

**ARTE, IMAGEM E INSTITUIÇÃO:
UMA LEITURA DE *PARTIDA DA MONÇÃO* DE ALMEIDA JÚNIOR**

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira*
SQS 311 bloco G apt.502 - Brasília-DF - 70364-070
dionisio@unb.br

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

Palavras-chave: Almeida Júnior, Museu Paulista, História da Arte.

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

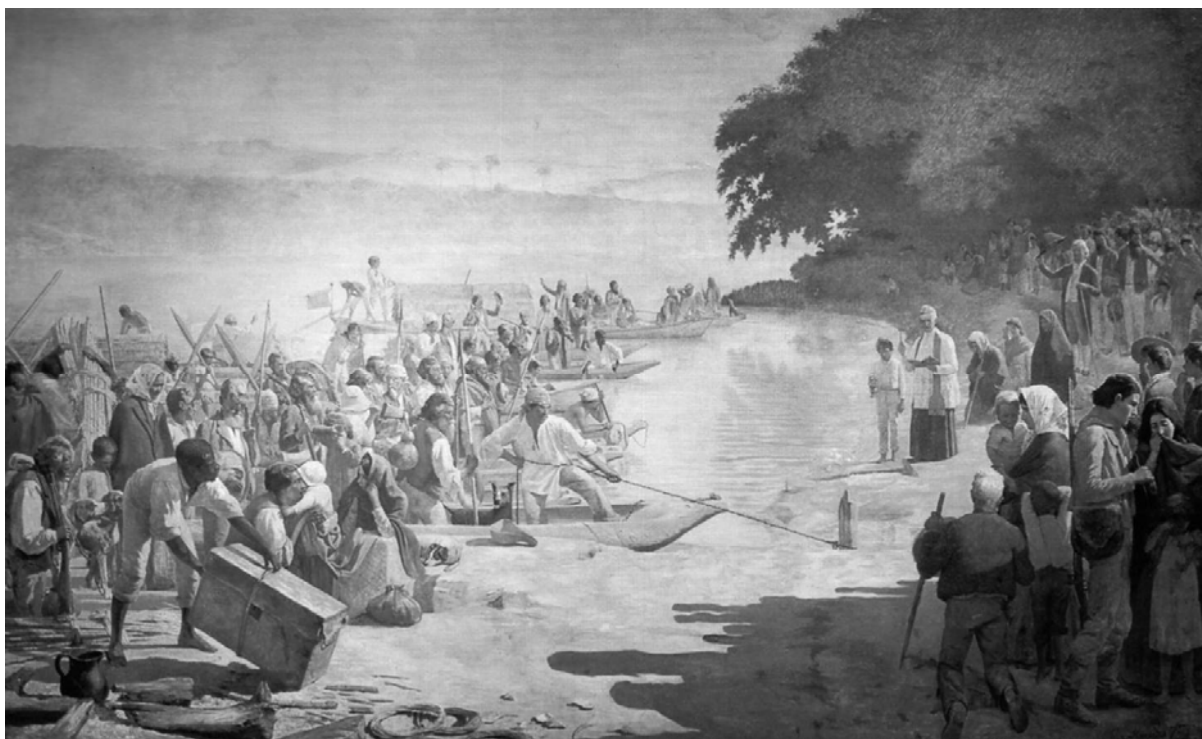
Keywords: Almeida Júnior, Paulista Museum, History of Art.

O objetivo deste trabalho foi o de refletir o modo como instituições e seu ambiente cultural contribuíram para constituir interpretações diversas de uma única obra. Desde já avisamos que tal meta não significa de modo algum indiciar a ausência da interpretação individual ou o monopólio sobre a produção de sentidos por uma única e prévia instituição - algo tão improvável quanto utópico. Até porque, dentro de uma linha próxima à interpretação institucional da arte (DICKIE, 2005: 17-23), sabemos que uma análise que se aproxime da história e da memória de uma dada instituição cultural demonstra que a coerência e a ausência de conflitos internos é, no máximo, uma representação de si, provavelmente, tão bem-sucedida quanto ilusória.

Nos extremos narrativos desse trabalho, não procuramos formular uma teoria geral, mas apenas uma determinada tensão na constituição de leituras sobre uma obra de arte entre 1894 e 1954. A escolha recaiu sobre a tela de José Ferraz de Almeida Júnior, *Partida da Monção*, obra cânone do imaginário paulista. Considerado um dos poucos quadros do pintor ituano sobre um tema histórico, a obra foi executada a óleo sobre tela e datada de 1897. O quadro pertence ao Museu Paulista da Universidade de São Paulo e mede cerca de 640 cm de largura por 390 cm de altura. Nele temos a representação de uma partida do

* Doutor em História pela Universidade de Brasília, trabalho realizado com apoio do CNPq.

Porto de Ararituaba (atual Porto Feliz, interior de São Paulo), às margens do Rio Tietê, de uma expedição fluvial em direção a Cuiabá, no Mato Grosso, em uma data indeterminada entre o final do século XVIII e início do XIX.



Partida da Monção, Almeida Júnior, 1897, óleo sobre tela, 390 x 640 cm, Museu Paulista. Extraído de NASCIMENTO, *op.cit.*, p.20.

Na obra, temos dois grupos de personagens dispostos nos extremos da tela. Ao fundo, uma paisagem descontínua, que à direita do espectador configura-se como uma mata ribeirinha, e, à esquerda, temos o rio emoldurado em um horizonte enevoadado. No grupo à direita, num plano intermediário, encontramos o sacerdote destacado (provavelmente o retrato do padre Miguel Correa Pacheco), que abençoa aqueles que partem. Ao seu redor, tanto no primeiro plano quanto ao fundo, temos dois diferentes personagens que ali se encontram para despedir-se dos que se entregam à viagem. Do outro lado, à esquerda, num contínuo decrescente entre a margem do rio, no primeiro plano, e as canoas já prontas, nos planos subseqüentes, temos os “monçoeiros”, onde quase todos dedicam atenção à benção do pároco.

As ambições desse breve trabalho estão alicerçadas na descrição e na crítica dos ambientes institucionais que “patrocinaram”, eclipsaram e incentivaram a circulação dessa obra no imaginário de uma determinada elite. A fortuna crítica sobre a obra, mais próxima dos nossos dias, dá ênfase a seu caráter instrutivo. Uma tentativa de ilustração dos feitos e dos heróis paulistas, mesmo tendo a obra efeitos mais humanos e emocionais que

laudatórios (LOURENÇO, 1980). *Partida da Monção* foi uma encomenda “indireta” do Estado. Segundo Oséas Singh Jr., a idéia da obra nasceu junto com o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, fundado em 1894, sob o comando do médico Cesário Motta Jr.. (SINGH JR., 2004: 8-9).

Natural de Porto Feliz, Motta Jr. foi um convicto defensor e estudioso da importância dos “povos do Tietê” para a história do estado, bem como do País. Para ele, à época secretário do Interior, uma obra que exaltasse a sua terra natal como “marco” fundamental para tal história fortaleceria o seu papel e lugar políticos. E quem melhor para realizá-la que o mais importante pintor paulista e, também, filho daqueles povos “ribeirinhos”, além de sócio fundador do IHGSP?

A produção da pintura não foi apenas um desejo caprichoso do presidente-fundador do instituto. Antes, estava amparada na convicção de que o papel do IHGSP era o de difundir o legado paulista como forma de instituí-lo na narrativa oficial da história brasileira. Maraliz Christo chama atenção para a primeira frase da apresentação do número inaugural da revista do IHGSP: “A história de S.Paulo é a própria história do Brasil” (CHRISTO, 2002). Todavia, naqueles anos de 1890, as pretensões da instituição recém-criada estavam longe de ser uma realidade política no meio intelectual do País. Com raras exceções, a produção “científica” de São Paulo não era conhecida na capital federal (FERREIRA, 2002: 34). Fazendo com que, na última década do século XIX, houvesse um descompasso entre o poder político e econômico do estado e sua capacidade de influir na escrita e na simbologia da história nacional. Tal fator demandou um esforço para criar uma rede institucional que tinha como objetivo ressignificar a história e o prestígio paulistas.

É nessa óptica que se inscreve a produção de *Partida da Monção*. Obra realizada para “homenagear” os desbravadores do território brasileiro. Almeida Júnior estava ciente de que uma tela com essa responsabilidade teria um único comprador possível: o governo do estado. A aquisição da obra não foi automática. Desavenças entre Motta Jr. e autoridades do estado fizeram com que o pintor empreendesse uma indireta campanha pela compra da obra. Mesmo que *Partida da Monção* fosse diversa da tradição estrita da pintura histórica (COLI, 2005: 14-22), usualmente voltada para enaltecer “fatos” nacionais ou regionais, desde sua apresentação ao público (e mesmo desde sua provável encomenda), ela prestou-se a todo um conjunto discursivo de valorização da história paulista, por meio do mito bandeirante, alçado à componente essencial da histórica nacional. Apenas em setembro de 1899, uma lei estadual aprovada pela Câmara dos Deputados autorizou a compra da obra. Todavia, com a prematura morte do artista, em novembro do mesmo ano, a transferência do quadro para o Museu Paulista foi postergada até 1901 (SINGH JR., 2004: 47).

A nova casa da obra de Almeida Jr. naqueles primeiros anos não estava preparada para abrigar peças de arte, mesmo sendo obrigada a isso. O Museu Paulista (MP) fora criado em 1893 e passou a ocupar oficialmente o palácio construído no Ipiranga, dois anos depois. Sua fundação deu-se por uma soma de interesses pessoais e injunções políticas constituídos dentro de um programa republicano amplo, cujo mote central foi o fortalecimento do regime e da elite que o configurava. Suas principais finalidades ao nascer eram a pesquisa e a divulgação das ciências naturais a partir de modelos estrangeiros.

A fase seguinte do MP, segundo Elias (1996: 205), foi decisivamente marcada por seu novo diretor, o engenheiro Afonso d'Escragnolle Taunay, a partir de 1917. Embora com uma formação também científica e técnica, em poucos anos ele estaria sendo considerado um importante historiador e divulgador da história paulista, transformando-se num personagem-chave para as leituras depositadas sobre *Partida da Monção*.

Os tempos eram outros. Os preparativos do museu para o centenário da independência deram impulso a sua preocupação com as teses de Taunay, engenhadas para sustentar tanto o bandeirantismo quanto a simbologia do Ipiranga como o local do nascimento da pátria independente. Taunay tinha a responsabilidade, em 1922, de reunir as duas tônicas mais importantes para o fortalecimento da história paulista: o mito e o marco. Para Sevecenko, o *marco* da independência era para a elite paulista um símbolo irresistível (1990: 23). E quem melhor que o *mito* bandeirante para indiciar aquela história primeira, cujo princípio deveria estar marcado com feitos únicos de uma "raça ímpar": "A presença do bandeirante serve para avaliar a autonomia da História com relação às demais áreas de conhecimento no museu: este predador de índios convive pacificamente com sua presa, abrigada na seção". (MENESES, 1994).

Taunay contribuiu para que, em sua matemática de culto à história política do estado, estivesse contido um gosto e apreço para elementos decorativos, entre os quais as obras de arte de cunho histórico eram fundamentais (MATTOS, 2003). Além do próprio monumento à Independência do Brasil, obra de Ettore Ximenes que possui suas próprias particularidades, Taunay iniciou uma operação que contou com o remanejamento do acervo artístico e histórico do museu, como também com a encomenda de inúmeras obras para alicerçar a narrativa que tanto lhe convinha. O caráter das mudanças revelava a sua intenção. Uma delas merece nossa atenção, trata-se da "Sala das Monções", aberta em 1929. Nesse ano, com muito esforço, *Partida da Monção* retornava ao MP com a finalidade de protagonizar a cenografia da sala dedicada ao rio das monções: o Tietê. A obra coadunava com o interesse do diretor em estudar as sagas monçoeiras. E mais, dentro de seu projeto expositivo, ela era uma peça única: obra a contentar o mito bandeirante,

produzida por um dos símbolos artísticos do estado: o próprio Almeida Júnior (NAVES, 2007: 46).

Com a implantação de seu programa visual no museu, com inúmeras publicações e com um ativismo contínuo, Taunay fez do MP uma contigüidade das pretensões do IHGSP, do qual era membro desde 1911. Breve considera que os ecos da administração Taunay, que terminou em 1945, estão presentes até hoje no museu. Ao lado de literatos e historiadores, o diretor foi um dos mais importantes mantenedores do mito bandeirante. Veremos como uma certa leitura do quadro de Almeida Júnior, por meio da sala das moções e da segunda parte de seu *História geral das bandeiras paulistas*, em 1926, produziu um tênue, porém significativa, alteração no sentido primeiro conferido pela crítica e pelo artista.

Na Seção de História do Museu Paulista, após as primeiras configurações dos anos 20 e 30, Taunay recente-se da falta de uma iconografia colonial que ilustrasse a história de São Paulo. Não é casual que as primeiras notas sobre *Partida de Monção* a identifique com uma cena do período colonial, ou seja, o auge do período aurífero do bandeirantismo no século XVIII. Nesse tocante, Taunay foi ambíguo, pois ele foi um dos fixadores da história da obra, ao respaldar a influência dos desenhos de Hercules Florence e Adriano Taunay, mais especificamente no esboço *Benção das canoas* de Florence. (TAUNAY, 1981: 46).

Benção das canoas, de Florence, *A partida de Porto Feliz*, de Adriano Taunay, e outros desenhos, igualmente importantes para Almeida Júnior, foram realizados durante a famosa expedição do barão Langsdorff de 1825, com financiamento do governo imperial russo. Almeida Júnior não havia retirado a cena de sua imaginação; como cabia na concepção de Taunay, a obra merecia a confiança por sua fidelidade histórica, por sua comparação com documentos-testemunho produzidos naquela expedição.

O diretor do museu conhecia bem os trabalhos dos artistas “Langsdorff” por tê-los usado como referência para encomendas de obras destinadas a traduzir a vida na antiga província de São Paulo, desde o início dos anos 20 (TAUNAY, 1981: 44). Contudo, Taunay pareceu ignorar a outra dimensão desse jogo de “autenticidade”. Não importava que as obras dos artistas viajantes estivessem dentro do registro etnográfico, o que de fato reforçava a atenção de Almeida Júnior para com aos tipos humanos, com um senso dramático, comedido e sentimental daqueles personagens que juntos formam um amálgama anônimo. Ao mesmo tempo, a pintura não se inscreve na tradição intimista que o próprio pintor alcançou com outras obras; a dimensão do quadro e o jogo de planos não permitem que nos esqueçamos de que há uma vontade de visualizar a “história” como fim último da obra (LOURENÇO, 1980: 67-70).

Mesmo não tendo influência sobre a produção de *Partida da Monção*, Taunay passa, com Sala das Monções, a interferir em sua leitura. Com a Sala, o diretor tentava destacar outro símbolo: o rio das monções. Título que usou apenas para nomear o Tietê, conferindo-lhe alma, dando-lhe feições e um projeto histórico, uma vez que o “leito acidentado só poderia ter sido cruzado e transposto pela ‘raça de gigantes’.” (BREFE, 2005 :238). Para o diretor do museu, *Partida da monção* podia oferecer uma interpretação mais ampla:

Não recorda somente as agruras da navegação fluvial exigida pelo apossamento das terras centrais do Continente anexada ao patrimônio luso contra as leras dos tratados inter-ibéricos. É sobretudo um painel simbolizador da coordenação dos esforços dos homens de todas as procedências, vivendo em nosso solo para a construtividade de um Brasil sempre maior. (apud BREFE, 2005: 240).

Para ressaltar a vocação da obra como louvor aos feitos daqueles homens que enfrentaram o tortuoso rio paulista, o diretor selecionou, ainda, “recordações materiais”, objetos ligados às monções e destinados a reforçar o sentido histórico da pintura. Na sala, estavam “um beque de proa de um canoão vultoso, reduzido a quarta parte do que fora” (TAUNAY, 1981: 46) e uma âncora de uma antiga embarcação fluvial, vindos de Porto Feliz, e três recipientes na forma de anhumas contendo ânforas de cristal com água do rio Tietê, supostamente coletada no lugar representado por Almeida Júnior. (*idem*: 244).

A mitificação do rio Tietê coadunava com o mito bandeirante. O rio era descrito por Taunay como um elemento que testava a bravura daqueles homens que arriscavam suas vidas para adentrar no sertão:

A cada passo barram-no longas corredeiras, obstruem-no grandes saltos intransponíveis às embarcações como os de Itu, Avanhandava e Itapura. Assim, ao Sertão e aos mistérios do centro sul-americano — defendeu o Tietê com toda a energia das águas a cada passo escachoantes. Foi o adversário digno de ser vencido por aqueles que o dominaram. (TAUNAY, 1981: 109).

E mais: “qualquer descuido podia provocar verdadeira catástrofe” (*idem*: 50). Nesse sentido, um desvio é conferido à interpretação primeira da pintura. Atentos à composição de Almeida Júnior, nela não encontramos o perigo do rio, nem a dimensão das dificuldades, que podem ser apenas aludidas pelo tom solene da benção ofertada pelo pároco.

Nesse tocante, a “energia das águas” do Tietê não aparece representada na obra do ituano, ao menos no que supomos ser a intenção edificante dos adjetivos e valores pautados por Taunay e presentes em outras celebrações da geografia bandeirante. Pelo contrário, a paisagem na obra parece a Lourenço, em boa medida, parte do culto ao passado, um certo saudosismo produzido por obras que exaltavam o mundo rural, as

paisagens campestres. Ao produzir esse entendimento dessas paisagens, a cultura citadina produzia uma contradição explícita, pois essas obras identificavam aquilo que, de fato, muitos intelectuais empenhados nos valores urbanos, preocupados com a representação de uma sociedade paulista moderna, ligada ao progresso, desejavam rechaçar.

Oliveira (2007: 127) lembra-nos de que as representações literárias, históricas e iconográficas de certos rios brasileiros foram elementos importantes para a constituição de uma nacionalidade galgada nas recorrentes idéias de unidade territorial e de legitimidade sobre a terra conquistada. Se, no primeiro caso, as narrativas alencarianas e o discurso histórico de Capistrano de Abreu, por exemplo, seguem o sentido de visualizar rios, como o São Francisco e o Paranaíba, como elementos integradores, protagonistas do “tema do sertão, avesso ao litoral, o *locus* de formação da nacionalidade” (*idem*: 127), no segundo, o Tietê, nas mãos de Taunay, parece-nos evocar a bravura da conquista e o domínio daquelas águas como legitimador da posse das terras, seja diante dos “castelhanos”, dos “jesuítas” ou dos índios.

Nesse tocante, o quadro, segundo a lógica de Taunay, deveria evocar não apenas o fato, mas o espírito que o orientou. A preocupação não era a de despertar nos visitantes urbanos uma lembrança daqueles acontecimentos distantes, mas “inventá-los” como significativos para a formação da nacionalidade e da história regional. O espaço de experiências no qual podiam ser reunidas histórias excepcionais dos bandeirantes conduzia a leitura da obra de arte como elemento exemplar de uma história contínua, do qual aquela cena seria um “início” do povoamento do país, do mesmo modo que outras cenas “inaugurariam” outras primeridades como: *A fundação de São Vicente* de Benedito Calixto, *o Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro* de Oscar Pereira da Silva, e a tela de Pedro Américo; apenas para citar obras pertencentes ao MP.

Nesse aspecto, as primeiras interpretações, contemporâneas à divulgação, em 1897, de *Partida da Monção*, levam-nos a um herói bandeirante que não encontramos com facilidade na tela. Não há aqui o religioso, que, cenicamente, levanta os braços no gesto solene de consagração da hóstia em *a Primeira Missa no Brasil* (1860), de Victor Meireles, ou o bravo colonizador, que põe de pé o sinal da fé, em *a Elevação da Cruz em Porto Seguro* (1879), de Pedro Peres, nem mesmo a coreografia diante de Cabral, presente em *O desembarque de Cabral em Porto Seguro* (1922), de Oscar Pereira da Silva. Na obra de Almeida Júnior, por mais emocionais que possam parecer, os gestos são contidos, em favor da unidade do conjunto. Todos agem como se movidos por uma força ordenadora, calma, mas impossível de ser medida, o que, para o pintor, poderia ser a marca do destino a ser enfrentado.

Da mesma forma, um temível rio Tietê, elemento a ser superado, não se faz presente, embora a inegável paisagem pareça, sobretudo do ponto de vista técnico, um elemento essencial na composição da obra. O que resta a apreciar senão o “povo brasileiro”, que, nos discursos a partir dos anos 40, parece lentamente substituir o “bandeirante” nas avaliações sobre a obra, como nos mostra o primeiro biógrafo de Almeida Júnior, Gastão Pereira da Silva. (1946: 62).

Em 2007, o MP deu um passo importante na reformulação de seu espaço expositivo, no intuito de construir sobre o legado de Taunay uma nova possibilidade de apresentar seu acervo. Em vez da “história real”, a equipe do museu empenhou-se em apresentar modos de construção e simbologia dessa história. “Imagens recriam a história”, mostra inaugurada naquele ano, sob a curadoria de Paulo César Garcez Marins, mostra-se, em última e ambiciosa medida, preocupada em historiar o próprio fazer museal, empenhando-se, por exemplo, em indicar o poder e a amplitude da circulação das idéias afixadas por Taunay e seu contexto cultural. O que transformou *Partida da Monção* - e boa parte do acervo exposto do museu - em um índice das maneiras de representação da história.

Mais uma vez a instituição enseja sobre a obra um olhar. O museu segue de perto as tendências historiográficas dos últimos anos, atentas às condições de produção e recepção das obras expostas. Nessa nova leitura, a tela do ituano presta-se a ser um símbolo de como aqueles intelectuais e artistas fizeram para enaltecer o estado. Por hora, concordamos que essa é uma direção mais transparente. Enquanto isso, a obra de arte continua, simplesmente, a encantar os visitantes.

Referências Bibliográficas

BREFFÉ, A.C. F.. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional. 1917-1945*. São Paulo: Editora Unesp: Museu Paulista-USP, 2005.

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

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

DICKIE, G.. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

ELIAS, M. J.. *Museu Paulista, memória e história*. Tese de Doutorado. FFLCH. USP, São Paulo, 1996.

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

LOURENÇO, M.C.F.. *Reverendo Almeida Júnior*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação de Artes. Universidade de São Paulo, 1980.

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

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

NASCIMENTO, A.P. (org.). *Almeida Júnior um criador de imaginários*. Catálogo da Exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.

NAVES, R. "Almeida Júnior: o sol no meio do caminho". *In: _____*. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OLIVEIRA, M. M.. *Paquetaer, São Francisco e Tietê: as imagens dos rios e a construção da nacionalidade*. Dissertação de Mestrado. IFCH, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

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

SILVA, Gastão Pereira da. *Almeida Junior: sua vida, sua obra*. São Paulo: Editora Brasil, 1946.

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

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