

Material para  
professores



# PASSADOS IMAGINADOS

---

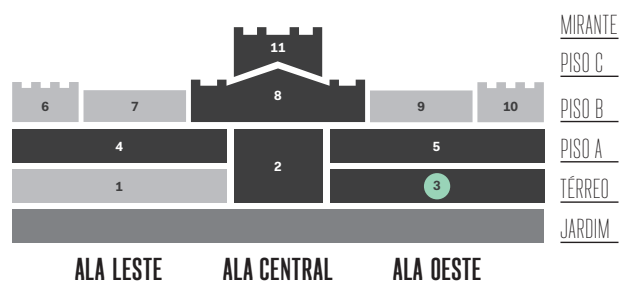
**MUSEU  
DO IPIRANGA  
- USP**

Exposição

# PASSADOS IMAGINADOS



## LOCALIZAÇÃO NO MUSEU



Eixo 1 ● Para Entender o Museu

Eixo 2 ● Para Entender a Sociedade



Sempre que você encontrar esse símbolo na ficha técnica das obras, significa que essa é uma obra tátil.

Este livreto apresenta a exposição *Passados imaginados*, que integra o eixo “Para entender a sociedade”, e conta com curadoria de Paulo César Garcez Marins, curadoria adjunta de Solange Ferraz de Lima, Vânia Carneiro de Carvalho, Michelli Scapol Monteiro e Thais Chang Waldman, e assistência de Eduardo Polidori Villa Nova de Oliveira. Ela está localizada no Piso Térreo do Museu do Ipiranga e apresenta principalmente pinturas realizadas a partir da década de 1890.

Veremos que muitas dessas obras dão importância a determinados personagens: em sua maioria, são homens, brancos e líderes políticos do passado. Essas pinturas foram realizadas no fim do século 19 e início do 20 com a intenção de celebrar esses personagens, enquanto muitos outros não foram sequer lembrados. Mas será que essa visão sobre o passado permanece na atualidade?

A exposição também apresenta pinturas e uma maquete em gesso que procuram representar a cidade de São Paulo 150 anos atrás. Nem todas as ruas, personagens ou edifícios da cidade foram representados, pois também nessas obras de arte foram feitas escolhas sobre o que deveria ou não aparecer. Qual a cidade afinal que se queria lembrar?

Veremos que essas representações foram pensadas a partir dos interesses de uma elite que, naquele momento, detinha o poder de criar a narrativa sobre como o passado de São Paulo e do Brasil deveria ser visto e lembrado.

As imagens representadas nas obras de arte desta exposição são apenas algumas das formas de pensar o passado dos brasileiros. Contudo, foram muito difundidas e, assim, se tornaram as principais referências para a construção de uma “visão” sobre como teria sido a história do Brasil.

A exposição recebeu o nome de *Passados imaginados* porque nos convida a compreender as razões que levaram os artistas a imaginar o passado dessa forma, já que produziram suas obras em um momento muito posterior aos acontecimentos que retratam. Convidamos você e suas turmas a interrogar essas imagens, a entender as escolhas que apresentam e o porquê de serem tão reconhecidas – tanto dentro quanto fora do Museu do Ipiranga.

# PINTURAS DO MUSEU, IMAGENS NO COTIDIANO

Um dos objetivos da exposição *Passados imaginados* é refletir sobre porque as pinturas do Museu do Ipiranga foram tão difundidas na sociedade. Muitas delas são **reconhecidas** por muitas pessoas, inclusive por quem nunca visitou o Museu. A curadoria propõe uma hipótese para explicar isso: essas imagens passaram a habitar nossas memórias devido a sua grande **difusão**. Vamos conhecer alguns exemplos?

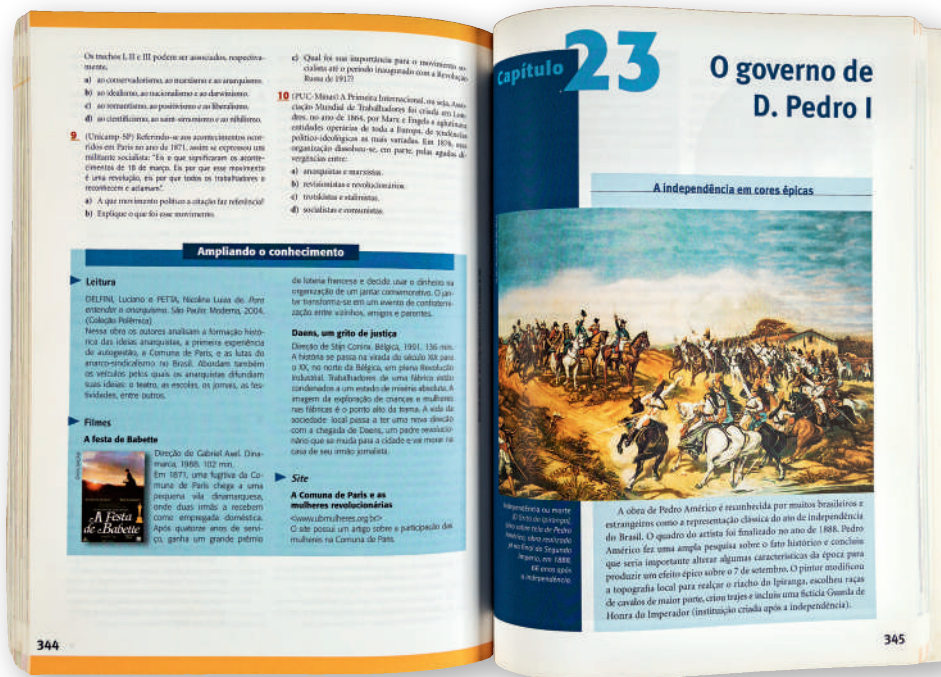
A pintura *Fundação de São Vicente*, feita em 1900 pelo artista Benedito Calixto (1853-1927), passou a ser reproduzida logo após sua primeira exibição, durante as comemorações dos 400 anos do descobrimento do Brasil. Ao longo do século 20, essa circulação continuou por meio de livros didáticos, revistas e em outros suportes, como um calendário de 1960.

Já a tela *Fundação de São Paulo*, pintada por Oscar Pereira da Silva (1867-1939) em 1907, foi largamente divulgada, sobretudo a partir de 1954, em razão das comemorações do aniversário de 400 anos da cidade de São Paulo. Sua imagem foi reproduzida em louças, revistas, jornais, livros didáticos e até em latas de biscoito.

A pintura *Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antonio Fernandes de Abreu* foi também muito difundida, seja por meio de reproduções em livros didáticos, seja por ter inspirado a produção dos mais diversos objetos.



**Lata de biscoito.** Metal pintado, Biscoitos Aymoré, 1950-1960.



**Livro "História 2 - Das cavernas ao terceiro milênio"** páginas 344-345. Impresso, Patricia Ramos Braik e Myriam Becho Mota. Editora Moderna, 2005.



**Calendário de janeiro de 1960.** Papel cartão, Eternit S.A., 1960.



**Livro "História 7 - Coleção Projeto Teláris"** páginas 242-243. Impresso, Gislane Azevedo e Reinaldo Seriacopo, Editora Ática, 2015.

## PINTURAS EM LIVROS DIDÁTICOS



Observe que a abordagem dos dois livros didáticos é oposta: se *Independência ou morte!* é reproduzida como ilustração do texto dedicado ao período imperial, *Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antonio Fernandes Abreu* é apresentada como um documento a ser analisado em exercício. Observe as imagens dos livros didáticos com os quais você trabalha. Como elas são abordadas? Que propostas educativas os livros indicam a partir delas?

*Independência ou morte!*, obra de Pedro Américo (1843-1905) – que integra a exposição *Uma história do Brasil* –, é uma das pinturas mais conhecidas no país, sendo reproduzida em livros didáticos de História e inspirando cenas de filmes e novelas. Ela também estampou notas e moedas brasileiras, como essa cédula de 50 mil réis e o verso da moeda de dez centavos de real, em circulação desde 1998.

Assim, nossa sociedade tem contato frequente com essas imagens há décadas, por meio de sua **inserção** nos **objetos de uso cotidiano**. A curadoria da exposição concluiu que essa difusão definiu a **memória dominante** sobre uma história do Brasil, constituindo um **imaginário coletivo**. Afinal, quando você pensa na Independência do Brasil, que imagem vem à sua cabeça? Uma grande possibilidade de resposta é a tela *Independência ou morte!*, tantas foram as vezes em que ela foi reproduzida.

 **Detalhe da pintura *Independência ou morte!*** Óleo sobre tela, Pedro Américo, 1888.



**Nota de 50.000 réis.** Calcografia,  
American Bank Note Company USA, 1926.



**Moeda de 10 centavos de real.**  
Aço revestido de cobre, Banco Central, 1998.

# COMO INVESTIGAR UMA PINTURA DE HISTÓRIA?

No Museu do Ipiranga, as pinturas de história são compreendidas como **representações**. São imagens construídas em um momento para exibir uma interpretação sobre um evento ou uma personagem. Mas interpretação de quem? Como se deram essas escolhas visuais? Se as pinturas foram feitas muito posteriormente ao acontecimento retratado, seria possível representá-los como aconteceram?

É importante compreender que nenhuma imagem é um “retrato” do que ocorreu, mesmo que o evento tenha sido testemunhado pelo artista. Ela sempre é resultado de escolhas realizadas e, ao analisá-las, podemos perceber o que foi escolhido e o que foi descartado por quem a produziu. Para isso, é necessário identificar os **sujeitos** envolvidos nesses processos, suas visões de mundo, seus objetivos, compromissos e, sobretudo, o tempo histórico de que faziam parte.

Convidamos você a fazer um exercício de leitura de imagem para procurar entender os significados possíveis dos diferentes elementos da pintura, bem como o diálogo que estabelecem entre si. Observe a tela *Fundação de São Paulo*, pintada em 1907 pelo artista Oscar Pereira da Silva. O que vemos primeiro, ao observar a tela? O que está acontecendo na imagem?

Observe o **centro** da pintura: há uma **crux** e a ação principal é a benção, conduzida por um padre. Observe o espaço vazio no chão: ele é construído na forma de um triângulo, que tem como vértice o centro da pintura, onde está a cruz, e cujos lados **conduzem nosso olhar** dos cantos para o centro da imagem. O pintor organizou os elementos da pintura de forma equilibrada, para destacar a cruz.



**Fundação de São Paulo.**  
Óleo sobre tela, Oscar  
Pereira da Silva, 1907.

Observe os personagens **indígenas**. Onde eles estão posicionados? Quais são suas posturas? Que papel exercem na ação principal? Ao dividirmos a tela ao meio, percebemos que os indígenas estão divididos de forma proporcional, dando impressão de equilíbrio à imagem. Eles estão representados como **espectadores passivos**, interessados pelo ritual religioso. Aqueles mais próximos à ação principal são apresentados sentados ou curvados, em submissão à cruz. De forma oposta, os europeus têm seus corpos eretos ou ajoelhados e ocupam as partes mais iluminadas da pintura. Os nativos

ocupam os espaços mais escuros e periféricos do quadro, uma vez que não participam ativamente da ação principal.

E a **natureza**, como está representada? Que elementos podemos identificar? Ela aparece como ameaça ou acolhedora? O pintor procurou representar a natureza como um **cenário** que não oferece perigo. À esquerda, em terceiro plano, está representado o Rio Tamanduateí. Logo a sua frente, há um caminho, por onde chegam indígenas “atraídos” pela cerimônia. A natureza atua como um dos elementos de união entre europeus e nativos.

Na composição visual, a bênção católica se dá no lugar onde São Paulo foi criada, o atual Pátio do Colégio. Na pintura, a fundação não se deu por autoridades administrativas, mas por padres jesuítas. Ao mesmo tempo, essa obra também representa como se originaria o povo paulista, constituído tanto pelo europeu cristão quanto pelo indígena catequizado. A partir da ênfase à catequese, o contato entre eles é representado como uma comunhão, sem conflito ou violência.

Observe agora a pintura *Primeira missa no Brasil*, pintada em 1860 por Victor Meirelles (1836-1903). Em comparação à anterior, quais são as semelhanças?

Poderíamos citar muitas: o ato religioso também é a ação central, e o olhar do observador é conduzido para a cruz; os indígenas são espectadores e ocupam as partes mais escuras da pintura; a natureza é apresentada como cenário paradisíaco e acolhedor; e o ato religioso, que ocupa a centralidade da composição, é representado como momento de fundação da nação, escolhido pelo artista para ser lembrado.

*Fundação de São Paulo* e *Primeira missa no Brasil* são pinturas “acadêmicas”, orientadas por regras das academias de Belas Artes. Elas se inserem em um **contexto de tradições e modelos visuais da arte**. Para a produção de uma tela, os artistas com tal formação utilizavam um grande repertório de imagens, que também podiam ser sugeridas por quem a encomendou.

Assim, podemos dizer que quando Pereira da Silva realizou *Fundação de São Paulo*, em 1907, ele **recriou** o marco visual estabelecido em 1860 por Meirelles, pintor que foi seu professor na Academia Imperial de Belas Artes.

**Primeira missa no Brasil.** Óleo sobre tela, Victor Meirelles, 1860. Acervo Museu Nacional de Belas Artes.



Será que o entendimento que temos hoje sobre a pintura *Fundação de São Paulo* em 1554 é o mesmo de quando ela foi feita? No momento da produção dessa tela, as pinturas de história eram entendidas como uma confirmação, um atestado do evento representado. Hoje, no entanto, as entendemos como documentos da época em que foram produzidas. São **representações**, que continham discursos visuais que tinham por objetivo a definição de **identidades**. No caso da Fundação de São Paulo, a identidade que se procurava definir era a do **povo paulista** constituído a partir de **contato sem conflitos** entre europeus e indígenas, mediado pela evangelização católica.

É importante ressaltar que essa obra foi pintada no início do século 20, período em que se acentua a destruição de terras indígenas do oeste paulista para abertura de fazendas de café. Naquele momento, o tema do contato entre brancos e indígenas era uma questão latente, pois muitos líderes políticos não acreditavam que os indígenas deveriam sobreviver à conquista de suas terras.

A pintura *Fundação de São Paulo*, assim como a *Fundação de São Vicente* e *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500*, representam o indígena considerado “ideal” pelos que acreditavam na assimilação: submisso aos valores e à fé dos europeus. Nesse sentido, ao invés de as percebermos como “retratos” de acontecimentos do século 16, devemos considerá-las como documentos do início do século 20. E hoje? Como são representados os grupos indígenas em nossa sociedade?

## BORA REFLETIR?



### UM ARTISTA COPIA OBRAS DO OUTRO?

Procedimentos como o de Oscar Pereira da Silva, de utilizar uma “estrutura”, um modelo anteriormente criado por outro artista, são comuns em diversas escolas artísticas. Mas não devemos compreendê-los como se fosse um plágio ou como falta de criatividade. Algo muito semelhante acontece com o chamado “gol de bicicleta”, inventado e popularizado no futebol ainda no início do século 20. Quando um jogador contemporâneo faz um gol de bicicleta, ele é elogiado por sua capacidade técnica em executar esse movimento complexo. Ninguém o critica dizendo que ele está “copiando” os jogadores antigos, certo? Ao contrário, conseguir executar o que o antigo mestre inventou é uma demonstração de talento. O mesmo acontece com os pintores de cenas históricas, que se apropriaram de modelos visuais estabelecidos por antigos mestres da pintura do Brasil e da Europa. Suas obras, em seu tempo, eram compreendidas como demonstração de grande habilidade artística, inclusive porque criavam a partir de modelos anteriores, que lhes serviam de inspiração.

# CRIAR UMA PINTURA HISTÓRICA: IMAGINAR, PESQUISAR, PINTAR

Como vimos, as pinturas são documentos de seu tempo e não registros dos acontecimentos que representam. Isso significa que elas são mentirosas? É importante lembrar que nenhuma imagem é fiel à realidade. Mesmo as fotografias são sempre recortes de uma cena, enquadrada intencionalmente pelo fotógrafo. Elas jamais são uma duplicação da realidade.

No caso das pinturas de história, precisamos levar em conta que a nossa percepção de **autenticidade** hoje é diferente da compreendida nos séculos 19 e 20. Naquela época, para uma pintura de história ser considerada como uma imagem fiel do passado, ela precisava atender aos critérios de verossimilhança, isto é, ser criada com base em documentos que pudessem dar uma convicção de verdade ao pintor e a quem veria as pinturas.

Era importante que documentos textuais fornecessem dados que garantissem a autenticidade do que o pintor imaginava. Neste entendimento, era possível “**produzir**” **documentos visuais** que fossem “janelas para o passado”. Essa convicção de que as pinturas expressassem determinada “verdade” era imprescindível, porque se esperava que essas imagens construíssem identidades coletivas, baseadas em eventos do passado. A exibição dessas pinturas em museus era o ponto culminante dessa intenção, pois poderiam ser vistas por milhares de pessoas.

Observe o ateliê do pintor Benedito Calixto (1853 - 1927). Você imaginava que um artista teria tantos livros, além de pincéis, tintas e telas? Calixto pesquisava referências que considerava adequadas para dar forma e verossimilhança às suas criações.

Atualmente, compreendemos que as **criações artísticas** são marcadas pela subjetividade de seus produtores e não pelo compromisso com a realidade, que eles almejavam reconstituir. Essa **subjetividade** se manifesta, inclusive, quando o artista pretende representar um evento que lhe é contemporâneo, pois imagens são sempre criações.

Observe a pintura na página ao lado. O que está representado nela? Você identifica grandes porções de água?

A tela *Inundação da Várzea do Carmo* representa uma cheia do rio Tamanduateí, que o pintor julgou ser importante perpetuar como um evento histórico. Essa área corresponde ao Parque Dom Pedro II na cidade de São Paulo, em que se localizam o Mercado Municipal e a Rua 25 de Março. Enchentes continuam frequentes nesta região, especialmente no verão.

Inundações em várzeas são fenômenos naturais ocasionados pelas cheias de rios em períodos chuvosos. Contudo, essas áreas foram ocupadas em função do crescimento urbano, o que faz com que as cheias acarretem uma série de problemas. Calixto optou por uma representação harmoniosa da inundação ocorrida em março de 1892, em que nada denota o caos decorrente de uma enchente.

Como será que as pessoas que viviam e trabalhavam na região percebiam as inundações? Será que de forma positiva como o pintor retratou na tela?

Uma notícia de jornal veiculada pelo *Correio Paulistano* em março de 1892, mesmo ano em que a tela foi produzida, relata uma das enchentes que ocorreram nessa região.



**Benedito Calixto em seu ateliê.**  
Fotografia, Autor desconhecido, 1920.



**Câmera fotográfica com lentes.**  
Metal e madeira, Bausch & Lomb, Início do século 20. Acervo Pinacoteca Benedito Calixto.

[...] Anteontem amanheceu o céu claro e desanuviado até às quatro horas da tarde o dia correu sereno, banhado pela luz de um sol ardente, prenúncio de chuva. Dessa hora em diante as nuvens estenderam-se negrejantes pelo céu, toldando-o inteiramente. Ao escurecer, precedida por consecutivos relâmpagos, começou a chuva, que durou a noite toda, com pequenas intercadências, e quase sempre torrencial.

O Tamanduateí, já cheio, transbordou alagando a Várzea do Carmo, para onde escoam as enxurradas de uma parte alta da cidade, as quais descem por todas as ladeiras que vão à Rua Vinte e Cinco de Março; A várzea recebeu também as águas do Braz, Imigração e outros bairros. (...) As ruas de Santa Rosa e outras circunvizinhas estão inundadas, atingindo as águas, em certos pontos a dois metros de altura, invadindo as casas e alagando-as completamente. Aí pereceram afogadas, uma infeliz criança e um adulto cujos óbitos foram verificados por algumas autorizadas que ali se achavam. Em frente à estação inglesa, no Braz, a água cobriu completamente a linha, prolongando-se essa inundação por todo o leito da estrada até onde alcançava a vista. As ruas perpendiculares a do Braz, do lado da Mooca, também foram inundadas, sendo aí quase impossível o trânsito de moradores. (...)

O estado em que se acha quase todo o bairro do Braz e Mooca é tristíssimo. As ruas estão quase inutilizadas, as linhas de bonde atulhadas de pedras, os quintais alagados, tendo desabado grande parte dos muros na Rua Piratininga e outras circunvizinhas. O trânsito está interrompido e todas as construções paradas, devido aos estragos que sofreram.

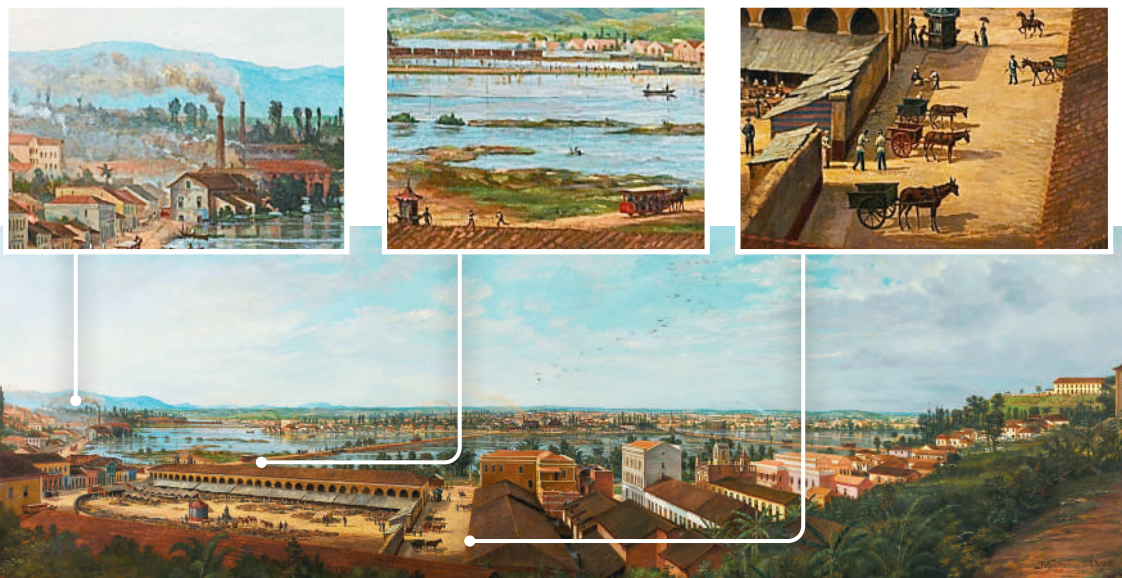
**Correio Paulistano, março de 1892.**

Se os efeitos negativos da enchente eram perceptíveis, por que o pintor escolheu representá-la como uma paisagem calma? Calixto tomou como referência características do **gênero da pintura de paisagem**. Assim, a cena impera em sua tranquilidade e a natureza é representada sob controle. Alguns elementos reforçam essa ideia: há várias charretes ao redor do mercado, há fumaça saindo da chaminé das fábricas, há bonde em circulação e o trem da São Paulo Railway percorre a linha férrea sem problemas. Ou seja, na pintura, a inundação é um evento controlado e atividades como o comércio e a indústria continuam sem interrupções. A vida que é ali representada parece seguir de forma despreocupada com o ocorrido. Neste **cenário pacificado**, não existem conflitos.

Outro recurso da pintura de paisagem é a **amplitude**. Como o pintor poderia ter uma visão tão ampla da região? Podemos deduzir que Calixto

tenha utilizado uma série de fotografias, captadas com uma de suas **máquinas fotográficas**, adquiridas durante um período de estudos em Paris. Esse instrumento o auxiliou na elaboração de suas pinturas, uma vez que o registro dessa visão panorâmica e detalhada seria impossível ao olho humano durante o período da inundação, que nunca era muito extenso.

Calixto utilizou **conhecimento técnico, referências artísticas** e seu **instrumental tecnológico** para produzir a pintura. Este processo de conceber pinturas de história revela compromissos, valores e visões de mundo específicas de seu tempo e dos próprios artistas. A partir disso, podemos nos colocar as mesmas questões sobre a arte produzida hoje: como se dá o processo de criação dos artistas? Que valores mobilizam em seus trabalhos? Os contextos políticos e econômicos interferem em suas produções?



**Inundação da Várzea do Carmo.**

Óleo sobre tela, Benedito Calixto, 1892. Acervo Museu Paulista-USP. Reprodução: Rômulo Fialdini.





## CRIAR UMA PERSONAGEM: O BANDEIRANTE E SUA POSE

Observe o retrato histórico de Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antônio Fernandes Abreu que entrou no acervo para do Museu do Ipiranga em 1903. Como eles estão representados? Como são suas roupas? De que materiais são feitos? Como é a postura corporal (pose) dos personagens? Quais os objetos compõem o retrato desses personagens?

Domingos Jorge Velho, lembrado como o destruidor do quilombo de Palmares, foi um dos homens envolvidos nas expedições militares chamadas bandeiras.

Não existem registros visuais de como eram a fisionomia ou as vestimentas dos bandeirantes. Por isso, a imagem dos bandeirantes foi concebida a partir da mobilização de documentos, mapas, inventários e crônicas.

Observe agora a tela Luís XIV em indumentária real, pintada em 1701 pelo francês Hyacinthe Rigaud (1659-1743), pertencente ao acervo do Museu do Louvre, em Paris. Existem semelhanças entre a tela do Museu do Ipiranga e a tela do museu francês? Quais?

A pintura de Rigaud foi tomada como modelo para a representação de diferentes reis europeus no século 18, sendo entendida como uma postura imponente e digna de um líder importante. Essa pose também foi utilizada no quadro que Jean-Baptiste Debret pintou do monarca português D. João VI em 1817, no Rio de Janeiro.

Lembra-se de que Calixto era um exímio pesquisador? Sua capacidade imaginativa advinda do grande repertório de obras de arte a que teve acesso, ampliado no período em que estudou em Paris.

A curadoria da exposição interpreta que Calixto teve contato com essa tradição inaugurada por Rigaud e inspirou-se nela para compor a pose do bandeirante. A partir dessa pose, o pintor Benedito Calixto retratou pela primeira vez um bandeirante de maneira positiva ao criar a imagem de Domingos Jorge Velho.

Para além de articular suas pesquisas, repertórios e capacidade imaginativa, o pintor Benedito Calixto contou com sugestões de historiadores que o ajudaram na concepção da imagem do bandeirante.

Se a pose já estava definida, faltava ainda pensar no tipo de vestimenta com a qual os bandeirantes deveriam ser representados.

As escolhas giravam em torno de vestimentas militares, mas é pouco provável que tenham sido usadas pelos bandeirantes, uma vez que eles circulavam por matas densas e com altas temperaturas. Outra opção levantada foi as roupas de sertanistas, tidas como mais próximas da realidade climática e ambiental. Estas últimas prevaleceram na composição da pintura.

A partir da criação dessa imagem foi definida grande parte da **convenção** de como os bandeirantes deveriam ser **representados**: homens brancos de barba longa, com chapéu de abas largas, botas de cano alto, em vestimenta rústica e portando armas, tanto brancas quanto de fogo. Geralmente as armas brancas eram facas, tais quais as que aparecem representadas na cintura do bandeirante Domingos Jorge Velho, já as de fogo eram normalmente simbolizadas pelo baco-marte, arma de cano largo.

Quanto à pose, o bandeirante foi muitas vezes representado com o esquema adotado na composição feita por Calixto, com corpo ereto em meia torção, cotovelo esquerdo flexionado e braço direito estendido apoiado na arma, que substitui o cetro real dos monarcas, como vemos na imagem do rei Luís XIV, à direita.

O Museu do Ipiranga possui em sua coleção diversas esculturas e pinturas produzidas por diferentes artistas a partir deste modelo criado por Benedito Calixto.

Entre as esculturas, as mais conhecidas do público são aquelas que estão posicionadas ao longo da escadaria monumental de mármore que liga o Saguão ao Salão nobre.

## PROFISSÕES NO MUSEU: HISTORIADOR



Faz parte do trabalho do historiador o exercício da comparação, que busca compreender como as tradições são estabelecidas e transformadas. Em sua pesquisa, Paulo César Garcez Marins, curador da exposição, buscou identificar os modelos visuais que Benedito Calixto tinha como referência. Por meio de comparações visuais, Marins estabeleceu a articulação entre as duas pinturas que foram produzidas em espaços e em tempos distintos: *Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antônio Fernandes de Abreu*, produzida em 1903 no Brasil, e *Luís XIV em indumentária real*, retratada na França em 1701, por Hyacinthe Rigaud (1659-1743).



*Luís XIV em indumentária real*. Óleo sobre tela, Hyacinthe Rigaud, 1701. Acervo Museu do Louvre.

As diferentes compreensões do fenômeno das bandeiras, bem como dos agentes envolvidos, estão trabalhadas na ficha da exposição *Uma história do Brasil*.

# CRIAR UMA PERSONAGEM: O BANDEIRANTE E SUA ROUPA

A coleção do Museu tem diferentes obras de arte que representam os bandeirantes. Outro exemplo é a tela de Oscar Pereira da Silva, que data de 1920, encomendada no contexto das comemorações do primeiro centenário da independência.

Nesta obra, porém, o bandeirante é representado com algumas diferenças em relação ao modelo estabelecido por Benedito Calixto.

Observe a imagem ao lado.

A figura humana que se destaca está vestida com um colete com costuras em forma de losangos, conhecido como **gibão**. Quando a pintura foi feita, não existia nenhum gibão do período colonial que pudesse ter servido de modelo para a composição da tela de Oscar Pereira da Silva. Porém, existiam inventários de bens do século 17, nos quais os gibões estavam mencionados. No início do século 20, esses documentos foram consultados pelos historiadores que buscavam descobrir como se vestiam os bandeirantes.

Em complemento às informações encontradas nestes documentos textuais, o pintor **baseou-se** em uma gravura de Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848) para conceber a sua tela. No entanto, a gravura foi produzida em 1834, mais de cem anos depois do fim das bandeiras.

Como parte componente de um livro de viagem, Debret procurou registrar o combate entre dois grupos indígenas, um que já havia se aproximado dos colonizadores, figurados com gibão na gravura e outro que mantinha suas tradições culturais, representados nus e com botoques, alargadores utilizados nos lábios e nos lóbulos das orelhas.

Os artistas que realizavam **pinturas de história** tinham a intenção de reproduzir o passado como julgavam que deveria ser **lembrado**. No entanto, sempre se baseavam em documentos, em busca da verossimilhança com o que se passara.

Por isso, ainda que a gravura não fosse contemporânea aos bandeirantes, ela foi considerada como uma **referência adequada** para a representação destes homens em um momento de combate.

Sobre as encomendas feitas pelo Museu no contexto de 1922, veja os livretos das exposições *Para entender o Museu e Uma história do Brasil*.



**Sauvages civilisés, soldats indiens de Muji das Cruzas.** Gravura, Jean-Baptiste Debret, 1834. Acervo Instituto de Estudos Brasileiros da USP.



 **Combate de milicianos de Mogi das Cruzes com botocudos.**  
Óleo sobre tela, Oscar Pereira da Silva, 1920.

# ECOAR UMA PERSONAGEM: O BANDEIRANTE APROPRIADO PELA SOCIEDADE



**Manuel Preto.**  
Bronze, Adrien von  
Emelen, 1922.

Essas **referências visuais** para a representação de bandeirantes estabelecidas pelos pintores Benedito Calixto e Oscar Pereira da Silva tiveram ecos em outras obras de arte. Observe a escultura *Manuel Preto*, produzida por Adrien van Emelen (1868-1943) em 1922, para compor o projeto decorativo do Museu do Ipiranga, que hoje faz parte da exposição *Uma história do Brasil*.

A escultura aparece com a pose imaginada por Calixto, mas com outra vestimenta: o gibão, difundido na tela de Pereira da Silva.

Observe a ilustração do *Almanaque do Tico-Tico*. Você reconhece a pose do personagem? Veja sua vestimenta: chapéu de abas largas, capa e gibão. Há uma clara referência à tela de Calixto, no que diz respeito ao chapéu, capa e pose. No entanto, o personagem veste também um gibão, como na pintura de Oscar Pereira da Silva.

Afonso Taunay (1876-1958), enquanto era diretor do Museu do Ipiranga (1917-1945), foi um importante divulgador desse modelo de representação de bandeirantes. Além das **encomendas de obras de arte** feitas para o acervo do Museu, como a pintura de Oscar Pereira da Silva e a escultura de Adrien van Emelen, atuou para a **difusão** deste repertório pela sociedade por meio dos livros que escreveu e das consultorias que realizava para a criação de brasões municipais.

Observe a imagem do brasão da cidade de Itu. O **gibão** aparece isolado, sem a figura humana do bandeirante. Este desenho foi concebido por Taunay e executado pelo pintor José Wash Rodrigues (1891-1957). Foi instituído como brasão da cidade



**Almanaque d'O Tico-tico.**  
Impresso, Leonor Posada, 1949.



na década de 1920. O mesmo aconteceu com os brasões de outras cidades do estado de São Paulo em que figuram tanto bandeirantes trajando gibões como gibões isolados, semelhantes ao brasão de Itu.

Percebemos que ao longo do tempo se estabeleceu uma relação de **equivalência** entre o bandeirante e o gibão: em alguns casos, o colete **substitui** o personagem em sua representação.



 **Brasão de Itu.** Guache aquarelado sobre papel, Afonso Taunay (concepção), José Wash Rodrigues (desenho), Sem data.

Esse modelo visual do bandeirante – composto pelos traços fisionômicos, pose do corpo e de vestimentas – foi cristalizado em um **imaginário** coletivo por ter sido socialmente apropriado, reforçado e difundido ao longo dos séculos 20 e 21. Além dos brasões municipais, esse modelo foi reproduzido em livros didáticos e diferentes objetos do cotidiano.

Atualmente, o Museu não compartilha a interpretação de que os bandeirantes são heróis a serem celebrados. Ainda assim, a curadoria entende que o estudo dessas imagens, que os enaltece, permite que compreendamos como são construídas as imagens de heróis. Essas imagens nunca ressaltam as contradições de personagens, mas os simplificam e colaboram para que sejam lembrados sem **críticas**.

Observe a tela. Qual personagem está representado na escultura? Quais elementos contribuem para sua identificação? Onde ele está? Por que o autor dessa pintura escolheu representar a escultura nesse lugar ao invés de em uma praça? Essa tela transmite uma mensagem diferente das que pertencem ao Museu? Por qual razão?

A escultura representada na tela de Rustoff assemelha-se muito às que pertencem à coleção do Museu do Ipiranga e compõem a exposição *Uma história do Brasil*. Trata-se do *Monumento ao Anhanguera*, obra do escultor Armando Zago localizado em Goiânia e inaugurada em 1942. Entretanto, ela aparece dentro de uma caçamba de lixo, tão inútil quanto o sofá abandonado.

No século 21, os bandeirantes são contestados por diversos movimentos sociais, que procuram ressaltar o caráter opressor e violento dessas personagens em relação às populações indígenas e quilombolas. Este debate mais plural não se ocupa em repensar as características físicas ou a concepção visual dos bandeirantes, mas em **problematizar** esta figura, **deslocando-a** do lugar de herói. O modelo visual, cristalizado pelas pinturas e esculturas e pelo processo de sua difusão, é utilizado atualmente nas **representações negativas** do bandeirante.



**Fake hero.** Acrílico sobre tela, Diogo Rustoff, 2021.

# CRIAR A CIDADE: DAS FOTOGRAFIAS ÀS TELAS

Observe a reprodução de *Rua do Rosário em 1858*, pintada em 1920 por José Wasth Rodrigues, e a fotografia *Rua do Rosário (lado da igreja)*, tirada em 1862. Há elementos que aparecem em ambas? Há algo que está presente em apenas um destes registros? Você acredita que as diferenças entre as duas imagens mudam o sentido do que foi representado?

Esta pintura foi uma das **encomendas** feitas pelo diretor Afonso Taunay para compor uma sala chamada “Antiga iconografia paulista”, parte de seu projeto de exposições para o Centenário da Independência, de 1922. As pinturas dessa sala tinham um ponto em comum: elas foram produzidas tendo como fonte documental uma série de fotografias feitas por Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) em 1862.

Se já existiam as **fotografias**, por que não utilizá-las na exposição? Para que encomendar pinturas?

Note nas legendas a grande diferença nas **dimensões** das duas imagens: a pintura é muito maior, o que permite maior detalhamento. Além disso, a recriação da imagem no gênero da pintura de história tinha o potencial de conferir **maior prestígio** e **credibilidade** às imagens. Sendo um gênero tradicional nos museus, as pinturas eram consideradas mais **autênticas**, **nobres** e **adequadas** às exposições do que a fotografia, pois as telas pintadas à óleo eram a solução consagrada para representar o passado.

Observe o personagem localizado no centro da pintura. Trata-se de um “**tropeiro**”, comerciante que utilizava mulas para transporte de cargas no Brasil. Repare que ele está ausente na fotografia. Na transposição da fotografia para a pintura, esta personagem foi **criada** intencionalmente. Apresenta atributos específicos, como chapéu de abas largas, poncho e está montado a cavalo. A figura do tropeiro se configura como uma **personagem “modelo”**, um tipo social, e não um indivíduo.

Taunay escreveu que os tropeiros “foram pioneiros da civilização social e do progresso econômico”. Assim, poderiam ser entendidos como herdeiros dos bandeirantes e uma das etapas da evolução da **identidade paulista** associada à expansão territorial e ao progresso. Em várias das telas que foram encomendadas juntamente com *Rua do Rosário em 1858*, o tropeiro é inserido em **posição de destaque**.

Outra diferença evidente entre pintura e fotografia é a **cor**. Neste aspecto, o que chama sua atenção? A pintura nos dá a impressão de um dia quente ou frio?



*Rua do Rosário (lado da igreja)*. Fotografia, Militão Augusto de Azevedo, 1862. 14,1 x 22 cm.

*Rua do Rosário, 1858*. Óleo sobre tela, José Wasth Rodrigues, 1920. 186 x 136 cm.



A partir da fotografia, é impossível dizer. Porém, na composição da pintura, José Wasth Rodrigues optou por uma **paleta clara**, com vários tons de ocre. Repare no céu: na fotografia, não percebemos nuances de cor. Na pintura, há tons de azul e várias nuvens. Essa **ênfase no céu** é comum nesta série de pinturas, e revela que foram inspiradas na tradição de **pinturas de paisagens**. Cria-se, assim, um ambiente ensolarado, cuja luz e as cores eram entendidas como expressão da nacionalidade brasileira.

A **arquitetura** dos sobrados, já visível na fotografia, foi muito enfatizada na pintura. Alguns elementos foram aumentados, produzindo mais sombra e destacando o que era entendido como característico da arquitetura nacional nascida ainda no período colonial. Em outras telas da série, estes **elementos** foram **inseridos** mesmo estando ausentes dos registros fotográficos. Eles eram utilizados para estabelecer uma **memória nacional**, uma atitude de valorização em voga e considerada moderna.

Além das pinturas, Taunay encomendou também uma grande escultura em gesso: uma maquete que representa São Paulo em 1841. Ela foi produzida pelo artista Henrique Bakkenist (1887-1940), sob orientação de Taunay. Para a composição da maquete, foram feitas consultas a textos produzidos no século 19, como relatos de viajantes e crônicas escritas por moradores, e também a Planta Cadastral da Cidade, de 1841.

Entretanto, não há registro visual da maioria das edificações presentes na maquete. Sua composição é fruto de decisões do artista e do diretor do Museu. Assim como nas pinturas, foram valorizados elementos característicos da arquitetura que então se considerava ser tipicamente nacional, iniciada ainda em tempos coloniais.

Estas escolhas das pinturas e da maquete nos levam a entender que o objetivo de Taunay era **produzir** uma **imagem** da cidade de São Paulo do século 19 marcada pela conciliação entre tradição, destacando igrejas coloniais, e modernidade, a partir da representação de calçadas, iluminação pública



 **Maquete de São Paulo em 1840 (detalhe).**  
Gesso, Henrique Bakkenist, 1922.

e vidraças nas janelas. E nesta **idealização**, não existem conflitos sociais: brancos e negros compartilham o espaço da rua sem qualquer tensão. Esta é uma visão em que a **história** é entendida como linear e evolutiva, **sem contradições**.

As interpretações e apropriações de pinturas e outras obras de arte **transformam-se** ao longo do tempo. Neste livreto, procuramos compartilhar alguns caminhos de leitura sobre essas obras e esperamos que as indicações possam contribuir com seu trabalho em sala de aula.

O tema das encomendas orientadas por uma determinada visão da história está desenvolvido no livreto *Uma história do Brasil*.



## BIBLIOGRAFIA

LIMA, S. F. de; CARVALHO, V. C. de. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 147-178, 1993.

MARINS, P. C. G. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, [S. l.], n. 44, p. 77-104, 2007.

MARINS, P. C. G. Um personagem por sua roupa: o gibão como representação do bandeirante paulista. *Revista Tempo*, Niterói, Vol. 26, n. 2, p. 405-429, Maio/Ago 2020.

MONTEIRO, M. C. S.. *Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana*. 2012. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

OLIVEIRA, E. P. V. N. de. *"Fundação de São Vicente", de Benedito Calixto: composição, musealização e apropriação (1900-1932)*. 2018. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

RIBEIRO, V. C. *Várzea do Carmo a Parque Dom Pedro II: de atributo natural e artefato - Décadas de 1890 a 1950*. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

WALDMAN, T. C. *Entre batismos e degolas: (des)caminhos bandeirantes em São Paulo*. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
Carlos Gilberto Carlotti Junior  
**Reitor**

Maria Arminda do Nascimento Arruda  
**Vice-reitora**

**MUSEU PAULISTA DA  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
Rosaria Ono  
**Diretora**

Amâncio Jorge de Oliveira  
**Vice-diretor**

**FUNDAÇÃO DE APOIO À  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
Marcilio Alves  
**Diretor**

Silvia Pereira de Castro Casa Nova  
**Diretora-adjunta**

**Catologação na fonte: Biblioteca do Museu Paulista da USP (Museu do Ipiranga)**

Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Material para Professores / Isabela Ribeiro de Arruda, Denise Cristina Carminatti Peixoto e Vanessa Costa Ribeiro (org.). — São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 2022.

Os conteúdos mobilizados na redação deste volume são de autoria dos curadores da exposição.

9 v. (várias paginações) : il. ; 21 cm  
ISBN: 978-65-993063-5-8  
eISBN: 978-65-993063-6-5

1. Museus de história - Brasil. 2. Educação em Museus. 3. Museu Paulista da Universidade de São Paulo. 4. Museu do Ipiranga. I. Título. II. Autor.

Elaborada por Hálida Fernandes - CRB-8/7056

## EXPOSIÇÕES

**COORDENAÇÃO**  
Vânia Carneiro de Carvalho

**VICE COORDENAÇÃO**  
Paulo César Garcez Marins

**GERÊNCIA DE PRODUÇÃO**  
Cristiane Batista Santana

## EXPOSIÇÃO *PASSADOS IMAGINADOS*

Paulo César Garcez Marins  
**Curador**

Solange Ferraz de Lima  
**Curadora adjunta**

Vânia Carneiro de Carvalho  
**Curadora adjunta**

Michelli Scapol Monteiro  
**Curadora adjunta**

Thais Chang Waldman  
**Curadora adjunta**

Eduardo Polidori Villa Nova de Oliveira  
**Assistente de curadoria**

## MATERIAL PARA PROFESSORES

**COORDENAÇÃO**  
Isabela Ribeiro de Arruda  
Denise Cristina Carminatti Peixoto  
Vanessa Costa Ribeiro

**CONCEPÇÃO DO MATERIAL**  
Laíza Santana Oliveira  
Sofia Gonçalves

**PESQUISA E PRODUÇÃO DE TEXTOS**  
Letícia Suárez Victor  
Sofia Gonçalves

A ficha técnica completa do Material para Professores está disponível no livreto *Por onde começar?*.



PRONAC 204577; 192589; 190216.



Lei de Incentivo à  
CULTURA

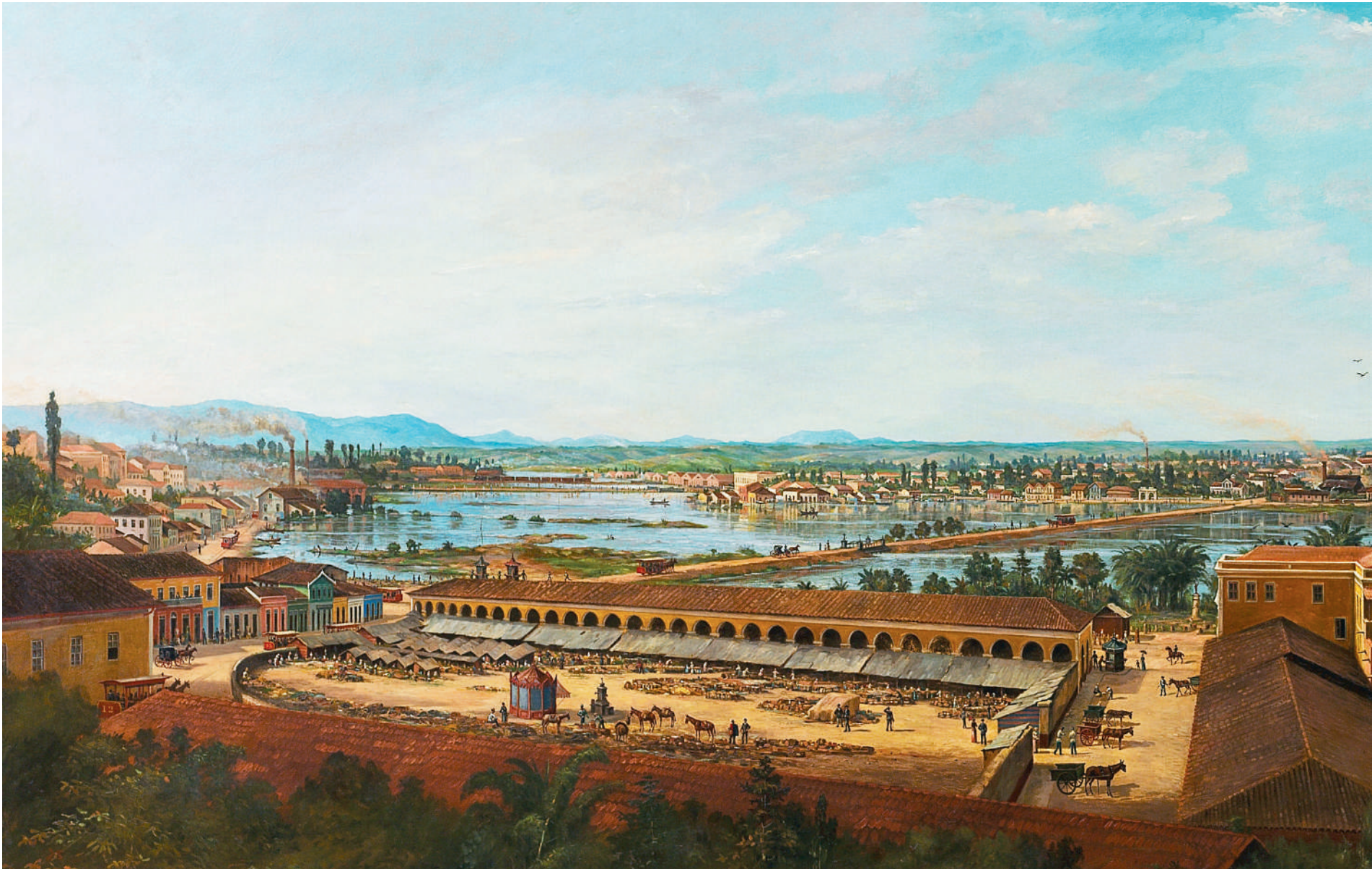
USP

FUSP

SECRETARIA ESPECIAL DA  
CULTURA

MINISTÉRIO DO  
TURISMO





*Inundação da Várzea do Carmo.* Benedito Calixto, óleo sobre tela, 1892. Acervo Museu Paulista-USP. Reprodução: Rômulo Fialdini.

# ENCHENTES ONTEM E HOJE



### ESTA ATIVIDADE É FORMADA PELAS SEGUINTE PRANCHAS:

Prancha 1 - Pintura *Inundação da Várzea do Carmo*, Benedito Calixto.

Prancha 2 - Pintura *Inundação da Várzea do Carmo*, Benedito Calixto.

Prancha 3 - Fotografia *Várzea do Carmo*, Aurélio Becherini.

## OBJETIVO

O objetivo dessa atividade é aguçar a percepção das alunas e alunos para as metodologias de construção das pinturas históricas adotadas nos séculos 19 e 20. Sugere-se uma comparação entre o passado e o presente por meio da análise de imagens e textos sobre as enchentes, estimulando o debate sobre os problemas ocasionados por elas na atualidade.

## ETAPA 1

Solicite às alunas e aos alunos que façam uma pesquisa em notícias de jornal, impressos ou online, sobre enchentes que aconteceram na região em que vivem. Oriente que busquem notícias que sejam acompanhadas de fotografias. A intenção é reconhecer as enchentes como um fenômeno natural que acomete centros urbanos em épocas de chuva, destacando quais rios e córregos circundam a sua comunidade.

Em sala, peça para que façam a leitura das notícias selecionadas. Em seguida, leia para a turma a notícia de jornal que se encontra no bloco “Criar uma pintura histórica: imaginar, pesquisar, pintar” deste livreto, em que é descrita uma inundação ocorrida em março de 1892, em São Paulo, devido à cheia do rio Tamanduateí.

Uma percepção importante de ser pontuada é que as cheias dos rios são acontecimentos que fazem parte dos ciclos da natureza e que, por conta das cidades terem sido construídas às suas margens, as águas acabam inundando o que encontram à sua volta. Nesse sentido, estimule a turma a refletir se as inundações também aconteciam em outros períodos da história.

Sugira também a comparação entre os textos jornalísticos pesquisados pelas alunas e pelos alunos, com a notícia de 1892. Proponha perguntas como: há diferenças na linguagem e na construção da narrativa jornalística?



*Inundação da Várzea do Carmo.* Benedito Calixto, óleo sobre tela, 1892. Acervo Museu Paulista-USP. Reprodução: Rômulo Fialdini.

# ENCHENTES ONTEM E HOJE

**ESTA ATIVIDADE É FORMADA PELAS SEGUINTES PRANCHAS:**

Prancha 1 - Pintura *Inundação da Várzea do Carmo*, Benedito Calixto.

Prancha 2 - Pintura *Inundação da Várzea do Carmo*, Benedito Calixto.

Prancha 3 - Fotografia *Várzea do Carmo*, Aurélio Becherini.



*Várzea do Carmo.* Aurélio Becherini, fotografia, 1918. Acervo Museu da Cidade de São Paulo.

# ENCHENTES ONTEM E HOJE

### ESTA ATIVIDADE É FORMADA PELAS SEGUINTE PRANCHAS:

Prancha 1 - Pintura *Inundação da Várzea do Carmo*, Benedito Calixto.

Prancha 2 - Pintura *Inundação da Várzea do Carmo*, Benedito Calixto.

Prancha 3 - Fotografia *Várzea do Carmo*, Aurélio Becherini.



1 e 2



3

## ETAPA 2

A turma deve ser apresentada às **Pranchas 1 e 2**, onde há a reprodução da tela *Inundação da Várzea do Carmo*, e à **Prancha 3** com a fotografia de Aurélio Becherini.

As fotografias das notícias contemporâneas devem ser comparadas à reprodução da tela de Calixto e à fotografia de 1918, observando os elementos visuais presentes (rio, meios de transporte, atividade comercial etc.) e à perspectiva da qual essas imagens foram registradas, ou seja, o enquadramento captado pelos fotógrafos e pelo pintor.

Conduza a leitura da pintura por meio da metodologia de construção de perguntas apresentada no livreto. Algumas perguntas podem instigar os alunos a refletir sobre a fotografia de 1918:

A partir do enquadramento escolhido pelo fotógrafo, você entenderia se tratar de um rio ou de uma enchente representada?

Para aqueles que responderam um rio, o que os levou a essa conclusão?

As imagens de enchentes hoje são semelhantes a essa fotografia de 1918? O que trazem de diferente?

A forma de representar a enchente na fotografia antiga dá uma ideia positiva ou negativa desse fenômeno ocasionado pela cheia dos rios e de suas várzeas? Esse enquadramento é igual ou diferente da pintura que representa a mesma região?

Por que mesmo sendo diferentes, os dois registros trazem a sensação de tranquilidade para a paisagem representada?

Destaque ao grupo que as pinturas históricas eram elaboradas a partir da intencionalidade de seus produtores. Representar a natureza de forma pacífica, bucólica, controlada, fazia parte do gênero de pintura de paisagem. Esse repertório da pintura também foi mobilizado na fotografia. Promova a reflexão de que todos os suportes analisados se tratam de representações e expressam as intenções de quem os fez, ainda que com significados distintos, sejam os feitos no passado ou os atuais.