

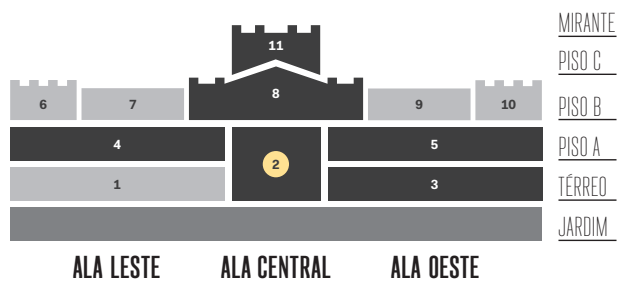
2

Exposição

UMA HISTÓRIA DO BRASIL



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 *Uma história do Brasil*, que tem curadoria de Paulo César Garcez Marins, curadoria adjunta de Michelli Scapol Monteiro e Thais Chang Waldman, e assistência de Eduardo Polidori Villa Nova de Oliveira. Ela integra o conjunto expositivo “Para entender a sociedade”. Sua disposição pelo espaço do Museu do Ipiranga é particular: para visitá-la é necessário percorrer o Saguão, a Escadaria e o Salão Nobre. Ela apresenta pinturas e esculturas realizadas a partir da década de 1920, e também a tela *Independência ou morte!*, de 1888.

Trata-se da exposição que aborda a decoração projetada para o edifício do Museu do Ipiranga visando as comemorações do 1º Centenário da Independência do Brasil, em 1922, pelo então diretor da instituição, Afonso Taunay (1876-1958). Embora a configuração dos espaços permaneça a mesma de cerca de 100 anos atrás, a equipe curatorial tem buscado interpretá-la à luz de pesquisas recentes.

As obras de arte presentes neste projeto decorativo representam colonizadores, bandeirantes e personalidades que atuaram na Independência do Brasil. A maioria desses personagens foi escolhida para reforçar a ideia de que a formação do Brasil havia sido liderada pelos paulistas, uma forma de interpretar o passado brasileiro alinhada aos interesses das elites que governavam São Paulo naquele momento.

As obras contam uma história do Brasil que foi construída a partir da visão de História predominante no início do século 20. Nos dias de hoje, grande parte dessa narrativa é considerada racista e não corresponde à interpretação da curadoria atual do Museu sobre o passado. Se é assim, por que essas obras de arte permanecem expostas na instituição?

As pinturas e esculturas desta exposição estão integradas à decoração arquitetônica do interior do edifício-monumento e são tombadas como patrimônio cultural pelos órgãos de preservação. Por essa razão, o projeto decorativo não pode ser alterado. Ele é considerado um documento de como se narrava a história há 100 anos.

Para auxiliar os visitantes a compreender as escolhas e objetivos de Afonso Taunay e problematizar essa narrativa, a equipe curatorial inseriu recursos na exposição que abordam os processos de concepção e produção deste projeto e suas obras de arte.

O SAGUÃO

Afonso Taunay criou um programa de contratação de artistas nacionais e estrangeiros para a produção de pinturas e esculturas com o objetivo de decorar o edifício para o 1º Centenário da Independência do Brasil.

A intenção era criar uma narrativa visual que se estendesse do início da colonização até a Independência proclamada no Ipiranga, de forma que São Paulo ocupasse lugar central na história do Brasil.

O destaque conferido a São Paulo se deve ao crescimento econômico impulsionado pela produção cafeeira no início do século 20. Criou-se um discurso sobre o passado que justificava, por meio da história e da exposição no Museu, um protagonismo dos paulistas mediante os demais estados brasileiros. Entre as proposições criadas, adotou-se a narrativa visual da história do Brasil que se iniciava com a fundação da vila de São Vicente, em 1532, e se completava com a proclamação da Independência, em 7 de setembro.

Nesse contexto, as pinturas presentes no Saguão do Museu representam a colonização, por onde a narrativa de Taunay se inicia. Para pensar sobre a origem do povo brasileiro, traçou-se uma genealogia entre a elite paulista do início do século 20 e os personagens envolvidos na ocupação colonial, em 1532.

Vamos atentar às duas últimas telas inauguradas no Saguão, em 1934, feitas a partir da liberdade interpretativa de Taunay e de Wasth Rodrigues, pois não há referências visuais sobre esses personagens.

Observe o resultado na imagem ao lado.

Wasth Rodrigues representou João Ramalho (1493-1580) como um português colonizador: robusto (apesar da idade avançada), usando barbas longas, roupas e sapatos. A presença do filho chama a atenção. O menino se veste de maneira semelhante ao pai. Porém, ele usa um colar indígena, enquanto o pai traz uma medalha ao pescoço. Essa é uma representação da união dos portugueses e indígenas, que teria dado origem ao povo paulista. Onde está a mãe do menino? Por que ela não foi representada? Na composição da tela, a indígena Bartira está ausente. Esse apagamento acaba por apaziguar as violências e conflitos da colonização e reforçar a herança paterna, omitindo que nossa sociedade foi concebida por meio de relações de forças desiguais nesses contatos.



João Ramalho e filho. Óleo sobre tela, José Wasth Rodrigues, 1934. 

O personagem escolhido para representar o contato entre portugueses e indígenas é outro. Veja ao lado a segunda obra de Wasth Rodrigues.

Em *Cacique Tibiriçá e neto*, o chefe indígena é retratado com cabelos negros, em postura ereta, de mãos dadas com o neto, filho de João Ramalho.

Em comparação a outras telas da coleção do Museu, o indígena não foi representado de forma submissa. Ainda assim, na interpretação de Taunay, na formação da “raça paulista”, indígenas e europeus teriam desempenhado papéis diferentes. Em um texto escrito em 1924, ele afirma:

Esta liga não era absolutamente inferior, melhorando as condições da mentalidade vermelha e as da musculatura branca, à raça superior infundindo maior resistência e capacidade de acomodação à terra do Brasil.

BORA REFLETIR?



CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS HISTÓRICAS

A construção de uma narrativa desigual entre as raças está presente no projeto de ornamentação do Museu do Ipiranga implementado entre os anos 1920 e 1930. A atual curadoria tem a intenção de desconstruir e explicitar as escolhas racistas que foram feitas à época e concretizadas na exposição de Taunay, entendendo que essa leitura preconceituosa do passado, reforçada pela construção de memórias das elites paulistas cafeieiras, precisa ser revista e combatida. Ela segue praticada em discursos e práticas diárias, nas diferenças de representatividade no cenário político, nas discrepâncias de cargos de poder, nas diferentes áreas das cidades ocupadas para moradia, nos níveis de escolaridade etc.

Uma das formas mais eficientes de construções de novas narrativas é por meio da educação. Assim, em 2003, foi criada a Lei nº 10.639 que instituiu a inclusão da temática de História e Cultura Afro-Brasileira no currículo escolar. Nessa direção, em 2008, a Lei nº 11.645 reforçou o ensino obrigatório da história afro-brasileira e incluiu a história indígena, aproximando-nos de suas culturas, conflitos e, conseqüentemente, ajudando a identificar outros papéis sociais que foram e são desempenhados pelas populações negras e indígenas na formação da sociedade brasileira, sem apagá-las da história. Como os materiais pedagógicos usados na sua escola constroem essa abordagem?



Cacique Tibiriçá e neto. Óleo sobre tela, José Wasth Rodrigues, 1934.



Fernão Dias Paes Leme,
Governador das Esmeraldas.
Escultura em mármore carrara,
Luigi Brizzolara, 1922.



Sobre a construção da imagem dos bandeirantes, consulte o livreto *Passados imaginados*.

Para saber mais sobre os processos de expansão da cafeicultura e os comportamentos da elite paulista do século 20, consulte o livreto *Mundos do trabalho*.

Além das pinturas de Wasth Rodrigues, há duas esculturas monumentais: *Mestre de Campo Antônio Raposo Tavares* e *Fernão Dias Paes Leme*, o *Governador das Esmeraldas*, que representam dois bandeirantes. Observe as duas fotografias. O que esses personagens estão fazendo? Como suas posturas são representadas?

Raposo Tavares foi representado observando o horizonte, enquanto Fernão Dias segura uma pedra. Essa configuração faz referência aos seus papéis nas **bandeiras**, expedições que partiam de São Paulo e adentravam os sertões na intenção de escravizar indígenas e localizar jazidas de metais e pedras preciosas.

Nessas e outras obras de arte, os bandeirantes foram representados como heróis que teriam alargado as fronteiras do Brasil colonial a partir do século 16 e liderado a busca por ouro e diamantes no interior do país. A representação de suas poses, rostos, roupas e gestos não ressaltam os atos violentos praticados por aqueles personagens.

Repare no pedestal da escultura *Fernão Dias*: há ramos de café, presentes também no pedestal de

Raposo Tavares. O café era inexistente no Brasil até o século 18, e graças ao seu cultivo, São Paulo teve um grande crescimento econômico a partir do século 19. A associação do cafeicultor ao personagem do século 17 marca a relação que se pretendia estabelecer entre o passado colonial e o momento em que foram esculpidas as estátuas. Os bandeirantes são representados como os precursores da glória alcançada pelos cafeicultores do século 20.

As esculturas foram feitas em Gênova, na Itália. Os altos custos de produção, pela matéria-prima nobre, e de transporte até São Paulo, foram financiados pelo governo paulista. Isso indica que a construção da identidade dos bandeirantes era um projeto político oficial de grande importância.

Observe os traços dos rostos das esculturas. Ambas revelam a origem europeia desses dois personagens. Esses traços não são aleatórios. Foi uma escolha configurar o “conquistador” como um europeu. Este aspecto se conecta com outras opções visuais, como o desenho de roupas e poses inspiradas em pinturas europeias.



Escultura Antônio Raposo Tavares e Dr. Afonso Taunay. Fotografia, Autor desconhecido, Década de 1920.

MUSEU PARA TODOS



Veja a fotografia de Afonso Taunay junto à escultura. Repare que ele está com sua mão direita apoiada na base. Hoje, o toque nas obras não é permitido dentro do Museu, em função da recomendação das equipes de conservação. Os conhecimentos atuais dessa área sinalizam que o contato contínuo com a oleosidade e sujeiras da pele degrada os objetos com maior rapidez.

Esta interdição poderia ser uma barreira às pessoas com deficiência visual em sua visita ao Museu. Para promover o acesso e ampliar as possibilidades de todos os visitantes, foram produzidos diversos materiais disponibilizados ao toque. Um deles é a reprodução da escultura *Raposo Tavares*.



Reprodução tátil da escultura Antônio Raposo Tavares.

A ESCADARIA

ESCULTURAS

Ao subir a Escadaria principal do Museu, vemos a escultura *Dom Pedro I*. A obra foi produzida em bronze pelo artista Rodolpho Bernardelli (1852-1931), e colocada nesse nicho central apenas em 1923, devido ao atraso em sua produção, prevista para o Centenário de 1922. Observe a escultura de Bernardelli para representar o imperador.

O artista representou dom Pedro com farda de honra, ornado de condecorações, com o braço esquerdo apoiado sobre um sabre embainhado, tipo de arma branca, e com o direito em gesto de saudação. A escolha dessa representação nesse ponto da Escadaria foi proposital. A personagem foi mobilizada para o reforço da narrativa que rememora o Ipiranga como o local do grito da Independência do Brasil. A posição central na Escadaria e no próprio edifício do Museu confere maior protagonismo a dom Pedro I, ainda que houvesse outras figuras

importantes no contexto da Independência, como José Bonifácio e a imperatriz Leopoldina.

Além da estátua de dom Pedro I, há outras seis esculturas também em bronze. Por meio das representações de bandeirantes, elas fazem referência aos estados brasileiros que se originaram do desmembramento da antiga capitania de São Paulo.

A escolha de Taunay privilegiou figuras importantes e simbólicas das bandeiras paulistas. Veja a escultura de Francisco Dias Velho, fundador da vila do Desterro, onde hoje é a cidade de Florianópolis.

Não existem ilustrações desses homens produzidas na época em que viveram. Assim, as roupas representadas na escultura são fruto do modelo visual criado para representar esse personagem no início do século 20: gibão, botas de canos altos e arma. Suas fisionomias também são uma criação dos escultores.

DOM PEDRO I E O MUSEU DO IPIRANGA



Há um mito em torno da figura do imperador e do Museu do Ipiranga. Por se parecer com um palácio, é bem comum os visitantes imaginarem que o edifício-monumento foi habitado pela família imperial. Porém, essa ideia não está correta. O edifício foi concebido para ser um monumento à Independência e nunca serviu como moradia para ninguém. Além

disso, quando a construção do edifício-monumento foi concluída, em 1895, dom Pedro I já tinha falecido há mais de 60 anos – ou seja, ele sequer conheceu ou acompanhou o projeto.

A trajetória da construção do edifício que abriga o Museu é abordada no livreto *Para entender o Museu*, o qual sugerimos a leitura.



Dom Pedro I. Escultura em bronze, Rodolpho Bernardelli, 1923.



Francisco Dias Velho. Escultura em bronze, Nicola Rollo, 1922. Fotografia de @leogiantomasi

Apesar da presença da arma na escultura de Francisco Dias Velho, ela não é representada em punho, em gesto de combate. O mesmo acontece com as demais esculturas, de forma que o conjunto tenha um caráter solene e, apesar de armado, expressa tranquilidade, segurança e poder.

Vamos observar a Escadaria mais amplamente? Repare que neste espaço estão alocadas obras que se referem a diferentes períodos da história. O período das bandeiras, representados pelos painéis e pelas esculturas, se estendeu entre os séculos 16 e 18, enquanto dom Pedro I viveu sobretudo no século 19.

Na narrativa de Taunay, contudo, essas diferentes temporalidades convivem: os seis bandeirantes parecem “montar guarda” ao imperador. Este conjunto, apresentado no mesmo nível aos visitantes e somado às esculturas do Saguão, representa alegoricamente a formação do território brasileiro como uma ação dos paulistas e, sobretudo, realizada a partir de São Paulo. Era esta interpretação da história que Taunay pretendia que fosse lembrada por aqueles que visitassem o Museu do Ipiranga.

Vista da Escadaria. Fotografia, Autor desconhecido, 1922.



VASOS E O TERRITÓRIO NACIONAL

Você já visitou o Museu? Se sim, você se recorda da decoração dos corrimãos da Escadaria? No final da década de 1920, Taunay deu continuidade ao seu projeto para a decoração desse espaço, que marca visualmente a memória de muitas pessoas que visitaram o Museu do Ipiranga.

Situado sobre os pilares de mármore, os 16 vasos de bronze abrigam águas de diferentes rios brasileiros. Eles podem ser agrupados por tamanho e data de produção: os 8 maiores, instalados em 1928, contêm águas dos rios Paraguai, Madeira, Amazonas e Negro de um lado; e Paraná, Uruguai, Tocantins e São Francisco, do outro lado. Até 1930 foram instalados 6 vasos menores com águas dos rios Paraíba, Parnaíba, Doce, Jaguaribe, Piranhas, Açu e Carioca. Os 2 vasos menores restantes abrigam as águas misturadas dos rios que correm nos extremos do Brasil: Oiapoque e Chuí, das extremidades de norte a sul, e Javari e Capibaribe, das extremidades de leste a oeste. Observe os dois vasos. Há diferenças na ornamentação?



Vaso com ânfora contendo água dos rios Javari e Capibaribe. Escultura em bronze, vidro e água, Elio De Giusto, 1928.



Vaso com ânfora contendo água do rio Paraná. Escultura em bronze, vidro e água, Elio De Giusto, 1928.



Os suportes dos vasos são esculturas de espécimes de plantas e aves presentes no território nacional feitas em bronze. Em todos aparecem representações da taboa e da canarana, espécies de flora. No vaso do rio Paraná vemos as aves tachã e anhuema. Já no dos rios Javari e Capibaribe, há colhereiros.

Essa evocação à natureza é parte do projeto de Taunay de conceber visualmente uma síntese de unificação do território do Brasil por meio da decoração. As escolhas dos rios não foram aleatórias: por meio deles, todos os estados brasileiros que existiam nos anos 1920 estão representados. Essa ideia foi reforçada pelo próprio diretor em seu relatório de 1937, onde escreveu: “não há circunscrição do território nacional que não esteja representada por um curso d’água que lhe rega o solo”. No limite, os rios do Brasil são seu território.

PINTURAS

Para a execução de seu projeto, Taunay também encomendou obras a artistas da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Estes pintores e escultores, já renomados, poderiam ajudar a projetar São Paulo e o Museu no centro da vida cultural do Brasil. Um destes artistas foi o pintor Henrique Bernardelli (1857 - 1936), irmão do escultor Rodolpho.

Taunay encomendou a Bernardelli a produção de uma pintura sobre o primeiro ciclo da atividade bandeirante, em que figura o bandeirante Matias Cardoso de Almeida. O pintor executou várias versões da pintura até a aprovação de Taunay. Na fotografia, vemos uma destas versões, com o artista à sua frente. Observe a postura da figura representada na pintura. O que ele está fazendo? Veja o que o diretor do Museu achou da composição:

“Como este quadro vai figurar numa galeria em que todos têm atitudes heróicas, não será de recear que ele venha representando um homem numa situação despreocupada como quem está a fumar? Receio que daí nasça uma certa heterogeneidade com os demais quadros e estátuas. Assim, pediria que suprimisse o cachimbo. O seu quadro deve ir ao lado da estátua do seu irmão que representa Pedro I a arrancar o tópicos português. Ora, poderá causar estranheza ver-se um homem, figura principal da tela, a fumar entre o Imperador nesta atitude heróica (...) não pensas assim?”

Carta de Afonso Taunay a Henrique Bernardelli, 20 julho de 1922

Para a narrativa heroica que Taunay tentava construir visualmente sobre a história do Brasil, em que bandeirantes paulistas assumiram papel de protagonismo, um momento de descontração como o ato de fumar não foi considerado adequado. Na versão final da tela, denominada *Ciclo da caça ao índio*, o cachimbo foi suprimido e Cardoso de Almeida foi representado com a mão apoiada na cintura. Esta pintura faz parte de um conjunto que, na narrativa desenhada por Taunay, representa os ciclos do bandeirantismo. Além dela, há os painéis *Tomada e posse da Amazônia*, de Fernandes Machado (1875 - ?), *Criadores de gado*, de José Batista da Costa (1865-1926), e *Ciclo do ouro*, de Rodolfo Amoedo (1857-1941).

O exemplo desta pintura é emblemático para entendermos como Taunay conduzia a produção das obras que encomendava. O diretor partia de uma pesquisa histórica, que envolvia também consultas a outros intelectuais. Ele selecionava os temas a serem representados e fornecia, quando havia, documentos escritos e/ou desenhos antigos para servirem de orientação. Também opinava nas cores e na disposição dos personagens, não hesitando em demandar alterações aos artistas.



Ciclo da caça ao índio. Óleo sobre tela, Henrique Bernardelli, 1925.



Henrique Bernardelli no ateliê pintando *Ciclo da caça ao índio*. Fotografia (cartão postal), Autor desconhecido, Sem data.



 **Ciclo do ouro.**
Óleo sobre tela, Rodolfo Amoedo, 1922

A pintura de história, nesta perspectiva, deveria ser elaborada a partir das informações contidas nos documentos, a fim de conferir veracidade à obra. Seu principal valor, no entanto, estava na evocação do episódio ou personagem a ser lembrado.

As intervenções de Taunay tinham o intuito de reforçar um ponto de vista sobre a história marcado por uma constante tentativa de enobrecer os paulistas e transmitir uma mensagem positiva para o público a respeito da história brasileira.

Vejamos agora a pintura *Ciclo do ouro*, que procura representar o período de busca por metais e pedras preciosas. A cena se passa em Vila Rica (atual Ouro Preto), pois o pico do Itacolomy está no alto das montanhas. Observe o homem negro representado. O que ele está fazendo? Sua postura corporal faz sentido com

a ação que desempenha? O homem está segurando uma bateia que é examinada pelo bandeirante. Seus joelhos estão arqueados e seus ombros baixos, numa posição de submissão. Tem o dorso nu, está descalço e usa uma espécie de tanga como vestimenta, desenho que denuncia sua condição escravizada.

A presença desta representação na obra é resultado do pedido feito por Taunay ao artista Rodolfo Amoedo (1857-1941). Vale ressaltar que a submissão de negros e indígenas era enfatizada nessas encomendas, que os representavam como submissos. O título da pintura analisada anteriormente (*Ciclo da caça ao índio*) também nos indica a perspectiva racista pela qual as populações não europeias eram compreendidas nessa narrativa visual, já que são representadas desvinculadas de sua humanidade.

MUSEU EM TRANSFORMAÇÃO



São poucas as pinturas de história no Museu do Ipiranga que representam pessoas negras. *Domingos Jorge Velho* e *o Loco-Tenente Antônio Fernandes de Abreu*, por exemplo, ainda que tenha como tema o bandeirante envolvido na destruição do Quilombo de Palmares, não apresenta nenhuma pessoa negra (saiba mais sobre esta pintura no livreto da exposição *Passados imaginados*).

Como em grande parte das instituições museológicas brasileiras, nas pinturas do Museu a população negra está quase sempre ausente ou representada na condição de submissão imposta pela escravidão.

Adquirir, pesquisar e expor acervos que abordem a população negra fora desse lugar da submissão constitui um desafio para o Museu, que também tem

como compromisso lançar novos olhares para coleções já existentes, debatendo as dimensões discriminatórias presentes nas obras de sua coleção.

Podemos citar dois exemplos de ações do Museu no enfrentamento deste desafio: a aquisição da coleção de fotografias de Militão Augusto de Azevedo nos anos 1990, que contém fotografias em que homens e mulheres negros são representados a partir da sua própria vontade. Alguns desses retratos podem ser vistos na exposição *Coletar: imagens e objetos*. Além disso, ações culturais como o ciclo "Territórios de resistência, narrativas em disputa", uma série de leituras cênicas realizadas entre 2018 e 2019 durante a Ocupação Museu do Ipiranga, que discutiram a presença de personagens indígenas e negros no acervo da instituição.

Veja a fotografia abaixo. A sanca é uma modelagem feita na junção entre as paredes e o teto. Você já esteve em edifícios em que este elemento arquitetônico é decorado? No Museu, há uma sanca entre a claraboia e as paredes que circundam a Escadaria monumental. Nela foram instalados dezoito retratos, produzidos por Domenico Failutti (1872 - 1923) e Oscar Pereira da Silva (1867 - 1939). O que há em comum entre eles? Por que suas representações figuram neste espaço do edifício?



Visita aos bastidores do Museu do Ipiranga. Fotografia digital, Wikimedia Commons, Mike Peel, 2018.

Os personagens escolhidos por Taunay para decorar este espaço foram considerados emblemáticos para representar a história do processo de Independência do Brasil. Nessa alegoria, estes personagens teriam contribuído individual ou coletivamente para esse movimento político. Ainda que vários nunca tenham se conhecido, estão representados como parte de um mesmo grupo.

Nos cantos da sanca foram representados quatro movimentos pela liberdade do país: 1720, lembrando a rebelião de Vila Rica e a morte de Filipe dos Santos; 1789, em referência à Inconfidência Mineira; 1817, ano da Revolução Pernambucana; e 1822, quando ocorreu a proclamação da Independência.

São eventos distantes no espaço e/ou no tempo, mas Taunay os relacionou de acordo com sua compreensão da história em que os acontecimentos evoluíram até a chegada de um acontecimento grandioso, nesse caso, a Independência associada ao episódio paulista de 1822.

Não por acaso, personagens e eventos relacionados à Independência estão alocados no topo da Escadaria monumental. Uma das personagens retratadas na sanca é a sóror Joana Angélica, religiosa que é a única mulher representada no espaço da Escadaria. Ela foi assassinada por soldados portugueses em 1822, durante os conflitos em prol da Independência ocorridos na Bahia entre 1822 e 1823. Note que ela foi representada viva, ainda que seu destaque se deva à sua condição de mártir, alguém que faleceu em prol de uma causa maior, neste caso à Independência. A violência de seu assassinato foi suprimida na pintura de Domenico Failutti.

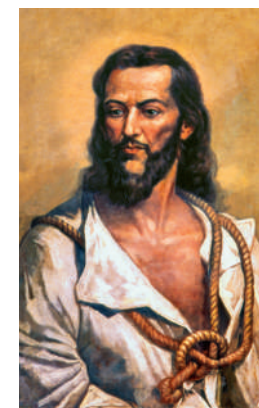
Outro personagem considerado mártir é Tiradentes, retratado por Oscar Pereira da Silva para compor a decoração das paredes da Escadaria. Não há registros visuais de suas feições enquanto viveu, mas sua representação em obras de arte acontece desde o século 19. Observe a imagem à direita: você já teve contato com representações semelhantes deste personagem? Em quem o pintor pode ter se inspirado para compor sua pintura? Por que Tiradentes foi representado com cordas no pescoço?

A forma violenta como Tiradentes foi morto pela administração portuguesa fez com que ele fosse associado a Jesus Cristo e ao episódio de seu martírio em prol da humanidade. Essa associação entre as mortes de Cristo e de Tiradentes estendeu-se às obras de arte, de forma que suas representações tivessem como referência visual as feições tradicionalmente atribuídas a Jesus Cristo no Ocidente.

Outro aspecto que chama a atenção é a presença das cordas. Tiradentes foi enforcado e esquartejado e foi esta morte que fez com que fosse considerado um mártir, como na tradição cristã. Contudo, Oscar Pereira da Silva optou por uma representação do



Joanna Angélica. Óleo sobre tela, Domenico Failutti, 1925.



Joaquim José da Silva Xavier - Tiradentes. Óleo sobre tela, Oscar Pereira da Silva, 1922.

personagem em vida, mas fazendo uma referência indireta à violência de sua execução. Uma imagem do homem morto, esquartejado e ensanguentado seria inconveniente e inadequado ao conjunto que estava sendo montado para ser exibido no Museu. Assim, essa representação suprime a violência, mas nos lembra sutilmente do que se passou e da importância atribuída a ele como um símbolo da Inconfidência Mineira e da luta pela liberdade no Brasil. O compromisso desse projeto não é retratar a morte de Tiradentes tal qual ela aconteceu, mas convencer o observador da importância simbólica de seu sacrifício para a construção da nação independente.

A supressão de cenas de combate e violência, que notamos nos retratos *Joanna Angélica* e *Tiradentes*, é um partido bastante visível na exposição elaborada por Taunay. Para ele, a história deveria ser contada ao público visitante como um movimento de avanço sereno, em um território sem conflitos. Ou seja, dar a ver uma história do Brasil como uma história de paz, que lançava para o futuro um sentido de conciliação.

O SALÃO NOBRE DO MUSEU DO IPIRANGA E A INDEPENDÊNCIA



Salão de honra - lados sul e oeste. Fotografia, Autor desconhecido, Década de 1920.

No livroto *Para entender o Museu*, você pode conhecer mais sobre a arquitetura do edifício-monumento e sua ocupação pelo Museu do Ipiranga.

Agora, vamos analisar a pintura *Independência ou morte!*, a única obra de arte da exposição que não foi encomendada por Afonso Taunay, e refletir sobre os outros quadros concebidos para compor o espaço do Salão Nobre.

INTEGRAÇÃO DA PINTURA À ARQUITETURA

Após subir pela Escadaria monumental, o visitante depara-se com as portas que dão acesso ao Salão Nobre. Esta subida tem efeito metafórico: como ponto mais alto da narrativa visual elaborada por Taunay para a Independência do Brasil, o Salão representa a fundação da nação brasileira.

A pintura *Independência ou morte!* foi elaborada pelo artista paraibano Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905) quando o edifício-monumento ainda estava em construção. Ele foi projetado com o objetivo de celebrar o lugar da independência na colina do Ipiranga, que posteriormente foi destinado a abrigar o Museu. A pintura foi feita para ser colocada precisamente na sala em que se encontra hoje, estando presente no Museu desde sua abertura ao público em 1895, muito antes de Taunay iniciar sua gestão como diretor.

Veja a fotografia à esquerda. Ela nos ajuda a perceber que a pintura se encaixa na parede e sua moldura é complementada por elementos arquitetônicos decorativos. Repare nas outras pinturas: elas também se integram à arquitetura?

Para este Salão, o arquiteto Tommaso Bezzi (1844-1915), que projetou o edifício, concebeu vários nichos nas paredes. O maior deles foi destinado a receber a pintura de Pedro Américo. Os demais foram preenchidos posteriormente com pinturas.

INDEPENDÊNCIA OU MORTE!

A tela *Independência ou morte!* é a mais conhecida pintura de história da coleção do Museu e uma das mais famosas do Brasil. Convidamos você para um exercício de leitura de imagem, ou seja, investigar a pintura, observando seus diferentes elementos e refletindo sobre seus significados. Para complementar nosso exercício, vamos ler trechos do texto escrito pelo artista a respeito do quadro.

Na pintura, qual é o elemento de maior destaque? Qual a ação principal da imagem?

No centro da pintura, no plano mais alto, vemos um homem montado a cavalo erguendo uma espada: é o príncipe regente dom Pedro. Sua posição de centralidade indica o protagonismo conferido a ele, afinal a pintura é uma representação do episódio ocorrido em 7 de setembro de 1822. Como o próprio título sugere, representa o momento em que dom Pedro teria levantado sua espada e proclamado a Independência do Brasil às margens do riacho do Ipiranga, em São Paulo.

Esta pintura foi terminada por Pedro Américo 66 anos depois da passagem de dom Pedro pelo Ipiranga. Seria possível representar o evento exatamente como aconteceu? Quais foram as escolhas de Pedro Américo para compor sua pintura? Em seu texto a respeito da tela, o artista defende que: “a realidade *inspira*, e não *escraviza* o pintor”.

Para elaborar a pintura, Pedro Américo levantou informações sobre os acontecimentos do dia 7 de setembro de 1822, a partir de relatos produzidos por integrantes da comitiva de dom Pedro. Foi ao Ipiranga para observar o local e realizou uma série de esboços para detalhar alguns elementos da pintura.

Entretanto, essas pesquisas eram complementadas por sua compreensão daquilo que seria “digno de ser oferecido à contemplação pública”, uma vez que o artista também seria sempre guiado pela “ideia da impressão estética que deverá produzir no espectador de sua obra”.



Capacetes – estudo. Grafite sobre papel, Pedro Américo, 1887.

 *Independência ou morte!* Óleo sobre tela, Pedro Américo de Figueiredo e Melo, 1888.



Neste sentido, em relação à fisionomia de dom Pedro, o pintor nos explica suas escolhas em um texto de 1888:

Conhecendo pelas estampas e pelos retratos literários a nobre fisionomia do Fundador do Império, e sabendo que d. Pedro na tarde de 7 de setembro sofria de um incômodo gástrico (...), não deveria o artista alterar desfavoravelmente os traços do augusto moço naquele momento solene; porque se tal ocorrência foi com efeito real (...), ela é indigna da história, contrária à intenção moral da pintura, e por consequência imerecedora da contemplação dos pósteros.

O que estava em jogo era o efeito que a pintura deveria causar em seus observadores. Para Pedro Américo e os líderes políticos que patrocinaram a execução da pintura, a proclamação da Independência deveria ser lembrada como um evento solene e grandioso, de forma que aspectos triviais, como o suposto mal estar de dom Pedro, não teriam lugar na composição.

A pintura tinha o compromisso de exaltar a ação de um herói, não os aspectos mundanos de um homem. Assim, o artista recorreu aos desenhos de época para criar a figura de dom Pedro o mais próximo possível de sua fisionomia em momentos solenes, porque o artista entendia que era assim que a cena da Independência deveria ser contemplada.

Dom Pedro não é a única pessoa a desempenhar ações na pintura de Pedro Américo. Observe: o que os demais personagens estão fazendo? Como estão seus corpos? É possível identificarmos uma narrativa, uma sequência de ações, nesta pintura?

Logo à frente do protagonista, no primeiro plano, há um homem de costas, de uniforme branco. Ele está com o braço direito erguido e conduz seu cavalo num movimento brusco, de mudança repentina de direção. Perto de sua mão, flutua um pequeno pedaço de pano azul e vermelho. Trata-se de um laço que representava a união do Brasil a Portugal.

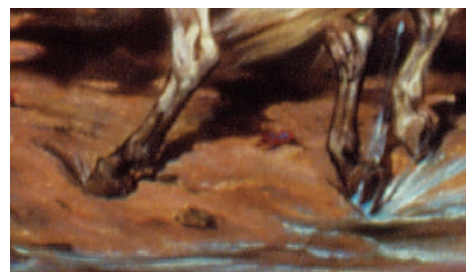
Repare no homem ao seu lado: ele imita o gesto do primeiro, arrancando o laço de seu uniforme. Os demais homens uniformizados imitam a ação de dom Pedro, erguendo suas espadas. Neste grupo de personagens, homens e cavalos foram representados em movimento, dando a entender que reagiram, rapidamente, ao ato de seu líder.

É comum que alguns visitantes do Museu, ao observarem a pintura, tenham a impressão de se tratar de uma cena de batalha. Isso acontece devido à dramaticidade conferida pelo movimento dos homens e cavalos e pela divisão dos personagens em grupos posicionados frente a frente. Mas há um inimigo sendo combatido? Repare que o grupo do centro da pintura, junto a dom Pedro, assume postura mais serena. Assim, não há oposição de fato entre os grupos.

Pedro Américo utilizou como referência para a composição da pintura cenas de batalha produzidas por artistas europeus. Mas, em *Independência ou morte!*, podemos dizer que a oposição se faz a um elemento ausente, Portugal, simbolicamente representado pelos laços arrancados do uniforme e arremessado por um dos personagens a cavalo, conforme observa-se nos detalhes ao lado.

Vejamos o cenário em que Pedro Américo compôs a cena. Como é o ambiente? Existem elementos que localizam geograficamente o evento? Eles desempenham papéis na narrativa contada pela imagem?

Observe o seguinte detalhe: uma das patas do cavalo esbarra em um pequeno curso de água, posicionado pelo artista na extremidade inferior da pintura. Além de conferir dramaticidade à cena, porque indica o movimento brusco e rápido do cavaleiro, o curso d'água localiza o acontecimento às margens do riacho do Ipiranga.



No livreto *Passados imaginados*, você pode saber mais sobre o uso de referenciais de pinturas europeias na construção de repertórios mobilizados por artistas que executaram obras presentes no Museu.

BORA REFLETIR?



COMPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA

Que fotografia você escolhe para seu perfil nas redes sociais? Que roupa você usava quando a imagem foi feita? Como estava seu cabelo? Usava maquiagem ou acessórios? É possível que a fotografia utilizada no perfil em uma rede social profissional seja diferente daquela escolhida para um aplicativo de mensagens privadas, por exemplo. Quando escolhemos imagens que serão exibidas publicamente, costumamos seguir critérios específicos, motivados pela impressão que pretendemos causar, bem como pelas convenções de cada ambiente ou rede social. As escolhas feitas por Pedro Américo para a representação dos personagens da pintura seguem uma lógica semelhante. Numa pintura comemorativa, seria inadequado dom Pedro figurar abatido e com roupas simples, assim como, para nós, seria impensável escolher uma fotografia em traje de banho para uma rede social profissional.

Repare na posição de dom Pedro no espaço: ele está posicionado no alto de uma elevação de terra. Trata-se da colina do Ipiranga, desenhada na pintura bem próxima ao riacho.

Pedro Américo alterou significativamente a geografia da região. De acordo com o pintor, “Para satisfazer o desejo geral de ver representado o célebre riacho do Ipiranga – o qual na realidade passaria à distância de alguns metros atrás de quem observa o painel –, forcei a perspectiva pintando um simulacro de corrente aos pés dos cavalos do primeiro plano. Desculpe-me o público essa quase insignificante violência à topografia, considerando a necessidade de consagrar na pintura a ideia do ribeiro cujo nome tão intimamente ligou-se ao glorioso fato de nossa emancipação política”.

A opção por inserir os elementos que caracterizam o terreno na composição, ainda que não segundo a proporção correta, tem por efeito demarcar o Ipiranga como o lugar do acontecimento histórico representado, vinculando os elementos naturais ao destino da nação.

Você reparou nos personagens posicionados na lateral esquerda da pintura? O que estão fazendo? Qual sua participação no evento representado? Como eles estão vestidos?

Nessa parte da tela, vê-se, com destaque, um homem que dirige o seu olhar para dom Pedro, de chapéu de palha na cabeça, com o dorso nu e os pés descalços. Este homem é a representação dos “caipiras”, nome pelo qual os habitantes do interior paulista eram conhecidos.

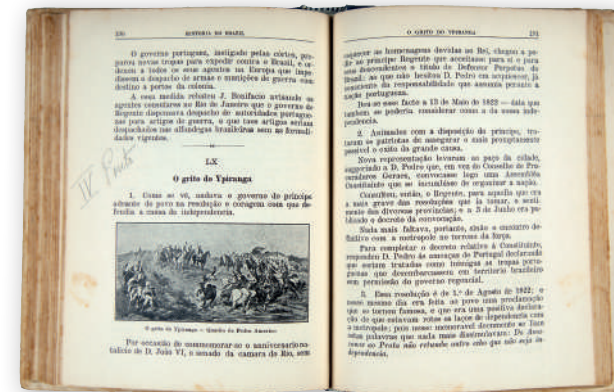
Para os intelectuais do final do século 19, essa população teria sido formada a partir da mestiçagem entre indígenas e brancos e era caracterizada por seu modo de vida rural.

O carroceiro caipira não está em um momento de descanso, e sim de trabalho, conduzindo um carro de boi com troncos retirados da floresta. Claramente tomado de surpresa, a posição do corpo deste personagem sugere a parada repentina de modo a diminuir a velocidade do carro, uma vez que os bois ainda estão em movimento.

O tema da difusão de pinturas de história foi desenvolvido no livreto *Passados imaginados*.

INDEPENDÊNCIA OU MORTE! PARA ALÉM DO IPIRANGA

É possível que, ao adentrar o Salão Nobre, você e seus alunos reconheçam a pintura *Independência ou morte!* mesmo que seja sua primeira visita ao Museu. Como isso é possível? A presença da imagem de *Independência ou morte!* na memória de grande parte dos brasileiros é resultado da constante circulação dessa pintura em livros escolares produzidos no país.



História do Brasil. Impreso, José Francisco da Rocha Pombo, 1919. Coleção particular.

Neste livro escolar de 1919, vemos que a pintura foi reproduzida juntamente ao texto que explica o processo de Independência, sendo utilizada como ilustração. Repare que não há indicação na legenda de quando a pintura foi elaborada. Não há informações sobre as escolhas de Pedro Américo para a composição da pintura ou sobre o contexto político em que ela foi produzida.

Essa forma de apresentação faz parecer que a imagem é contemporânea ao evento representado e se configura como uma “janela para o passado”, ou seja, uma forma de “ver” o que o texto contou. Ao longo de quase todo o século 20, *Independência ou morte!* foi reproduzida em livros escolares como uma imagem exata de como teria sido o “grito do Ipiranga”. Você se lembra de vê-la em seus livros de História quando era estudante?

Os livros didáticos mais recentes continuam reproduzindo a pintura, mas muitos deles procuram tratá-la como documento histórico do momento em que foi produzida. Nos livros contemporâneos com que a sua escola trabalha, como a pintura é mobilizada?



História do Brasil - Coleção "Saiba Mais!" - Turma da Mônica. Publicação impressa, Editora Maurício de Sousa / Editora Panini, 2015. Coleção particular.

OUTRO OLHAR PARA A INDEPENDÊNCIA

Outros artistas, durante o século 19, também produziram representações do evento de 7 de setembro de 1822. Vejamos a interpretação de François-René Moreaux (1807-1860), realizada 44 anos antes do término de *Independência ou morte!*. Compare as duas pinturas: em que direção os personagens representados olham, em cada uma delas?

Na versão de Moreaux, ainda que dom Pedro ocupe também uma posição de centralidade, os olhares estão direcionados ao céu. Essa diferença entre as composições pode ser explicada por diferentes razões. Na tradição europeia, a legitimidade das famílias monárquica será conferida pela providência divina. Assim, Moreaux apresenta dom Pedro como realizador dessa vontade invisível, associada ao céu, de forma que não estaria em questão a habilidade política do príncipe.

Na tela de Pedro Américo, todos os demais personagens miram o protagonista da ação, dom Pedro. O artista o representou como um líder determinado. No final do século 19, ganha importância nas artes uma lógica de representação que

valoriza as ações dos personagens, ou seja, os “grandes feitos” que os tornaram “heróis”. Neste sentido, dom Pedro ganhou destaque na composição de Pedro Américo por seu ato, considerado corajoso e indicador de sua posição de líder da nação brasileira. Este destaque também se dá pela posição que ocupa no alto da colina, acima dos homens comuns.

Outra diferença importante é que Moreaux optou por representar muitos personagens populares, incluindo várias mulheres e crianças, que festejam o acontecimento, diferentemente da composição de Pedro Américo, em que apenas a comitiva e a tropa se engajam na comemoração. Por isso, a pintura de Moreaux sugere uma maior participação popular na Independência.

A comparação entre essas duas imagens nos ajuda a compreender as pinturas de história como **representações**. Nenhuma delas nos permitirá “ver” o episódio representado tal qual ele aconteceu, porque são sempre resultado das escolhas e interpretações de cada artista.



A proclamação da Independência.
Óleo sobre tela, François-René Moreaux,
1844. Acervo Museu Imperial.

No Museu do Ipiranga, as pinturas de história são entendidas como representações. Este tema está desenvolvido também no livroto *Passados imaginados*.

O SALÃO NOBRE EM 1922

Afonso Taunay encomendou pinturas para a decoração do Salão Nobre. Todas as imagens ali presentes deveriam convergir para a Independência. Foram representados os personagens que, sob o ponto de vista de Taunay, estiveram mais comprometidos com os eventos relacionados ao rompimento com Portugal.

Diferentemente da Escadaria, onde várias temporalidades foram retratadas, o Salão Nobre guarda pinturas que referem-se a eventos ocorridos em 1822 e 1823, ou seja, próximos ao momento representado em *Independência ou morte!*. Há ainda cinco retratos de homens que participaram do processo de Independência, como os paulistas José Bonifácio e Antônio Feijó.

Vejam também estes dois retratos femininos, dispostos um em frente ao outro por Taunay. Que diferenças podemos estabelecer entre as duas mulheres? Que papel desempenharam no processo de independência?

Ambas foram produzidas pelo artista Domenico Failutti, sob encomenda de Taunay. Aos homens couberam múltiplos papéis na narrativa da exposição, já às mulheres foram designados apenas dois.

Maria Quitéria fugiu de casa, cortou os cabelos e se infiltrou, fingindo ser homem, nas tropas que combatiam a presença portuguesa na Bahia entre 1822 e 1823. Repare nos planos ao fundo da pintura: a Bahia está representada pela paisagem do Recôncavo da Baía de Todos os Santos. A tela apresenta a personagem vestida com trajes militares, com destaque para o saiote adicionado ao uniforme. A representação de Quitéria foi inspirada num desenho do século 19, em que ela não aparece em meio às batalhas de que fez parte. Mas sua atuação é lembrada como indicativo de que a Independência teria sido aspiração universal, a ponto de uma mulher abandonar seus "atributos femininos" para se engajar na luta pela emancipação.

Já Dona Leopoldina foi representada junto às suas filhas e de seu filho, Pedro de Alcântara, futuro dom Pedro II, ainda bebê. Isso significa que não foi dado destaque à participação política da imperatriz no processo de Independência, reduzindo sua contribuição à sua condição de mãe do segundo imperador. Sua presença no Salão Nobre funciona como um ponto de tranquilidade no contexto de transformação que a Independência representa, em contraponto à belicosidade de Maria Quitéria.

As obras de arte nessa sala, em continuidade aos conteúdos apresentados no Saguão e na Escadaria, indicam que este processo seria evolutivo, encadeado e crescente, tendo os paulistas como protagonistas desde o período colonial. O ápice desta associação entre a história brasileira e o protagonismo de São Paulo seria a Independência, proclamada em solo paulista.

A atual curadoria da exposição optou por chamá-la de *Uma história do Brasil* porque a interpretação de Afonso Taunay é apenas uma forma, entre tantas outras, de narrar a história brasileira. Sua versão dá destaque a alguns personagens e eventos e apaga muitos outros, em consonância às visões de mundo compartilhadas pelas elites de seu tempo. Assim, essa exposição é um documento de sua própria época.



 **Dona Leopoldina de Habsburgo e seus filhos.**
Óleo sobre tela, Domenico Failutti, 1921.



 **Maria Quitéria de Jesus Medeiros.** Óleo sobre tela, Domenico Failutti, 1920.

PROFISSÕES NO MUSEU: DIRETOR



Afonso Taunay foi diretor do Museu do Ipiranga por 28 anos, entre 1917 e 1945, de forma que sua atuação à frente da instituição tem reverberações até hoje. Longos mandatos se estabeleceram como uma tradição no Museu, até 1989, quando a direção passou a ter quatro anos como tempo máximo. Entre 2012 e 2016, a diretora foi a arquiteta Sheila Walbe Ornstein, que decidiu pelo fechamento emergencial da instituição, seguindo as recomendações de laudos de segurança, o que permitiu uma ampla reforma do edifício-monumento nas gestões seguintes.

Você pode conferir mais detalhes sobre este processo, bem como informações sobre a atuação de outros diretores da instituição, no livreto da exposição *Para entender o Museu*.

BIBLIOGRAFIA

BREFE, A. C. F. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional*. São Paulo: Editora UNESP: Museu Paulista, 2005.

MARINS, P. C. G. Identidade da terra evocada por suas águas: os vasos dos rios brasileiros do Museu Paulista como metáfora nacional. *In: PICCOLI, Valéria; PITTA, Fernanda. (Org.). Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca do Estado*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, p. 113-118, 2016.

MARINS, P. C. G. O museu da paz: sobre a pintura histórica no Museu Paulista durante a gestão Taunay. *In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (org.). O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX*. São Paulo: Museu Paulista da USP, p. 159-191, 2017.

MATTOS, C. V. de. Da Palavra à Imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 123-145, 1999.

NASCIMENTO, A. P. Entre a fricção e a serenidade, a caminho do interior: os painéis de Wasth Rodrigues no peristilo do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 27, p. 1-58, 2019.

OLIVEIRA, C. H. S.; MATTOS, C. V. de (orgs.) *O brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp: Museu Paulista da USP, 1999.

SIMIONI, A. P. C.; LIMA JUNIOR, C. Heroínas em batalha: figurações femininas em museus em tempos de centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922. *Museologia & Interdisciplinaridade*, [S. l.], v. 7, n. 13, p. 31-54, 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

Marcílio Alves

Diretor

Silvia Pereira de Castro Casa Nova

Diretora-adjunta

Catálogo 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 *UMA HISTÓRIA DO BRASIL*

Paulo César Garcez Marins

Curador

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.



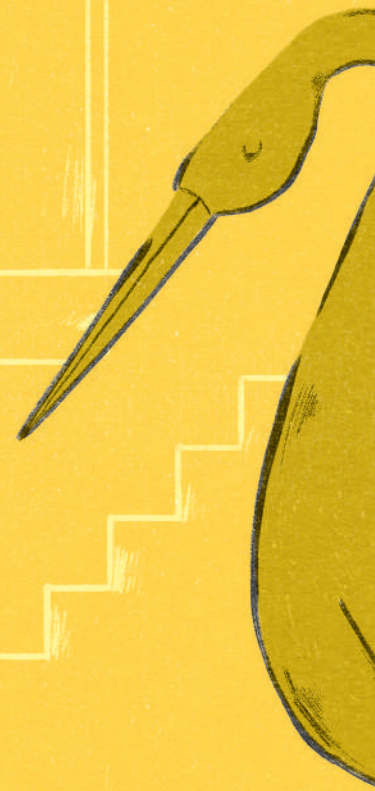
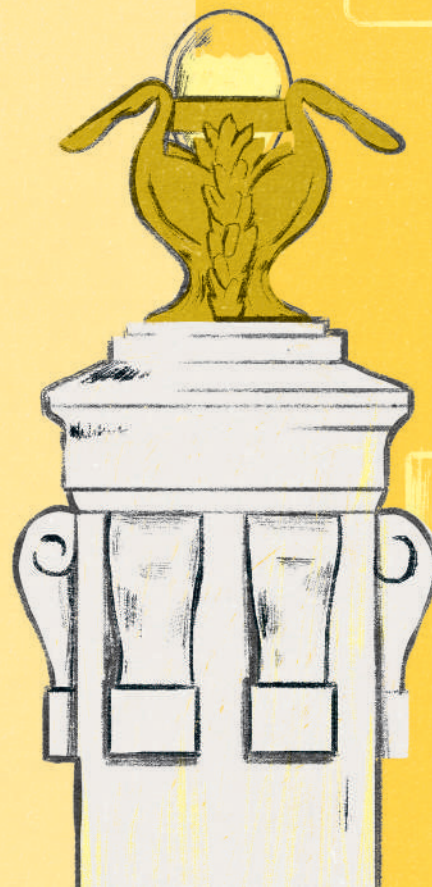
Lei de Incentivo à
CULTURA

USP

FUSP

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO





As águas desses rios banham todos os Estados brasileiros.

Rio brasileiro com suas extremidades: nascente ou entrada no Brasil foz ou saída do Brasil



