

São Paulo e Buenos Aires: a construção da imagem de origem no século XX[❖]

Michelli
Cristine
Scapol
Monteiro

Estudiante doctoral de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (Brasil). Historiadora y Magíster en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo de la misma universidad. Sus intereses investigativos se han centrado en la historia de las representaciones e imaginarios sociales, con énfasis en pintura histórica. Es autora del texto “Uma interpretação da história do Brasil nas telas de Oscar Pereira da Silva para a Vila Penteado”, en *Vila Penteado 1902-2012: pós-graduação 40 anos*, coord. Maria Lucia Martins (São Paulo: FAUUSP, 2012), 325-334, y de la tesis “Fundação de São Paulo de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana” (Tesis de Maestría en Historia y Fundamentos de Arquitectura, Universidad de São Paulo, 2012). michelli.monteiro@usp.br

Artículo recibido: 05 de noviembre de 2013

Aprobado: 22 de abril de 2014

Modificado: 09 de mayo de 2014

DOI: [dx.doi.org/10.7440/histcrit55.2015.04](https://doi.org/10.7440/histcrit55.2015.04)

- ❖ El presente artículo es producto de la tesis de Maestría en Historia y Fundamentos de la Arquitectura y Urbanismo titulada “Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana” de la Universidad de São Paulo (Brasil). Esta investigación recibió el apoyo financiero de la Fundación de Amparo a la Investigación del Estado de São Paulo (FAPESP).

São Paulo e Buenos Aires: la construcción de la imagen de origen en el siglo XX

Resumen:

Este artículo examina cuatro pinturas históricas de Brasil y Argentina: la *Fundação de São Paulo* de Oscar Pereira da Silva; la *Fundação de São Paulo* de Antônio Parreiras; la *Primera Misa en Buenos Aires* de José Bouchet; y la *Fundación de Buenos Aires* de José Moreno Carbonero. El objetivo es comprender la idea de *nación* que las élites políticas de estos dos países construyeron a principios del siglo XX. Para ello, se estudiaran algunas de las conexiones que entre estas obras permiten establecer similitudes y tensiones sociales provocadas por la inmigración europea y por el contacto con los indígenas.

Palabras clave: *historia cultural, pintura histórica, São Paulo, Buenos Aires, historia comparada, memoria colectiva, imaginario.*

São Paulo and Buenos Aires: The Construction of the Image of Origin in the 20th Century

Abstract:

This article examines four historical paintings from Brazil and Argentina: the *Fundação de São Paulo* by Oscar Pereira da Silva; the *Fundação de São Paulo* by Antônio Parreiras; the *Primera Misa en Buenos Aires* by José Bouchet; and the *Fundación de Buenos Aires* by José Moreno Carbonero. The objective is to understand the idea of *nation* that the political elites of these two countries constructed at the beginning of the 20th century. For this purpose, some of the connections among these works were studied in order to establish similarities and the social tensions caused by European immigration and by contact with indigenous groups.

Keywords: *cultural history, historical painting, São Paulo, Buenos Aires, comparative history, collective memory, imaginary.*

São Paulo e Buenos Aires: a construção da imagem de origem no século XX

Resumo:

Este artigo examina quatro pinturas históricas do Brasil e da Argentina: a *Fundação de São Paulo* de Oscar Pereira da Silva; a *Fundação de São Paulo* de Antônio Parreiras; a *Primera Misa en Buenos Aires* de José Bouchet, e a *Fundación de Buenos Aires* de José Moreno Carbonero. O objetivo é compreender a ideia de *nação* que as elites políticas desses dois países construíram a princípios do século XX. Para isso, estudaram-se algumas das conexões que entre essas obras permitem estabelecer semelhanças e tensões sociais provocadas pela imigração europeia e pelo contato com os indígenas.

Palavras-chave: *história cultural, pintura histórica, São Paulo, Buenos Aires, história comparada, memória coletiva, imaginário.*

São Paulo e Buenos Aires: a construção da imagem de origem no século XX

Introdução

 fim do século XIX e início do XX, foi marcado pela preocupação por diversos segmentos das elites de países latino-americanos em construir um passado glorioso para as novas nações que haviam surgido após os processos de independência na primeira metade do Oitocentos. Nesse sentido, a pintura histórica foi um importante mecanismo na construção de mitos e heróis, pois serviu de instrumento de legitimação do poder do estado e de seus líderes republicanos, bem como para a transmissão de valores cívicos e para a construção da história. Ela forneceu suporte para grande parte da “invenção das tradições”¹, que se materializavam nesses novos estados nacionais e para criar um sentimento de pertencimento, característica que tornou a pintura histórica, tanto na Europa quanto nas Américas, um meio eficaz de construção do mundo social e de definição das identidades².

A importância da pintura de história se tornou ainda mais contundente com a generalização dos museus públicos no século XIX, quando os quadros de eventos históricos passaram decisivamente a integrar as experiências de construção de narrativas para as nações. Por intermédio das imagens, era possível contar a história do país, de maneira lógica e linear e, sobretudo, de fácil assimilação para o público espectador, em razão do caráter didático que a iconografia possui quando disposta e articulada ao espaço de produção de significados, tal qual a instituição museográfica. A pintura histórica foi parte integrante da elaboração desses imaginários sociais que absorviam e produziam símbolos políticos, que eram difundidos pela sociedade para fomentar a criação de laços identitários, de modo semelhante ao que Pierre Nora denominou, para o caso francês, de *lieux de mémoire*³.

Como indicaram Esther Acevedo e Fausto Ramírez⁴, ao examinarem o papel das imagens na construção cívica mexicana, a nação foi sendo instituída em telas durante o século

1 Eric Hobsbawm e Terence Ranger, *The invention of tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 1-14.

2 Ulpiano Bezerra de Meneses, *Como explorar um museu histórico* (São Paulo: Museu Paulista/USP, 1992), 22.

3 Pierre Nora e Charles-Robert Ageron, *Les lieux des mémoire* (Paris: Gallimard, 1997), 13.

4 Esther Acevedo e Fausto Ramírez, “Preâmbulo”, em *Los Pinceles de la Historia-La fabricación del estado, 1864-1910* (México: Banamex/Patronato del Museo Nacional de Arte, 2003), 18.

XIX, mediante a representação e a celebração de seu passado. As pinturas justapunham-se à narrativa dos textos históricos e aos rituais cívicos celebrados nos “altares da pátria”, veículos em que as lideranças intelectuais, artísticas e políticas encontravam, naquele momento, a possibilidade de construir-se uma identidade coletiva. Com a consolidação do Estado Moderno, o imaginário nacionalista promoveu à comunidade um sistema de metáforas para se explicar e compreender o mundo. É fundamental, seguindo as sugestões de Ulpiano Meneses⁵, perceber também as telas não apenas como objetos de investigação em si, mas como vetores para a compreensão de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade. O valor documental da pintura não reside na “precisão” histórica, já que ela é representação, reelaboração plástica. Assim, compreendê-la historicamente é integrá-la às pretensões simbólicas almejadas pelo artista e por aqueles que a consagraram na vida social. Uma tela é fonte de informações para reconstruir e entender o imaginário de sua época e as relações sociais que as engendram.

Os temas eleitos para serem perpetuados pelos pincéis dos artistas eram aqueles considerados gloriosos para as jovens nações. A gênese desses países configura-se como um dos temas mais recorrentes na pintura histórica de toda a América Latina. A origem foi retratada de diversas maneiras; contudo, destaco a que remonta não à gênese política dos Estados, mas àquela da própria nação como tecido social: a fundação de cidades, representada seja pela cerimônia de instituição do poder régio civil, seja pelas primeiras missas celebradas no início da conquista. Como exemplo, é possível citar a *Fundação da cidade do Rio de Janeiro* (1881) de Firmino Monteiro, a *Fundación de Santiago* (1889), de Pedro Lira, a *Fundación de la ciudad de México* (1889), de José Jara; a *Fundação de São Vicente* (1900), de Benedito Calixto, a *Fundação da cidade de Belém* (1908), de Theodoro Braga. Além destas, *A primeira missa no Brasil* (1861), de Victor Meirelles, e *La primera misa en Chile* (1904), realizada por Pedro Subercaseaux⁶.

Tendo em vista a importância dessa temática para a narrativa das nações latino-americanas, este artigo se propõe a ultrapassar os limites nacionais e buscar possibilidades de aproximação e conexões entre Brasil e Argentina. Como indica Maria Lígia Prado, a “reflexão sobre a história da América Latina se enriquece quando o historiador rompe as fronteiras nacionais e propõe problemas mais abrangentes, que atravessam esses porosos limites, sem perder de vista as

5 Ulpiano Bezerra de Meneses, “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, *Revista Brasileira de História* 23: 4 (2003): 27.

6 Situadas respectivamente no Palácio da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, no Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, no Museo Nacional del Arte de la ciudad de México, no Museu Paulista da Universidade de São Paulo, no Museu de Arte de Belém, no Museo Histórico Nacional de Chile e no Museu Nacional de Belas Artes.

especificidades nacionais”⁷. A fim de detectar convergências formais e de formas de socialização entre Brasil e Argentina, propõe-se a analisar quatro pinturas de gênero histórico que tratam o tema da origem a partir da experiência do contato e da conquista, de modo a compreender seu papel na construção das nações a partir da figuração do núcleo urbano, tomado como dimensão organizacional e normativa dos encontros de povos e de sua hierarquia em sociedade. São elas: *Fundação de São Paulo* (1907) feita por Oscar Pereira da Silva; *Fundação de São Paulo* (1913) de Antônio Parreiras; *Primera Misa em Buenos Aires* (1910), feita por José Bouchet; e *Fundación de Buenos Aires*, realizada por José Moreno Carbonero em 1910 e retocada entre 1923 e 1924.

Este artigo se estrutura em três partes, em que procuro demonstrar em primeiro lugar a construção simbólica das cidades de Buenos Aires e São Paulo e a inserção dos artistas nessas capitais. Em seguida, serão observados alguns pontos nas trajetórias das obras, sobretudo, as que permitem que elas se tornem suportes para as narrativas históricas que estavam sendo elaboradas. Por fim, serão observadas as convergências formais entre as imagens e relacionadas com as tensões sociais vividas nas duas cidades.

1. Arte e construção simbólica: São Paulo e Buenos Aires como espelhos da nação

A passagem do século XIX para o XX foi marcada, para São Paulo, como um período de grandes transformações. A cidade, capital do estado de São Paulo, incorporava novas funções, outros habitantes e inovava seus espaços. O café trouxe grande desenvolvimento, com a implantação de estradas de ferros, que proporcionaram um grande dinamismo à cidade. Novos padrões de moradias foram introduzidos, o comércio foi amplamente desenvolvido e transformou-se o hábito de consumo de parcelas da sociedade urbana⁸, o que permitiu o desenvolvimento de atividades artísticas. Como demonstrou Mirian Rossi⁹, o meio artístico paulistano desfrutava de uma condição privilegiada no cenário nacional, à frente da capital federal, o Rio de Janeiro. Havia um movimento crescente de exposições com considerável concorrência e pleno êxito financeiro.

Dessa maneira, a cidade atraía pintores, como Oscar Pereira da Silva, artista fluminense, que havia se formado na Academia Imperial de Belas Artes, instituição que monopolizou o ensino e a produção artística oficialmente reconhecida no Brasil no século XIX. Foi o último

7 Maria Ligia Prado, “Nação e Pintura Histórica: reflexões em torno de Pedro Subercaseaux”, em *Estado e Nação no Brasil e no Chile ao longo do século XIX*, comps., Marco Pamplona e Ana Maria Stiven (Rio de Janeiro: Garamond, 2010), 188.

8 Heloisa Barbuy, *A cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914* (São Paulo: Edusp, 2006), 26-27.

9 Mirian Rossi, “Circulação e mediação da obra de arte na Belle Époque paulistana”, *Anais do Museu Paulista* 6: 7 (2003): 86.

artista a receber o prêmio de viagem concedido pelo imperador D. Pedro II, (1887), que lhe permitiu completar os estudos em Paris. Lá frequentou o ateliê de pintores como Léon Bonnat e Jean-Léon Gérôme. Ao retornar ao Brasil, em 1896, estabeleceu-se em São Paulo, cidade que prometia grandes retornos financeiros aos artistas. Fez diversos retratos de personagens paulistas proeminentes, frequentou o círculo social da elite política cafeeira e a ele vendeu vários quadros de sua autoria.

A carreira artística de Antônio Parreiras também foi marcada pela cidade de São Paulo. Esse artista, nascido em Niterói, província do Rio de Janeiro, havia sido seguidor do pintor alemão Johann Georg Grimm, e se dedicou à pintura de paisagem. Porém, como demonstra Carlos Levy, o início do sucesso financeiro do artista só ocorreu com as exposições que realizou em 1893 na capital paulista¹⁰. A proeminência econômica de São Paulo e a pretensão de suas elites a promovê-la a capital cultural fez-se sentir diretamente nas vendas dos quadros de Parreiras.

Assim como São Paulo, Buenos Aires passou por grandes transformações nas últimas décadas do século XIX, quando assumira definitivamente a condição de capital federal da Argentina. Os imensos proventos econômicos advindos da exportação de trigo e carne que escoavam pela cidade portenha enriqueceram-na rapidamente, o que fomentou sua expansão demográfica por meio da imigração europeia e permitiu os recursos necessários para sua constituição como a primeira metrópole amplamente reformada sob a inspiração de Paris na América do Sul. Segundo María Isabel Baldasarre, no início da década de 1880, com as reformas do primeiro intendente Torcuato de Alvear, a cidade começou a mudar a sua aparência, com a abertura de praças e avenidas, pavimentação de ruas e construção de edifícios públicos. Houve uma mudança nos costumes e na sociabilidade, o que fez crescer o consumo de arte em Buenos Aires. Um grande contingente de obras escultóricas europeias começou a ser instalado nas praças portenhas, foram criados os primeiros locais de exibição e venda de obras, o que fez germinar o mercado artístico de Buenos Aires¹¹.

Foi nesse contexto em que viveu José Bouchet, artista de origem espanhola, que havia se radicado, em 1861, aos doze anos de idade, em Buenos Aires. Ele iniciou sua atividade pictórica no ateliê de Juan Manuel Blanes, um dos pintores mais renomados do seu tempo na região platina. Bouchet soube aproveitar as oportunidades que a cidade portenha estava proporcionando, por isso, em 1875 tirou a cidadania argentina, a fim de obter uma bolsa de estudos na Itália, que o governo da Província de Buenos Aires oferecia. Em Florença, foi aluno

10 Carlos Levy, *Antonio Parreiras (1860-1937): pintor de paisagem, gênero e história* (Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981), 32.

11 María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte – coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires* (Buenos Aires: Edhasa, 2006), 21-35.

de Antonio Ciseri e dos mestres Sessi e Paganucci. Viajou pela Espanha, França, Estados Unidos, México, Porto Rico e Cuba. Ao voltar para a Argentina, instalou-se definitivamente em Buenos Aires, onde prosseguiu com a sua atividade artística¹².

Para essas capitais latino-americanas, que alcançavam um lugar de destaque econômico, político e cultural, era fundamental constituírem-se também como capitais simbólicas. São Paulo, cujas elites ligadas à cafeeira assumiam um papel proeminente no cenário político com a instituição da República, visto que dominavam o sistema político do país, era palco da afirmação de uma identidade regional de pretensão nacional que rivalizava com as narrativas nacionais geradas na capital do país, sobretudo aquelas advindas do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que frisava o papel da cidade do Rio de Janeiro e da antiga monarquia na constituição do país e da nação. Nesse novo contexto, os intelectuais paulistas, por meio do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), empenhavam-se na tarefa de criar uma historiografia que destacasse os feitos paulistas. Ademais, a construção da história da nação deveria ser acompanhada pela elaboração de imagens capazes de fixar no imaginário social, as narrativas que os historiadores paulistas criavam. Como propõe Maraliz Christo, o novo contexto político brasileiro, em que as elites estaduais disputavam a hegemonia política nacional e o crescente poder dos paulistas, suscitou a produção de iconografias locais, destinadas à decoração, por exemplo, dos palácios governamentais dos estados¹³.

O governo paulista passou a encomendar e adquirir pinturas históricas a fim de constituir uma narrativa ilustrada da nação, que colocasse em relevo o estado que então liderava a República. Ciente da importância desse gênero artístico para as elites políticas de São Paulo, Oscar P. da Silva pretendia se estabelecer como pintor de história, gênero mais importante do sistema acadêmico, o que lhe traria maior prestígio e lhe garantiria contratos públicos. Sua primeira tentativa vitoriosa nesse sentido foi obtida com o quadro *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro*, realizado em 1900, e vendido ao governo paulista em 1902¹⁴. A realização dessa obra, que representava o primeiro desembarque dos portugueses na América, num ponto localizado no atual estado da Bahia, assegurou-lhe maior visibilidade na imprensa. Contudo, para conquistar o espaço de pintor oficial do estado de São Paulo, percebeu que

12 Vicente Gesualdo, Aldo Biglione e Rodolfo Santos, *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina* (Buenos Aires: Inca, 1988), 151-152.

13 Maraliz Christo, “A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório”, *ARBOR Ciencia, pensamiento y cultura* 185: 740 (2009): 1160.

14 Michelli Monteiro, “Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana” (Dissertação Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2012), 61-62.

seria importante dedicar-se a um tema que fosse de maior relevância aos próprios paulistas e à sua região, por isso, alguns anos mais tarde, realizou uma obra que propunha a imagem do ato embrionário da cidade e, por extensão, do próprio país: a tela *Fundação de São Paulo* de 1907.

Antônio Parreiras também passou a se dedicar à pintura de gênero histórico, a partir dos anos 1900, quando recebeu uma encomenda do Superior Tribunal Federal para pintar as telas *A Chegada* e *A Partida*, cuja temática é o início da colonização do Brasil; na primeira, vista sob a ótica dos nativos e, na última, o momento de melancolia dos colonos ao se encontrarem em um território desconhecido. Ele fez também o *Suplício de Tiradentes*, que representava os momentos finais de um dos líderes da Inconfidência Mineira, rebelião contra os abusos do poder metropolitano português, ocorrida em 1789, em Minas Gerais, que resultou no enforcamento e esquartejamento de Tiradentes. Após realizar essas obras, Parreiras recebeu várias encomendas dos governos estaduais. Certamente, o artista sabia da potencialidade de ter uma obra sua na narrativa da história paulista. Por isso, propôs uma tela com o mesmo tema da de Pereira da Silva ao governo da cidade de São Paulo.

As elites dirigentes de Buenos Aires também se empenhavam na tarefa de construção simbólica da cidade como *celula-mater* da nação argentina. Como afirma Rodrigo Gutiérrez Viñuales, a estruturação de um discurso histórico sistematizado foi ali abordado com entusiasmo a partir da segunda metade do século XIX. Era necessário perfilar uma história argentina distintiva das demais nações do continente para ratificar as razões de sua nacionalidade. Por isso, tornou-se imperioso construir um imaginário visual que sustentasse os feitos relevantes que a historiografia pontuava, o que favoreceu a difusão da pintura histórica na passagem do século XIX para o XX, já que numerosos artistas dedicaram-se a abordar o passado argentino e portenho em sua produção¹⁵.

As comemorações do Centenário da Revolução de Maio de 1810, momento em que fora feita a primeira declaração de Independência, acentuaram ainda mais a necessidade da construção simbólica da Argentina como uma nação civilizada, pujante e moderna. Procurou-se criar e dar visibilidade às pinturas históricas que faltavam ao grande relato nacional, que deveriam desempenhar uma função didática de criar novos cidadãos, inclusive para aqueles recém-desembarcados no país devido à imigração europeia. Maria Helena Capelato lembra que havia uma geração de escritores na Argentina que se mostrou preocupada com a possibilidade de perda da identidade nacional, devido à entrada maciça de imigrantes estrangeiro em 1910. A primeira corrente de pensamento nacionalista do país tinha afinidades com os regeneracionistas espanhóis, por isso:

15 Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “La Pintura de Historia en la Argentina”, *Atrio. Revista de Historia del Arte* 8/9 (1996): 198.

“A herança espanhola assumia uma significação nacionalista ao integrar-se na busca de identidade própria, perdida no passado indígena e colonial, mas considerada ainda viva na atmosfera tradicional das províncias menos afetadas pela imigração e pela modernização corruptora. Os autores procuraram recuperar a Argentina verdadeira e eterna para com ela fazer frente aos perigos e inseguranças acarretados pelas transformações da época”¹⁶.

As produções plásticas do centenário se referiam à Revolução de Maio e sua prolongação na Guerra de Independência como acontecimentos fundadores da nacionalidade, à fundação de Buenos Aires como cidade símbolo e de papel central da nova nação, e também aos homens da Revolução e da Independência. Nesse contexto, José Bouchet foi contratado para pintar uma obra que representasse a comunhão do país nascente com o cristianismo, por meio do quadro *Primera Misa en Buenos Aires*¹⁷. Outra obra encomendada para os festejos do centenário foi a *Fundación de Buenos Aires*, realizada por José Moreno Carbonero. Esse artista espanhol, nascido em Málaga, havia se formado na Escola de San Telmo, de sua cidade natal. Em 1875, recebeu uma bolsa para estudar em Paris no ateliê de Jean-Léon Gérôme, o mesmo que, alguns anos mais tarde, receberia Oscar Pereira da Silva. Moreno Carbonero era considerado um grande pintor de história na Espanha, por isso, foi considerado o artista ideal para realizar a imagem do ato fundacional da capital argentina.

É possível perceber como as imagens relativas à gênese de capitais, como São Paulo e Buenos Aires, passaram a ser um tema central, no início do século XX, para a consolidação de tais cidades como articuladoras da própria narrativa nacional. As trajetórias dos artistas que foram seus artífices, apesar de muito distintas, possuem pontos de contato, como a formação na Europa e sua aproximação das encomendas ou aquisições governamentais no Brasil e na Argentina. Como foi visto, a estadia ou o recebimento de bolsa de estudos em Paris e Roma era de grande relevância para a formação artística de todos esses pintores. Isso demonstra também que os modelos poderiam ser os mesmos, o que certamente ocorreu entre Moreno Carbonero e Pereira da Silva, que foram alunos de Gérôme, na França.

Além dessa semelhança, haviam outras conexões entre esses artistas, que muitas vezes circulavam entre os países da América Latina. Um exemplo disso é a participação de Moreno Carbonero nas exposições espanholas que aconteciam em São Paulo (1911) e no

16 Maria Helena Capelato, “A data símbolo de 1898: o impacto da independência de Cuba na Espanha e hispanoamérica”, *História* 22: 2 (2003): 49.

17 Agradeço Miguel Ruffo e Diego Ruiz, que gentilmente me receberam no Museu Histórico Nacional e forneceram informações fundamentais para a elaboração deste artigo.

Rio de Janeiro (1912), divulgadas pela imprensa paulista. É possível perceber essa circularidade também em 1913, quando Parreiras realizou uma obra para o governo da Argentina, a qual representava a chegada do general Julio Roca na cidade do Rio de Janeiro¹⁸. O ponto de contato mais evidente, entretanto, é o tema das telas que esses quatro artistas realizaram: o ato fundacional dessas capitais latino-americanas, ou seja, o ponto de partida para a grande narrativa que estava sendo forjada por São Paulo e Buenos Aires.

2. Fundações: a visão da origem como verdade e lição da história para o presente

O início do século XX foi, como visto, marcado pela construção visual das narrativas das nações e o tema da sua origem foi, certamente, muito relevante. Por isso, no Brasil e na Argentina, em um intervalo de apenas seis anos, ao menos quatro obras foram realizadas com a finalidade de demonstrar o ato fundacional das cidades de São Paulo e Buenos Aires. Entretanto, as motivações para a confecção desses quadros foram distintas.

Em 1907, Oscar Pereira da Silva, artista fluminense migrado para capital paulista buscava sua inserção no mercado artístico em crescente expansão e pretendia transformar-se no pintor da história paulista por excelência. Se o objetivo dos historiadores do IHGSP era reescrever toda a história da nação com um novo viés que destacasse a liderança paulista nesse processo, Pereira da Silva associou-se a essa corrente ao empreender a criação de uma imagem que desse visualidade ao ato embrionário da cidade de São Paulo, do estado homônimo de que era a capital e, sobretudo, do próprio país. Utilizando-se de recursos próprios, o artista arriscou-se a elaborar uma obra de grande formato com a finalidade de vendê-la ao governo estadual paulista e sagrar-se pintor de história, digno de novos contratos públicos. O tema parecia certo, já que era inédito, como o próprio artista explicita na petição em que ofereceu seu quadro à Câmara dos Deputados estadual. Ele afirma que todos os estados do Brasil possuíam “de longa data” o quadro da fundação, exceto São Paulo¹⁹.

O tema era tão relevante que, mesmo sem ser inédito, Antônio Parreiras propôs realizar uma obra com o mesmo assunto alguns anos depois. Em março de 1913, como relatou o jornal *O Estado de São Paulo*, o artista enviou à Câmara Municipal da cidade de São Paulo

18 Os jornais *O Estado de São Paulo* e *Correio Paulistano* divulgaram a notícia da entrega do quadro de Antônio Parreiras em Buenos Aires em 31 de maio de 1913.

19 Oscar Pereira da Silva, “Artes e Artistas”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 julho, 1908, 4.

uma petição para elaborar um quadro histórico que representasse a fundação da cidade²⁰. Contudo, em vez de dispor de seus próprios recursos e arriscar-se a vender o quadro já finalizado ao governo, como havia feito Pereira da Silva, Parreiras primeiro se certificou da aprovação da venda pelo prefeito de São Paulo, Raymundo Duprat, e somente após realizar um contrato, deu início à elaboração do quadro proposto, realizado em Paris.

As telas dos dois artistas figuram o encontro entre índios, portugueses leigos e jesuítas, e simboliza um contato interéctico mediado pela fé que lançava ao longínquo século XVI o mesmo desafio que marcava a vida social da cidade e também do estado de São Paulo no início do século XX. A cafeicultura trouxera levas de imigrantes, o que fez com que a cidade, décima capital provincial em 1872, se tornasse a segunda em 1890, atrás apenas da capital federal, o Rio de Janeiro. O tema e a prática do contato, que era atualizado pela chegada dos estrangeiros, era também atualizada pela retomada do contato com os indígenas, em pleno século XX, em função da expansão da frente pioneira da cafeicultura paulista, que avançava em direção ao Rio Paraná e que entrava em choque com as populações indígenas que resistiam à derrubada das florestas e ao extermínio de suas formas de vida tradicionais. As telas de Pereira da Silva e Parreiras, ao figurarem o contato entre portugueses (estrangeiros) e índios, de certa forma propunham uma retórica que sugeria simultaneamente o lugar preponderante das antigas elites coloniais na “civilização” da América Portuguesa face aos novos estrangeiros imigrantes que chegavam, bem como a submissão de antigos (e novos) indígenas à conquista e à nação que dela surgia pacificada e hierarquizada²¹.

Em um contexto simultaneamente distinto e semelhante, estão a produção das telas de Buenos Aires encomendadas em 1910 para a festa do Centenário da Revolução de Maio de 1810. Com a modernização da cidade, que acontecia no século XX, o tema de sua origem era de fundamental importância, sobretudo, porque a corrente nacionalista do período procurava resgatar as raízes hispânicas, que estavam ameaçadas com a grande onda de imigrantes na Argentina. Assim, o tema da segunda e definitiva fundação da cidade, realizada pelos espanhóis em 1580, tornava-se um assunto digno de obras de grande formato. Por isso, duas telas foram encomendadas, não por acaso, a dois artistas de origem espanhola: José Bouchet e José Moreno Carbonero. Uma deveria demonstrar a cerimônia solene feita por Juan Garay após erigir o pelourinho, o símbolo do poder governamental, enquanto a outra tinha como cena a missa campal realizada em seguida ao ato de Garay.

20 O artista enviou uma proposta à prefeitura de São Paulo em abril de 1913, em que propunha realizar dois quadros: um representando o momento histórico da fundação ocorrido em 25 de janeiro de 1554; outro representando em 1560 o ato solene da entrega do foral de vila à povoação que então tomou o nome de São Paulo de Piratininga. Este artigo trata do primeiro quadro. “Câmara Municipal”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 2 abril, 1913, 7.

21 Michelli Monteiro, “Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva”, 26-35.

Segundo Carlos Gelly y Obes, Enrique Peñã havia recebido do Intendente Municipal de Buenos Aires, Don Manuel José Güirales, a missão de mandar fazer um quadro comemorativo da Fundação de Buenos Aires. Haveria escolhido Moreno Carbonero por indicação de Vicente Quesada, ministro argentino na Espanha²². O próprio artista relatou para a revista espanhola *Por esos mundos* como teria sido feito o convite para a criação do quadro *Fundación de Buenos Aires*:

“D. Enrique Peña, director del Banco Municipal de Buenos Aires, ilustre historiador y arqueólogo, vino a visitarme [...] para participarme que en junta celebrada por el municipio de su ciudad se me había designado para pintar dicho cuadro, si no tenía inconveniente en hacerlo, y que se pusiese de acuerdo conmigo sobre elección del momento histórico que había de conmemorarse en el lienzo”²³.

Em setembro de 1909, o esboço do quadro de Moreno Carbonero estava pronto e a imprensa divulgava com grande entusiasmo a elaboração de tal obra: “Moreno Carbonero, el conocido pintor español, trabaja activamente en el gran cuadro de la ‘Fundación de la ciudad de Buenos Aires’, que le fue encargado, hace poco por la intendencia de la capital argentina”²⁴. Um aspecto fundamental que se destaca em todos os quadros históricos é a busca de fontes documentais que comprovem que a cena retratada pelo pintor fosse “verdadeira”, pois as imagens deveriam se constituir como “janelas para o passado”. Como afirma Jorge Colí, a arte e a história se uniam, de maneira que uma dependia da outra, podendo a arte ser capaz de “fabricar a história”²⁵. Por isso, esses pintores buscavam dados documentais para compor o quadro o mais próximo do fato que ele se propunha a retratar, o que fortalecia o que julgavam ser sua veracidade e, simultaneamente, sua indiscutível eficácia na pedagogia da nação²⁶. Na primeira notícia que se tem conhecimento do quadro de Oscar Pereira da Silva, essa preocupação já é evidenciada:

“Para o respectivo esboço o distinto artista tem procurado investigar antiguidades e tradições coloniais. Desejando obter conhecimentos mais aprofundados, Oscar Pereira da Silva tem procurado arquivos, esteve no Museu do Estado e ainda ontem consultou várias obras na biblioteca da Escola Normal”²⁷.

22 Carlos Gelly y Obes, *La fundación de la ciudad de Buenos Aires a través del pintor José Moreno Carbonero* (Buenos Aires: MCBA, 1980), 20-21.

23 Francisco Alcántara, “La fundación de Buenos Aires”, *Por esos mundos* 181 (1910): 197.

24 Hámlet Gomez, “El cuadro de la fundación de Buenos Aires”, *Caras y Caretas* 570 (1909): 86.

25 Jorge Colí, *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* (São Paulo: Editora Senac, 2005), 43.

26 O próprio Moreno Carbonero, no relato que fez à revista *Por esos mundos*, afirma que “un cuadro histórico, además del fin decorativo y del homenaje que significa a las grandes acciones y a los héroes, ha de ser la representación más aproximada del hecho y del momento histórico en que se produjo”. Francisco Alcántara, “La fundación de Buenos Aires”, 197.

27 “Quadro Histórico”, *Correio paulistano*, São Paulo, 22 janeiro, 1907, 3.

A mesma preocupação aparece na proposta enviada por Antônio Parreiras à Câmara Municipal, já que em uma das cláusulas, o artista se comprometeu a buscar fontes documentais para elaborar a tela. Ele afirmava que a composição do quadro seria baseada em “documentação de irrefutável veracidade” e seriam observados rigorosamente os “costumes usados na época em que se passou o fato histórico”²⁸. Esse aspecto era tão fundamental que, no parecer emitido pela Câmara Municipal, exigem-se todas as precauções para que esses quadros, além do valor artístico, tivessem “indiscutível valor histórico, pelo respeito absoluto à verdade”²⁹. O artista apresentou à Comissão de Finanças e de Justiça a documentação que possuía sobre o assunto da tela, para que fosse analisado se o pintor possuía informações suficientes para a fatura da tela.

A mesma exigência era cobrada da obra de Moreno Carbonero, por isso, quando o esboço do quadro ficou pronto, em 1909, a imprensa já divulgava que ele produzia uma “forte impressão de verdade”³⁰. O documento em que o pintor teria se baseado era a Ata de Pedro Xerez, a qual ele teria lido a fim de elaborar a obra de maneira mais viva. Afirmou-se na imprensa que: “El hecho histórico está bien detallado en el acta que levantó Pedro de Xerez, y cuyo documento se conserva en el archivo de Indias. Moreno Carbonero no ha tenido necesidad, para llevar a cabo su obra, de hacer una composición simbólica, sino dar forma pictórica al relato que contiene el citado documento”³¹. O autor desse artigo dedicado à tela *Fundación de Buenos Aires* afirma que a contemplação da obra produziria uma espécie de convencimento de que o feito histórico teria sido tal como nos narra visualmente Moreno Carbonero. Nem todos, porém, concordaram com o articulista. Quando o quadro chegou a Buenos Aires, foi destinado à Sala de Sessões do Banco Municipal e dividiu opiniões dos historiadores. A imprensa espanhola afirmou que o quadro teria sido muito bem recebido em Buenos Aires e que telegramas³² que felicitavam o artista pelo êxito completo de sua obra teriam sido enviados. Gelly y Obes, no entanto, afirma que Martiniano Leguizamón, um intelectual argentino, fez algumas advertências sobre incorreções que havia no quadro de Moreno Carbonero:

“Tal vez la enérgica y señorial cabeza del insigne vascongado resulta demasiado canosa, desde que Garay no tenía más de cincuenta y dos años en aquel momento; la distribución de la luz y de las sombras no corresponden a nuestro hemisferio; el sauce de verde follaje en el mes de junio pudo ser sustituido con ventaja por una tala de hoja perene,

28 “Notícias diversas”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 março, 1913, 5.

29 “Camara Municipal”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 02 abril, 1913, 7.

30 Hámlet Gomez, “El cuadro de la fundación”, 87.

31 Rafael Domeneci, “La fundación de Buenos Aires”, *El Liberal*, Madri, 30 abril, 1910, 3.

32 “El cuadro de Moreno Carbonero en Buenos Aires”, *Heraldo Militar*, Madri, 13 junho, 1910, 3. “El cuadro de Moreno Carbonero”, *La época*, Madri, 13 junho, 1910, 1.

porque el árbol aborígen de las regiones ribereñas; y ese indio de hermosa estampa que resulta adulterado por las tres piedras de las boleadoras atadas sobre el quiyapí de un solo lado, que ni aún los gauchos usaron de semejante manera”³³.

Como se pode observar, os pontos que ele destaca que mereceriam reparos era a figura de Juan de Garay, que estava com a aparência muito velha para a idade que teria na época. Importante lembrar que, desde 1880, havia uma polêmica em torno do retrato do fundador da cidade, que dividia os estudiosos da época³⁴. Outras críticas se referiam à luz do quadro, à vegetação e ao vestuário do nativo.

O quadro ficou exposto no Banco Municipal até ser transferido ao Museu Municipal de Buenos Aires, aberto em 1921. O diretor do museu era Jorge Echayde, personalidade vinculada à Junta de História e Numismática Americana, que incluiu no patrimônio da instituição a obra de Moreno Carbonero. Porém, no Museu Municipal, segundo Gelly y Obes, o quadro suscitou novamente o debate entre historiadores e colecionadores em torno da sua fidelidade. Em agosto de 1922, o diretor recebeu uma carta do artista, que soube dos comentários que sua obra estava provocando, e afirmava que:

“La noticia que me trae no puede ser para mí más satisfactoria. El cuadro de ‘La Fundación de Buenos Aires’ necesitaría una reforma, una mejora por la cual, como le indico, en la adjunta copia de la solicitud que he hecho al Sr. Intendente y a la ilustra Corporación que preside, tengo hecho los estudios necesarios y bocetos. Para esta reforma necesitaría que ese Municipio me mandara el cuadro”³⁵.

O artista se responsabilizava pelos gastos com o seguro e transporte e propunha reformar o quadro gratuitamente. Afirmava que havia pintado o quadro com boa vontade, contudo em más condições pelo pequeno prazo que dispôs. Dizia que desde que o quadro havia saído de seu estúdio, ele teria sido advertido de falhas e deficiências, como o efeito da luz solar e a ausência de índios. Dessa maneira, a tela foi trasladada a Madri em 2 de julho de 1923 para que fossem feitos os reparos e retornou a Buenos Aires em 21 de junho de 1924³⁶.

Percebe-se a necessidade da pintura histórica condizer com a narrativa que os historiadores estavam propondo, sobretudo, porque a obra tinha uma função didática e deveria ensinar

33 Carlos Gelly y Obes, *La fundación de la ciudad de Buenos Aires*, 38-40.

34 Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “La Pintura de Historia en la Argentina”, 203.

35 Carlos Gelly y Obes, *La fundación de la ciudad de Buenos Aires*, 44-45.

36 Carlos Gelly y Obes, *La fundación de la ciudad de Buenos Aires*, 43-56.

ao grande público como teria ocorrido o evento ali retratado. Essa característica foi destacada pelo jornal *O Estado de São Paulo*, quando se referiu à obra de Oscar Pereira da Silva, ao afirmar que “este quadro dá a perfeita compreensão ao estrangeiro e até ao próprio nacional de tão importante fato, quando visitar o nosso museu, a nossa Pinacoteca do Estado”³⁷. A mesma característica foi destacada na obra de Moreno Carbonero:

“Los personajes del cuadro, los accesorios y la agrupación de todos esos elementos, están hechos de un modo claro y sencillo; Moreno Carbonero, en la técnica toda de su obra, ha procedido, hablando una especie de lenguaje lleno de sencillez y fraseando bien, palabra por palabra y párrafo por párrafo, con el fin de que el público, sin grandes esfuerzos, pueda entenderlo”³⁸.

Era muito comum expor a obra ao público, a fim de divulgar o trabalho e enaltecer o artista. Por isso, Antônio Parreiras colocou uma cláusula na proposta que enviou à Câmara Municipal que lhe permitia figurar seu trabalho no *Salon* de Paris ou em outra exposição de arte que lhe conviesse³⁹. O quadro reformulado de Moreno Carbonero também foi exposto em Madri, no salão do Museu de Arte Moderna, onde recebeu a visita de pessoas ilustres como a rainha Maria Cristina, o diretório e o chefe do governo espanhol. Foi ainda exibido no salão de festas da prefeitura de Málaga, cidade natal do artista.

Oscar Pereira da Silva, que pretendia vender seu quadro ao governo, realizou uma exposição em dezembro de 1907, no salão do requintado restaurante Progreddior⁴⁰, em São Paulo. A fim de assegurar a presença das pessoas proeminentes, o artista tomou algumas providências, como a de ir pessoalmente ao palácio do governo convidar o presidente do estado, Jorge Tibiriçá, para a sua mostra⁴¹. Enviou também um convite para o jornal *O Estado de São Paulo*, que, além de contar com importantes personagens da elite paulista no seu quadro de funcionários, colaboradores e assinantes, garantiu a divulgação da sua exposição, a qual ganhou espaço privilegiado na coluna de arte desse jornal⁴². Como a obra não foi comprada em 1907, Oscar Pereira da Silva realizou uma nova exposição em agosto de 1909, em uma das salas do antigo Palácio Episcopal, em São Paulo.

37 “Artes e Artistas”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 julho, 1908, 4.

38 Rafael Domeneci, “La fundación”, 3.

39 “Notícias diversas”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 março, 1913, 5.

40 Segundo Barbuy, este era o mais luxuoso restaurante da capital no final do século XIX e, por certo, o mais cosmopolita daqueles anos. Barbuy, *A cidade-exposição*, 124-125.

41 “Artes e Artistas”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 dezembro, 1907, 3.

42 Os artigos publicados pelo *O Estado de São Paulo* sobre a primeira exposição da tela *Fundação de São Paulo* foram publicados nos dias 12, 14, 15 e 31 de dezembro de 1907 e 1 de janeiro de 1908.

A exibição das obras era um aspecto importante para o reconhecimento do artista e, sobretudo, para tornar o quadro conhecido pelo grande público. A imagem apresentada passava a ocupar o imaginário social da população. Por isso, é fundamental observar as formas utilizadas por esses artistas para representar a origem dessas cidades e perceber a sua correspondência com os anseios e tensões vividas por aquela sociedade.

3. As formas da hierarquia: das cidades nascentes aos novos contatos

As imagens das fundações foram feitas em quadros de grande formato, pois seriam destinadas a instituições públicas, como museus e palácios do governo. A *Fundação de São Paulo* de Oscar Pereira da Silva mede 185 x 340 cm e a versão de Antônio Parreiras, 200 x 300 cm; a *Primera Misa en Buenos Aires* mede 393 x 202 cm e a obra *Fundación de Buenos Aires*, 400 x 240 cm. Nas três primeiras, a fundação da cidade é representada por um evento religioso, ou seja, a missa que está sendo celebrada pela primeira vez naquelas localidades. Bouchet representou o momento de consagração da hóstia e Pereira da Silva, a benção do local em que a cidade seria, posteriormente, erguida. Já Moreno Carbonero retratou um evento político, o episódio em que Juan de Garay tomou posse da terra em nome do rei da Espanha, tocando a “árvore da justiça” com sua espada.

A organização dos quadros de José Bouchet e Antônio Parreiras é muito semelhante: a missa é rezada à direita, local em que está disposto o altar improvisado e a distribuição das pessoas segue um sentido linear. De maneira distinta, os quadros de Moreno Carbonero e Pereira da Silva apresentam uma organização em que o ato principal está no centro da obra e os personagens estão dispostos de maneira circular em torno dele. Em todos, há a presença de nativos, religiosos e colonizadores, porém, o destaque e o papel que cada um desempenha nessas imagens são distintos.

Na *Fundação de São Paulo* (Imagem 1) de Oscar P. da Silva, o espaço é hierarquizado, pois um desnível coloca a cena da benção, que é a ação principal, em posição mais elevada e com maior destaque no centro da tela. As figuras estão harmoniosamente integradas, porém, os europeus estão ao centro, em nível elevado e destacados pela luz; enquanto os índios encontram-se na parte periférica envolvendo a cena central junto à natureza, nas porções menos iluminadas da tela. A figura central é o padre Manuel da Nóbrega, que celebra o ato da benção, ladeado pelos jesuítas Manuel Paiva e Anchieta. A posição dos corpos também indica diferenciação: europeus eretos ou ajoelhados apresentam posição ativa, enquanto os indígenas se encontram em poses mais despojadas e, à medida que se aproximam da cruz, têm seus corpos curvados, em posição de submissão. A atividade está concentrada nas mãos dos

européus, enquanto os índios exercem uma atitude de passividade, como se reconhecessem pacificamente a religião. Eles demonstram interesse pela cena a que assistem e parecem entendê-la naturalmente, evidência demonstrada pela passividade e pela posição de seus corpos, já que alguns até se ajoelham diante da cruz.

Imagem 1. Fundação de São Paulo (1907)



Fonte: Oscar Pereira da Silva, *Fundação de São Paulo*, 1907, óleo sobre tela, 185 x 340 cm, Museu Paulista da Universidade de São Paulo (Brasil). Reprodução fotográfica José Rosael e Hélio Nobre.

Tendo em vista que a tela é uma representação e não uma “janela para o passado”, ela se constitui como vetor para a investigação da organização, funcionamento e transformação da sociedade em que foi produzida e consumida⁴³. No momento em que essa obra foi formulada, a cidade de São Paulo, como foi já dito, vivia um contexto de contato, que era imposto, primeiro, pelo grande afluxo de imigrantes que São Paulo recebia. A imigração estrangeira substituíra o braço escravo na lavoura e, na passagem do século XIX para o XX, dava-se com grande intensidade. Além deste, havia também o contato estabelecido com os índios diante das novas frentes de expansão proporcionadas pelo café e pela ferrovia. A penetração do território indígena por “agentes da civilização” tomou vulto maior, tanto em relação à sua profundidade como ao seu volume, durante os primeiros anos da República.

43 Ulpiano Bezerra de Meneses, *Como explorar um museu histórico*, 22-24.

Diante disso, Pereira da Silva retratou a gênese da cidade e do povo paulista, que se pretendia propulsor da nação, por meio do contato estabelecido entre europeus e índios, permeados pela fé cristã. Percebe-se que o maior destaque foi dado à Igreja Católica no processo fundador, o que fortalecia a ideia da fundação de São Paulo a partir da criação da missão jesuítica fundada em 1554 e não como a vila fundada pelos colonizadores em 1560. Fato que pode ser explicado pelo bom relacionamento que o artista mantinha com a elite católica. Além disso, os vínculos dessa instituição religiosa com o IHGSP eram muito sólidos. Segundo Antonio Celso Ferreira, apesar de o instituto ter abrigado diverso intelectual positivista e outros crenes da ciência, as inclinações menos extremadas, partidárias de um compromisso entre fé religiosa e defesa do conhecimento científico, foram as prevalecentes. Difícil é, portanto, entender os campos científico e intelectual de São Paulo como autônomos em relação aos poderes do Estado e da Igreja⁴⁴. Ademais, a questão da integração do indígena ao Estado Nacional era um debate de longa data. Alguns intelectuais paulistas, como Eduardo Prado, defendiam a integração via catequese religiosa.

A imagem criada por Pereira da Silva seguia um modelo em que o índio era submisso à Igreja Católica e ao colonizador. Parreiras, no entanto, elaborou uma obra um pouco distinta (Imagem 2). Também estão presentes nativos, colonizadores e jesuítas, sem, no entanto, ter a centralização e hierarquia que há na outra imagem. Destaca-se a figura de Manuel de Paiva, padre que reza a missa, pois ele está no altar, um pouco acima das demais figuras e bem iluminado. Contudo, não há uma diferenciação entre o europeu e o índio, já que estão lado a lado, em primeiro plano. Percebe-se que o nativo ganha importância, pela posição que ocupa e pela pose elevada e imponente, sobretudo pelos braços cruzados que indicam afastamento —muito diferente dos índios de Pereira da Silva, mansos e resignados—. A presença indígena não é marcada pela mera aceitação e submissão, como na tela anterior, mas como protagonista dessa história que ali estava sendo forjada.

O nativo ganhava importância também aos historiadores de São Paulo, que buscavam incorporá-lo à nação brasileira, não apenas nas memórias históricas, como também nas políticas do Estado, visto que o resgate das origens tupi de São Paulo e de suas elites dirigentes de longínqua origem mestiça estavam envoltas por uma outra questão do período: o extermínio dos índios Kaingang ocasionado pela expansão para o oeste. Em 1908, o Brasil foi publicamente acusado de massacrar os índios no *XVI Congresso dos Americanistas*, em Viena. Albert Fric denunciou os colonizadores brasileiros e europeus pelo extermínio

44 Antonio Celso Ferreira, *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)* (São Paulo: Editora Unesp, 2000), 101-102.

de tribos indígenas nas recém-criadas colônias ao sul do Brasil. Esse debate culminou com uma outra polêmica sobre a situação dos nativos brasileiros, ensejada pela publicação de *A Antropologia do estado de São Paulo*, de Hermann von Ihering, diretor do Museu Paulista⁴⁵, que afirmava que:

“[...] os atuais índios do estado de São Paulo não representam um elemento de trabalho e de progresso. Como também nos outros estados do Brasil, não se pode esperar trabalho sério e continuado dos índios civilizados e como os Kaingangs selvagens são um empecilho para a colonização das regiões do sertão que habitam, parece que não há outro meio, de que se possa lançar mão, senão o extermínio”⁴⁶.

Imagem 2. Fundação de São Paulo (1913)



Fonte: Antônio Parreiras, *Fundação de São Paulo*, 1913, óleo sobre tela, 200 x 300 cm, Prefeitura de São Paulo (Brasil).

45 O Museu Paulista foi criado em 1893 e aberto ao público em 1895, seu núcleo original continha artefatos de história, peças de mobiliário, jornais e objetos indígenas. Inicialmente, foi definido como um museu de História Natural. Seu primeiro diretor foi Hermann von Ihering.

46 Hermann von Ihering, “Antropologia do estado de São Paulo”, *Revista do Museu Paulista* 7 (1907): 215.

Essa declaração incitou uma verdadeira querela, já que diversos grupos da sociedade civil, notadamente acadêmicos e positivistas, rechaçaram o posicionamento do diretor do Museu Paulista. Essa confusão ajuda a entender a dificuldade que Pereira da Silva enfrentou para vender a sua obra. Como vender um quadro que representa o encontro pacífico de índios e europeus, para uma instituição cujo diretor é tido como defensor do extermínio indígena? A *Fundação de São Paulo* foi exposta pela primeira vez em 1907, mas só foi adquirida pelo Estado no fim de 1909. Além disso, a sua destinação inicial não foi um Museu de História, como era o esperado, mas um museu de arte: a Pinacoteca do Estado.

Seis anos mais tarde, Antônio Parreiras reelaborou a cena da fundação, ao atribuir, como vimos, maior destaque ao indígena, que se tornou um protagonista da história. Ele e o europeu, possivelmente Tibiriçá e João Ramalho⁴⁷, são os progenitores do povo paulista, por isso se encontram lado a lado, o que indica uma simbiose de valores e não uma imposição. A origem da vila e do povo não possui uma conotação demográfica, mas simbólica, que acentua a presença masculina, visto que não há mulheres. Essa visão está de acordo com a discussão, vigente desde o final do século XIX, em torno dos progenitores dos paulistas. O orgulho da ascendência colonial das elites cafeeiras era promovido por trabalhos publicados durante as primeiras décadas republicanas. Instituições como Museu Paulista e IHGSP empenharam-se na tarefa de traçar uma identidade característica a São Paulo e procuravam transformar os paulistas sertanejos nos míticos bandeirantes, por meio do enaltecimento do papel dos patriarcas das famílias mais proeminentes dos tempos das bandeiras e também da cafeeira⁴⁸.

Os progenitores foram representados por Parreiras por duas figuras: o povoador português e o cacique indígena. Não são, portanto, personagens comuns. Um era considerado pela historiografia um fidalgo, que teria auxiliado a missão colonizadora e facilitado o contato com os índios que habitavam a região, além de ter iniciado o processo de miscigenação da “raça paulista”; o outro era o chefe de uma das principais tribos indígenas que habitava os campos de Piratininga, com a qual João Ramalho estabeleceu laços bastante estreitos ao unir-se a uma das filhas do cacique. É essa ascendência paulista que está representada pela figura desses dois personagens que ocupam o primeiro plano do quadro.

47 Os documentos e a bibliografia consultados não estabelecem um consenso sobre quem seriam essas duas personagens. Comparando com a outra tela de Parreiras, *Instituição da Câmara Municipal de São Paulo*, parece indicar que o europeu seria João Ramalho. Com relação ao índio, em alguns momentos aparece o nome de Caiuby e em outros Tibiriçá.

48 Kátia Abud, “O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições – a construção de um símbolo paulista: o bandeirante” (Dissertação Doutorado em História Social, Universidade de São Paulo, 1985).

Em composição marcadamente semelhante à de Parreiras, José Bouchet (Imagem 3) também dispõe os três elementos: europeu, religioso e nativo. A ação se concentra em Juan de Rivadeneia, padre que realiza a transubstanciação durante a Eucaristia. Portanto, a ação sinaliza também a transformação que está ocorrendo naquele local, que passa a ser cristão. Apesar de a imagem representar a consagração da cidade por meio da missa, o elemento de maior destaque é o colonizador. Primeiro, pela grande quantidade de personagens que retratam os europeus, dentre eles, soldados, cavaleiros e trabalhadores, que estão de joelhos assistindo atentamente à celebração do culto católico. Em posição central, de pé, à frente dos demais expedicionários e em pose ativa, encontra-se Juan de Garay, explorador responsável por instituir a ordem e tomar, definitivamente⁴⁹, a posse daquelas terras em nome do rei da Espanha. A Igreja, ao contrário do que ocorrera em São Paulo em 1554, era ali acessória. Paralelamente ao altar, está o pelourinho, que representa a ordem metropolitana, portanto, faz parte do processo colonizador.

Há apenas uma índia na imagem, que representa alegoricamente a América. Ela é participante do evento, mas sua atuação é como um sujeito passivo, receptor da mensagem cristã e do estabelecimento da civilização europeia em suas terras⁵⁰. Diferente dos indígenas de Pereira da Silva que, naturalmente, entendiam o evento religioso, essa índia está sendo instruída por um cavaleiro da ordem de Santiago. Com a mão esquerda, ele sustenta uma das mãos da nativa e com a direita aponta para o altar, em atitude de explicar o sentido do ritual cristão. É uma representação emblemática do ensino e da evangelização.

Segundo Camila Lima e Gabriel Nogueira, foi a partir da década de 1860 que se consolidou, na Argentina, o projeto político liberal, que tinha como meta promover a Unidade Nacional e modernizar o país, o que desencadeou um período de desenvolvimento econômico e de expansão territorial para conquistar novos pastos para os rebanhos de carneiro e gado. A chamada “Conquista do Deserto” havia procurado ampliar a fronteira econômica e acabar com os levantes indígenas, que se constituíam como obstáculos para o desenvolvimento⁵¹. A presença indígena na *Primera Misa en Buenos Aires* e na tela de Pereira da Silva constitui, portanto, uma retórica da incorporação do nativo à civilização.

49 O evento retratado ocorreu em junho de 1580 e é conhecido como a segunda fundação de Buenos Aires. A primeira, haveria ocorrido em janeiro de 1535, por Pedro de Mendonza. Contudo, índios querandies teriam invadido e destruído o povoamento, que durou apenas até 1541.

50 Miguel Ruffo, “Un análisis de La Primera Misa en Buenos Aires del pintor de temas históricos Don José Bouchet”, *Beccar, su historia en la historia* 4 (2001): 20-22.

51 Camila Lima e Gabriel Nogueira, “A Formação do Estado-Nacional Argentino e a Construção da Identidade Nacional”, *Ameríndia* 1: 1 (2006): s/p.

Imagem 3. La primera misa en Buenos Aires (1910)

Fonte: José Bouchet, *Primera Misa en Buenos Aires*, 1910, óleo sobre tela, 393 x 202 cm, Museo Histórico Nacional (Buenos Aires). Reprodução fotográfica cedida pelo Museu.

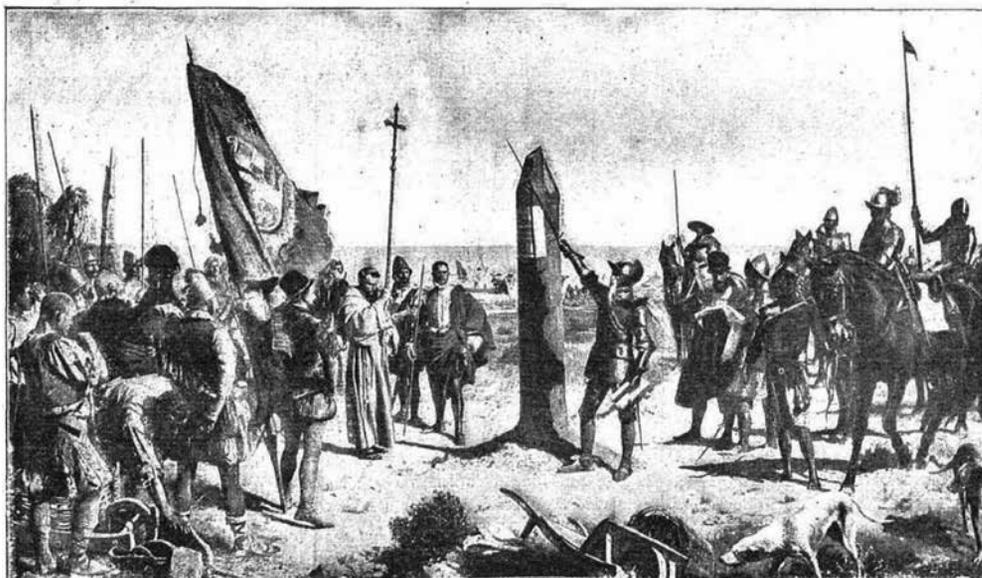
Além disso, no final do século XIX, foram implementados projetos de imigração na Argentina. Como consequência, nos anos do Centenário, houve uma crise de identidade, causada pela grande massa de imigrantes e também pelo cosmopolitismo e a influência francesa. Procurou-se, então, resgatar os referenciais identitários, que haviam sido negados ao longo do processo de modernização do país. A Igreja Católica e a hispanidade, antes vistas como nocivas, passaram a ser valorizadas. No nacionalismo cultural, como indicam Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, o espírito de conciliação com a Espanha e a reconsideração da herança espanhola atingiu o auge na Hispano-América. Ademais, diante dos perigos do cosmopolitismo, ressurgiu a mensagem moral do cristianismo⁵². São esses elementos, sobretudo a ascendência espanhola, que foram resgatados na obra de Bouchet e na de Moreno Carbonero.

A primeira versão do quadro de Moreno Carbonero (Imagem 4), realizada em 1910, mostra Juan de Garay no centro da composição usando uma armadura. Na mão esquerda, ele leva o despacho do rei da Espanha e, na outra, uma espada, que está apontada para o céu. Junto dele,

⁵² Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, em *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (Buenos Aires: Ariel, 1997), 34-36.

está o pelourinho, no qual está cravado um pergaminho com a mensagem que Garay teria mandado publicar, em que se dizia: “Ninguna persona sea osada a le quitar, batir ni mudar so pena de muerte natural, y así lo proveyó y mandó ante testigos el Capitán General Juan de Garay”⁵³.

Imagem 4. La fundación de Buenos Aires (1913)



Fonte: José Moreno Carbonero, *Fundación de Buenos Aires*, 13 de agosto 1913 [1910], *Jornal la lectura dominical* (Buenos Aires).

Há uma grande quantidade de personagens, a maioria representantes dos colonizadores. É possível ver também o escrivão Pedro Xerez e um alferes, que segura o estandarte real, utilizado nas cerimônias de posse de território. Esses elementos remetem-se ao caráter político do evento e destacam a hispanidade do feito. A única referência à Igreja Católica é a cruz alçada aos céus por Juan de Rivadeneia. Ela ocupa um lugar central e está destacada, já que é apontada pela espada do fundador. Apesar da reforma que o artista fez na obra entre 1923 e 1924, a qual alterou o vestuário de Garay, a posição da espada e da cruz foi mantida. Esse detalhe é muito semelhante à composição de Pereira da Silva, pois em ambas a cruz está em elevação no centro do quadro. A diferença é que em Moreno Carbonero é a espada, símbolo da conquista, que aponta para a cruz, enquanto em Pereira da Silva é o aspersório, objeto utilizado pelo padre para abençoar São Paulo.

53 Rafael Domeneci, “La fundación”, 3.

Imagem 5. La fundación de Buenos Aires (1924)

Fonte: José Moreno Carbonero, *Fundación de Buenos Aires*, 1924, óleo sobre tela, 250 x 400 cm, Palacio de la Municipalidad (Argentina). Reprodução fotográfica de Michelli Monteiro.

Na representação inicial de Moreno Carbonero, há apenas um índio, que segura o cavalo de Garay. Ele não está em destaque, pelo contrário, mistura-se aos colonizadores. No quadro reformulado, entretanto, o pintor acrescentou diversos nativos. Eles passaram a ocupar, assim como o quadro de Pereira da Silva, a parte periférica da composição. Além dessa semelhança, as posições dos corpos de alguns indígenas nessas duas composições são muito parecidas — curvados ou ajoelhados—. Eles também parecem entender, naturalmente, o evento que ali está representado. Como o próprio artista escreveu em carta ao intendente municipal de Buenos Aires, esses índios pertenciam à nação *Guarani*, já que os povoadores do território, os *Querandíes*, eram inimigos do domínio estrangeiro⁵⁴. Estes últimos eram os que haviam destruído o primeiro povoamento que ali havia sido estabelecido por Pedro de Mendonza em Janeiro de 1535.

Novamente, a questão do enfrentamento entre colonizadores e nativos está presente. Como visto, o conflito não era apenas o do século XVI, mas principalmente o de meados do século XIX, quando os índios haviam se tornado um empecilho para o desenvolvimento da região. A “Conquista do Deserto” era um assunto ainda latente durante os festejos do Centenário.

54 Gelly y Obes, *La fundación de la ciudad de Buenos Aires*, 71.

Por isso, a índia da representação de Bouchet assinala a admissão da cruz e da civilização. O nativo ganha um pouco mais de destaque com a reforma do quadro de Moreno Carbonero, quando várias figuras são incorporadas à representação. Porém, o índio que é eternizado pela imagem da nação nascente é aquele do passado remoto, idealizado e submisso.

Existem outros elementos comuns aos quadros, como a presença dos rios Tamanduaté e da Prata, ao fundo das representações. A natureza está mais presente nas imagens brasileiras, em que há árvores que envolvem a cena e produzem uma sensação de templo a céu aberto; enquanto nas argentinas ela aparece de maneira muito tímida. A cidade, nas imagens de São Paulo, constitui-se no plano simbólico, já que não há nenhuma delimitação ou circunscrição espacial, nem estrutura insígnia. Ela é representada como apropriação social do território, por meio da união do branco com o índio e tem a religião como elemento unificador. Diferente das representações de Buenos Aires, que fazem diversas indicações à urbe que ali se constituirá. Isso é manifestado no pelourinho, que aparece nas duas telas, e nos instrumentos de trabalho, como enxadas e pás, que indicam as construções que ali seriam levantadas. Ainda mais evidente, está na obra de Bouchet, já que a cidade moderna, da época do pintor, aparece desenhada entre as nuvens na parte superior do quadro. É possível perceber que, guardando certas especificidades, as imagens das auroras das cidades de Buenos Aires e São Paulo possuem muitas semelhanças.

Conclusão

Diversos segmentos das elites dirigentes — políticas, intelectuais e artísticas — dos países latino-americanos, no início do século XX, empenhavam-se na construção de narrativas históricas, que fossem capaz de criar um vínculo entre os componentes da sociedade, suscitar emoções e impor os projetos de governança política. Procurava-se estabelecer uma tradição que justificasse o momento em que essas nações viviam valendo-se das pinturas históricas para construir uma narrativa ilustrada, que fosse de fácil entendimento à população e capaz de forjar convergências e hierarquias.

Como foi possível observar, o tema da fundação foi recorrente e de fundamental importância para os países latino-americanos. Essa origem era resgatada do passado colonial, por isso, os quadros remetiam-se às fundações de vilas e cidades. O Brasil e a Argentina foram dois países em que se procurou criar imagens da gênese de suas grandes capitais econômicas e políticas: São Paulo e Buenos Aires. Ao analisar as imagens dessas fundações, foi possível perceber muitos pontos de contato. Essas representações eram pautadas pela ausência de conflito e pela união de três elementos fundamentais: os indígenas, os colonizadores europeus e a fé católica.

Essas semelhanças formais correspondem a momentos parecidos que eram vividos por essas cidades e países: os grandes desenvolvimentos econômicos, a liderança política que assumiam, o grande fluxo de imigrantes em seus territórios, o enfrentamento com

o índio. Diante dessas questões, pintores formularam imagens que pretendiam mostrar a sua identidade, que estaria presente desde a origem: a conexão com a Europa, colonizadora, a fé católica e a incorporação do indígena. Conseguiram, assim, criar um imaginário social, já que essas obras foram expostas ao grande público e ocuparam um papel de grande relevância nos museus e edifícios públicos em que foram exibidas. Com a difusão das gráficas capazes de ilustrar publicações, essas imagens ganharam difusão ainda maior, em jornais, revistas, livros didáticos ou simples postais.

Hoje é possível ver a *Fundação de São Paulo* de Oscar Pereira da Silva no Museu Paulista da Universidade de São Paulo; a *Fundação de São Paulo* de Antônio Parreiras na sede da Prefeitura de São Paulo; *Primera Misa en Buenos Aires* no Museo Histórico Nacional da Argentina, e *Fundación de Buenos Aires* no Palacio de la Municipalidad de Buenos Aires. Continuam, assim, a desempenhar um papel de difusoras de valores, não necessariamente mais aqueles que pretendiam quando foram criadas pelos artistas, mas hoje como documentos para permitir a compreensão da época em que foram concebidas e os projetos políticos que então estavam em disputa.

Bibliografia

Fontes primárias

Publicações Periódicas:

Caras y Caretas. Buenos Aires, 1909.

Correio Paulistano. São Paulo, 1907-1913.

La época. Madri, 1910.

O Estado de São Paulo. São Paulo, 1907-1913.

Heraldo Militar. Madri, 1910.

El Liberal. Madri, 1910.

Por esos mundos. Madri, 1910.

Revista do Museu Paulista. São Paulo, 1907.

Imagens:

Bouchet, José. *Primera Misa en Buenos Aires*, 1910. Museo Histórico Nacional (Buenos Aires).

Moreno Carbonero, José. *Fundación de Buenos Aires*, 1913 [1910]. *Jornal La lectural dominical* (Buenos Aires).

Moreno Carbonero, José. *Fundación de Buenos Aires*, 1924. Palacio de la Municipalidad (Argentina).

Parreiras, Antônio. *Fundação de São Paulo*, 1913. Prefeitura de São Paulo (Brasil).

Pereira da Silva, Oscar. *Fundação de São Paulo*, 1907. Museu Paulista da Universidade de São Paulo (Brasil).

Fontes secundárias

- Abud, Kátia. “O sangue intimorato e as nobilíssimas tradições — a construção de um símbolo paulista: o bandeirante”. Dissertação Doutorado em História Social, Universidade de São Paulo, 1985.
- Acevedo, Esther, organizador. *Los Pinceles de la Historia — La fabricación del estado, 1864-1910*. Ciudad de México: Patronato del Museo Nacional de Arte, 2003.
- Altamirano, Carlos, e Beatriz Sarlo. “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”. Em *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997, 33-59.
- Baldasarre, María Isabel. *Los dueños del arte — coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- Barbuy, Heloísa. *A cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. São Paulo: Edusp, 2006.
- Capelato, Maria Helena. “A data símbolo de 1898: o impacto da independência de Cuba na Espanha e hispanoamérica”. *História* 22: 2 (2003): 35-58.
- Christo, Maraliz. “A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório”. *ARBOR Ciencia, pensamiento y cultura* 185: 740 (2009): 1147-1168.
- Coli, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
- Ferreira, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870- 1940)*. São Paulo: Unesp, 2002.
- Gelly y Obes, Carlos. *La fundación de la ciudad de Buenos Aires a través del pintor José Moreno Carbonero*. Buenos Aires: MCBA, 1980.
- Gesualdo, Vicente, Aldo Biglione e Rodolfo Santos. *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*. Buenos Aires: Inca, 1988.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “La Pintura de Historia en la Argentina”. *Atrio. Revista de Historia del Arte* 8/9 (1996): 197-214.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Lima, Camila e Gabriel Nogueira. “A Formação do Estado-Nacional Argentino e a Construção da Identidade Nacional”. *Ameríndia* 1:1 (2006): s/p.
- Levy, Carlos. *Antônio Parreiras (1860-1937): pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.
- Meneses, Ulpiano, organizador. *Como explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1992.
- Meneses, Ulpiano. “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. *Revista Brasileira de História* 23: 4 (2003): 11-36
- Monteiro, Michelli. “Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana”. Dissertação Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2012.
- Nora, Pierre y Charles-Robert Ageron. *Les lieux des mémoire*. Paris: Gallimard, 1997.

- Prado, Maria Lígia. "Nação e pintura Histórica: reflexões em torno de Pedro Subercaseaux". Em *Estado e Nação no Brasil e no Chile ao longo do século XIX*, organizado por Marco Pamplona e Ana Maria Stuvan. Rio de Janeiro: Garamond, 2010, 187-210.
- Ruffo, Miguel. "Un análisis de La Primera Misa en Buenos Aires del pintor de temas históricos Don José Bouchet". *Beccar, su historia en la historia 4* (2001): 17-22.
- Rossi, Mirian. "Circulação e mediação da obra de arte na Belle Époque paulistana". *Anais do Museu Paulista* 6: 7 (2003): 83-119.