinco pinturas encomendadas a Pereira da Silva elucida a intenção do diretor ao transpor esses “documentos iconográficos” para telas a óleo: exibi-los ao público que afluiria ao museu quando da abertura da nova sala – o que só ocorreu em 1922, por ocasião dos festejos dos 100 anos da Independência. A partir dos escritos legados por Taunay, é possível compreender os critérios estabelecidos pelo diretor para selecionar esses desenhos, tidos como

14. Taunay ocupou o cargo de diretor de 1917 até 1945 (Brefe, 2005).

15. Taunay (1919), p. 899.

16. Taunay (1920b), p. 456.

17. Taunay (1918), p. 988.

18. Alguns estudos recentes buscam matizar as informações de Taunay a respeito da relação de Ihering e as coleções históricas: Moraes (2008), Marins (2007), Myoshi (2012), Pitta (2013) e Nery (2015).

19. Sobre essas duas obras realizadas a partir de Kidder e Fletcher, cf. Lima Junior (2015b).

20. Taunay (1948) discute a carência de imagens relacionadas ao passado paulista.

21. Lima; Carvalho (1993, p. 152).

22. Lima; Carvalho (1993, p. 147).

23. Em publicação de 1914, na revista do IHGSP, intitulada “Os princípios Geraes da Moderna Crítica Histórica”, Taunay se filia aos pressupostos metodológicos no campo da história, professados pelos historiadores franceses Charles-Victor Langlois e Charles Seignobos, que escreveram um tratado de método histórico, o *Introduction aux études historiques*, em que o documento – o material de excelência no ofício do historiador – deveria ser utilizado a partir de controles e críticas rigorosas. No entender dos dois historiadores, a “verdade do passado” estava nos documentos e, na ausência destes, não haveria como se construir a história. Era preciso, diante do documento, “dizer a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade”. Sobre a Escola Metódica, cf. Prost (2015).

Para uma discussão a respeito das possíveis alterações realizadas em outros documentos por sugestão de Taunay, cf. Cavenaghi (2011).

25. Abud (1985), Oliveira Junior (1994), Araujo (2003, 2011, 2017) e Brefe (2005).

26. Lima; Carvalho (1993, p. 148).

“documentos” que traduziam “fielmente” os “aspectos da provincia de São Paulo, ha quasi um século”. O cotejamento dos desenhos com as obras historiográficas de Taunay, produzidas na época da encomenda das telas e nos anos seguintes, demonstra o quanto alguns desses desenhos foram apropriados e dotados de sentidos, a fim de se adequarem a representações que remetessem ao passado colonial paulista, bastante escasso em matéria de imagens.²⁰

Como veremos na discussão a seguir, os desenhos foram não só reproduzidos em telas a óleo, mas também ampliados e preenchidos de cor. A escolha de ampliar os desenhos, em vez de expô-los diretamente na sala, pode ter seguido os mesmos critérios utilizados pelo diretor, também na década de 1920, quando mandou executar pinturas com base nas fotografias de Militão Augusto de Azevedo em vez de colocá-las aos olhos do público. Os originais, muito deles não coloridos e de tamanho reduzido, não permitiriam a eficácia de sua função pedagógica, além de não possuírem o grau de enobrecimento, respeitabilidade e prestígio da pintura – aspecto já bem observado por Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho.²¹

Quando, em 1920, redigiu seu relatório sobre o funcionamento do Museu Paulista, encaminhado a Alarico Silveira, Taunay informou que “foram todos os documentos *rigorosamente* reproduzidos pelos diversos artistas incumbidos de os transportarem à pintura a óleo”. Mas como veremos, nota-se que, na passagem dos desenhos para os quadros, realizados por Pereira da Silva, são “acrescidos, enfatizados ou subtraídos elementos” – discretas alterações, somente perceptíveis no cotejo das pinturas com os desenhos, gravuras ou ilustrações que lhes deram origem.²² Tais alterações parecem de certo modo contradizer a própria postura de Taunay diante dos documentos,²³ visto que em seus textos o diretor chamava atenção para os cuidados que deveria ter o historiador perante as fontes históricas.²⁴

As noções de documento na prática historiográfica de Afonso Taunay já foram analisadas detidamente por alguns autores.²⁵ No entanto, buscamos recuperar essa discussão para melhor elucidar as intenções do diretor ao selecionar esses suportes iconográficos legados pelos “viajantes estrangeiros” do início do século XIX e reproduzi-los em óleo sobre tela – por meio de encomenda a Pereira da Silva – a fim de exibi-los no museu como “documentos autênticos” sobre o passado paulista.

A historicidade do documento, para Taunay, ficava reduzida a critérios de autenticidade e de verossimilhança, à contemporaneidade com o fato ou quadro histórico representado e à plausibilidade de tal representação.²⁶ Os desenhos transpostos por Pereira da Silva não eram contemporâneos à “era das bandeiras”, “das monções” – datáveis do século XVI, XVII e XVIII –, mas apresentavam o que Taunay entendia como “visos de autenticidade”, que poderiam servir a uma “verdade

maior”. Por exemplo, Florence, por ter viajado na antiga rota das monções – da qual, naquele momento da encomenda das telas, quase nada havia sobrevivido –, pôde legar registros daquela travessia. Foi possível, assim, pelos usos didáticos conferidos à imagem, realçar a importância dos rios na ocupação e povoação do território. Por sua vez, eram as exposições dessas salas que permitiam a Taunay aproximar-se mais dos métodos e pressupostos que guiavam a escrita de seus livros, que dialogavam com a temática dos materiais ampliados. Em texto de 1911, publicado em 1914, o historiador enfatizava o que chamou de “história dos costumes” (que pressupõe a ideia de transformação lenta, de continuidade e de evolução histórica) em contraposição à “história batalha”, centrada nos feitos dos “grandes vultos”²⁷ e para a qual ele reservaria o eixo central do edifício do Museu.²⁸ Como veremos, Pereira da Silva conseguiu transitar entre os dois espaços da exposição, recebendo encomendas tanto para a sala B-12 como para o eixo central, onde a pintura de história – e seu princípio de *exemplum virtutis* – era requisitada.

Os artistas que dividiram as encomendas para a sala Antiga Iconografia Paulista eram em sua maioria estrangeiros estabelecidos em São Paulo.²⁹ Realizar tais trabalhos, ainda que a preços reduzidos – em comparação com os valores gastos com outros pintores contratados pelo Museu –, era uma oportunidade significativa de desenvolver atividades artísticas na capital, onde esses artistas haviam se instalado ou estavam de passagem. As composições destinadas a essa sala certamente exigiam habilidade dos artistas para ampliá-las, dando-lhes colorido e enquadramento necessário, “adequando-as” aos olhos do público. Ainda assim, diferentemente das pinturas dedicadas à escadaria e ao salão de honra, as da sala Antiga Iconografia Paulista, em termos inventivos, eram menos complexas. Nesse sentido, é interessante citar aqui a carta em que Rodolfo Amoedo explicita a Taunay as demandas de uma pintura de história, diferentes daquelas encomendadas para a Sala B-12, que se reduziam a cópias de outras obras, ainda que algumas alterações fossem realizadas na transposição do original para a pintura a óleo.

De acordo com Amoedo,

O facto de existir uma estampa de Debret, representando a personagem [Imperatriz Leopoldina] em corpo inteiro, em nada suaviza o meu trabalho, pois; fatalmente eu teria de consultá-la como um instrumento cuevo, sem contudo fazer d’ ella uma copia servil, o que repugnaria ao meu temperamento e à minha consciência de artista.

Creio te-lo esclarecido sufficientemente, para não suppôr; que me prevaleço de sua extrema amabilidade, para exigir que o rico Estado de São Paulo, remunere melhor o meu trabalho [...].³⁰

27. De acordo com Taunay (1914, p. 338), os historiadores que comungavam dessa concepção da história, “ocupados sobretudo com a política, sentem-se geralmente empolgados pelo sentimento das individualidades, percebem actos de governantes onde é muito difficil descobrir qualquer traço geral”.

28. Tal distinção entre dois modelos iconográficos, um para o corpo central do edifício e outro para as salas do andar inferior, é feita por Mattos (2003). A respeito da decoração do Museu Paulista, cf. também Marins (2017).

29. Alfredo Norfini e Nicolò Petrilli eram italianos; Franta Richter, tcheco; e Adrien van Emelen, belga.

30. Carta de Rodolpho Amoedo a Afonso Taunay. 18 de fevereiro de 1920. APMP/FMP – SVDHICO – MP-USP. Série Correspondências. Pasta 110.

31. João Baptista da Costa recebeu a encomenda do quadro *Ciclo dos criadores de gado*, destinado à escadaria do Museu (Piccoli; Pitta, 2016). Outros artistas também trabalharam tanto para a Sala B-12 quanto para o eixo central, como Nicolo Petrilli, que fez o retrato de Domingos José Martins; Van Emelen, que idealizou parte das estátuas dos bandeirantes da escadaria; e, anos mais tarde, José Wash Rodrigues, com os brasões e as pinturas do saguão. Vale observar que não foram poucas as desavenças entre Petrilli e Taunay durante a elaboração do retrato do Mártir da Revolução Pernambucana, Domingos José Martins, possivelmente substituído por aquele de autoria de Oscar Pereira da Silva em 1925.

32. Sobre os trâmites na contratação dos artistas do Rio de Janeiro para o Museu Paulista, cf. Lima Junior (2015b, p. 96-107).

33. Mattos (2003, p. 137).

34. Oscar Pereira da Silva recebeu uma série de encomendas de Taunay durante a preparação do Museu para as festas centenárias. Além dos retratos dos “Homens da Independência”, alocados no alto da escadaria, e que dividiu com o italiano Domenico Failutti, realizou os retratos e os quadros históricos destinados ao Salão de Honra, espaço mais suntuoso do edifício, em que está alocado *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo. Sobre essas encomendas, cf. Lima Junior (2015b; 2016), Tarasantchi (2006) e Monteiro (2012).

35. Sobre o mercado artístico em São Paulo, cf. Nascimento (2009) e Stumpf (2014).

Pela documentação consultada, com exceção de João Baptista da Costa, que assinou *Ruínas da casa e capella de Antonio Raposo Tavares em Quitauna*,³¹ os demais artistas da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro convidados por Taunay não realizaram telas para a Sala B-12.³² O interesse de Taunay pelos artistas do Rio de Janeiro (Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli e Fernandes Machado), como observa Claudia Valladão de Mattos, seria o de dotar os principais espaços do edifício de obras de alta qualidade plástica, assinadas por pintores de renome no cenário artístico nacional.³³ As pinturas referentes à “antiga iconografia paulista” ficaram reservadas aos artistas residentes na capital, como Oscar Pereira da Silva,³⁴ que, dependentes do mercado local,³⁵ não poderiam se dar ao luxo de dispensar encomendas, mesmo que os trabalhos fossem menos “gratificantes” para a sua “consciência de artista” (para usar aqui os termos da carta de Amoedo).

“PELAS VIAS DE PENETRAÇÃO DO BRASIL SELVAGEM E DESCONHECIDO”: AS FONTES ICONOGRÁFICAS PARA AS MONÇÕES

Os desenhos de Hercule Florence e Aimé-Adrien Taunay, utilizados por Pereira da Silva para a realização das pinturas da Sala B-12, postos por Guilherme e Paulo Florence à disposição da diretoria do Museu em 1920,³⁶ foram produzidos durante a expedição científica russa ao Brasil, entre os anos de 1825 e 1829, chefiada pelo barão de Langsdorff.³⁷ A utilização do antigo roteiro fluvial, que partia da cidade de Porto Feliz, interior de São Paulo, rumo à cidade de Cuiabá – percurso utilizado desde meados do século XVIII por expedições comerciais denominadas “monções”³⁸ –, legou uma série de desenhos de caráter documental, em que a objetividade do registro³⁹ era requisitada a fim de captar informações sobre a flora, a fauna e os costumes locais.⁴⁰ Essa travessia, realizada em grande parte pelo rio Tietê, foi documentada em um diário em que Florence pontuou vários aspectos da viagem.

Tal relato serviu, inclusive, para um dos primeiros estudos sobre a importância das monções na história do Brasil, e de São Paulo em particular. No artigo “Porto-Feliz e as ‘monções’ para Cuiabá”, de Cesário Motta Júnior, publicado no *Almanach Litterario de S. Paulo* em 1884, consta, entre as fontes utilizadas, a “viagem do Consul Langsdorff, escripta pelo segundo desenhista da Comissão o Sr. Hercule Florence e impressa na Revista do Instituto Histórico,

depois de traduzida pelo ilustrado Sr. Taunay".⁴¹ Se o texto de Florence veio a lume em 1875, graças à tradução de Alfredo d'Escragolle Taunay⁴² (pai de Afonso Taunay), as ilustrações, por sua vez, só foram publicadas em 1941, quando da reedição de *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829* pelos próprios filhos de Florence, os mesmos que emprestaram ao Museu os desenhos que serviram de matriz às pinturas realizadas por Oscar Pereira da Silva e os demais artistas em 1920.⁴³

Ataliba Florence, no prefácio dessa nova edição, sublinhou a importância do Museu Paulista e de seus principais agentes na divulgação das obras de seu pai:

foi feito um grande serviço por iniciativa do Sr. Dr. Washington Luis Pereira de Sousa, quando prefeito de São Paulo, e do Sr. Dr. Afonso de E. Taunay, director do Museu Paulista. Reuniu este certo numero dos desenhos e retratos que estavam espalhados em diversas mãos, mandou reproduzi-los, alguns em dimensões aumentadas, por pintores paulistas de nomeada e colocar estas cópias em diversas salas do grandioso Palácio do Museu no Ipiranga.⁴⁴

Os três quadros de Oscar Pereira da Silva, baseados nos desenhos de Florence e Aimé-Taunay, reportam-se justamente ao mesmo trajeto que recebeu a atenção de Afonso Taunay em seus escritos a partir da década de 1920. Em "À glória das monções", texto redigido por Taunay para ser lido na inauguração dos Monumentos às Monções, construídos em Porto Feliz em 1920, aquelas viagens fluviais pelo Tietê tomaram caráter épico, sendo consideradas decisivas na "conquista do Brasil pelos brasileiros",⁴⁵ em iniciativa devida aos "filhos da colônia, os de S. Paulo, incomparavelmente mais que os outros":

No conjuncto das vias de penetração do Brasil selvagem e desconhecido, nenhuma tem a significação historica que siquer de longe se approxime da que empresta ao Tietê tão notavel realce. Está o nome do grande rio de São Paulo indestructivelmente ligado á historia da construcção territorial do Brasil.⁴⁶

Dos desenhos seleccionados pelo Museu, dois foram escolhidos para figurar nos relevos feitos de bronze de Amadeo Zani (1869-1944)⁴⁷, escultor a quem foram encomendadas obras para a escadaria do edifício do Ipiranga. *Partida de Porto Feliz*, de Aimé-Adrien Taunay (Figura 1), foi um deles, transposto por Pereira da Silva (Figura 2) em tela de significativas dimensões.

36. De acordo com Taunay (1922, p. 1302-1303), "Pertenciam os seus melhores desenhos ao archivo da expedição Langsdorff e até 1917 estavam em Moscow, propriedade que então eram do governo russo. Felizmente, ficaram em poder de sua família muitos esboços e mesmo desenhos acabados. Postos à disposição dos dignos filhos do ilustre artista, srs. Paulo Florence e Dr. Guilherme Florence, serviram para a organização da actual collecção de quadros a inaugurar-se no Ypiranga".

37. Sobre a produção de Hercule Florence, cf. Martins; Piccoli (2009) e Raimondi (2017).

38. Como define Souza (1999, p. 5), o termo "monções", na sua origem árabe, significava a época ou o vento favorável a navegação. No Brasil, passou a referir-se às expedições fluviais setecentistas, comerciais e povoadoras, que partiam de Aratytaguaba, hoje Porto Feliz, às margens do Tietê. Quando da Expedição Langsdorff, as monções já estavam em seu declínio.

39. Belluzzo (1994, p. 128).

40. Com o abrupto rompimento de Maurice Rugendas e seu desligamento da expedição, Langsdorff contratou em 1825 Aimé-Adrien Taunay, um dos cinco filhos de Nicolas-Antoine (bisavô de Afonso Taunay), que já tinha experiência como ilustrador de expedições científicas. Ainda muito jovem, Aimé-Adrien embarcou no Rio de Janeiro, em inícios de 1818, trabalhando ao lado de Jacques Arago como segundo desenhista da expedição chefiada pelo barão Louis Claude de

Saulces de Freycinet ao Oceano Pacífico, que perdurou até meados de 1820. Alguns dos desenhos resultantes dessa viagem foram publicados em *Voyage autour du monde: atlas historiques*. Além de Aimé-Adrien, foi incluído como segundo desenhista Hercule Florence, que participa da viagem fluvial de Porto Feliz a Cuiabá antes de Aimé morrer afogado, em 1828, no rio Guaporé, em Mato Grosso (Diener, 1995, p. 13; Costa, 2007).

41. Motta Junior (1884, p. 131-151). Vale notar que, dentre os assuntos a serem contemplados pelos sócios do IHGSP, estava o “Da influência do rio Tietê na civilização de São Paulo” (Motta Junior, 1895, p. 168).

42. O relato, até então esquecido na casa da família Taunay entre uns “papéis velhos”, foi localizado por Alfredo Taunay durante mudança de uma residência para outra: “tive a fortuna de me deparar com um manuscrito de 84 páginas de letra muito miuda, um tanto apagada pela ação do tempo, mas ainda perfeitamente inteligível. [...] aplicando-me a leitura, achei que continha a descrição minuciosa da primeira parte da desconhecida jornada do cônsul Langsdorff, pois era o diário de um dos membros da expedição. [...] Outra felicidade tive. O autor desse jornal era o Sr. Hércules Florence, que conheci pessoalmente quando em 1865 passei pela província de São Paulo. [...] achei tanto interesse pela singeleza da narrativa, vivacidade de colorido e prudência de apreciação, que o fui traduzindo logo com destino às páginas da *Revista do Instituto*” (Taunay, 1941, p. XXIX).



Figura 1 – Aimé-Adrien Taunay. A partida da Expedição Langsdorff, no Rio Tietê, 1825, Acervo Instituto Moreira Salles (Coleção Martha e Erico Stickel).



Figura 2 – Oscar Pereira da Silva. *Partida de Porto Feliz*, 1920-1921, óleo sobre tela, 130 x 86 cm, Museu Paulista.

No desenho de Aimé-Adrien Taunay, a longa embarcação desliza sobre o rio. Há sete tripulantes, cinco dispostos à frente, intercalando-se no esforço de remar. Suas feições não são individualizadas, apenas preenchidas com uma cor escura. Na popa, os outros dois estão em pé: um deles segura um longo remo e o outro uma arma, que acaba de disparar – como se presume pela pequena névoa no ar. Ao lado deles, há uma bandeira branca, sem desenho estampado. A embarcação encontra-se repleta de mantimentos, apenas indicados pelos volumes depositados em seu interior. Outra embarcação, mais à esquerda e ao fundo, com uma bandeira na ponta, parece também deslocar-se pelo rio, enquanto as demais permanecem imóveis, talvez aguardando o momento propício para a partida. Pequenas figuras são esboçadas por Aimé-Adrien nesse ponto da composição, que pode ser associado ao porto, inserido num terreno acidentado, marcado por um grande declive. Na parte de cima, construções um pouco assimétricas se acomodam por toda a extensão. Destacando-se entre os casarios baixos, duas altas torres, possivelmente de uma igreja, marcam a paisagem. A vegetação, bastante densa, acompanha as margens do rio, prolongando-se no terreno acidentado, alçando a faixa em que estão as casas.

A representação de Aimé-Adrien Taunay encontra alguma ressonância no trecho do diário em que Florence narra o momento da partida daquela “monção” – ainda que o número de componentes das embarcações divirja bastante no texto e no desenho.⁴⁸ A atenção do artista parece estar concentrada no modo peculiar de se navegar dentro daquelas embarcações, possivelmente influenciado por técnicas indígenas.⁴⁹

Afonso Taunay mencionaria este desenho de Aimé-Adrien em seus escritos, pontuando a sua importância:

De Adriano Taunay até agora só se divulgou uma peça aliás muito valiosa [...]

Reproduz perfeitamente o facies da velha cidade legendaria das monções que até hoje conservou o mesmo perfil com a sua situação pitoresca ao longo de uma penedia que domina o rio Tiete, de uns trinta metros, talvez.

Do seu casario baixo e modesto, emergem as duas altas torres da Matriz, enorme igreja, velha e piedosa, digna da sua invocação: Nossa Senhora Mães dos Homens, acolhedora, como raras, onde existem uns quadros deliciosos pela ingenuidade primitiva [...].⁵⁰

Pereira da Silva, ao transpor a obra de Aimé-Adrien Taunay, destaca a cidade e suas construções, delineando melhor seus contornos e colorindo-as de modo a sugerir certa “rusticidade”, “simplicidade”. O céu é rebaixado, fazendo com que as nuvens brancas quase toquem as construções, o que direciona o olhar do

De acordo com Ataliba Florence, o depósito do diário entre os Taunay se deu pela passagem de Hercule Florence pelo Rio de Janeiro, logo depois de seu retorno da expedição, em 1829 (Taunay, 1941, p. XIII). Em 1928, Afonso Taunay reeditou o relato no tomo XVI da Revista do Museu Paulista sob o título “De Porto Feliz para Cuiabá”, “em homenagem muito grata do Museu Paulista, ao patriarca da iconografia paulista” (Taunay, 1941, p. XVI).

43. Segundo Taunay (1941, p. XVII): “entenderam, inspirados da mais louvável maneira, largamente ilustrar tal edição com as próprias obras do eminente itinerante”.

44. Florence (1941, p. XV).

45. Taunay (1920a, p. 4).

46. Taunay (1920a, p. 4).

47. Escultor italiano, foi aluno de Rodolfo Bernardelli e professor do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Realizou sobretudo monumentos funerários na cidade (Mattos, 2003, p. 135).

48. De acordo com Florence (1977, p. 21): “O guia, um ajudante do piloto, um proeiro e sete remadores compunham a tripulação da embarcação do cônsul, a qual designarei pelo nome de *Perova*, corrupção da palavra índia *iperova*, como chamam à árvore cujo tronco servira para sua construção. O ajudante do guia, um do piloto, um proeiro e seis remadores formavam a equipagem do segundo barco chamado *Chimbó*, modificação do legítimo vocábulo indígena *chimbouva*. O piloto, um proeiro e quatro remadores iam no batelão. O resto da gente, caçadores, criados e escravos do cônsul remavam nos bate-

lões e canoinhas, em número todos eles de 36. A ordem da marcha era a gente: na frente a canoa do cônsul; logo após o *Chimbó*; em seguida o batelão onde eu estava, depois os barcos menores, formando ao todo uma monção de sete embarcações". Sobre o tema conferir Oliveira (2007).

49. Oliveira (2007).

50. Taunay (1981).

51. "Romperam então da cidade salvas de mosquetaria correspondidas pelos nossos remadores e, ao som desse alegre estampido, deixamos as praias [...]" (Florence, 1977, p. 20).

52. A troca da bandeira russa pela brasileira, tanto em *Partida de Porto Feliz* quanto em *Carga das Canoas*, de Oscar Pereira da Silva, que trataremos mais à frente, já foi observada por Oliveira (2007, p. 87, 98). Cf. também Hessel (2006).

53. Florence (1977, p. 25).

54. Trata-se possivelmente de José Domingues dos Santos, contratado como desenhista do Museu Paulista.

55. Tanto o desenho de Aimé-Adrien Taunay quanto a tela de Pereira da Silva e essa obra assinada por "J.S.", pertencente ao Museu Paulista, apresentam a bandeira na ponta da canoa, curiosamente flanando em direção oposta à que segue a embarcação e à que sopra o vento. No entanto, ainda que a bandeira tenha o movimento oposto ao do correr das águas e dos remos, a sua posição ajuda a definir e realçar a figura que está solitária na popa da embarcação. Agradeço ao pesquisador Samuel Mendes Vieira por ter chamado a atenção para esse aspecto da composição.

observador para esse ponto da composição. A embarcação, disposta quase na base no desenho de 1826, é afastada agora mais para o meio, acentuando o rio. São negros, certamente escravizados, que conduzem a embarcação. Pereira da Silva omite a nuvem causada pelo tiro, que salvou o momento da "partida" documentada por Florence,⁵¹ e insere um novo elemento: as cores verde e amarela da bandeira brasileira.⁵² Florence registrou em seu diário, no dia 22 de junho de 1826, quando do momento da partida da expedição Langsdorff, da cidade de Porto Feliz, que "cada canoa, com a exceção das menores, tinha arvorada a bandeira da Rússia".⁵³ Na gravura estampada na edição do diário publicada em 1941, as bandeiras são totalmente alvas, bem como na aquarela de 1826 assinada por Aimé-Adrien Taunay, pertencente à coleção do Instituto Moreira Salles de São Paulo.

A presença da bandeira brasileira é ainda mais instigante quando comparamos a tela de Pereira da Silva com uma aquarela de 1927 do acervo do Museu Paulista, também realizada com base no desenho de Aimé-Adrien Taunay e assinada por "J.S." (Figura 3).⁵⁴ Nela, a bandeira à popa da embarcação⁵⁵ é branca, sem indicação de nacionalidade. Pereira da Silva, possivelmente por sugestão do próprio Taunay, preencheu a bandeira com as cores verde e amarela, remetendo diretamente ao Brasil.



Figura 3 – Segundo desenho após original de Adriano Taunay, 1927, assinado por "J.S.", Museu Paulista (Coleção Afonso Taunay), A2Pr40 Cx4.

O desenho de Aimé-Adrien talvez ainda fosse finalizado, com a introdução de detalhes como o símbolo da bandeira russa (e não brasileira), que aparece em um dos desenhos de Florence (Figura 4), muito semelhante ao detalhe da composição de Taunay.

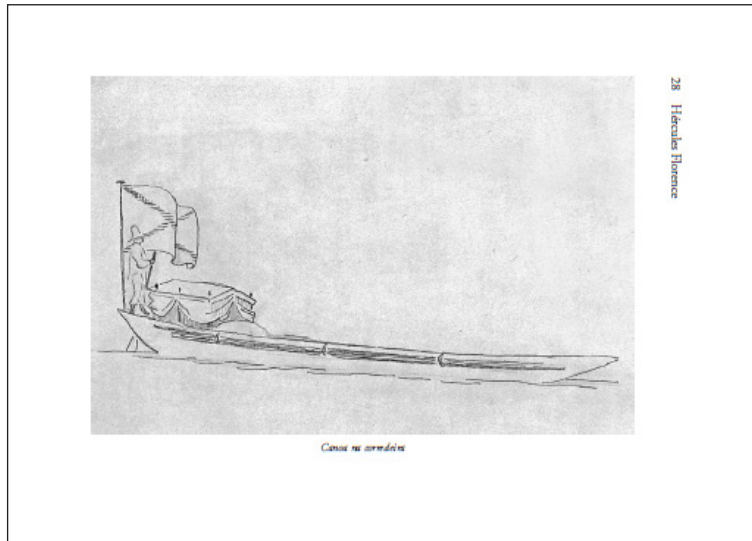


Figura 4 – Desenho de Hercule Florence. Fonte: Florence (1977, p. 28).

Essa modificação nas cores da bandeira estava certamente atrelada aos anseios de Afonso Taunay: a obra deveria representar uma monção realizada no rio Tietê e, portanto, não ficaria bem aos olhos do público, do ponto de vista didático, uma bandeira da Rússia na ponta da canoa.

As outras duas pinturas de Pereira da Silva que se reportam às monções – *Carga das canoas* e *Encontro de duas monções no sertão* – foram feitas com base em desenhos de Hercule Florence. *Carga das canoas* (Figura 5) antecede a partida. É o momento do carregamento, de preencher com todos os apetrechos as embarcações postadas à frente, ancoradas no rio. Quando toma como modelo o desenho de Florence (Figura 6), Pereira da Silva delinea, contorna os corpos dos escravos com maior precisão. São eles, em primeiro plano, que erguem o pesado caixote – ação que possivelmente repetirão com os outros caixotes dispostos no chão. Suas vestes se resumem a simples calções, que se prolongam até os joelhos, enquanto seus dorsos estão nus. Alguns homens – cujas feições, omitidas pelos chapéus, não são individualizadas –, parecem direcionar e organizar os apetrechos colocados no interior da embarcação. Diferentemente dos homens seminus do primeiro plano, eles vestem calças e camisas. Podemos ainda avistar duas mulheres,

56. Oliveira (2007, p. 87).

57. Taunay (1941).

uma que caminha equilibrando um pote na cabeça e outra abaixada, próxima de um pequeno barco onde um homem pesca calmamente. À beira do rio, há algumas construções, as únicas que parecem existir naquele lugar ermo, em que impera uma vegetação densa, que se prolonga pelas margens. E mais uma vez, como bem observou Marcela de Oliveira, Pereira da Silva troca o que parece ser a bandeira russa pela brasileira, que toca levemente a água na ponta da embarcação.⁵⁶



Figura 5 – Oscar Pereira da Silva. *Carga das canoas*, 1920, óleo sobre tela, 130 x 86 cm, Museu Paulista.

No desenho de Florence, colorido depois de transposto para a tela, Taunay atribuía importância aos “pormenores”, aos materiais utilizados nessas “navegações heroicas”:

Um desenho de Hércules Florence representa a carga dos barcos de uma monção por escravos negros e semi-nús sob a guarda de fiscais. As embarcações representadas pelo desenhista, parecem não ser do tipo maior dos que nos falam os autores. Caixas, caixões, odres, sarrões, pipotes e ancorotes, notam-se as margens de onde os carregadores os levam para bordo há uma infinidade de pormenores nesta composição, realmente preciosa, fixada pelo notável artista.⁵⁷



Figura 6 – Hercule Florence. Expedição mercantil de Porto Feliz a Cuiabá. Fonte: Florence (1948, p. 56).

Taunay ainda comentaria a própria tela de Pereira da Silva em um extenso artigo dedicado ao tipo de embarcação utilizado naquelas viagens fluviais, das quais, apesar do número avultado no passado, bem poucas haviam sobrevivido. A discussão se prolonga, remetendo não somente às embarcações, mas também aos pesados mantimentos que nelas eram acomodados. É nesse contexto que a tela de Pereira da Silva é citada:

Sobre a operação do desembarque da carga das canôas, deixou Hércules Florence precioso desenho que Oscar Pereira da Silva, por incumbência nossa transportou para uma tela pertencente à galeria do Museu Paulista. Em Porto Feliz passou-se a cena fixada por Florence. Uns tantos pretos nus da cintura para cima carregam caixas e caixões para os barcos abicados à barranca do Tietê.⁵⁸

Pela descrição da tela, inserida em um artigo que discutia elementos da cultura material, fica evidente, como já demonstraram Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho, que para Taunay a iconografia era complementar à documentação textual.⁵⁹ As telas permitiam visualizar o que era narrado nos poucos textos existentes sobre essas viagens, cujas imagens e objetos eram extremamente escassos.

60. A questão da luz já foi anteriormente sinalizada por Oliveira (2007, p. 94).

61. Possivelmente, são os membros da expedição Langsdorff. Cf. Pardini (2005, p. 137).

A terceira, e uma das maiores composições encomendadas para essa sala, trata-se de “Halto de huma Monção do Sr. Langsdorff e de huma monção Imperial n’huma praia do Rio Paraguai” (Figuras 7 e 8), que retrata, possivelmente, o encontro da expedição brasileira comandada pelo tenente-coronel Jerônimo e a expedição Russa chefiada por Langsdorff. Se, nos dois quadros anteriores, temos somente as bandeiras brasileiras, neste, Pereira da Silva mantém a bandeira russa, seguindo assim o desenho de Florence. Não haveria motivo para omitir a bandeira do império russo, já que se trata justamente do encontro das duas “monções”.

Em Pereira da Silva, a luz recai sobre as embarcações,⁶⁰ sobretudo no grupo formado por cinco homens reunidos, que se diferenciam na representação devido aos trajes mais refinados.⁶¹ Olhando os demais indivíduos, que vestem apenas calças dobradas abaixo dos joelhos, percebemos que há vários grupos dentro de uma só composição, a maioria deles em pausa para a alimentação. Em primeiro plano, uma mulher cercada de utensílios prepara o alimento, próxima de um homem concentrado em descamar um peixe.

Essas três telas de Pereira da Silva foram transferidas da Sala B-12 para a Sala das Monções, inaugurada em 1929, quando do retorno ao Museu Paulista



Figura 7 – Hercule Florence. *Halto de huma Monção do Sr. Langsdorff e de huma monção Imperial n’huma praia do Rio Paraguai*, sem data, tinta nanquim sobre papel; 41,0 x 57,2 cm. Acervo Instituto Hercule Florence.



Figura 8 – Oscar Pereira da Silva. *Encontro de duas monções no sertão*, 1920, óleo sobre tela, 95 x 172 cm, Museu Paulista.

de *Partida da monção* (1897) (Figura 9), de José Ferraz de Almeida Júnior, obra considerada por Taunay um dos “mais notáveis documentos da arte brasileira, pela sinceridade, o verismo e a valia da técnica”.⁶² A tela estava, até aquele momento, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, mas foi transferida em 1905, com outras pinturas, para o Museu.⁶³ Ao se referir à grande tela do pintor ituano, Taunay ressaltou a importância incontestável das obras de Florence como matrizes visuais para a elaboração de *Partida da monção*:

Para executar a sua obra prima inspirou-se Almeida Junior em documentos do acervo insubstituível de Hercule Florence, nos desenhos do illustre viajante francez, durante a sua jornada de Porto Feliz a Cuiabá, em 1826.⁶⁴

É curioso confrontar essa afirmação de Taunay com a de Benedito Calixto, registrada em carta remetida ao diretor em 1920, que poderá, de certo modo, desestabilizar essas relações diretas, propostas por Taunay, entre os desenhos de Florence e a tela de Almeida Junior. Após relatar a lista de desenhos de autoria de Hercule que possuía, Calixto sugeriu ao diretor que mandasse reproduzir para o Museu um dos desenhos, acrescentando interessantes informações sobre ele:

62. Taunay (1937, p. 71).

63. Pitta (2013) analisa detidamente esse quadro na terceira parte (“Partida da Monção e os dilemas da pintura histórica em Almeida Junior”) de sua tese de doutorado, dedicada à produção do artista ituano. Cf. ainda Pitta (2016).

64. Taunay (1937, p. 71).

65. Carta de Benedito Calixto a Afonso Taunay. 10. 08. 1920. APMP/FMP: Série Correspondências, pasta 112. Grifos meus.

66. Taunay (1981, p. 46). Taunay (1937, p. 71) fez a mesma afirmação no seu *Guia do Museu Paulista*, de 1937, quando disse que “Para executar a sua obra prima inspirou-se Almeida Junior nos desenhos do illustre viajante francez, durante a sua jornada de Porto Feliz a Cuiabá, em 1826”.

67. Singh Junior (2004), em sua dissertação de mestrado, parece ter sido o primeiro a olhar com desconfiança para tais informações relacionadas aos desenhos de Florence e à tela de Almeida. Conforme bem demonstrou Singh Junior, o relato de Florence, que foi publicado em 1875, talvez tenha servido de informação sobre elementos que poderiam ser incorporados à pintura, além de mais dois escritos: o *Diário de navegação*, de Teotônio José Juzarte, datado de 1769, e o artigo, já citado, de autoria de Cesário Motta Junior, “Porto Feliz e as Monções para Cuiabá”. Estou de acordo ainda com o autor quando diz que não podemos afirmar que Almeida Junior tinha ou não conhecimento dos desenhos de Florence, sob a guarda da família do artista francês, residente em Campinas (Singh Junior, 2004, p. 107-111). Pitta (2013, p. 425), em pesquisa já citada, corrobora tais afirmações.



Figura 9 – José Ferraz de Almeida Junior. *Partida da monção*, 1897, óleo sobre tela, 390 x 640 cm, Museu Paulista.

e finalmente um outro [desenho] estando muito interessante que não tem título nem data e que parece uma Partida de Monção de Ararytaguaba [atual Porto Feliz] ou qualquer outro ponto do Tietê que bem merece ser reproduzido. Representa o “acto da Benção das Canoas” e o grupo que cerca o sacerdote – senhoras [ilegível] e povo – são bem estudados.

*Se o meu amigo estimado e finado colega Almeida Jr. tivesse visto este bello estudo de Florence dir-ce-hia que foi este croqui que inspirou a produzir a sua famosa tela Partida da Monção.*⁶⁵

Taunay parece ter seguido o conselho de Calixto, já que encarregou o pintor Aurélio Zimmermann de reproduzir o desenho de Florence (Figura 10) em tela a óleo intitulada *Benção das canoas* (Figura 11), em que o padre, assistido por um grande grupo de pessoas, entre elas membros da expedição Langsdorff e altas autoridades, reza diante das embarcações que logo partiriam. O quadro, de acordo com Taunay, valia não só para o “estudo dos costumes e da indumentária da época”, mas também porque “Foi esta composição que inspirou a Almeida Júnior a ideia da sua famosa Partida da Monção, legítima obra-prima, como todos sabem”.⁶⁶ No entanto, a carta de Calixto desafia essa afirmação, o que nos permite desconfiar do uso dos desenhos de Florence como suporte visual para a tela *Partida da monção*. Provavelmente, as constantes remissões de Taunay a essa suposta “influência” faziam parte do esforço de dignificar ainda mais o legado do artista francês.⁶⁷



Figura 10 – Hercule Florence. Partida de uma expedição mercantil de Porto Feliz para Cuiabá, 1830, Coleção Cyrillo Hercule Florence. Fonte: Martins e Piccoli (2009. p. 60).



Figura 11 – Aurélio Zimmermann. Benção das Canoas, c. 1920, óleo s/ tela, 135 x 100 cm, Museu Paulista.

68. Ataliba Florence (1941, p. XVII) elucida a presença desse álbum na Biblioteca Nacional de Paris: “Somente o Dr. Afonso Taunay soube por informação do Dr. Alberto Rangel que este tinha visto na Bibliothéque Nationale de Paris desenhos de Hércules Florence em número de 30 a 40. [...] Esta coleção tinha sido dada de presente àquela Biblioteca por um Conselheiro de Estado polonês e estava por ela guardada sob o nome de Hercule Florence, como em 1930 verificam minha filha e meu sobrinho, Dr. Delfino Pinheiro Cintra”. O documento está disponível na biblioteca digital da Biblioteca Nacional da França (<www.gallica.fr>).

69. Carta de Alberto do Rego Rangel a Afonso Taunay. 13 de setembro de 1920. APMP/ FMP. Série Correspondências. Pasta 112.

A importância conferida à produção de Florence por Taunay, que chega a lhe atribuir o título de “Patriarca da Iconografia Paulista”, não é partilhada por Alberto do Rego Rangel. Membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), Rangel era embaixador do Brasil na França. A ele, Taunay pedira, ao longo dos anos de 1920 e 1921, uma série de reproduções fotográficas dos desenhos contidos no *Album voyage au Brésil 1830 chef de mission M. Langsdorff: album dessiné par Hercule de Florence*,⁶⁸ preservado na Biblioteca Nacional de Paris. Após indicar as páginas do álbum em que se poderia encontrar os “documentos históricos e mesmo antropológicos”, Rangel mostrou-se, na carta ao diretor, totalmente distante da posição de Taunay a respeito do artista francês e de sua produção com a Expedição Langsdorff:

O Hercule parece que era um mandrião de marca. [...] O desenhista, mostra-se nesse álbum um arrasado de tédio, incapaz de continuar os seus esforços. Borboleteia sobre os assumptos, quer representá-los e a mão deixa o lápis para tomar o pincel, que logo substitui pela penna. São traços sem genio de um enfadado e um impotente. Essas paginas representam bem o destroço do naufragio langsdorffiano. Com certeza a fatal preguiça brasileira paralisou o modesto artista estrangeiro, que tendo podido deixar aspectos preciosos de sua odyssea, legou-nos apenas um livro de rabiscos e borrões quase sem valor, senão o que lhe perfuma de tristeza as paginas santificadas pelo presente que fulminou a grande e generosa empresa e a qual elas em seu vazio e imperfeição tanto nos lembram.⁶⁹

Ainda que contestado por Rangel, Taunay não deixou de enfatizar a importância de Florence para maior conhecimento do passado paulista, o que permitiu a produção de tantas telas para o Museu. Os desenhos de Florence e o de autoria de Aimé-Adrien Taunay serviriam, assim, para preencher a carência de imagens a respeito daquelas expedições. O desenho minucioso, de caráter científico, detalhado, em que se agrupavam objetos diversos numa só composição, poderia fornecer informações visuais daquelas viagens, das quais, muitas vezes, permaneceram apenas os registros escritos.

As telas de Pereira da Silva, realizadas com base nos desenhos de Florence e Aimé-Adrien Taunay, representavam um passado pouco conflituoso. Embora a escravidão seja sinalizada nas telas, nada remete à violência. Os escravos, apesar de realizarem os trabalhos pesados, como em *Carga das canoas*, não o fazem sob a ameaça do açoite, não estão acorrentados. O que prevalece é certa calma, em que os indícios de confronto ou mesmo as dificuldades daquele longo trajeto, narrados nos escritos, não estão em evidência – o que difere da tela realizada por Pereira da Silva, analisada a seguir, com a representação do bandeirante em ação, em confronto direto com índios cujo resultado é a morte de alguns, explicitamente dispostos na composição.

DAS VESTES DE “SOLDADO” À ENTRADA POUCO SOLENE: SOBRE DUAS IMAGENS DE BANDEIRANTES NO MUSEU PAULISTA

A grande maioria das expedições bandeirantes apenas deixam documentação vaga sobre o ponto de vista cronologicamente ve se [?] assinalado por *nenhuma solennidade*. A *iconographia bandeirante é também pobrissima*. Uma estampa popular é a que Varnhagen divulgou [?]: partida para as Minas. Debret idealizou [?] um combate contra índios e sertanistas [ilegível] e de documentação preciosa para a *reconstituição do equipamento do bandeirante em combate aos índios*. A estampa de Rugendas [possivelmente Guerrilhas] é também um ensaio de reconstituição.⁷⁰

O pequeno trecho foi retirado de uma folha avulsa, rascunhada, não datada, contendo várias anotações a mão de Taunay, nas quais ele comenta algumas das pinturas do Museu. Taunay se refere, no excerto, a três obras, duas delas encomendadas diretamente a Oscar Pereira da Silva: *Combate de Botocudos a Mogy das Cruzes*, com base no desenho de Jean-Baptiste Debret, e *Entrada para as Minas*, de autoria desconhecida, publicada no livro *História geral do Brasil*, de Adolfo de Varnhagen, em 1857.

A gravura de Debret (Figura 12), que serviu de base para a confecção da pintura (Figura 13), integra o primeiro tomo, dedicado aos indígenas do Brasil, dos três que compõem o livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, publicado entre 1834 e 1839 em Paris. Debret chegou ao Brasil em 1816, quando aportou no Rio de Janeiro acompanhado de outros artistas franceses, inclusive de Nicolas-Antoine Taunay, bisavô de Afonso Taunay.⁷¹ O artista elaborou uma série de desenhos preparatórios a respeito de costumes variados que por aqui encontrou, com o objetivo de uma publicação futura, que se concretizaria somente depois de seu retorno à Europa, em 1831. A estampa utilizada por Pereira da Silva, certamente por indicação de Taunay, foi uma das muitas produzidas durante os anos de permanência no Brasil.

Na estampa de número 21, “*Sauvages civilisés, soldats indiens de Mugi das Cruzas (Province de St. Paul) combattant des botocudos*”, Debret posiciona a figura do “índio soldado” entre troncos de árvores robustos, que crescem para lados opostos, o que contribui para enquadrar o personagem principal no centro da composição. As folhas no alto da árvore, todas voltadas para baixo, reforçam o olhar do observador para o “soldado”, de onde emana toda a narrativa do confronto, que se desenrola dentro da floresta de mata densa, prenhe de diferentes espécimes vegetais, cuidadosamente elaboradas por Debret.

70. Documento n. 14.5 In: APMP/ FMP – Grupo: História Nacional, Etnografia e Numismática. Série: Instrumentos de Pesquisa. Pasta 214. Grifos meus.

71. Sobre esse artista, cf. Schwarcz (2008) e Schwarcz; Dias (2008).

72. Lima (2007, p. 70).

73. Lima (2007, p. 70).



Figura 12 – Jean-Baptiste Debret. Sauvages civilisés, soldats indiens de Mugi das Cruzas (Province de St. Paul) combattant des botocoudos. Fonte: Debret (1834).

De acordo com Valéria Lima, Debret apresenta nessa prancha uma inversão da identidade do índio.⁷² Trajado aos moldes dos soldados brancos, dominando suas armas, o “soldado-índio” combate seus semelhantes em meio à natureza de onde partira. Trata-se dos nativos que se renderam à vida nas cidades e passaram a realizar tarefas afinadas com a ordem imposta pelo governo, sinalizando sua habilidade e capacidade de adaptação.⁷³

Se compararmos a ilustração de Debret com a tela de Pereira da Silva (Figura 13), o que salta aos olhos de imediato é a força empregada pelo artista na coloração, com o uso de tons vibrantes ao transpor a gravura para a pintura a óleo. Os dois personagens centrais, o “soldado” e o índio que tomba ao chão, ganham maior realce: o primeiro, pela iluminação, que o torna preponderante dentro da composição; o segundo, pela coloração da pele, mais avermelhada se confrontada com os tons esmaecidos usados por Debret. Os outros companheiros, que disparam fogo nos índios, adquirem contornos bem mais definidos que no desenho. Outras modificações ainda podem ser identificadas: a névoa branca mais espessa; a raiz protuberante da árvore do primeiro plano; o tom ocre que tingem as folhas dos galhos que, na ilustração, eram verdes; a troca das cores dos cintos; e a ausência do que parece ser um vegetal em forma de cobra, envolto no alto do tronco da árvore do lado esquerdo na composição de Debret. O “branqueamento” do soldado, ao centro, também é um aspecto que destoa – o de Debret tem a pele mais escura.



Figura 13 – Oscar Pereira da Silva. *Combate de botocudos em Mogi das Cruzes*, 1920, óleo sobre tela, Museu Paulista. Reprodução: Hélio Nobre.

O interesse de Taunay na confecção desta pintura, realizada com base na prancha de Debret, está diretamente relacionado à importância conferida à memória do bandeirante, construída a partir da década de 1890 pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, do qual ele era membro. O Museu Paulista terá papel relevante na constituição e difusão dessa imagem.⁷⁴

O sentido da ampliação dessa gravura de Debret seria registrado por Taunay muitos anos depois da confecção da tela por Pereira da Silva, vindo a complementar as informações contidas na citação que abre essa discussão sobre os bandeirantes:

trouxe Debret a sua contribuição valiosa sobretudo por causa do único documento iconografico até hoje descoberto, sobre a indumentária dos bandeirantes apresentando visos de autenticidade: o Combate de milicianos de Mogi das Cruzes com índios botocudos.

O ambiente da composição é inteiramente fantasia mas nele ocorre elemento de maior valia: a representação dos bugreiros revestidos do famoso gibão de armas, "armas de algodão", "armas estofadas", no gênero de escupil hispano americano, couraça essencial dos bandeirantes de São Paulo, do que infelizmente não subsiste um único espécime.⁷⁵

74. Sobre a questão, cf. Abud (1986), Queiroz (1992), Luca (1999), Schwarcz (1989, 1993), Marins (2007) e Waldman (2018).

75. Taunay (1948, p. 45). Grifos meus.

76. Abreu (1907).

77. Cf. Alves (2003) e Marins (2007).

78. Marins (2007, p. 86).

Ainda que não fosse contemporânea à Era das Bandeiras, a gravura de Debret transposta por Pereira da Silva apresentava “visos de autenticidade”, já que permitia identificar, entre as vestes de proteção utilizadas naquele confronto, em uma floresta de Mogi das Cruzes, um “gibão de armas”, “a couraça essencial dos bandeirantes de São Paulo”. Assim, a cena registrada por Debret poderia ser facilmente transferida para uma cena de combate entre índios e bandeirantes – combates também travados no interior das selvas de séculos passados. A vestimenta registrada pelo artista francês seria, na interpretação de Taunay, um resquício visual daquela de outrora, da qual, naquele momento, “infelizmente não subsiste um único espécime”.

Taunay parece encontrar na imagem de Debret uma correspondência direta com o trecho escrito por Capistrano de Abreu em *Capítulos de história colonial*, no qual o historiador cearense refere-se às vestes que os paulistas portavam durante um conflito armado:

No dia de São Francisco Xavier (3 de Dezembro de 1637), estando celebrando a festa com missa e sermão, cento e quarenta paulistas com cento e cinquenta tupis, todos muito bem armados de escopetas, *vestidos de escupis, que são ao modo de almaticas estofadas de algodão, com que vestido os soldados de pés a cabeça peleja seguro das setas*, a som de caixa, bandeira tendida e ordem militar, entraram pelo povoado, e sem aguardar razões, acometendo a igreja disparando seus mosquetes. Pelejavam seis horas, desde as oito da manhã até as duas da tarde.⁷⁶

A tela de Pereira da Silva que integra o acervo desde 1920-1921, antecedendo portanto as representações dos bandeirantes de Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Fernandes Machado, assim como as estátuas depositadas ao longo da escadaria, igualmente encomendadas na década de 1920. A representação do bandeirante em pintura até então existente no Museu Paulista era *Domingos Jorge Velho e seu loco-tenente João Fernandes de Abreu*, de Benedito Calixto, datada de 1903.⁷⁷ Esse retrato, uma homenagem ao “destruidor do quilombo dos Palmares”, como bem demonstra Paulo César Garcez Marins, foi uma encomenda da primeira diretoria do Museu Paulista feita ao pintor de Itanhaém. A obra serviu de modelo, por sua vez, para outras imagens confeccionadas durante a gestão de Taunay, sobretudo pela retomada da emblemática pose, com o braço esquerdo flexionado, apoiado na cintura, e o braço direito sob a base da arma. Como identifica Marins, essa pose está diretamente relacionada à dos retratos dos reis franceses, da Casa de Bourbon, datados do século XVIII, e que transferida para o bandeirante lhe conferia altivez.⁷⁸

A tela de Pereira da Silva, diferentemente da de Calixto, apresenta o suposto bandeirante em ação. Diante do projeto bastante harmônico, com predomínio de certa paz nas cenas retratadas para o Museu, em que a violência do passado é silenciada, essa é uma das poucas obras que deixam transparecer um momento de confronto, em que o índio morto é facilmente avistado pelos olhos do observador.⁷⁹ Se compararmos *Combate de botocudos de Mogi das Cruzes* com as telas de mesma temática realizadas sob encomenda de Taunay, na década de 1920, essa constatação é ainda mais evidente.

79. Essa questão de um certo apaziguamento dos episódios nas telas do Museu já foi observada por Meneses (1994) e por Marins (2017).

Apesar de evidentemente relacionada ao apresamento dos nativos, *Ciclo da caça ao índio* (Figura 14), de Henrique Bernardelli, não sugere violência. O bandeirante Matias Cardoso está à frente dos índios capturados, que aparecem ao fundo, certamente subjugados, mas nem sequer acorrentados. *Retirada do cabo de São Roque* (Figura 15) é outro exemplo em que índios são retratados próximos a bandeirantes, como participantes de uma marcha lenta e pouco animada, mas nem por isso marcada pela belicosidade.



Figura 14 – Henrique Bernardelli. *Ciclo da caça ao índio*, 1925, óleo sobre tela, 233,7 x 159 cm, Museu Paulista. Reprodução: José Rosael.

80. Vale lembrar que no século XIX os botocudos eram tidos por “degenerados”, em oposição aos “dóceis tupis”. Sobre as representações dos indígenas no século XIX, cf. Christo (2011).

81. Taunay (1912, p. 90).



Figura 15 – Henrique Bernardelli. *Retirado do Cabo de São Roque*, 1927, óleo sobre tela, 294,5 x 182 cm, Museu Paulista.

Podemos supor que, dada a identificação dos inimigos, “os botocudos”, a violência na pintura de Pereira da Silva pudesse ser “justificada”, o que amenizava sua exposição entre as imagens com conteúdo de pouco enfrentamento.⁸⁰ A omissão, no título, do termo *savages civilizes* parece conferir à pintura um caráter mais genérico, já que os “milicianos” poderiam ser facilmente associados à imagem do bandeirante.

A questão do enfrentamento entre indígenas e bandeirantes foi tema abordado por Taunay em seus escritos. No seu discurso de posse, quando de sua nomeação como sócio efetivo no IHGSP, o escritor já ressaltava a querela entre os dois grupos, na marcha pelo sertão adentro:

Os ferozes guaycurus e payagus não conseguem deter os terríveis homens vestidos de couro, e assim, no quartel do século 18, o districto cuyabano e o amago do continente se annexou ao imperio das quinas.⁸¹

Na opinião de Taunay, expressa no primeiro tomo de *História geral das bandeiras paulistas*, muitas das tribos dispersas pelo território se tornariam um empecilho à ocupação, ao estabelecimento das povoações. Com isso, o processo de civilização passava pela “pacificação” dos gentios pelos bandeirantes. Ao comentar sobre uma série de grupos indígenas, Taunay os qualifica como “terríveis”, “bárbaros”, e afirma que alguns deles chegaram a desaparecer quando vencidos:

Aos tupys da costa, vencidos, diminuídos, trouxera a vitória portuguesa a oportunidade da irrupção tapuya, dos terríveis aymorés, que tanto flagellaram várias capitâncias, sobretudo as do Sul da Bahia. Mas, afinal, estes bárbaros são pacificados e no fim do século XVI desapareceram do litoral, desde o Salvador até o Rio de Janeiro, os tão temidos tapuyas que, no terceiro quartel do século XVII, só poderiam ser vencidos com o auxílio dos paulistas de Estevam Ribeiro, Bayão Parente e seu filho João Amaro.⁸²

Taunay não deixou de mencionar a escravidão indígena imposta pelos bandeirantes, mas o fez apontando-a como um “determinismo econômico”, relacionado à necessidade do “infame tráfico”, posteriormente substituído pela mão de obra negra. Ainda que a violência contra indígenas fosse reconhecida, Taunay argumentava elencando uma série de exemplos, como o uso da força empregada pelos franceses, holandeses e espanhóis contra “outros povos”, concluindo que “a esta questão de extermínio dos tipos inferiores da humanidade não há nação europeia que possa atirar a outra qualquer pecha que seja”.⁸³ Assim, para o autor, embora a empreitada das bandeiras tivesse custado a vida de muitos índios, o resultado alcançado se mostrava positivo, como a ampliação do território e do povoamento podiam atestar. Com isso, a dizimação de povos “inferiores”, dentro de sua lógica, era concebida como um mal necessário.⁸⁴

Ao encomendar as obras para os artistas, o diretor parecia utilizar a gravura de Debret como modelo para a imagem do bandeirante. Ela deve ter servido ainda a Rodolfo Amoedo na pintura encomendada por Taunay, que, dado o atraso na entrega, foi rejeitada pelo diretor. Amoedo, certamente por indicação de Taunay, veste o bandeirante com o gibão acolchoado, como vemos no resultado final, pertencente hoje ao Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora (MG).⁸⁵

Diante da escassez da “iconographia bandeirante”, um registro visual que se aproximasse daquilo que os textos de época informavam era tomado como documento autêntico. Assim, a constituição da imagem do bandeirante portando seu gibão de armas, inspirado no desenho de Debret, permaneceu no imaginário, incorporando-se às vestes desse personagem heroicizado.⁸⁶

82. Taunay (1924, p. 25).

83. Taunay (1924, p. 25).

84. É nesse primeiro tomo que Taunay argumenta a favor de uma mestiçagem superior ocorrida em São Paulo, em que “a fusão arianizante se fez sempre constante e cada vez mais forte entre os grandes líderes sucessivos do bandeirismo pela chegada de elementos europeus e o afastamento do cruzamento do negro”. Cf. Abud (1986, p. 172).

85. Sobre a representação dos bandeirantes, cf. Christo (2002a, 2002b) e Marins (2007). Christo localizou um desenho de autoria de Rodolfo Amoedo, pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes, em que o artista copia essa figura central da gravura de Debret. Possivelmente, trata-se de um estudo para os retratos da escadaria do Museu.

86. A estátua de Borga Gato, elaborada por Julio Guerra e inaugurada em 1963, na avenida Santo Amaro, possui sobre o peito o “gibão de armas”.

87. A troca de títulos entre aquele proposto no livro de Varnhagen e na tela de Pereira da Silva também é evidente nesse caso.

A outra tela de Pereira da Silva parece se afastar do sentido conferido à figura do bandeirante dentro do Museu. Como já observado, a ilustração de autoria anônima, "Transmigrações para as Minas" (Figura 16), contida no livro *História geral do Brasil*, de Adolfo de Varnhagen, serviu de base para a composição de Oscar Pereira da Silva (Figura 17), que Taunay intitulou de *Entrada para as minas* em relatório remetido à Secretaria do Interior em 1921.⁸⁷



Figura 16 – Transmigrações para as Minas. Fonte: Varnhagen (1857, p. 100-101).



Figura 17 – Oscar Pereira da Silva. *Entrada para as Minas*, 1920-1921, óleo sobre tela, 130 x 86 cm, Museu Paulista.

Na ilustração, de autoria anônima, homens caminham por uma estrada de onde se pode avistar, ao fundo, uma cadeia montanhosa. Duas árvores se destacam na moldura composta pela vegetação à margem do caminho, povoando as florestas de Mata Atlântica nessa extensão de território entre São Paulo e as Minas: uma à esquerda, que remete a regiões quentes e ao terreno agreste do Brasil, talvez a um cacto; e outra, uma grande palmeira, tida como símbolo dos trópicos, no canto direito. De costas para o observador, esses homens de chapéu, num total de nove, se dirigem a um ponto incerto: podem ter como destino as montanhas, que possivelmente abrigam o ouro, ou qualquer outro lugar, que a ilustração pouco informa. Trata-se, pelas vestimentas, de homens humildes, alguns deles inclusive de pés no chão, com apetrechos às costas, apoiados em estacas. Só três deles andam a cavalo. Os demais seguem a pé em marcha lenta.

O homem ao centro, montado a cavalo, carrega uma arma presa às costas, assim como o que está mais à frente, de roupa azul. Podemos, ainda, avistar outros ao longe, mais adiantados. Apenas três estão apartados do grupo que caminha, dispostos no canto direito. Um deles traz a mão apoiada no rosto, numa pose melancólica, com parte do corpo recostado no chão, enquanto o outro parece oferecer algo àquele que está sentado sobre um rochedo. Pereira da Silva segue de perto a ilustração em sua pintura a óleo: apenas amplia a base da estrada, prolongando-a, possivelmente para um melhor enquadramento das figuras na composição, e preenche de cor a gravura em preto e branco. O céu, todo em tons de amarelo e laranja, talvez seja uma tentativa de representar na pintura a aurora, os primeiros momentos da manhã, quando teria se dado aquele deslocamento para as Minas. Ou podemos relacionar essa escolha com a passagem do livro de Capistrano, segundo a qual os bandeirantes, que “costumam partir de madrugada, pousavam antes do entardecer”.⁸⁸

Tal ilustração, à qual Varnhagen não faz menção, é inserida perto da passagem em que é narrada a descoberta pelos paulistas das minas de ouro, entre fins do século XVII e início do XVIII:

desde 1694 em que chegou a S. Paulo trazida por Duarte Lopes a nova do descobrimento de ricas minas d'ouro nos terrenos que desde então se começaram a chamar de Minas. Partiram logo com uma bandeira Carlos Pedrozo da Silveira e Bartolomeu Bueno, e como ao chegar às primeiras catas tiveram o cuidado de mandar á Corte amostras de ouro por via do governador do Rio, obtiveram as nomeações dos cargos de guarda-mor e escrivão das mesmas minas. – O primeiro ouro se encontrou em Itaberaba; seguiram-se as minas chamadas de *Ouro branco* na serra de Itatiaya, e depois as de *Ouro preto*, tão ricas e tão sequestradas, que por acudir a ellas, muita gente só poude tocar três braças em quadra a cada mineiro [...]

Espalhada a notícia, do aparecimento de tantas minas, por todo o Brazil e pelo Reino, as transmigrações eram espantosas [...]

Debalde tomava o governo providencias para impedir essas transmigrações. Não ha diques que valham contra estas ondas de gente, que vão com passaportes ou sem elles, onde o seu melhor estar os chama [...] A vertigem mineira se assenhoreava de todos, e não havia perigo ou obstaculos que não se vencessem.⁸⁹

Se a gravura de Debret, além de supostamente informar sobre a indumentária bandeirante, possibilitava apresentá-lo de modo altivo, em combate contra índios botocudos, esse registro de uma bandeira em direção às minas seria, de acordo com Taunay, muito menos “solene”, pouco condizente com aquelas expedições que marchavam rumo ao interior, narradas em seus escritos como verdadeiras epopeias. Possivelmente, Taunay tinha como parâmetro de comparação o momento da partida das monções. Tanto os registros escritos como as pinturas que versaram sobre o tema deram conta de assinalar a hora da despedida daquelas viagens realizadas pelo rio Tietê. Elas tinham direito à benção das canoas e à presença do governador e do povo, que se despedia com grande melancolia dos que rumavam naquelas jornadas, das quais, diante de todos os riscos, não se sabia se haveria volta.

A imagem das transmigrações para as Minas talvez fosse a que menos possibilitava a Taunay projetar as expedições bandeirantes como “destemidas”, “épicas”. Mesmo assim, ele a mandou executar para expô-la na Sala B-12. As outras pinturas, encomendadas a artistas variados, contaram com o esforço do diretor para dignificar os bandeirantes como “verdadeiros heróis”, não só pela pose, mas também pelas suas vestimentas, que se tornaram uma convenção: o chapéu de abas largas, o gibão sob o peito e as botas nos pés. Eles, portanto, nunca surgiam descalços como na tela de Pereira da Silva, cuja representação do bandeirante não foi aquela que se cristalizou. Mitificados, os bandeirantes foram fundidos em bronze, esculpidos em mármore e retratados nas diversas pinturas do Museu Paulista encomendadas pelo diretor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esse pequeno conjunto de obras aqui exploradas, podemos ter a dimensão da importância conferida por Afonso Taunay ao uso da imagem na montagem do memorial no interior do Museu Paulista, durante a década de 1920. A sistemática recolha de dados históricos, em consultas a instituições do Brasil e do

exterior, para fornecê-los aos artistas, demonstra os esforços desse diretor em reunir a maior quantidade possível de desenhos, gravuras e ilustrações dos artistas “viajantes” do início do século XIX que pudessem servir de matriz para a elaboração de pinturas. Uma vez baseados em fontes históricas, os quadros eram, pela concepção histórica de Taunay – filiado aos pressupostos da Escola Metódica –, dotados de “verdade”, “autenticidade”.

A modalidade de encomenda aos artistas que trabalharam na sala Antiga Iconografia Paulista, destinada a cópias e ampliações, e não a trabalhos “autorais”, muitas delas pagas a preços módicos, diferenciava-se do eixo monumental do Museu, que compreendia saguão, escadaria e salão de honra, e no qual os pintores tinham por desafio compor imagens com base em dados informados previamente pelo diretor sobre determinado assunto do passado. A seleção dos artistas que trabalharam para esses dois espaços distintos do Museu também se faz notar: enquanto para a Sala B-12 ficaram incumbidos de tais encomendas artistas residentes em São Paulo ou estrangeiros de passagem pela cidade, para o eixo monumental foram convidados, pelo próprio Taunay, os pintores do círculo da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Um dos poucos artistas que conseguiram transitar entre as duas modalidades de encomendas foi o fluminense Oscar Pereira da Silva, há muitos anos radicado em São Paulo, e que, além das pinturas aqui analisadas, realizou quadros para o Salão de Honra e os retratos dos Homens da Independência, destinados ao alto da escadaria. Não só a experiência com as lides da pintura de história⁹⁰ mas também as boas relações com políticos da época e sua filiação a instâncias de consagração, como o IHGSP, podem ter facilitado o acesso a tais encomendas.

No arquivo do Museu Paulista, não há registros sobre a elaboração desses quadros e as possíveis sugestões de Taunay aos artistas. Mas a comparação dos originais com tais obras permitiram identificar que Pereira da Silva não apenas ampliou os desenhos, gravuras e ilustrações cedidas pelo diretor, como também fez significativas alterações, optando por omitir ou incluir certos elementos presentes ou ausentes nos originais, desestabilizando a afirmação de que “foram todos os documentos rigorosamente reproduzidos pelos diversos artistas”, como informou Taunay ao secretário do Interior.

Além do mais, a montagem da sala Antiga Iconografia Paulista desempenhava um papel fundamental dentro do Museu, na medida em que o obstáculo da carência de imagens sobre o passado paulista poderia ser contornado com uma série de quadros que, na visão de Taunay, evocavam o antigo “modo de viver dos paulistas”. Em profundo diálogo com seus escritos e com o círculo dos historiadores do IHGSP, Taunay alçar os desenhos e gravuras, tanto sobre as

90. Demonstradas em trabalhos anteriores às encomendas, como *Proclamação da República* (1889), *Primeiro Desembarque de Pedro Álvares Cabral* (1900) e *Fundação de São Paulo* (1907). Sobre essas obras, cf. Lima Junior (2012; 2015a) e Monteiro (2012).

monções quanto sobre as bandeiras, a documentos incontestes sobre esse passado paulista, tido como heroico. Tais imagens estavam inseridas nos debates sobre a construção de um imaginário da “paulistanidade”, que emerge em fins do século XIX e inícios do XX, e para o qual as encomendas de pinturas e esculturas do Museu Paulista, conduzidas por Afonso Taunay, contribuíram decisivamente.

REFERÊNCIAS

FONTES MANUSCRITAS

Carta de Rodolpho Amoedo a Afonso Taunay. 18 de fevereiro de 1920. APMP/FMP – SVDHICO – MP-USP. Série Correspondências. Pasta 110.

Carta de Benedito Calixto a Afonso Taunay. 10 de agosto de 1920. APMP/FMP: Série Correspondências, pasta 112.

Ofício de Afonso Taunay a Alarico Silveira, secretário do Interior. 4 de junho de 1920. Série Manuscritos. Secretaria do Interior. Assuntos Diversos. Maço 373. Ano 1920. Caixa 378. Ordem 6983. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Carta de Alberto do Rego Rangel a Afonso Taunay. 13 de setembro de 1920. APMP/ FMP. Série Correspondências. Pasta 112.

Documento n. 14.5 In: APMP/ FMP – Grupo: História Nacional, Etnografia e Numismática. Série: Instrumentos de Pesquisa. Pasta 214.

FONTES IMPRESSAS

ABREU, Capistrano de. *Capítulos de História Colonial: 1500 – 1800*. Rio de Janeiro: M. Orosco & C. Impressores, 1907.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil ou Séjour d'un Artiste Français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement*. Paris: Firmin Didot Frères, Imprimeurs de L'Institut de France, 1834, tomo I. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 7 nov. 2018.

Expédition au Brésil de la mission russe du Ct Langsdorff: 1824-1829. Album de croquis dessinés par Hercule de Florence. Bibliothèque Nationale de Paris. Département Estampes et photographie, RESERVE 4-UB-216 (A). Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 7 nov. 2018.

FLORENCE, Hercules. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: 1825 a 1829*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1977.

MOTTA JUNIOR, Cesario. Porto Feliz e as “Monções” para Cuyabá. *Almanach Litterario de S. Paulo*, São Paulo, 1884.

_____. Da influência do rio Tietê na civilização de São Paulo. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, São Paulo, 1895.

TAUNAY, Affonso d'Escragnolle. Discurso de posse pelo Dr. Affonso d' Escragnolle Taunay. Sócio Effectivo do Instituto. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, São Paulo, v. 17, 1912.

_____. Conferencia pronunciada a 3 de Maio de 1911 para a abertura do curso de História Universal na Faculdade Livre de Philosophia e Letras de S. Paulo, e summula das ideias de diferentes autores e criticos de historia, contemporaneos. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, São Paulo, v. 16, 1914.

_____. Relatório referente ao anno de 1917, apresentado, a 2 de janeiro de 1918, ao Excelentissimo Senhor Secretario do Interior Dr. Oscar Rodrigues Alves, pelo Director, em Commissão, do Museu Paulista, Affonso d' Escragnolle Taunay. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, tomo 10, 1918.

_____. Relatório referente ao anno de 1918, apresentado, a 15 de janeiro de 1919, ao Excelentissimo Senhor Secretario do Interior, pelo Director, em Commissão, do Museu Paulista, Affonso d' Escragnolle Taunay. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, tomo 11, 1919.

_____. *À glória das monções*: discurso proferido, a 26 de abril de 1920, em Porto Feliz, ao se desvendar a columna rostral commemorativa das monções. São Paulo: Casa Editora O Livro, 1920a.

_____. Relatório referente ao anno de 1919 apresentado, a 28 de janeiro de 1920, ao Ex.^{mo} Snr. Secretario do Interior, dr. Oscar Rodrigues Alves, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Affonso d' Escragnolle Taunay. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, Tomo XII, 1920b.

_____. Relatório referente ao anno de 1920 apresentado a 18 de Janeiro de 1921, ao Ex.^{mo} Snr. Secretario do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Affonso Taunay. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, tomo 13, 1922.

_____. *História geral das bandeiras paulistas*: escrita á vista de avultada documentação inedita dos archivos brasileiros, hespanhoes e portuguezes. São Paulo: Typ. Ideal H. L Canton, 1924. Tomo I.

_____. De Porto Feliz para Cuiabá. *Annaes do Museu Paulista*, São Paulo, tomo 16, 1928.

TAUNAY, Affonso d'Escragnolle. Sala A-9 Consagrada às Monções. *Guia de Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1937.

_____. Duas palavras. In: FLORENCE, Hercules. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: 1825 a 1829*. Tradução Visconde de Taunay. São Paulo: Melhoramentos, 1941.

_____. Iconografia paulista vetustíssima. In: *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, tomo 3, 1948.

_____. Iconografia das monções: a contribuição notabilíssima documental de Hercule Florence, única e insubstituível. In: _____. *Relatos monçoeiros*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

VARNHAGEN, Adolpho de. *História Geral do Brazil: isto é do seu descobrimento, colonização, legislação, desenvolvimento, e de declaração da Independência e do Império*, escripto em presença de muitos documentos inéditos recolhidos nos archivos do Brazil, de Portugal, da Hollanda, e dedicada a Sua Magestade Imperial o Senhor D. Pedro II. Rio de Janeiro: Laemmert, 1857, Tomo II, p. 100-101.

LIVROS, ARTIGOS, DISSERTAÇÕES E TESES

ABUD, Katia Maria. *O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições: a construção de um símbolo paulista: o bandeirante*. 1986. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. São Paulo: Educ, 2003.

ARAÚJO, Karina Maria Anhezini. Museu Paulista e as trocas intelectuais na escrita da história de Afonso Taunay. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 37-60, 2003.

_____. *Um metódico a brasileira: a História da historiografia de Afonso Taunay (1911-1939)*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. A construção de Afonso Taunay como historiador e objeto de estudo. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (Coord.). *O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017.

BELLUZZO, Ana Maria. A expedição do Barão Langsdorff, 1822-1829. In: *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros, 1994. v. 2.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional*. São Paulo: Editora da Unesp; Museu Paulista, 2005.

CAVENAGHI, Airton José. A construção da memória historiográfica paulista: Dom Luiz de Céspedes Xeria e o mapa de sua expedição de 1628. *Anais do Museu Paulista*, v. 19, p. 81-113. jan./jun. 2011.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes ao chão. *Revista de Estudos Históricos, Arte e História*. Rio de Janeiro: CPDOC/ FGV, n. 30, 2002a.

_____. Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico. *Projeto História*, São Paulo, v. 24, p. 307-335, 2002b.

_____. Representações oitocentistas dos índios no Brasil. In: PARANHOS, Kátia et al. *História e imagem: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas: Fapemig; Mercado de Letras, 2011.

COSTA, Maria de Fátima. Aimé-Adrien Taunay: um artista romântico no interior de uma expedição científica. *Fênix*, Uberlândia, ano 4, v. 4, p. 1-15, out./dez. 2007.

DIENER, Pablo. Os artistas da expedição de G. H. von Langsdorff. In: COSTA, Maria de Fátima G. *O Brasil de hoje no espelho do século XIX*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

FLORENCE, Hercules. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: 1825 a 1829*. Tradução Visconde de Taunay. São Paulo: Melhoramentos, 1941.

HESSEL, Rodolfo Jacob. *Iconografia monçoieira: imagens e ideologia*. 2006. 143 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.

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

LIMA, Valeria Alves Esteves. A viagem de um pintor de História: Debret e sua obra. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 39, p. 59-80, 2007.

LIMA JUNIOR, Carlos. Apressados pincéis: uma das primeiras pinturas a retratar a República ficou desconhecida por mais de um século, e tem agora seu paradeiro desvendado. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 112, p. 60-65. jan. 2015a.

LIMA JUNIOR, Carlos. *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. 2015. 251 f. Mestrado (Dissertação em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015b.

_____. Imaginando o início: a chegada de Cabral pelos pincéis de Oscar Pereira da Silva. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 23., Brasília, outubro de 2012. *Anais*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2013. p. 505-518.

_____. Salão de Honra do Museu Paulista: projetos e narrativas. In: PICCOLI, Valeria; PITTA, Fernanda. *Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca do Estado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.

LOPES, Maria Margaret; PODGORNY, Irina. Entre mares e continentes: aspectos da trajetória científica de Hermann von Ihering, 1850-1930. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 809-826, 2014.

LUCA, Tania Regina de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

MARINS, Paulo Cesar Garcez. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, São Paulo, n. 14, p. 77-104, 2007.

_____. O museu da paz: sobre a pintura histórica no Museu Paulista durante a gestão Taunay. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (Coord.). *O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017.

MARTINS, Carlos; PICCOLI, Valeria. Hercule Florence e o Brasil: o percurso de um artista-inventor. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

MATTOS, Cláudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Afonso Taunay para o Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 6, n. 7, p. 123-145, 2003.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, p. 9-42, jan./dez. 1994.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. *Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana*. 2012. 175 f. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2012.

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*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 203-233, 2008.

MYIOSHI, Alexander Gaiotto. Os primórdios de uma galeria de arte em São Paulo: relações entre o Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado no início do século XX. In: MALTA, Marize et al. *Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX/XX)*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2012.

NASCIMENTO, Ana Paula. *Um artista “travestido” de historiador: as relações entre José Wasth Rodrigues e Affonso de E. Taunay nas obras para o eixo monumental do Museu Paulista*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017. (Relatório de pesquisa).

_____. *Espaço e representação de uma nova cidade: São Paulo (1895 – 1929)*. 2009. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

NERY, Pedro. *Arte, pátria e civilização: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1893-1912)*. 2015. 192 f. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, Marcela Marrafon de. *Paquequer, São Francisco e Tietê: as margens dos rios e a construção da nacionalidade*. 2007. 163 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 2007.

OLIVEIRA JUNIOR, Paulo Cavalcante. *Affonso d’Escragnolle Taunay e a construção da memória bandeirante*. 1994. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.

PARDIM, Sonia Leni Chamon. *Imagens de um Rio: um olhar sobre a iconografia do rio Tietê*. 2005. 252 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, 2005.

PICCOLI, Valeria; PITTA, Fernanda. *Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca do Estado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.

PITTA, Fernanda. *Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Junior*. 2013. 516 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

PITTA, Fernanda. Pintura de costumes como pintura de história: A partida da Monção, de José Ferraz de Almeida Júnior. In: PICCOLI, Valeria. *Coleções em diálogo*: Museu Paulista e Pinacoteca do Estado. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.

PROST, Antoine. A História na sociedade francesa (séculos XIX e XX). In: _____. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Ufanismo paulista: vicissitudes de um imaginário. *Revista da USP*, São Paulo, v. 13, p. 78-87, 1992.

RAIMONDI, Cristiano et al. Hercule Florence: le nouveau Robinson. Monaco: Monaco National Musée Nouveau, 2017.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *Os guardiões de nossa história oficial*: os institutos históricos e geográficos brasileiros. São Paulo: Idesp, 1989.

_____. Os institutos históricos e geográficos. In: _____. *O espetáculo das raças*: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

SCHWARCZ, Lília Moritz; DIAS, Elaine (orgs). *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil*: uma leitura dos trópicos. (Catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

SCHWARCZ, Lília Moritz; STUMF, Lucia Kluck; LIMA JUNIOR, Carlos. *A Batalha do Avaí – a beleza da barbárie*. A Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti & LIMA JUNIOR, Carlos. Heroínas em batalha. Figurações femininas em museus em tempos de centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922. *Museologia & Interdisciplinaridade*. Brasília: UNB, 7(13), 31-54, 2018.

SINGH JUNIOR, Oséas. *Partida da Monção*: tema histórico em Almeida Junior. 2004. 274 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2004.

SOUZA, Jonas Soares de. *O papel das monções na expansão geográfica*: história e memória. Diário Oficial do Estado, Poder Executivo, São Paulo, abr. 1999. Seção 1, p. 109.

STORMS, Marc. *Ad. H. Van Emelen: a trajetória de um artista belga em São Paulo*. São Paulo, 2018.

STUMPF, Lúcia Klück. *A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antonio Parreiras*. 2014. 231 f. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

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

WALDMAN, Thais Chang. *Entre batismos e degolas: (des)caminhos bandeirantes em São Paulo*. 2018. 319 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Artigo apresentado em 31/10/2017. Aprovado em 29/10/2018.



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